

Tese de Doutorado

A OBRA LITERÁRIA DE JAVIER CERCAS

MARCOS ROBERTO DA SILVA



Universidade Federal de Santa Catarina
Programa de Pós-Graduação em
Literatura

A OBRA LITERÁRIA DE JAVIER CERCAS

MARCOS ROBERTO DA SILVA
Florianópolis, dezembro de 2016

SILVA, Marcos Roberto da
A obra literária de Javier Cercas / Marcos Roberto da
Silva; orientadora, Alai Garcia Diniz - Florianópolis, SC,
2016.
244 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Literatura.

1. Literatura. 2. literatura espanhola. 3.
crítica literária. 4. Javier Cercas. 5. autoficção. I.
Diniz, Alai Garcia. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

A OBRA LITERÁRIA DE JAVIER CERCAS

Tese apresentada, sob a orientação da professora Dr^a Alai Garcia Diniz, ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Santa Catarina para a obtenção do título de doutor em Literatura.

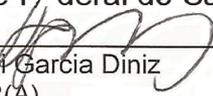
“A obra literária de Javier Cercas”.

Marcos Roberto da Silva

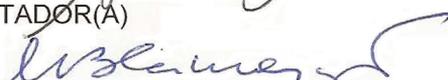
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

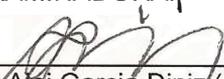


Profa. Dra. Alai Garcia Diniz
ORIENTADOR(A)

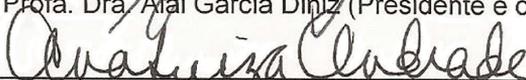


Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

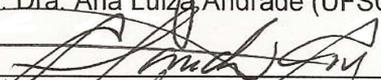
BANCA EXAMINADORA:



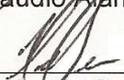
Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (Presidente e orientador – UFSC)



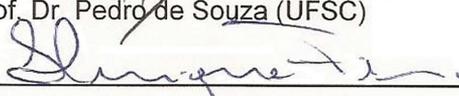
Profa. Dra. Ana Luiza Andrade (UFSC)



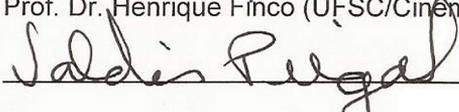
Prof. Dr. Claudio Alano Cruz (UFSC)



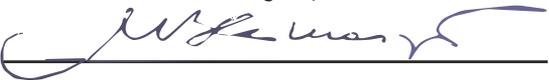
Prof. Dr. Pedro de Souza (UFSC)



Prof. Dr. Henrique Finco (UFSC/Cinema)



Prof. Dr. Valdir Prigol (Universidade Federal da Fronteira Sul)



p/ Profa. Dra. Carmen Luna Sélles (Universidad de Vigo, Espanha – Via Videoconferência)

À Ada (que é Anali (escrita), que é Ana
(lida), que é um de dois), que é leitura e
escrita em mim.

Agradeço

à Ana Carolina Teixeira Pinto o “don”;

à Ada Mattar a ficção nossa de cada dia;

à Alai a orientação e a crente espera pela
escrita;

à Terezinha (repito-me: o diminutivo lhe
pertence), o cuidado simples: a mesa posta e
compartilhada, o cuidado originário: de mãe;

à s minhas irmãs Denise e Ana e aos
hermanados Sid e Carlos, o cuidado,
independente do diagnóstico;

al hermano Sergio Gandez porque a música
também salva “y la sangre es nada”;

ao amigo Francisco porque a música também
salva “e a verdade não está escrita nos
jornais”;

ao amigo Aquino Espíndola, a luz, a
velocidade;

aos professores Ana Luiza Andrade, Cláudio
Cruz, Carmen Luna, Henrique Finco, Pedro
de Souza e Valdir Prigol a rica contribuição
de suas leituras.

à Universidade Federal da Fronteira Sul a
concessão do afastamento de minhas
atividades para a conclusão desta tese;

ao Programa de Pós-graduação em Literatura
da UFSC o acolhimento de meu projeto de
pesquisa de doutorado.

*¿Tu verdad? No, la verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya, guárdatela.
A. M.*

RESUMO

A composição da obra literária de Javier Cercas pode ser compreendida como romances que participam do gênero autoficção, isto é certo, mas não dá conta da problemática que o autor suscita com seus textos. Pois em Cercas, mesmo o que aparentemente não se adequa ao gênero ficcional pode, em certa medida, ser atribuído à sua obra literária. Exemplo disso são suas crônicas e ensaios, que reclamam a participação em mais de um gênero. É nesse movimento que o autor funde a dimensão romanesca à histórica e à jornalística. Para acomodar essa promiscuidade genérica, mas já desacomodando com isso seu leitor, Cercas desenvolve o conceito de “relato real”, que tem como ponto de partida o real e como princípio a verdade fatural, no entanto o “relato real” não está isento de ficção. E é essa ambiguidade que perpassa a obra de Javier Cercas permitindo que outros gêneros, tidos como não literários, conformem sua obra literária. Como um autor de autoficção, Cercas é personagem de si mesmo e assim performa suas criações fora do espaço ficcional dando uma dimensão literária à sua vida. Nesta tese problematizo a diluição das fronteiras, que nunca desaparecem por completo, entre os gêneros literários e procuro estabelecer a ideia de gênio à função autor-escritor, que oferece subsídios para que determinado texto seja lido com vistas à dissolução dos gêneros, buscando, assim, sustentar a ideia de que o gênero depende de como se lê e de como se escreve. Na mesma proporção está a fundição entre vida e literatura e entre vida e crítica.

Palavras-chave: Javier Cercas, autoficção, gênero literário, realidade fatural, realidade ficcional.

RESUMEN

La composición de la obra literaria Javier Cercas puede ser comprendida como novelas que participan del género autoficción, esto es cierto pero no da cuenta de la problemática que el autor pone en relieve con sus textos. Pues en Cercas, incluso lo que no es aparentemente del género ficcional puede en algún grado ser atribuido a su obra literaria. Ejemplo de eso son sus crónicas y ensayos, que reclaman la participación en más de un género. Es en ese movimiento que el autor funde la dimensión romanesca a la histórica y a la periodística. Para acomodar esa promiscuidad genérica, pero ya desacomodándole a su lector, Cercas desarrolla el concepto de “relato real”, que tiene como punto de partida lo real y como principio la verdad factual, sin embargo el “relato real” no está libre de ficción. Y es esa ambigüedad que recorre la obra literaria de Javier Cercas y permite que otros géneros conformen su obra literaria. Como autor de autoficção, Cercas es personaje de sí mismo y así performa sus creaciones fuera del espacio ficcional y luego le da una dimensión literaria a su vida. En esta tesis problematizo la dilución de las fronteras, que nunca desaparecen por completo, entre los géneros literarios e intento establecer la idea de genio literario a la función autor-escritor, que ofrece subsidios para que determinado texto sea leído con la mirada de la disolución de géneros, buscando así sostener la idea de que el género depende de cómo se lee y de cómo se escribe. En la misma proporción está la fundición entre vida y literatura y entre vida y crítica.

Palabras-clave: Javier Cercas, género literario, realidad factual, realidad ficcional

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução | 15 |
| PRIMEIRA PARTE | 23 |
| AS FERIDAS: primeiro diagnóstico | 25 |
| A CONSTRUÇÃO DO RELATO REAL | 39 |
| A verdade: ficção à flor da pele | 39 |
| “A carta roubada” e o limite das verdades | 59 |
| “La carta hallada” / O documento escrito | 64 |
| As provas: entre o oral, o escrito e o “regalo” | 79 |
| SEGUNDA PARTE | 87 |
| AS FERIDAS: segundo diagnóstico | 89 |
| OS GÊNEROS E O GÊNIO | 97 |
| Como leio? | 97 |
| A degeneração | 110 |
| Ele, ela e a traição | 117 |
| O gênio | 123 |
| TERCEIRA PARTE | 129 |
| AS FERIDAS: terceiro diagnóstico | 131 |
| ESCREVENDO-SE: A LITERATURA E AMBAS AS VIDAS | 137 |
| Os pactos | 137 |
| O outro lado | 149 |
| Os lugares do eu (“Yo soy tú”) | 151 |
| A vida simulada | 159 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 217 |
| O penúltimo grão de areia (a modo de epílogo) | 219 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 221 |
| ANEXO: 12 de dezembro de 2016 | 237 |

Introdução

É dito que o discurso científico, e, de modo geral, o discurso acadêmico, para “ser levado a sério” deve obedecer a certos protocolos institucionais. Comento, brevemente, dois deles a partir do estudo de Fausto Senzat (2001): comprovação da argumentação com base em fontes fidedignas e marca de impessoalidade do discurso.

A impessoalidade da referência com que comecei este texto dá lugar ao questionamento: quem disse? Trata-se de um conhecimento popular? Caso não seja, as vozes que formam o discurso, das quais nos apropriamos a fim de desenvolver e sustentar um raciocínio, devem levar seu endereço de origem, ainda que a origem primeira da ideia não esteja ali, afinal de contas, é, também, uma questão de honestidade intelectual. (SENZAT, 2001, p. 22).

O pronome oculto, flexionando o verbo “comentar”, no primeiro parágrafo, é o “eu” interdito do discurso da ciência. No entanto, nem sempre foi assim. Até metade da Idade Média, o emprego da primeira pessoa do singular era comum. A interdição veio após a “luta contra os falsos e os falsários” (LE GOFF, 1990, p. 544; SENZAT, 2001, p. 25). Isto é, a partir do momento que a veracidade dos textos (documentos) passou a ser minimamente autenticáveis, entendeu-se que a responsabilidade intelectual deveria ser tomada como coletiva. Porém, como informa Christopher Turk e John Kirkman (2005, p. 97), a interdição do emprego do “eu” no discurso científico inglês só de fato ocorre após o século XIX, a partir do qual se estabeleceu o estilo vitoriano de impessoalidade¹.

Uma das áreas mais flexíveis ao uso do “eu” é a de humanas, principalmente, a da crítica literária (SENZAT, 2001, p. 32). Data dos anos setenta as primeiras ocorrências com marca de pessoalidade no discurso em teses e dissertações nas universidades brasileiras. Segundo Senzat (2001, p. 33), a crítica literária teve, e tem, maior abertura à

¹ Senzat (2001, p. 53) observa, em sua leitura de Turk e Kirkman, defensores o uso da primeira pessoa no discurso científico, que suas asserções restritivas acerca do impessoal no discurso da ciência mostram que, em certa medida, essa impessoalidade comporta algo inerente ao discurso literário porque contam com o ambiguo e o impreciso. Como demonstra, por exemplo, a seguinte oração: “Impersonal constructions are not only obtrusive, and often ambiguous, but also cumbersome [...]” (TURK, KIRKMAN, 2005, p. 99).

mudança porque seu objeto de pesquisa, na grande maioria, é o texto ficcional. Além disso, a palavra escrita, matéria prima e carburante dos escritores, tem para o crítico um valor que não se equipara ao valor dispensado por pesquisadores de outras áreas do conhecimento.

O crítico do texto literário não se limita a informar resultados de sua pesquisa, geralmente, bibliográfica; ele tende a fazer que sua escrita, estrutura e estilo, contribuam para a problematização do tema abordado. Isso implica, muitas vezes, inconscientemente, no surgimento do que Senzat (2001, p. 33) chama de “efeito plasmático” da crítica, que consiste em o crítico incorporar em sua escrita “tiques” do estilo do escritor pesquisado. Como, por exemplo, o uso de aspas ou parênteses, períodos e parágrafos muitos longos ou muito curtos, repetições constante de ideias, palavras ou conceitos. Os resultados desse “efeito plasmático” podem ser o obscurecimento do texto, no qual o “plasma” não se encaixa e provoca o surgimento de dois textos sobrepostos que não se deixam ler; outra causa pode ser positiva, nesse caso o “plasma” direciona a leitura porque estabelece uma “ponte precisa” entre o texto literário e o texto crítico. Senzat não dá muitos detalhes do que seria essa “ponte precisa”, o que faz reticente minha crença nessa precisão.

Para Senzat, (2001, p. 34) foi o uso do “eu” no discurso acadêmico que permitiu um novo posicionamento da crítica literária nesse âmbito. Se por um lado a literatura, mais precisamente o romance (*la novela*), “usando viejas formas [...] está condenada a decir cosas viejas, y sólo usando formas nuevas podrá decir nuevas cosas” (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 9, § 3)², a crítica, afirma Senzat (2001, p. 35), mesmo a acadêmica, deveria tomar com mais propriedade novas formas de operar seu discurso. Faço este preâmbulo com o intuito de justificar minhas escolhas para criticar a obra literária de Javier Cercas.

Cercas é considerado um dos renovadores da ficção espanhola. Seu romance *Soldados de Salamina* (2001) foi o responsável por colocar

² Usarei este tipo de referência para os livros digitais (*e-Books*) visto que a ABNT ainda não possui uma normatização para esses formatos. Como a extensão *epub* não tem paginação fixa, pois ela se altera conforme o tamanho do suporte de leitura (polegadas da tela e aplicativo base) e também, pela possibilidade de modificar o tamanho da fonte (zoom), após o ano de publicação agrego os seguintes dados, que precisam, mesmo na versão impressa, o lugar da citação: parte (par.), capítulo (cap.) e parágrafo (§).

seu nome no panteão dos grandes escritores. Nas palavras do próprio Cercas³, esse livro o converteu em escritor profissional. Para Mario Vargas Llosa (2001), “el libro es magnífico, en efecto, uno de los mejores que he leído en mucho tiempo”. As críticas foram muitas e muito positivas, o que o levou ao caráter de *best seller*. Contribui para sua popularidade, também, o fato de o romance surgir em um momento em que a memória histórica espanhola estava em voga, pois a trama se desenvolve em torno de um episódio da Guerra Civil da Espanha. Cercas recusa o título de romance histórico e de revisionismo a seu livro, ainda que a editora Tusquets assim a classifique em seu sítio.

Soldados de Salamina apresenta o estilo narrativo de Cercas: mescla de ficção e história; narrador homônimo e *alter ego* do escritor, que apresenta grandes semelhanças biográficas; personagens reais ficcionalizados (Sánchez Mazas e Roberto Bolaño, por exemplo). Pode-se dizer que esse romance marca um antes e um depois na obra de Javier Cercas. Seus três livros anteriores, considerados narrativa ficcional, são, *El móvil* (1987), *El inquilino* (1989) e *El vientre de la ballena* (1997). *Relatos reales* (2000), *Una buena temporada* (1998), *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1993), classificados como crônicas e ensaio.

Estas duas últimas trazem um protagonista que é professor universitário e, ainda que não levem o nome de Javier Cercas, fazem referência à atividade de Cercas como professor. *El móvil*, bem como *El inquilino*, não está narrada em primeira pessoa, porém o protagonista é um escritor que se propõe a escrever uma obra que marque a história da literatura. Após *Soldados de Salamina*, Cercas publica *La velocidad de la luz* (2005), ambientada em Urbana, Estados Unidos, e aborda, transversalmente, a Guerra do Vietnã. Depois seguiram: *La verdad de Agamenón* (2006), crônica; *Anatomía de un instante* (2009), inclassificável, *Las leyes de la frontera* (2012), romance; *El impostor* (2014), romance; *El punto ciego* (2016) ensaio. Em 2003 publicou-se *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura* em colaboração com o cineasta David Trueba, que cinematizou *Soldados de Salamina*. Após esse romance, o elemento histórico aparece em praticamente todas suas obras.

³ “Para Marcos, este libro que me convirtió en un escritor profesional. Con un abrazo brasileiro”. Dedicatória que Cercas me fez de *Soldados de Salamina* na Feira Literária de Paraty, 2012.

Com isso já é possível apresentar os temas com os quais me proponho a escrever esta tese. Sua estrutura está dividida em três partes e cada uma delas comporta dois capítulos: Primeira parte: “As feridas: primeiro diagnóstico” / “A construção do relato real”, Segunda parte: “As feridas: segundo diagnóstico” / “Os gêneros e o gênio”, Terceira parte: “As feridas: terceiro diagnóstico” / “Escrevendo-se: a literatura e a vida”. Deixo para depois a explanação dos capítulos intitulados *As feridas*, que terão sua concepção mais compreensível após a explicação dos demais.

Em “A construção do relato real”, busco dimensionar a relação entre ficção e história, tão recorrente na obra de Cercas. Inerente a isso está a conceituação de “verdade” histórica e literária. Os personagens de Cercas são taxativos ao afirmar que pretendem relatar a verdade e que devido a isso narram uma história isenta de (ou imune a) ficção. A verdade da literatura é um tema que o Cercas escritor defende em ensaios e entrevistas⁴. Nessas ocasiões, Cercas é tão taxativo quanto seus personagens, o que me leva a acreditar que nosso autor performa suas criações fora do espaço ficcional. Essa questão será contemplada na terceira parte desta tese, mas se conecta com a segunda parte. A conexão se dá pela maneira que Cercas pensa e emprega o gênero literário. Para Cercas (CERCAS; SAMSON, 2013, p. 158), o romance é “como un gran monstruo que va devorando los géneros”. Por isso, no capítulo “O gênero e o gênio”, problematizo a diluição das fronteiras entre os gêneros literários e procuro estabelecer a ideia de gênio à função autor-escritor, que oferece subsídios para que determinado texto seja lido com vistas à dissolução dos gêneros, buscando, assim, sustentar a ideia de que o gênero depende de como se lê e de como se escreve. A dimensão dessa temática, no caso de Cercas, perpassa a esfera de sua literatura e encontra lugar na sua vida de escritor.

⁴ 1ª advertência. Posto que Cercas é, também, crítico e teórico literário, em muitas ocasiões me pautarei em suas considerações a respeito da literatura. A advertência que faço é a mesma que Cercas faz em sua tese de doutoramento, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Ao abordar o texto de Suárez, “La zancada del cangrejo”, que apresenta uma reflexão teórica sobre a literatura, Cercas (1992, p. 19) observa, com uma citação de W. H. Auden, que devemos ter cuidado com as reflexões teóricas dos escritores, pois em geral elas são: ““manifestation of his debate with himself as to what he should do next and what he should avoid””.

É o que pretendo demonstrar em “Escrevendo-se: a literatura e a vida”, que Cercas performa sua literatura. Isto é, que ele procura romper os limiares entre sua vida real e sua ficção. Claro que essa afirmação deve ser tomada com cuidado, pois a transparência dessa performance é velada. Exemplo disso é a questão da verdade, que Cercas teoriza em seus textos, entrevistas, ensaios e crônicas. Não perceber que Cercas se propõe a esse jogo, pode levar a uma defesa da pureza do real, como o faz o jornalista Arcadi Espada, com que Cercas teve uma longa e profunda contenda, nos planos da vida e da literatura. E também podem levar ácidas asserções críticas, como, por exemplo, a de Ramón Rubinat Parellada em *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas: una execración razonada de la figura del intelectual* (2014), resultado de sua pesquisa de doutorado.

Rubinat Parellada tem como propósito principal desconstruir, melhor, destruir, pois ele não opera o conceito derridiano de desconstrução, o Cercas teórico e intelectual. Seu texto soa como ataque de ódio pessoal, apesar de o crítico advertir para esse fato: “En estas páginas no debería haber ninguna descalificación personal sino la crítica de lo que tienen de falaz la Teoría de la Literatura y la obra literaria de Javier Cercas” (RUBINAT PARELLADA, 2014, p. 21). Porém, nessa mesma citação, Rubinat Parellada deixa entrever que seu objetivo é também atacar a ficção de Cercas. Isto porque o crítico acredita que a literatura não pode dizer a verdade (RUBINAT PARELLADA, 2014, p. 23). Rubinat Parellada parece, a todo instante, esquecer-se, ou ignorar, que Cercas é um ficcionista, não um filósofo⁵. É justamente com o intercâmbio entre o ficcional e o real que, nesse capítulo, pretendo demonstrar que Cercas escreve sua autobiografia ao escrever sua obra e que sua vida escreve sua ficção.

Estou de acordo com Senzat (2001, p. 42) de que escrever a crítica é, também, escrever a vida, que reitera Ricardo Piglia (2001, p. 13) ao afirmar que a crítica “es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas”. Isto posto, os capítulos “As feridas” é a maneira de pela qual optei para tentar escrever meus encontros com a obra literária de Javier Cercas e

⁵ 2ª advertência. Fazer a defesa de Cercas contra críticas que parecem infundadas pode levar-me a um perigo que ronda o crítico, que é o de “converter em hagiografia lo que quiso ser monografía” (CERCAS, 1993, p. 17).

com Javier Cercas além da escrita crítica. Esses capítulos são memórias e, também, crítica literária; mas não são ficcionais. Poderei ser julgado por propor uma tese com pretensões literárias e faço minha prévia defesa.

É certo que, às vezes, a realidade, diz Cercas (2009, p. 16), reclama ao romancista um romance. Sem ser romancista, ou qualquer outra espécie de ficcionista, tive, em algum momento, a sensação de que a realidade me reivindicava uma ficção. Mas quando isso aconteceu, eu já estava comprometido com a verdade de escrever uma tese, esta tese. Então, nem cogitei a possibilidade de atender ao pedido da realidade. Porém, à medida que desenvolvia a tese, minhas vicissitudes estabeleciam uma ligação com Cercas que não poderia eu supor.

Tive três encontros físicos com Cercas e deles, devo confessar, surgiram as três partes que estruturam esta tese. Demorei algum tempo para perceber e assimilar as redes de coincidências, porque acredito que não sejam mais do que coincidências, porque o não casual é já o plano da literatura. No entanto, quando me dei conta delas, sabia que não poderia ignorá-las. De modo que, abdicando à ficção, decidi incorporar à tese as experiências vividas, pois elas fundamentam, ou subsidiam, ou complementam, o percurso crítico que aqui traço⁶.

Não há dúvida que desejo que meu discurso seja “levado a sério” (SENZAT, 2001, p. 5), mesmo porque o espaço no qual ele se insere, o espaço acadêmico, não me autoriza a elaboração de um trabalho que não possua o caráter de seriedade. Para tanto, sinto-me obrigado a esclarecer o porquê de minhas escolhas epistemológicas, e que só poderia fazê-las arrancar enunciando o “eu”, que é a forma de enunciar as paixões (SENZAT, 2001, p. 15), pois as paixões podem obliterar a razão, mas com a ausência delas não é possível começar.

E para começar destaco que o título desta tese sugere um recorte. O recorte do literário. Javier Cercas opera esse recorte em sua tese, na qual afirma que, apesar de seu estudo estar centrado na obra literária de Gonzalo Suárez, alude, em vários momentos, a sua filmografia, pois “Cine y literatura se hallan íntimamente entrelazados en la obra de Suárez [...]” (CERCA, 1993, p. 16). O crítico literário Javier Cercas deixa claro que o literário da obra de Suárez são seus romances. E

⁶ 3ª advertência. Ainda que possa parecer fantasioso o conteúdo dos capítulos “As feridas”, devido à força das coincidências, eles devem ser lidos como a história da construção de uma tese.

quanto ao literário da obra de Cercas? Nosso autor não possui uma obra fílmica, mas nela há o ensaio e a crônica, que não ficam restritos aos espaços acadêmico e jornalístico, porque Cercas faz crítica literária, teoriza a literatura e toda essa profusão de gêneros também estão inseridos em seus romances onde também estão a biografia e a autobiografia. E é pela porta dos gêneros, sem umbral, que a obra literária de Javier Cercas se estende para além da denominação clássica de ficção, porque se o gênero está, em grande parte, condicionado pelo modo de leitura, o literário da obra de Cercas acompanha esse movimento. Ademais, para Javier Cercas, a literatura é o que não se parece com literatura: “Huye de todo lo que suene remotamente a literatura; la literatura es lo que nunca, ni siquiera remotamente, suena a literatura: suena sólo a verdad” (CERCAS, 2006a).

PRIMEIRA PARTE

La solitude au niveau du monde est une blessure [...].
M. B.

AS FERIDAS: primeiro diagnóstico

Foi no inverno de 2012, faz agora mais de dois anos, quando vi Javier Cercas entrar pela porta do pequeno teatro da Casa da Cultura. Apontei e disparei. Um clarão iluminou a cena. Me assustei e percebi que meu coração disparara junto. Acostumado, penso, com tiros de *flash*, ele sequer se incomodou em averiguar de onde a luz partira. Se vestia em tons oliva, calças jeans e sapatos marrons, velhos e empoeirados. Sei disso porque neste momento recorro à fotografia, fotograma daquele disparo. No quadro ele sorri contente, olhando para o lado. Ali estava ele à minha frente pela segunda vez. Sentia-me tiete, me dei conta disso e tentei afastar a adoração. No entanto, havia naquilo tudo uma aura de irrealidade, que eu tentava processar rápido e racionalmente, como se fosse estudante de literatura ou de sua teoria. Diferente da primeira vez que o vi, estava disposto a abordá-lo, a apresentar-me, a tocá-lo. Queria que essas coisas acontecessem ali mesmo na entrada lateral do teatro, mas resolvi esperar o momento apropriado, que seria ao fim da roda de conversa. Depois do disparo, e com medo de fazer outro, mantive o dedo sobre o botão disparador da Nikon, alerta a não sei o quê. Naquele instante pensei em Massagli, que dois dias antes me havia feito a pergunta certa numa ocasião tão inesperada.

A mesa estava intitulada “Da página para a tela”, de modo que antes que os debatedores entrassem, exibiram o filme *Soldados de Salamina*. Foi difícil não chorar na cena em que Lola Cercas casualmente encontra seu recém-ex-marido na rua. Contraí o abdômen, fiz a respiração do pilates e, ao contrário da protagonista, consegui conter as lágrimas. Me lembrei de Cercas: “a mí esa escena de la película me conmueve muchísimo”, mas foi Jacob van Oppen quem se instalou no meu pensamento.

Naquele inverno, Ada me havia abandonado e não tê-la a meu lado compartilhando aquele acontecimento me enchia de um vazio sem fim. Tive que fazer o mesmo exercício no dia anterior quando fora assistir à conversa com Trueba. Enquanto esperava seu início, tocou no som ambiente “A casa é sua”. Não era “The boxer”, mas me golpeou. Não chorei, mas é como se o tivesse feito, pois tenho cronicamente as pálpebras vermelhas devido à inflamação das glândulas sebáceas, assim

parece que sempre acabei de chorar ou de fumar um baseado. Mas quando voltei para o quarto da pousada Marrá Paiá chorei de verdade e com força, até dormir, porque as perguntas que tinha para fazer naquele momento não eram para Cercas, mas apenas para mim.

Cercas ficou à esquerda de David Trueba, que por sua vez estava ao lado de Malcolm Barral. O mediador, Guilherme Freitas, fez a primeira pergunta, direcionada a Trueba, que levou mais de quatro minutos para respondê-la. Estava eu já impaciente, pois queria ouvir Cercas. A pergunta que lhe tocou foi sobre o câmbio de gênero do protagonista no filme: “Javier, como se sente um escritor vendo esse processo de afastamento de uma história que ele criou em direção a uma outra obra criada por outro artista?”.

Eu ouvia sem escutar porque queria ser o primeiro a fazer uma pergunta, assim que a formulava naquele momento. Quando o mediador inquiriu a plateia se havia alguma pergunta, prontamente levantei a mão: “Hola, me llamo Marcos. Es innegable que en toda esta discusión en la película” – disparei sem respirar –, “en la novela la cuestión del género que fue discutida... no es solamente el cambio de personaje masculino para femenino. Pero ahí está en la película, cuando se entrevista a los veteranos, los mayores, hay un tono de documental ahí queda muy claro, o sea, que es un género dentro de otro género, que es un documental dentro de un largometraje de ficción. Ya en la novela pasa igual, ¿no? porque ahí hay, por ejemplo, crónica, biografía etc. Bueno, puesto que se publicó el guion, *Diálogos de Salamina*, les pregunto a ustedes si ¿es posible leer guion cinematográfico como género literario?” Ufa! Engoli seco e senti uma leve dor na garganta. Eu tremia e gaguejei várias vezes, mas vi Cercas assentir movendo a cabeça e isso me encheu de coragem, de modo que eu dizia a mim mesmo que estava no caminho certo. No entanto, quem me respondeu foi apenas Trueba. Deveria ter direcionado a questão a Cercas. Achei a questão torpe e se descobrissem, imaginei, que era estudante, doutorando em teoria literária, ririam de mim. A partir daí comecei a formular uma pergunta exclusiva para ele. Me veio novamente a lembrança de Ada. Preparava uma pergunta da qual ela se orgulhasse de mim. Queria que ela me ouvisse, queria que ela me ajudasse a formulá-la, queria não me estar sentindo tão só naquele momento. Eu tinha uma tese para escrever e nenhuma linha havia saído ainda. Ela sabia o quanto aquele encontro efetivo com Cercas significava. E depois de tudo, o mais dolorido era não ter para quem

contar. Percebi que fizera bem em insistir com Alai que gostaria de estudar a obra de um escritor vivo. Ela me sugeriu Alberto Méndez e seu *Los girasoles ciegos*. Li os contos e balancei. E agora aquele momento me fazia sentir um pouco vivo. A pergunta ia ser direta e sem preâmbulo: “¿Qué es lo que usted considera la obra literaria de Javier Cercas?”

Fazia quase um ano que havia decidido o título da tese. Foi depois de comprar pela internet a tese de Cercas. Que ele era professor de literatura isso não era surpresa, mas que sua tese fora publicada e que eu poderia ter acesso a ela, me deixou bem animado. Eu sabia pouco sobre ele, apenas o que informavam as orelhas dos livros:

Javier Cercas (Ibahernando, Cáceres, 1962) es profesor de literatura española en la Universidad de Gerona. Ha publicado las novelas *El vientre de la ballena* (1997), *Soldados de Salamina* (2001) y *La velocidad de la luz* (2005). También es autor, además de la obra que hoy presentamos, de un libro de crónicas, *Relatos reales* (Acantilado, 2000), de un libro de artículos, *Una buena temporada* (1998), y de un ensayo, *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1994).

Essa é a orelha de *El inquilino*, seu primeiro livro, que foi reeditado depois do grande sucesso de *Soldados de Salamina*, aliás, toda sua obra foi reeditada. Outras orelhas trazem os prêmios que ele recebeu: Premio Qué Leer, Premio Crisol, Premi Llibreter, Premio Librería Cálamo, Premio Salambó, The Independent Foreign Fiction Prize, Premio Grinzane Cavour, Premio de la Crítica de Chile, Premi Ciutat de Barcelona, Premio Ciudad de Cartagena, Premio Extremadura. Já na orelha de *Las leyes de la frontera*, se acrescenta: “Su obra consta también de un libro inclasificable, *Anatomía de un instante*” e mais um prêmio, o Nacional de Literatura. Muitas das orelhas informam que sua obra foi traduzida a mais de trinta idiomas. Eu tenho apenas um livro em português, tradução de Wagner Carelli. Foi presente de Ada.

Eu a esperava na rodoviária já há quase uma hora quando recebi uma mensagem sua no celular convidando-me para tomar café na padaria Mariza. Achei estranho que ela não me tivesse esperado. Fui até lá. Encontrei-a sentada à mesa perto da parede de vidro, de onde se via as quatro esquinas. Debruçada sobre um livro ela escrevia algo nele.

Não esperava que a pilhasse naquele ato e rápido tratou de terminar o que fazia. Fechou o livro e me estendeu. Percebi que algo não estava bem. Ela tinha o rosto tenso, a voz lhe saía com dificuldade, apesar de tentar falar com naturalidade. Peguei o livro já na defensiva e pronto para um ataque. Sentia medo. O vermelho da capa me chamou a atenção e assim que identifiquei que se tratava de um livro de Cercas. Folheei ávido as primeiras páginas e encontrei uma breve dedicatória. “Para Marcos. Ada”. Li-a em menos de cinco segundos e ato seguido arranquei a folha num gesto rápido - enquanto ela me explicava como conseguira o exemplar - e entreguei-a dizendo que o livro ficaria melhor sem aquela dedicatória. Ada pegou a folha e a guardou na bolsa. Ela contou que chegara cedo à cidade, que viera de Chapecó e soltou: “Vou embora”. Foi como se ela me golpeasse a testa com uma pedra. Pressenti o futuro imediato e perguntei se ela sabia o que aquilo significava. Ela estava certa de que, sim, eu entendia bem o sentido daquilo. Por fim, afirmou que só estava ali para pegar suas coisas.

O que li naquela manhã não era o que estava escrito. Não sei onde, em minha leitura, eu coloquei, ocultei a parte “com amor”. Foi Ada quem me deu para relê-la, depois de muitos meses, para contestar um poema que eu lhe escrevera sobre aquela despedida.

DEDICATÓRIA

*Para X uma lembrança Y
eis uma dedicatória sem pessoa
e muito menos fernando
fundada na impessoalidade
uma dedicatória sem nomes
está longe
de ser uma dedicatória bonita
nela não há dedicação
engano-me
dedicava-se sim ao exercício do esquecimento
que lembrança pode-se daí levar?
A dedicatória removia os nomes próprios singulares
de cena, da cena, do papel, de seus papéis
removia-lhes o protagonismo*

*Y ofereceu café com leite
o mesmo café antes tomado*

*com leiteratura, lei tua
e que se tornava agora bebida indigesta e fria
o fim de tudo numa padaria
a poesia nossa de cada dia
mas o pão não havia acabado não
o pão no chão
o último café num lugar com nome de mulher
que evoca o mar sem ser daniela
café sem cheiro café amargo
caferida amargora*

*E a dedicatória
foi
remo.vida
não pertencia àquele corpo(us)
era dedicatória sem vida
versão traduzida trazida para despedida
X levou consigo o corpo(us) mutilado
e se dedica a fazer cheiro de café toda as manhãs
Y partiu com a parte que não fazia parte
e ao chegar em casa depositou a dedicatória na gaveta da impessoalidade
lugar que há muito tempo está habitado pela mensagem em
infinitivo verbal com (versão traduzida) canetacaminho
e agora se dedica a mirar o caminho
e agora se dedica a fazer novo ninho
e ele na sala, vazia*

A dedicatória kolidyu.

Ada é, na verdade, Ana. Apenas eu a chamo assim. O nome é uma mescla de Ana com Adelina, que é como se chamava sua bisavó. Ada sempre dizia que se tivéssemos uma filha gostaria de lhe dar o nome de Adelina. Então, passei a chamá-la de Adalina que logo se reduziu para Ada. Mas esse é apenas um de seus heterônimos.

Em Paraty Cercas me autografou quatro livros. Como a personagem do filme de Trueba, Conchi, pedi-lhe que me escrevesse uma dedicatória com sentimento. Ele riu e disse que capricharia. Pousou a ponta da caneta na folha vazia e levantou a cabeça com o olhar em minha direção como quem espera uma resposta. Sustentei o olhar sem entender ao certo o que ele me perguntava: “¿Tu nombre es...?”. “Marcos. Me llamo Marcos”.

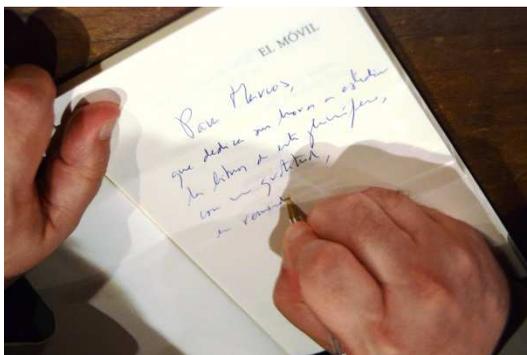
La velocidad de la luz: Para Marcos, con un abrazo en Paraty.

El móvil: Para Marcos, que dedica sus horas a estudiar los libros de este plumífero, con mi gratitud, en recuerdo de este encuentro en Paraty, y en previsión de lo que vendrá (en Paraty, o [...] ...) con un abrazo”

Soldados de Salamina: Para Marcos, este libro que me convirtió en un escritor profesional. Con un abrazo brasileiro

La obra literaria de Gonzalo Suárez: “Para Marcos, que quien hace conmigo lo que yo hice con Suárez, con un abrazo en Paraty”.

Ele me apertou forte a mão e disse: “Con lo tanto que me lees, espero que no me obvies”. “¿Cómo?” “Que no me obvies”. “Sí, no voy a obviarle”. Então eu disse, retirando meu cartão de visita do bolso da bermuda: “Una última cosa: quiero darle mi tarjeta, solo para que yo pueda contar a mis amigos: ‘Le di mi tarjeta a Javier Cercas’”. Ele achou graça e pegou o cartão. Imaginei meu cartão perdido em seu escritório numa gaveta cheia de cartões. Ou pior, esquecido sobre o criado mudo de um hotel em Paraty.



São 21h32, estou há 40 minutos na fila do “Último minuto” na esperança de conseguir entrada para a mesa “Quadrinho para maiores”, com Laerte e Angeli. Consegui comprar. De imediato identifiquei Angeli e, estupidamente, não vi Laerte, mas uma senhora em um longo vestido florido, sandálias e unhas vermelhas a seu lado. Quando o mediador apresentou a senhora pelo nome de Laerte, me dei conta de que eu estava completamente desatualizado. Laerte travestido é um gênero sério, um gênio com humores.

Estou cansado, com fome e com dor. Rondei o centro à procura do que comer. Todos os cardápios apresentam pratos para dois. Peço qualquer coisa, para dois, no Armazém Paraty. Mastigo lentamente e ao engolir a comida tento desviá-la do foco da dor, ou onde imagino que ela esteja, mas em vão, mas sigo engolindo e tentando. Já estou abrindo a porta para ir embora quando volto rápido para mesa e tomo de um só gole a dose de conhaque que deixei intacta sobre a mesa. É tarde e as ruas estão repletas de gente do mundo todo. Sopra um vento fraco. Nada ali lembra a inverno, nem mesmo a temperatura de 28°. O rosto de Drummond projetado da parede externa da igreja provoca um imenso halo azul no rosto dos que assistem à projeção. Paro um instante e acompanho a animação com um ombro encostado em uma árvore. O que há em comum entre Carlos Drummond de Andrade e Javier Cercas, penso. Um grupo de garotas alemãs passa por mim apressadas, rindo e bebendo cerveja e com bolsas plásticas com livros. Não sei responder. Não sei nada de Drummond, não sei nada de Cercas, não sei nada de Laerte travestido. Uma mão desenha na tela improvisada e surge o autorretrato do poeta, que ganha vida e começa a se movimentar acompanhado por palavras, que vão aos poucos formando versos de seus poemas. Depois de muito caminharem, chegam a Minas. Ansiosas as palavras se chocam contra as pernas de Drummond e o fazem tropeçar. Ele se levanta, pega os óculos do chão, olha para trás e vê uma pedra solitária... Era o óbvio, pensei, ainda sem saber o que conectava Drummond e Cercas.

Sinto frio. E parece que sou o único, não apenas a sentir frio, mas o único sozinho, o único com dor, o único com... O único com uma autocomplacência maior que o mundo. Volto para o Che Lagarto e no caminho encontro Drummond em cada esquina. O grupo de alemãs, agora reduzido, passa em sentido contrário do outro lado da rua. Elas param e me fazem um sinal. Olho e as vejo fazendo pose, então entendo

que esperam que eu tire uma foto. Tiro a fotografia e elas se vão dizendo um obrigado carregado de sotaque.

Nessa noite não chorei. Primeiro porque estava num quarto misto com cinco beliches e dez pessoas: dois casais dividiam as estreitas camas de solteiros e segundo porque o frio se transformou em febre e logo se combinou à tosse, que tentei reprimir a noite toda.

Na noite em que cheguei a Paraty, assim que desci do ônibus, tive a sensação de que estava numa cidade deserta, mas quando entrei na praça, no âmbito da Feira, entrava na cidade das ilusões. Parecia uma cidade escrita e tinha a ilusão de que ela me trouxesse Ada; tinha a ilusão de que o encontro com Cercas me trouxesse a escrita da tese. Mas eu sabia que precisava fazer alguma coisa para ajudar a ilusão viver para além do dia seguinte. Talvez, com medo de que não conseguisse manter essa sobrevida da ilusão, na manhã seguinte, quando saí para procurar um novo alojamento, porque o pernoite na Marrá Paiá tinha sido um golpe de sorte, resolvi tentar descobrir onde Cercas estaria hospedado. Selecionei os cinco melhores hotéis da cidade como alvo. Nenhum deles confirmou a estada do escritor. Certamente, pensei, que não tivessem autorizados a dar essa informação. Então no horário do almoço estive nos melhores restaurantes, mas nada de Cercas. Já havia desistido quando vi ao longe, cruzando a ponte, David Trueba. Corri desesperado em sua direção crente de que ele me levaria a Cercas. Quando estava a uns vinte metros dele, um táxi parou a seu lado, a porta traseira se abriu e ele entrou. Ao passar por mim pude ver, pelo vidro do carro entremeadado pelo meu reflexo, Cercas no banco de trás sorrindo.

Por que o estava perseguindo? Naquele dia 7 de julho de 2012 eu não saberia responder, ou se desse alguma resposta seria equivocada. Mas na tarde do mesmo dia eu compreendi porque havia ido a Paraty. Quando depois da finalização da mesa eu subi ao palco para falar com ele, lhe estendi a mão e disse, ainda mantendo o cumprimento, que aquele momento era uma tentativa de desmitificar a imagem do escritor de papel do escritor empírico, alguma coisa me fez sentido. Ele afirmou que aqueles momentos eram justamente para isso. Menti a Cercas que escrevia uma tese sobre sua obra. Tive vergonha de confessar que apenas a imaginava. Menti como quem sustenta uma impostura. Menti para Cercas, mas naquele instante comecei, de fato, a escrever esta tese. E ainda apertando sua mão imaginei que não pararia de escrevê-la até

terminá-la. Mas não foi bem assim. Parei várias vezes antes de abandoná-la.

Em nove de março de 2010 eu chegava a Realeza para entrar em exercício na Universidade Federal da Fronteira Sul. Cheguei de madrugada. A cidade, num silêncio de cemitério, estava coberta por uma espessa neblina entrecortada pelas luzes amarelentas dos postes de iluminação. Caminhei até o hotel Ideal, onde passei minha primeira noite e também as noites dos meses seguintes. Eu seria o professor de espanhol do curso de Letras de uma instituição que tinha tudo por fazer: de instalações físicas a projeto político pedagógico. Era bastante trabalho e tudo era novo para mim. Toda semana viajava a Florianópolis para as aulas na pós-graduação e era quando eu podia ficar com Ada. Na segunda semana estava decidido a desistir do doutorado, mas Ada me dissuadiu do intento. Por dois semestres estive nessa rotina. Era nas viagens que fazia minhas leituras, que não eram de Javier Cercas. O cheiro dos ônibus, uma mescla de urina com empanados de frango desfiado, me causavam náuseas terríveis. Cercas foi cada vez ficando mais distante.

No ano seguinte, Ada assumiu seu posto de professora de literatura hispânica. Estávamos juntos novamente. Mas eu não conseguia começar a escrever. Estava bloqueado. Relia os livros de Cercas e tinha a sensação que lia sempre a mesma coisa, então me aprofundava no trabalho da universidade. Em um ano nós mudamos cinco vezes de casa. Sempre era eu quem motivava as mudanças, inconscientemente achava que uma nova casa me traria a escrita que não vinha. Depois comecei a mudar o corte de cabelo, o modo de se vestir, às vezes tinha barba cheia, outras, bigode apenas e outras, cavanhaque. Sim, era um camaleão também, pois minha pele que antes era branca começou a ficar amarela. Desconfiei de que a culpa tinha a iluminação pública da cidade e parei completamente de andar à noite pelas ruas. Quando isso aconteceu, Ada, já estava certa de que eu precisava de ajuda de mais alguém que não fosse somente ela. Recusei todos os terapeutas que ela agendara e joguei toda a culpa em cima dela. Acusei-a de ser responsável por não me sair uma única palavra escrita porque ela ficava me cobrando que eu não lhe escrevia mais o mínimo verso; porque ela reclamava que já não tínhamos mais cumplicidade, que não éramos mais um e dois. Ela estava certa em tudo que reivindicava a nosso relacionamento, mas eu não conseguia mais lidar com as minhas frustrações e as delas junto.

No recesso, depois do primeiro semestre de 2012, Ada foi para Florianópolis passar os quinze dias com a filha. Insistiu para que eu fosse. Recusei com a alegação que ia aproveitar para começar a escrever. Quinze dias depois, Ada não voltou. Liguei para saber o que havia acontecido, porém ela não atendeu a nenhuma das chamadas e nem respondeu às mensagens. Alguns dias depois recebi uma mensagem sua dizendo que chegaria no dia seguinte, no ônibus da manhã.

Contei essa história toda a Pablo, o dono da pousada La Búsqueda, escondida atrás do mercado Carlão, como se ele fosse, não um amigo, mas meu terapeuta. Pablo me ouvia com uma atenção distraída, de quem faz isso todas as madrugadas com diferentes hóspedes. Naquela noite havia assistido ao filme *Ex-isto* e durante as duas horas de exibição, só pensei em Ada, certo de que o longa-metragem tinha sido feito para ela. Me despedi de Pablo porque queria estar o mínimo descansado para o encontro com Cercas naquela tarde e sentia uma leve irritação na garganta. A pousada estava em silêncio e uma garota dormia no sofá com um livro sobre o peito, o título na lombada revelava: *Valon nopeus*.

Estou na rua, toco um muro alto do qual cai parafusos. Começo a recolhê-los. Alguém apanha um e o estende para mim. Pegoo e agradeço. No céu surge, deslizando lentamente, enormes e coloridas figuras meio espirais, belíssimas. Uma delas cai, produzindo grande estrondo e um pequeno sismo. Me assusto. Estou em lugar alto, de onde tenho a visão da estrada que passa lá embaixo. Desço e me aproximo do lugar da queda. O que vejo é uma avenida, todos os carros estão imóveis. No ponto do impacto, que foi na pista de sentido para esquerda, há resquícios do material do objeto, branco e desfiado como madeira.

Despertei, sem sobressalto, às 7h44 com o sol que entrava pela janela. Estava sonolento, com a garganta doída, com calor. Desci para o café, já eram 8h. Arrumei minhas coisas, paguei a diária e às 10h me instalava no Che Lagarto. Deitei. Fazia calor. Suava. Pensava em Cercas e pensava em Ada. A frase dele se repetia como um *loop* infinito: “Con lo tanto que me lees, espero que no me obvies” e se misturava com a voz de Ada ao telefone: “Tenho medo de ti”. Dormi entre tosses e a chegada dos companheiros de quarto. Despertei às 2h49. Um dos caras, da cama de trás de mim, falava com voz de bêbado. “Que calor!” Resmungava. “Toma água, toma água. Quer um pouco de água?”. Era comigo. Fingi não ouvir. Ele bateu no meu travesseiro: “Oh, oh, quer

água?” Me esforçava para não tossir. Começou a chover forte. Dormi. Acordei e olhei o relógio: 5h43. Saltei do beliche, agarrei minhas coisas e disparei. “O senhor não me chamou?!”. “Pois é, até fui lá, mas não sabia qual era”. Tive vontade de dizer um palavrão ao recepcionista, mas em vez disso pedi que me chamasse um táxi. Ele ligou enquanto eu calçava o tênis e jogava as coisas dentro da mochila: “R\$ 20 a corrida”. Abri a carteira e percebi que não tinha nem um centavo. Não daria tempo de passar no caixa eletrônico do banco. Olhei para fora, constatei que a chuva não pararia tão cedo e sem sequer lembrar de pedir o cancelamento do táxi rumei caminhando para a rodoviária. Cheguei às 5h55. O ônibus partiu às 6h10.

Peguei os livros dedicados por Cercas para ler as dedicatórias. Ainda não as havia lido. Tinha guardado aquele momento como quem guarda o momento para ler o bilhete da namorada. Me empenhei em decifrar sua letra. Foi difícil e isso me distraiu até a chegada em Volta Redonda.

Aquino é físico, seu nome quase sempre é sobrenome em outros. Li o subcapítulo “Simulações” de sua tese. Desisti. Pedi que explicasse. Apesar de toda sua paciência continuei sem nada entender. Então ele me retirou da gaveta da escrivaninha umas trezentas páginas impressas e me estendeu. Disse que era o livro que vinha escrevendo desde 2010, *Velocidade da luz simulada*. Até hoje ele ainda não o publicou, pois segue em uma infinita revisão. Não me deixou ler além da introdução com o inconvincente, e falho, argumento de que não poderia oferecer o inacabado para não provocar o incerto na leitura e que eu não era o leitor ideal do livro. Concordei com que eu não era o leitor especializado, que poderia digerir aquela complexidade de cálculos, mas que havia identificado algo de literário no seu estilo e nas conjecturas da acerca da possibilidade de simulação da velocidade da luz. Ele recusou qualquer vínculo com a literatura mesmo que inconsciente. Insisti nessa questão e perguntei se seu livro tinha alguma motivação na história que lhe contara sobre nossa experiência, minha e de Ada, com Cercas em Madri; se ele havia lido *La velocidad de la luz*, por que, lhe recordei, que ele ficara muito fascinado com o ocorrido. Negou as duas cogitações e ressaltou que buscava uma possibilidade pouco vislumbrada no fenômeno, mas possível apesar de remota e que por isso se prolongavam as revisões. Percebi que se tratava de uma mescla de insegurança e perfeccionismo. Na verdade, creio que ambas, muitas vezes, andam justapostas. Anos mais tarde teria uma experiência semelhante de

adiamento da obra com Sergio Gandez, que colocava sempre pra mais depois o lançamento de seu álbum. Sempre retardava esse momento porque ouvia uma canção e achava que ela precisava ser melhorada. É o *loop* infinito.

Aquino me esperava na rodoviária. Ao cumprimentá-lo percebi que não tinha mais voz. O ar do ônibus, a chuva, o corpo molhado, tinha acelerado a inflamação das amídalas. Dali fomos ao hospital da Unimed: Loratadina 10mg, 1 vez ao dia por 5 dias; Nimesulida 100mg, 1 comprimido de 12 em 12 horas. Tive dificuldades para dormir e passei a madrugada toda entre sono e vigília ouvindo em *loop* *Chão*, de Lenine.

Estou na cozinha programando um relógio despertador. De repente abandono a tarefa e me encaminho ao que parece ser uma pequena peça. Antes de entrar nela percebo que a porta do quarto de Ada está aberta e a luz, acesa. Na peça piso alguém que está deitado no chão. Nesse momento sou tomado por um estado de completa letargia. Meus movimentos ficam lentos. Não consigo identificar quem está sob meus pés. Tento manter o equilíbrio. Tudo fica muito confuso. Agora estou numa sala grande. Estou triste. De repente chega Ada. Ela me toma pela mão e me leva até um sofá e nos sentamos. Ela quer conversar, me consolar. Reluto um pouco. Digo que não quero, estou quase chorando. De súbito tenho uma xícara na mão, uma duralex translúcida. Jogo-a no chão com força. Enquanto ela ainda está no ar, me arrependo de tê-la atirado e no mesmo instante ela perde velocidade e pousa suavemente no chão, embaixo da estante e sem se quebrar. Tenho uma imensa sensação de alívio.

O sonho me desperta. Levanto com dificuldade e com calafrios. Vou ao banheiro e ao me levantar do vaso sanitário percebo a louça branca manchada de sangue. Entendo o sinal de uma nova crise. Senti, nesse momento, que precisava de saber de Ada. “Onde será que você está agora?”. Lia todos os dias, e várias vezes ao dia, seu blog, sua miragemnocaminho, em busca de um sinal. Necessitava lê-la lendo Helena. E quando o sinal apareceu, me senti mais vivo e pensei de imediato se estava doente ou me fazia doente.

Depois de cinco dias a inflamação da garganta havia desaparecido. Por mais uma semana sentiria febre diariamente de 37,5°. Após isso me recuperei e viajei a Porto Alegre a fim de terminar o que havia começado em Paraty. No entanto, um mês depois voltei a ter febre constante e dores intensas e insuportáveis na nuca. Emagreci dez quilos

e ao final do quinto mês já não mais caminhava, sentia dores lancinantes nas articulações dos joelhos. Foram cinco meses e diversos especialistas: neurologista, hematologista, infectologista, imunologista. Eu achava que minha baixa imunidade tinha facilitado a entrada de algum vírus, ou bactéria. O quadro de retocolite se agravou e o gastroenterologista que me tratava confessou que não sabia o fazer e me encaminhou para outro médico da mesma especialidade. Então Saporiti, por fim, me deu o diagnóstico: artrite reumatoide resultante da retocolite. Mais uma vez um simulacro de proteção. E para sempre: sulfassalazina 500mg quatro vezes ao dia e azatioprina 50mg três vezes ao dia.

A CONSTRUÇÃO DO RELATO REAL

A verdade: ficção à flor da pele

Javier Cercas, narrador de *El impostor*, sopesando se deveria ou não escrever a história de Enric Marco, constata que só poderia fazê-lo por meio de uma “novela sin ficción o un relato real”, pois crê que apenas desse modo chegaria à verdade do biografado, isto é, chegaria à verdade por meio da verdade. No entanto, o narrador conclui que seria impossível contar tal história sem mentir, e desiste da empresa.

Quatro anos depois, cansado de realidade e necessitando ficção, volta a ela, porém constata que “[...] mi relato de la historia de Marco sólo podía ser un relato real, porque Marco ya había contado suficientes ficciones sobre su vida y añadir ficción a esas ficciones era redundante, literariamente irrelevante” (CERCAS, 2014a, par. 1, cap. 3, § 1). De modo que o narrador busca escrever seu romance com o compromisso de contar a verdade. O estatuto da verdade é uma constante no romance. Primeiro porque Cercas retrata a vida de um mentiroso profissional, Enric Marco, um espanhol que, durante anos, sustentou a mentira de que fora prisioneiro em um campo de concentração nazista. Segundo porque quem tenciona contar a história é um romancista, logo, alguém que tem “licença para mentir”, e como estratégia narrativa, o narrador tenta convencer-nos de que, de fato, o que lemos está isento de (ou imune a) ficção.

E o que lemos em *El impostor* é, além de a “verdadeira história” de Marco, a construção do romance. O narrador emprega um método investigativo para reconstituir a vida do biografado. Isso consiste em consultar, tal como um historiador o faria, documentos para atestar a veracidade dos fatos. Ele entrevista pessoas, visita lugares, lê livros, assiste a filmes. Essas ações são narradas e mostram ambos os processos, o da pesquisa histórica e o de escrita da narrativa. No meio disso tudo estão os conflitos morais do narrador-personagem com o que vai descobrindo. Cercas articula seu texto de modo a deixar-nos duplamente interessados: na verdade sobre Marco e no drama de um escritor que tenta dar conta de uma difícil tarefa.

Um das estratégias do narrador para criar o simulacro de que escreve um relato sem ficção é a demonstração de incredulidade em relação ao que lhe conta Marco. Lembremos que Cercas reconstitui a

vida de Marco, também, por meio das lembranças deste, e, posto que se trata de um mentiroso, há que desconfiar de suas palavras, Como um escudo contra o poder inventivo de Marco, Cercas usa, em diversos momentos, a expressão “o dice que recuerda”.

“Marco recuerda también (o dice que recuerda) [...]” (par. 1, cap. 8, § 4);
“[...] igualmente recuerda (o dice que recuerda) [...]” (par. 1, cap. 8, § 4);
“[...] (esto Marco no lo recuerda bien, o dice que no lo recuerda bien) [...]” (par. 2, cap. 10, § 11);
“Sea como sea, lo recuerda, o dice que no lo recuerda” (par. 2, cap. 2, § 8);
“Era allí donde estaba Marco desde hacía horas, o era allí donde dice que estaba” (par. 1, cap. 6, § 3);
“Los recuerdos de esa época que Marco guarda, o dice que guarda, son escasos y desdichados” (par. 1, cap. 13, § 21).

São também recorrentes as expressões “quizás”, “tal vez” e “es posible”, que indicam as incertezas do narrador quanto aos fatos levantados da biografia de Marco. Segundo Carlo Ginzburg (2003, p. 223), tais expressões significam “muito provavelmente” na linguagem historiográfica. As indagações do narrador se estendem para além dos fatos da vida de Marco e abarcam as escolhas do próprio narrador.

Assim, quando Cercas se indaga sobre as possibilidades de escrita da história de Marco se pergunta “¿Era posible proponer la crónica de la mentira de Marco como una historia verdadera?” (par. 1, cap. 5, § 22). Nessa indagação estão contidos dois termos problematizadores do nosso tema: “crônica” e “historia”.

O percurso que sugere Cercas para a constituição da verdade sobre Marco vai da crônica à história. Para melhor apreendermos a importância desse “caminho” há que levar em conta o conceito de crônica histórica.

Hayden White (2010, p. 59) apresenta uma breve distinção entre os dois termos sob o aspecto da narração. A crônica, “Grupo de eventos, originalmente ordenados sólo como una secuencia [...]”, recebe um significado segundo, que ocorre por meio de uma decodificação topológica, que é o incremento da narração. Esse processo é chamado

de narrativização dos fatos. A diferença, ou “desvio”, como aponta White, substancial em entre narrativa histórica e crônica se fundamenta na alegorização dos eventos cronologicamente dispostos.

No entanto, Cercas não se refere apenas em converter a crônica da mentira de Marco em história, mas em “história verdadeira”. Ao reforçar esse aspecto, o narrador faz supor uma diferenciação entre “história” e “história verdadeira”. Se nos colocamos dentro das aflições do narrador, entendemos que seu dilema está em encontrar uma forma de contar a história de um mentiroso, mas sem empregar os mesmos artificios deste, a mentira, a fabulação. A missão parece destinada ao fracasso, visto que o narrador é um ficcionista, porém esse é o grande motivo de *El impostor*. Podemos, pois, compreender seu propósito de escrever uma “história verdadeira”, uma vez que por “história” se compreende, no escopo desse romance, uma narrativa ficcionalizada, logo sem compromisso de relatar a “verdade”.

A preocupação do personagem encontra lugar também no campo da história como ciência. White (2010, p. 60), em sua abordagem a respeito da crônica histórica, que sofre o incremento narrativo, afirma que: “El significado que se supone será provisto por la narración del relato ‘verdadero’ que yace encarnado en los ‘hechos’ registrados en la crónica”. Como bem salienta White, não se trata de confrontar versões “falsas” contra “verdadeiras”, senão de melhor apropriar os fatos crônicos em suas representações narrativas. No entanto, a transformação da crônica em narração ganha *status* de “verdade”. Logo, o narrador de *El impostor* atua como um historiador preocupado com a veracidade dos eventos.

Tal veracidade, segundo White (2010, p. 61), é posta em xeque devido ao caráter alegórico dos relatos históricos, que “son considerados defectuosos” porque se afastam do sentido literal das orações. Cercas, o narrador, seguramente, sabe desse risco, ainda que não afirme que escreverá, ou escreve, um romance histórico, e de fato não o faz, no entanto insiste em que a história de Marco só pode ser contada por meio de um “relato real”. Aqui temos o ponto nevrálgico de *El impostor*. Há nessa formulação de “escrita de um relato real” um sentido inverso, difícil de ser percebido, não porque seja algo engenhoso (ao estilo de Cervantes), mas, no fundo, artiloso (ao estilo de Poe).

Segundo Mario Vargas Llosa (1990, p. 14), a quem Cercas deve muito da conceituação de seu relato real, afirma que

La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero, aunque esté repleta de mentiras -o, más bien, por ello mismo- la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar.

Se hoje literatura e história contam, separadamente, verdades, distintas, em algum momento já contaram, irmanadas, suas verdades.

Determinar os limites entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica, onde começa uma e termina a outra, é tarefa difícil de precisar, para não dizer inexecutável. Por isso é válido lembrar que até o século XVI ambas andavam juntas e se misturavam sem que o *status* de ficção ou de realidade fosse questionado. Antes desse período “Todavía la historia se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia”, comenta Edward C. Riley (1981, p. 256), em sua análise sobre a verdade dos fatos em *Don Quijote*. Assim os historiadores empregavam, de maneira romantizada, fábulas em seus textos. Por outro lado, os escritores de ficção afirmavam que seus relatos eram verdadeiros com o propósito de impressionar os leitores. É pertinente ter em conta que, nessa época, a palavra “história” no espanhol era empregada tanto para designar o romance longo bem como a história, da História (RILEY, 1981, p. 257). No entanto, a necessidade de distinguir a realidade da ficção acabou por afetar a literatura imaginativa, pois começava a guerra contra os falsos e os falsários instituída pelo cristianismo. Segundo Riley, a divulgação da *Poética*, de Aristóteles, na segunda metade do século XVI, levou algum esclarecimento acerca da ficção na poética. No entanto, já estava estabelecida a divisão entre a ficção e a verdade e as obrigações do ficcionista e do historiador. Esse pensamento, mostra Riley (1981, p. 258), está inserido nas palavras do personagem Sansón Carrasco:

el poeta puede contar ó cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna. (CERVANTES, 1912, p. 71).

Nesse contexto, os fabuladores, autores de romances de cavalaria, que não tinham conhecimento da *Poética*, se viam incapazes de defender-se

das acusações de que escreviam absurdas mentiras; porém, mesmo assim, tentavam justificar, entre o irônico e o ingênuo, suas criações como fatos críveis. Divulgada a *Poética*, os romances receberam duplo selo da falsificação “[...] desde el punto de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir” (RILEY, 1981, p. 263). Cervantes fez, de maneira irônica, com que esse dilema dos escritores de romance de cavalaria aparecesse em *Don Quijote*. Logo, tendo Cervantes conhecimento da perspectiva da mimese da *Poética*, Riley (1981, p. 266) afirma que as várias alusões à verdade dos fatos em *Don Quijote* vão além da paródia:

Existen dos tipos de “verdad en literatura y, por ello, la “verdad” puede tener un doble sentido. Las pretensiones de Cervantes al afirmar que su libro debería ser considerado como verdadero en sentido estricto están expuestas de tal manera que nadie puede darles, crédito. Pero, al mismo tiempo, a través de ellas, está afirmando la verdad de su libro en el único sentido posible: el de la verdad poética. Las dos verdades no están confundidas: están unidas.

É essa noção de verdade poética que marca a diferença entre Cervantes e os autores das narrativas cavaleiresca e o que permite a ele a liberdade de jogar com a verdade ficcional e a verdade histórica. Desse modo, é possível a afirmação, no interior de *Don Quijote*, de que as aventuras do protagonista realmente aconteceram historicamente. Riley (1981, p. 268) mostra que Cervantes estava consciente de que não tinha nenhum compromisso com a verdade histórica e que a minuciosidade dos detalhes históricos em sua obra são, na verdade, o compromisso com o constructo artístico, pois está pautado na afirmação de Aristóteles de que um “error histórico en poesía es de menor importancia que un error artístico” (RILEY, 1981, p. 268). Um dos recursos que Cervantes empregou para conseguir o efeito de verdade poética é a informação imprecisa. Isto é, a inexatidão das datas, nomes e lugares. Exemplo disso é o *incipit* do romance, que não precisa o lugar de La Mancha em que a ação vai se desenrolar. Riley vê nessa atitude de Cervantes uma crítica ao “estilo ineficazmente *documental*” (RILEY, 1981, p. 269, grifo meu). Apesar disso, Cervantes priorizava a manutenção da verdade

histórica porque sabia que ela poderia ser averiguada. Riley apresenta vários exemplos de como isso aparece no romance. O que segue ilustra bem a questão, trata-se das palavras de *Don Quijote* ao ter conhecimento de que havia um livro sobre suas aventuras:

los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa... La historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos. (RILEY, 1981, p. 270; CERVANTES, 1912, p. 78,79).

Os críticos da época entendiam que a mescla de fatos reais e ficcionais estavam permitidos desde que oferecessem uma conclusão verdadeira. Cervantes, infere Riley (1981, p. 272), tinha opinião semelhante porque sabia que uma mentira ancorada na verdade produzia maior efeito. Por outro lado, o escritor manchego se tornou mais rigoroso com o claro discernimento entre fatos reais e ficcionais. Riley (1981, p. 273) cita o caso do manuscrito de *El celoso extremeño*, que termina com a seguinte frase: “el cual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero”, a qual não fez parte da versão impressa.

Roland Barthes (2004, p. 178) diz que “Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real [...]”. E essa predileção faz com que estejamos presos à “tirania do literal”, para usar uma expressão de Cercas (2011c). A imperiosidade do real se reforça com a ação de “obras e instituições fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o ‘real’” (BARTHES, 2004, p. 188). Cercas tem consciência disso e, portanto, escolhe autoficcionalizar-se e ficcionalizar a história. Poderíamos colocar as palavras do narrador de Cervantes como se de Cercas autor fossem para referir-se ao episódio do quase fuzilamento de Sánchez Mazas: “aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero”. Esse caso divide opiniões. Muitos creem que ele nunca ocorreu realmente, que foi fruto de uma fabulação de seu protagonista. Quem delata essa impostura é o jornalista Gregorio Morán (1981, p. 139) em seu livro *Los españoles que dejaron de serlo*:

Aquí se inició su leyenda; una leyenda fabricada gracias a su imaginación y a la ayuda de algunos amigos tan imaginativos y cínicos como él. Con la colaboración de Eugenio Montes –otro convertido en Roma al fascismo– una rocambolesca historia, según la cual Rafael había logrado sobrevivir, gravemente herido, a un fusilamiento; se le dio por muerto y logró zafarse de los cadáveres amontonados hasta alcanzar las líneas amigas donde, cubierto de sangre y lágrimas, abrazó al fin la bandera roja y gualda.

Morán (2003) volta ao tema em um artigo no qual crítica o romance *Soldados de Salamina* e acusa Cercas de ter falsificado a história (cf. p. 133). Em sua resposta, nosso autor coloca em dúvida o método de pesquisa do jornalista ao mesmo tempo em que mostra qual foi o seu: “¿Había leído el señor Morán el libro de Pascual Aguilar, había consultado la prensa de la época, había entrevistado a los supervivientes de aquella historia, conocía la existencia de la libreta de Sánchez Mazas? (CERCAS, 2003a). Cercas también presenta as provas testemunhais do caso:

¿O es que pretende que creamos que mienten Pascual Aguilar y Joaquim y Jaume Figueras y Daniel Angelats y María Ferré, y todos los que vieron en aquellos días a Sánchez Mazas, quienes además habrían falsificado con prodigiosa pericia la libreta del escritor falangista? Y David Trueba y su gente, que se pasaron año y medio dando vueltas y hablando con gente de esos lugares, con el fin de hacer la película basada en mi novela: ¿también ellos se han dejado engañar por una conspiración multitudinaria, o también ellos mienten y es el señor Morán, que no sé si habrá puesto en su vida un pie en el Collell, quien, gracias a la inspiración divina, conoce la verdad?

Cercas defende Sánchez Mazas da acusação de traição feita por Morán. Cercas diz que essa afirmação é “rigorosamente falsa”, um “puro disparate” e, mais uma vez, apresenta as provas.

Cercas tem atitude semelhante com *Anatomía de un instante*, porém a diferença é que quanto a esse livro ninguém levanta qualquer possibilidade de “falsificação”, segundo as palavras do próprio autor: “[...] y de hecho nadie ha dicho de que yo había inventado nada; nadie me ha corregido nada; había alguna cosa ahí que yo mismo corregí, detalles mínimos [...] pero que no había nada inventado. (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 41’30”).

Essa necessidade do autor de provar a veracidade do fato histórico mostra que ele se preocupa por elevar a um grau máximo o efeito de real de sua ficção, enfim, uma estratégia para a construção do relato real. No entanto, Cercas, não nega que trabalha também no campo do possível, assim como a historiadora Natalie Zemon Davis, como veremos logo adiante. Para determinados aspectos da tentativa de golpe de Estado de *23 de febrero* (23-F) afirma

que a menudo sólo puede intentar reconstruirse a partir de testimonios indirectos, forzando los límites de lo posible hasta tocar lo probable y tratando de recortar con el patrón de lo verosímil la forma de la verdad. Naturalmente, no puedo asegurar que todo lo que cuento a continuación sea verdad; pero puedo asegurar que está amasado con la verdad y sobre todo que es lo más cerca que yo puedo llegar de la verdad, o imaginarla. (CERCAS, 2009, par. 1, cap. 5, § 1).

Segundo, Justo Serna (2012, p. 229), Cercas faz tal afirmação porque a documentação não é o único meio de se chegar à verdade: “Hay que imaginarla: es decir, se trata de explorar no sólo lo factual, sino también lo conjetural, lo fantasioso que entonces o después se ha dicho”. Aqui Cercas segue a lógica de *Soldados de Salamina*: “aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero”. *Anatomía de un instante*, bem como *El impostor*, é pelo autor um relato real justamente porque evita a fabulação, mas que, paradoxalmente, não pode, em certo grau, a ela fugir. Cercas aplica, nesse livro, observa Serna (2012, p. 230) uma “fórmula honesta” de apresentar suas conjecturas, que ficam visivelmente indicadas como tal, que consiste no emprego da locução adverbial “tal vez” ou forma condicional do verbo “pensar” repetidas várias vezes: “Tal vez Suárez pensó [...]. Tal vez pensó [...]: al fin y al

cabo, pensaría [...]” (CERCAS, 2009, p. 373). Cercas levanta conjecturas a respeito dos pensamentos de um personagem histórico presidente da Espanha na época do 23-F, em um relato real, mas o faz sob a condição de sugerida por Speroni (repito-me com antecedência): “É preciso consentir ao bom historiador, ‘para deleitar os leitores’, a possibilidade de ‘ornar o verdadeiro com algum acréscimo’”, [...] “mas com uma condição: que sejam indicados como discursos diretos” (GINZBURG, 2003, p. 32). Cercas faz isso porque não contrapõe o verdadeiro e o inventado, mas funde a realidade e as possibilidades. Isto é, Cercas constrói uma invenção a partir da atenta escuta das vozes do passado, testemunhas e documentos. Serna (2012, p. 230) identifica nesta estratégia do autor a chave de leitura de *Anatomía de un instante*:

La clave de esta obra radica, precisamente, en la construcción del personaje real a partir de analogías propiamente literarias. Es decir, el novelista –ahora cronista– se vale de ficciones para comprender gestos, conductas, acciones de un individuo real.

A observação de Serna é precisamente o que faz andar o relato real de Javier Cercas.

Mas o que é um relato real afinal?

Cercas escreve uma definição de relato real a pedido do diretor da revista *Quimera*, Fernando Valls, para a edição de comemoração de 25 anos da publicação. Conforme sua explicação, ele criou essa nomenclatura para aí reunir algumas crônicas, “textos de natureza híbrida, que a su modo, como tal vez toda crônica, aspiraba a participar de la condición del poema, de la del ensayo y, quizá sobre todo, de la del relato” (CERCAS, 2006b, p. 111). Essa compilação de crônicas compõe o livro *Relatos reales* (2000). Cercas, no artigo de *Quimera*, autocita (autofagocita) a definição de relato real que apresenta no prólogo do livro: “En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla (CERCAS, 2005c, p. 16). Mais adiante, Cercas coloca em paralelo o relato real ao relato fictício indicando, porém sem fixar, que este se vincula ao jornalismo e aquele à literatura.

Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanece cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad. (CERCAS, 2005c, p. 17).

No fundo, o que Cercas pretende com sua conceituação de relato real é indicar que – uma vez que o relato real e o fictício estão atrelados à realidade, que inevitavelmente sempre partem dela – a ficção o afeta de qualquer maneira. Como aponta o próprio autor, isso ocorre porque essa realidade passa pela representação metafórica da linguagem. Mas isso não explica tudo, pois se consideramos que a linguagem nos impede de atingir o real ao mesmo tempo em que é a única forma que temos de vivê-lo e expressá-lo, chegamos ao ponto em que tudo é ficção, tudo é simulacro, e não se fala mais nisso. Cercas entende que esse risco existe por isso afirma que “no cabe imaginar que una buena pieza periodística que no sea al mismo tiempo una buena pieza literaria” (CERCAS, 2005c, p. 16). Logo se o relato real, forma fundamental do jornalismo, comporta determinado grau de ficção, a literatura, por outro lado, carrega sua porção de realidade. Mas Cercas adverte que não se deve ignorar essa diferença, esse limite, “que separa periodismo y ficción” (CERCAS, 2005c, p. 16)⁷. Essa definição de relato real, talvez, explique, de certo modo, por que Cercas se defende da acusação de falsificador da história, por que defende *Anatomía de un instante* como sendo um relato real.

Talvez a historiadora estadunidense Natalie Zemon Davis aplicasse o conceito de relato real a seu livro *O retorno de Martin Guerre* (1987). Davis reconstituiu a história do impostor Arnaud du Tilh, que nos anos 1540, em Artigat, nos Pirineus, se passou por outra pessoa

⁷ No terceiro capítulo, abordo com mais profundidade esse limite na obra, e na vida, de Cercas, e sua estratégia e de ocultar e mostrar os limites entre a realidade e a ficção.

ao assumir a identidade de Martin Guerre. Este esteve desaparecido por sete anos e volta, depois desse período, representado por Tilh, que afirma ser o verdadeiro Guerre. Tilh, mascarado de Guerre, é aceito na comunidade e por sua esposa Bertrande de Rols, com quem tem um filho. Após aproximadamente quatro anos de convivência, a esposa denuncia a impostura do esposo. O caso é levado aos tribunais e Tilh quase consegue provar que era Martin Guerre, mas o verdadeiro marido reaparece e o impostor é condenado à forca. Na sua investigação, Davis tinha como propósito descobrir “por que Martin Guerre deixou sua aldeia e para onde fora; como e por que Arnaud du Tilh se tornou um impostor; se ludibriou Bertrande de Rols e por que não conseguiu sustentar sua posição.” (DAVIS, 1987, p. 11).

É importante destacar que a motivação principal da historiadora para aprofundar a pesquisa se dá a partir, não de sua leitura do livro *L'arrest memorable* (1561), escrito pelo juiz do caso, Jean de Coras, mas da roteirização e filmagem de *O retorno de Martin Guerre* (1982), dirigido por Daniel Vigne e corroteirizado por Vigne, Jean-Claude Carrière e com contribuição de Janet Lewis e a própria historiadora. Davis (1987, p. 10) comenta:

Ao observar Gérard Depardieu representando o papel do falso Martin Guerre, surgiram-me novas idéias de como pensar o desempenho do verdadeiro impostor, Arnaud du Tilh. Senti que tinha meu próprio laboratório histórico que gerava, não provas, mas possibilidades históricas.

A ficção iluminou para Davis as “possibilidades históricas” onde as provas estavam obscurecidas. Esse lugar de possibilidades é um imbricamento, um ponto de convergência, entre o real e o ficcional. Davis explicita melhor o que seriam tais possibilidades:

Quando não consegui encontrar meu homem (ou minha mulher) em Hendaye, Sajas, Artigat ou Burgos, fiz o máximo para, descobrir, através de outras fontes da época e do local, o mundo que devem ter visto, as reações que podem ter tido. O que aqui ofereço ao leitor é, em parte, uma invenção minha, mas uma invenção construída

pela atenta escuta das vozes do passado. (DAVIS, 1987, p. 21).

Davis, ao considerar determinado caráter ficcional de sua narração, assume a hibridização da conhecida preceptiva de Aristóteles (2003, p. 115, 1451b), isto é, narra como poeta sendo historiadora:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa. [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.

Carlo Ginzburg (2003, p. 223) chama a atenção para o termo “invenção”. Segundo o historiador italiano, essa palavra é provocativa e causa confusão porque a pesquisa de Davis não contrapõe o verdadeiro e o inventado, mas funde a realidade e as possibilidades. Assim como os livros de Cercas – principalmente *Soldados de Salamina*, *Anatomia de un instante* e *El impostor*, devido seus estreitos contatos com fatos históricos, e dado que participam de um gênero mestiço, no qual a dubiedade é ponto de partida e ponto de chegada – transitam livremente entre o real e o ficcional.

A história de Martin Guerre igualmente deslocou o canônico conceito de tragédia e comédia. Para o juiz Coras, aponta Davis (2003, p. 226), a história do impostor apresenta uma mescla entre ambos os estilos. Segundo declara o juiz: “Era verdadeiramente uma tragédia para esse gentil rústico: tanto que o resultado foi muito funesto e miserável para ele, Além do que ninguém sabe a diferença entre tragédia e comédia...”. Coras considerava o caso uma tragédia pelo seu desfecho trágico e, uma comédia por que retratava as ações de “pessoas vis e abjetas”.

A ficção também iluminou Cercas; uma ficção que antes passara pela realidade. Mas ao contrário de Davis, as possibilidades que Cercas entreviu foi a de abandonar a ficção. O autor conta que seu projeto inicial para *Anatomia de un instante* era de um romance, não de um

relato real (CERCAS, 2009a, p. 16-24). Durante sua pesquisa sobre o 23-F, Cercas lê o livro de Jesús Palacios e diz que a hipótese do autor era irresistível, e que a partir dela a ideia sobre o golpe se tornava coerente e simétrica como em um romance e da qual ele poderia partir para escrever seu romance.

Claro que el libro de Palacios no era una novela, y que un cierto conocimiento de los hechos [...] dejaba entrever que Palacios se había tomado ciertas licencias con la realidad a fin de que ésta no desmintiese su hipótesis. (CERCAS, 2009a, p. 21).

Por fim, Cercas acaba por considerar o livro de Palacios um romance sobreposto a uma pesquisa jornalística (CERCAS, 2009a, p. 23) e o refuta como ponto de partida para a escrita de sua ficção:

¿no era redundante escribir una novela basada en otra novela? Si una novela debe iluminar la realidad mediante la ficción, imponiendo geometría y simetría allí donde sólo hay desorden y azar, ¿no debía partir de la realidad, y no de la ficción? (CERCAS, 2009a, p. 23).

A ficção que iluminou Cercas (2009a, p. 15) foi a da própria realidade porque ele considera o fracassado golpe de estado como um “romance coletivo”, como uma forte aura de ficção. No entanto, o narrador adverte: “Pero eso no significa que fuera una ficción: el golpe del 23 de febrero existió [...]” (CERCAS, 2009a, p. 15).

Cercas, ficcionista, ao contrário de Natalie Zemon Davis, historiadora, não admite o espaço da invenção em seu livro, fundamentado em documentos escritos, cinematizados e em testemunhos orais. A cinematização são as imagens do golpe, que foram gravadas pelas câmeras do Congresso e retransmitidas pelas redes de TV. Porém Cercas (2009a, p. 13) admite que os políticos, que foram protagonistas desse episódio, poderiam ser vistos como personagens de ficção televisiva e que o livro pode ser lido como um romance: “aunque no sea un libro de historia [...] no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia; [...] y aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela [...]”. (CERCAS, 2009a, p. 25). Agora é

Cercas quem hibridiza a preceptiva de Aristóteles, pois sendo romancista, narra como historiador.

Cercas evoca Aristóteles em vários momentos. Em seu diálogo com o cineasta David Trueba nosso autor afirma que o ofício do romancista é mentir e com a mentira chegar a uma verdade superior “que no es la verdad de los hechos, la verdad histórica o periodística, sino una verdad universal, una verdad moral o poética” (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 23). Trueba diz que o que acaba de falar seu interlocutor soa a Aristóteles. Cercas confirma se tratar da passagem da *Poética* sobre a superioridade da poesia em relação à história: “Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (ARISTÓTELES, p. 115, 1451b).

Com essa atitude, ou melhor, estratégia, nosso autor faz valer em sua definição de relato real a máxima de que todo relato “comporta un grado variable de invención” (CERCAS, 2006b, p. 111). Em seus relatos reais, Cercas emprega a “imaginação histórica” e a “verdade histórica”. Cercas faz um movimento que ao mesmo tempo em que o aproxima de Hayden White também o afasta. Primeiramente porque Cercas parece estar de acordo com a afirmação de White (2010, p. 172) de que “Evocar el pasado requiere arte tanto como información”, pois seus narradores estão geralmente nesse lugar entre a arte literária e a informação histórica, mas nunca negam nem uma nem outra. Ginzburg (2003, 240), calcado em Arnaldo Momigliano, critica em White a ausência de “fricção” com o real. Isto é, que todas as fases do trabalho do historiador: o princípio de realidade e ideologia, a seleção dos documentos, o método de pesquisa e a apresentação da narração, estão em constante atrito com a realidade.

Marcial Rubio Áquez (2013, p. 490) faz uma pertinente observação a respeito da primeira referência a relato real em *Soldados de Salamina*. Segundo o crítico, não é Cercas o primeiro a sugerir uma definição de relato real, mas o personagem historiador Miquel Aguirre em diálogo com o protagonista. Este confessa ao narrador que estava certo de que ele escreveria um romance com o material que vinha levantando sobre o “fuzilamento” de Rafael Sánchez Mazas e Cercas, uma vez mais, nega a ficção:

–Yo ya no escribo novelas –dijo– Aguirre–. Además, esto no es una novela, sino una historia real. / –También lo era el artículo –dijo Aguirre [...]. Me gustó porque era como un relato concentrado, sólo que con personajes y situaciones reales... Como un relato real. (CERCAS, 2003b, p. 37).

Para Rubio Áñez, esse diálogo revela muito sobre o significado de relato real por conta da identidade dos interlocutores: um historiador e um jornalista. O historiador, observa Rubio Áñez (2013, p. 490), não enxerga nos dados históricos um “componente narrativo”, isto é, o percebe “más propios de la literatura que de la historia”. Por outro lado, o protagonista não admite essa possibilidade.

El historiador arguye entonces que también el periodismo se ocupa de la realidad, pero puede participar – como era el caso del artículo de Cercas sobre el que debaten – de cualidades literarias y entonces llamarse no historia, no literatura, no periodismo, sino ‘relato real’, justamente por participar de cada uno de los anteriores géneros: historia, periodismo y literatura. (RUBIO ÁÑEZ, 2013, p. 490).

De fato, é significativo que seja um historiador quem primeiramente faça menção ao relato real. Pois esse profissional, que maneja com um campo do conhecimento no qual a verdade é um princípio, pode assumir as “possibilidades históricas”, mas não a de abdicar o compromisso com a verdade, pois como afirmou Natalie Zemon Davis: “[...] invenção minha, mas uma invenção construída pela atenta escuta das vozes do passado”. (DAVIS, 1987, p. 21). No entanto, o jornalista, e também romancista, bloqueado para a escrita ficcional, submerge a fundo e com força, em uma tentativa de suplantar a ficção, na “pura realidade”. A sugestão de Aguirre ao narrador, a de escrever um romance, assumir a ficção para narrar um fato histórico, será, no final da narrativa, reforçada por Roberto Bolão ao recomendar-lhe que invente o encontro com Miralles.

Cercas compõe seu relato real com uma constante fricção entre a realidade e a ficção. Por isso vemos o narrador de *Soldados de Salamina*

cotejando dados em sua pesquisa e enfaticamente anunciando que escreverá um relato isento de ficção, mas que no final da narrativa rende-se a ela. Por isso, vemos contrariamente ao narrador de *Soldados de Salamina*, o narrador de *Anatomía de un instante* relatando que começou seu livro sobre o 23-F como um romance e depois o abandonou para escrever um “relato rigorosamente real” (CERCAS, 2014a, par. 1, cap. 1, § 3). Por isso vemos, em *El impostor*, um narrador romancista aturdido diante da crise que lhe suscita a possibilidade de escrever a verdade sobre um farsante sendo que ele próprio se considerava um farsante também:

mi vida era una farsa y yo un farsante, qua había elegido a la literatura para llevar una existencia libre, feliz y auténtica y llevaba una existencia falsa, esclava e infeliz, que yo era un tipo que iba de novelista y daba el pego y engañaba al personal, pero en realidad no era más que un impostor. (CERCAS, 2014a, par. 1, cap. 1, § 6).

Por isso vemos Álvaro, protagonista de *El móvil*, conduzindo a realidade para criar uma ficção.

O relato real, ademais de portar certo grau de inventividade e ser adequado para criar o efeito de real, também está nele implicado o “efeito de verdade”. Carlo Ginzburg (2007, p. 18) estabelece como óbvia a semelhança entre uma narração histórica e uma narração inventada, logo seu interesse se centra em “como percebemos como reais os fatos contados num livro de história”. Para o historiador italiano, essa percepção se forma por elementos extratextuais e textuais.

Ginzburg parte da palavra grega *enargeia*, que significa “clareza”, “vividez”, como ele verifica nos textos de Políbio a respeito da obra de Homero. Ginzburg (2003, p. 20) aponta que *enargeia*, nesses contextos, traz o sentido de “conhecimento histórico”, logo de “garantia de verdade”. E de fato os historiadores da antiguidade buscavam comunicar a verdade a seus leitores e convencê-los por meio da *enargeia*.

A retórica latina procurou um equivalente para *enargeia*: “Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IV, 2, 63) propôs *evidentia in narratione* [...]” (GINZBURG, 2003, p. 20), que, por sua vez, “notou que Cícero tinha usado *illustratio et evidentia* como sinônimo de

enargeia” (GINZBURG, 2003, p. 20). Por fim, o autor de *Rhetorica ad Herennium* usou para a mesma expressão com a qual Quintiliano definira *illustratio* – “parte do discurso que põe a coisa como que diante dos olhos” (GINZBURG, 2003, p. 20) –, para definir *demonstratio*. Ginzburg (2003, p. 21) sintetiza esse percurso:

Demonstratio designava o gesto do orador que indicava um objeto invisível, tornando-o quase palpável – *enarges* – para quem o escutava, graças ao poder um tanto mágico de suas palavras. De modo semelhante, o historiador conseguia comunicar aos leitores a própria experiência – direta, como testemunho, ou indireta – pondo sob seus olhos uma realidade invisível. *Enargeia* era um instrumento para comunicar a *autopsia*, ou seja, a visão imediata, pelas virtudes do estilo.

À *enargeia*, ou *demonstratio*, vai somar-se a *ekphraseis*, entendida como a “descrição” e que seria o objetivo das narrativas históricas, segundo Plutarco (GINZBURG, 2003, p. 24). Assim, infere Ginzburg (2003, p. 24) que

Se a *enargeia* era o objetivo da *ekphrasis*, a verdade era o efeito da *enargeia*. Podemos imaginar uma seqüência desse gênero: narração histórica descrição–vividez–verdade. A diferença entre o nosso conceito de história e o dos antigos se resumiria da seguinte forma: para gregos e romanos a verdade histórica se fundava na *evidentia* (o equivalente latino da *enargeia* proposta por Quintiliano); para nós, nos documentos (em inglês, *evidence*).

Ginzburg mostra que no decorrer da história o uso da evidência prevaleceu, isto é, a prova documental. Mas quando o uso da ficção na história era permitido, como indica Speroni, “É preciso consentir ao bom historiador, ‘para deleitar os leitores’, a possibilidade de ‘ornar o verdadeiro com algum acréscimo’”, [...] “mas com uma condição: que sejam indicados como discursos diretos” (GINZBURG, 2003, p. 32). Ginzburg comenta que no *Annales Ecclesiastici* (1588), de Baronio –

para quem a exclusão da ficção do discurso histórico tornava a comunicação antirretórica e pobre (GINZBURG, 2003, p. 36) – suas notas marginais eram indicadas pelo início com letra minúscula e o final com um colchete. “As citações, notas e sinais lingüístico-tipográficos que as acompanham podem ser considerados – como procedimentos destinados a comunicar um efeito de verdade – os equivalentes da *enargeia*”, esclarece Ginzburg (2003, p. 37). Assim, poder-se-ia ver no discurso direto de Speroni uma forma de anunciar o discurso fictício entre sinais gráficos, entre aspas como hoje fazemos.

Mas a analogia das funções faz sobressair a diferença dos instrumentos. A *enargeia* era ligada a uma cultura baseada na oralidade e na gestualidade; as citações na margem, as remissões ao texto e os colchetes, a uma cultura dominada pelos gráficos. A *enargeia* queria comunicar a ilusão da presença do passado; as citações sublinham que o passado nos é acessível apenas de modo indireto, mediado. (GINZBURG, 2003, p. 37).

O relato real, de algum modo, possui algo de *enargeia* e algo de citação. Visto que está atrelado à realidade, e conseqüentemente à verdade, busca certa vividez, sem querer ser realista, e se apresenta, no discurso dos narradores cercasianos, como garantia de verdade. O narrador de *Soldados de Salamina* enfatiza durante toda a narrativa seu compromisso com o real e o verdadeiro: “[...] decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales [...]” (CERCAS, 2003b, p. 52). Por isso, pelo fato de representar personagens reais, Cercas se recusa à fabulação: “[...] mi libro no quería ser una novela, sino un relato real, y que inventarme la entrevista con Miralles equivalía a traicionar su naturaleza” (CERCAS, 2003b, p. 170).

O que o relato real carrega de citação está na sua comunicação de “efeito de verdade”. Cercas comumente emprega a autocitação em sua obra para produzir esse efeito. É fato que a autocitação está, inevitavelmente, atrelada à autoficção. Os narradores de Cercas fazem citação ao referente Cercas empírico. Em *Soldados de Salamina*, Cercas transcreve uma crônica sua, “Un secreto esencial”, publicada em 11 de

março de 1999 no jornal *El País*. O artigo todo está inserido no romance entre aspas; ali Cercas se repete em outro lugar. O mesmo ocorre em *El impostor*, onde se pode ler o artigo “Yo soy Enrico Marco”, publicado em 27 de dezembro de 2009, também em *El País*⁸. Essa autorreferência entre aspas joga sobre o próprio autor o efeito de verdade e realidade. O personagem aponta seu referente e vice-versa, como se piscasse para seu reflexo no espelho. Antoine Compagnon (1996, p. 19) diz que a citação “marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca uma piscadela [...]”. E ali sobre a palavra “encontro”, Compagnon coloca uma nota para lembrar que: “Marcar um encontro é o primeiro sentido de citar em espanhol.” Certamente um encontro que se dá em Stockton (cf. p. 120).

Outra consideração importante a respeito do relato real é fornecida pelo narrador de *El impostor*: “[...] porque un solo dato ficticio convierte un relato real en ficción y, al modo del germen causante de una epidemia, puede contaminar de ficción todos los relatos que se derivan de él”⁹ (CERCAS, par. 2, cap. 5, § 8).

A ficção aqui, entendida como doença, ameaça a saúde do relato real. A mínima parcela inventiva (doente) levaria à incredulidade todo o relato já contaminado. Ginzburg (2007, p. 25) observa que o perigo da contaminação já esteve em todo discurso narrativo, não apenas na ficção:

[...] os especialistas em Antigüidade objetaram que medalhas, moedas, estátuas, inscrições ofereciam uma massa de material documental muito mais sólida e fidedigna do que fontes narrativas contaminadas por erros, superstições e mentiras.

⁸ A versão que consta no romance difere da versão publicada no sítio de *El País* pela data do desmascaramento de Marco: “El 11 de mayo de 2005 se descubrió la verdad [...]” na citação em *El impostor*. No jornal a data informada é a de “12 de mayo de 2005”.

⁹ Cercas comenta em entrevista sobre seu livro que será lançado em fevereiro de 2017, *El monarca de las sombras*, “El libro tiene quizá un tres por ciento de ficción, luego es una novela: sólo que haya un gramo novelado ya es ficción; aquí hay una batalla entre ficción e historia.” (GELI, 2016).

Também no prólogo da reedição revisada (reescrita) de *El vientre de la ballena*, Cercas (2014b) volta a falar da contaminação, porém no sentido inverso, quem agora tem o poder contaminante é a realidade, não a ficção: “[...] la ficción pura no existe: siempre está contaminada – felizmente contaminada– por la realidad, que es su carburante”. Isso revela muito sobre o relato real, pois este só é concebido porque comporta algo de invenção – assim como não existe a ficção pura, não existe a realidade pura – a ficção igualmente carrega em si seu grau de realidade. Não é gratuito que o relato real de Cercas é um oxímoro, ou quase um: “Éste es un oxímoron, esa figura retórica que consiste en añadirle a un nombre un epíteto que parece contradecirlo” (CERCAS, 2005c, 16). Uma contradição porque em princípio todo relato é um relato do real, ficando o acréscimo de um adjetivo quando o relato for fictício.

O relato real de Javier Cercas, a maneira como ele o concebe, é coerente com o plano de sua obra, isto é, as características do relato real contribuem para reforçar o efeito de verdade proposto pelas narrativas autoficcionais, porque ambos jogam com o incessante movimento do limite entre o real e o ficcional, a verdade e a mentira (cf. terceiro capítulo). Do mesmo modo, o relato real de Cercas se comunica perfeitamente, por sua ambivalência, com toda a questão dos gêneros narrativos que nosso autor problematiza (cf. segundo capítulo).

O relato real, podemos dizer, é um modo de leitura; o relato real é também um roubo. É a possibilidade de ler *Anatomía de un instante* como um romance mesmo estando o livro “isento de [ou imune a] ficção”; é a maneira como o narrador de *Soldados de Salamina* lê (interpreta) os fatos históricos que levanta em sua pesquisa e percebe que a ficção é ineludível para contar a verdade, mas que mesmo dentro da fabulação reclama pelo relato real. O relato real é um roubo, um engano (coisa de “trilero”, cf. p. 128) porque nos coloca diante dos olhos o óbvio para ocultá-lo em lugar mais óbvio ainda. Em *Diálogos de Salamina*, Cercas autocita novamente sua definição de relato real na introdução do livro *Relatos reales*, porém dessa vez sem aspas, apenas a expressão relato real está entre os sinais gráficos de citação. Em seguida da explanação, Cercas simula um diálogo com um interlocutor que o acusa de ter ludibriado seus leitores:

“¡Pero entonces usted nos ha engañado! ¡Nos ha hecho creer que su libro es un reportaje y en realidad es una novela!”. Entonces yo contesto: “¡Pues menos mal que les he engañado, porque precisamente de eso se trataba, de hacerles creer que es verdad aquello no lo es: a eso se dedica la literatura, hombre!”. (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 75).

O escritor engana, pois age como o ilusionista de rua (uma rua de Stockton talvez) que move as tampinhas e nós, leitores, nunca adivinhamos embaixo de qual delas está oculta a bolinha. É um golpe (de pugilista, de punquista); um golpe de olho (um golpe no olho), *trompe-l'oeil*. O golpista põe a coisa como que diante dos nossos olhos, mas suas mãos são mais rápidas que nossa percepção e apostamos na ilusão (por isso estamos numa rua da *Cidade das ilusões*). São três tampinhas: a literatura, a história, o jornalismo. Elas se inter cruzam constantemente sob as mãos ágeis do ilusionista. O movimento busca mesclá-las, mas nossos olhos se fixam como proteção contra o equívoco. E quando o movimento para, nosso dedo aponta onde os olhos fixam, então sobrevém o instante do engano: se desfaz o sonho de ouro (numa rua da cidade dourada). Mas o equívoco é bem outro: pois é mais honesto aquele que engana que aquele que não engana e quem se deixa enganar, mais sábio que quem não se deixa enganar. É o logro (em português e em espanhol) da ficção na realidade e desta naquela. Vamos embora, fechamos o livro, com a certeza de que, pelo menos nesse dia, lançamos mão de nossa sabedoria (e outras mãos, os dados). Chamamos a polícia? Mas que verdade ela poderá nos revelar? O relato real é um roubo porque Cercas é um contraventor (cf. p. 130) antes mesmo de ser um detetive, selvagem.

“A carta roubada” e o limite das verdades

Em “A carta roubada” (POE, 1993), o detetive Dupin deduz onde a carta roubada está escondida após traçar o perfil psicológico do larápio, o ministro D... Um homem ligado à matemática e à poesia, o ladrão, seria astuto o suficiente para não ocultar a carta em lugares secretos, porém comuns, como, por exemplo, atrás de quadros, fundo falso de gavetas ou lombada de livros, lugares os quais a equipe do

delegado revisou em vão. Dupin a encontra em um lugar longe de qualquer suspeita, à vista de quem entrasse aos aposentos do ministro: em um porta-cartas sobre a lareira estava a carta, disfarçadamente desgastada e manchada para dar a impressão de ter pouco interesse e assim passar despercebida. Dupin não só se apodera dela como a substitui por outra “sem importância”.

O detetive, em sua explanação a seu assistente, apresenta outros exemplos de como o possível óbvio pode não ser o mais notado. No jogo do mapa, os nomes grafados em tamanho maior se tornam mais difíceis de serem percebidos; o mesmo ocorre com os anúncios publicitários, os menores são mais eficazes para chamar a atenção. Com isso, Dupin quer dizer que: “[...] o esquecimento material é precisamente análogo à desatenção moral que faz com que o intelecto deixe passar despercebidas considerações demasiado palpáveis, demasiado patentes.” (POE, 1993, p. 227). Em analogia a nosso cotidiano, seria como procurar os óculos postos ou o lápis na orelha.

O narrador de *El impostor*, no propósito de conceber uma “historia verdadera”, segue, estrategicamente, um caminho paralelo ao do ministro D..., que “lançara mão do compreensível e sagaz expediente de não tentar escondê-la [a carta] de modo algum” (POE, 1993, p. 228). Isso fica mais claro com a seguinte afirmação de White (2010, p. 63, grifo do autor) em sua leitura de Louis O Mink: “[...] en cualquier narrativa que pretende representar la realidad ‘realísticamente’ es necesario encubrir el *status* de la narración *como* el mensaje”. É certo que White faz referência à narrativa histórica, que, dentro de um modelo de comunicação do discurso, considera a “mensagem” como sendo os eventos; “o historiador”, o emissor e o “leitor”, o receptor. Nessa perspectiva, a narração “deve ser” entendida como a forma da mensagem, porém a “manipulação por parte do narrador dos códigos narrativos” tende a ser ignorada (WHITE, 2010, p. 63). No entanto, para White, a narração, nesse caso, é parte da mensagem e não apenas um meio desta.

O jogo do narrador e autor (*alter ego* e homônimo do escritor Javier Cercas) de *El impostor* consiste em anunciar a escrita de um romance sem ficção sobre um inegável protagonista da “vida real”, e vários outros personagens que têm seu referente neste mesmo nível diegético – no qual me encontro neste instante, escrevendo esta tese, sem ficção, sobre literatura –, como, por exemplo, o escritor Mario

Vargas Llosa e o historiador Benito Bermejo. Esses elementos bastariam ao senso comum dos leitores comuns como certificado de que leem uma história real. Aí está, pois, a “carta” que Cercas trata de ocultar: ao afirmar que escreve um “relato sin ficción”, busca justamente encobrir a realidade, isto é, torná-la invisível por meio de sua exposição. Não é que ele pretenda, com esse recurso, negar o real nos domínios da ficção, tarefa, diria, impossível, mas é certo que dessa maneira a ficção desliza fácil, assim como desliza um rio.

Esta é a imagem que me sugere esse quadro: a de um rio. Na sua superfície, que espelha o céu, se encontra a realidade; no fundo, a ficção. O rio, em seu conjunto, representa a narrativa, o romance. Se o observamos desde a margem só nos é possível ver sua superfície. O mesmo ocorre se o navegamos, por exemplo, em um barco, porém com a diferença de que seremos levados por sua corrente. Nossa experiência com o rio só começa a tomar outra dimensão quando nele nadamos, porém, só se completa ao mergulharmos. Essa metáfora do romance como rio, contraria, em certa medida, a observação de Paul Valéry para quem “lo más profundo es la piel” (VALÉRY apud CERCAS, 2011d), porém confirma a estratégia adotada por Cercas narrador de *El impostor*, onde o profundo é o real escancarado, visível e ao mesmo tempo invisível.

Nessa crônica na qual Cercas cita Valéry, intitulada “Verdad a vista”, o escritor espanhol também faz referência a Edgar Allan Poe, mais precisamente a seu conto “A carta roubada”. Segundo Cercas, essa narrativa, excetuando a própria verdade, seria o melhor instrumento para desmascarar aqueles, com mais precisão os jornalistas, que creem em teorias conspiratórias, pois

La verdad suele ser aburrida y vende poco: es necesario inventar un enigma, una conspiración o un secreto y ponerlo en el mercado asegurando que es verdad –un buen mentiroso nunca dice que miente: siempre miente escudándose en la verdad– para que el negocio empiece a funcionar. (CERCAS, 2011d).

“A carta roubada” como instrumento contra a mentira. A condição de verdade nesse conto é explanada pelo detetive Auguste Dupin, que tem inerente a sua atividade a busca pela verdade. Dupin demonstra que

mesmo os axiomas matemáticos “não são axiomas de uma verdade geral” (POE, 1993, p. 225). Logo, toda verdade, em tese, pode ser desconstruída. Na crônica, Cercas diz que Dupin vai ao quarto do ministro D... e “descubre la verdad”. Que verdade é essa? Se considerarmos que o oposto da verdade é a mentira, o que nem sempre são coisas estritamente correlatas, é preciso saber quem mente no conto de Poe. O ministro D... é o agente da mentira. Potencialmente, a carta roubada carrega a possibilidade de revelar uma verdade, de modo que sua posse representa poder (POE, 1993, p. 213). Em nenhum momento D... é inquirido sobre o furto do documento ou se ele o detém. Isso significa que não profere nenhum enunciado que possa ser considerado mentira. No entanto, sua mentira é delatada em seu ato de disfarçar a carta:

[...] estava”, relata Dupin, “muito suja e amarrotada e quase rasgada ao meio [...]. Era, na verdade, sob todos os aspectos, radicalmente diferente da que o delegado nos descrevera [...]. Na que ali estava o selo era negro e a inicial um ‘D’; na carta roubada, o selo era vermelho e tinha as armas ducais da família S... [...] Mas, por outro lado, a grande *diferença*¹⁰ entre ambas as cartas, a sujeira, o papel manchado e rasgado, tão em desacordo com os *verdadeiros* hábitos de D... [...]. (POE, 1993, p. 229, grifo do autor).

Por meio da observação, Dupin deduz que a carta descuidada contrariava os “*verdadeiros* hábitos” do ministro. Não é gratuito que a palavra “verdadeiros” está destacada, pois é essencialmente pelo “verdadeiro”, em oposição ao “mentiroso”, que o detetive busca. O disfarce é a mentira. O que Dupin faz é reconhecer a carta procurada, como se de uma carta prófuga se tratasse) atrás de sua máscara; enfim, uma carta, carnavalizada.

Aí onde o nome próprio do ministro D... (inicial maiúscula seguida de pontos suspensivos: regalo do tradutor), as reticências nos

10 Na versão original, publicada em 1845, a palavra grifada não é “diferença”: “But, then, the *radicalness* of these differences, which was excessive; the dirt, the soiled and torn condition of the paper, so inconsistent with the *true* methodical habits of D- [...]”. (POE, 1845, p. 60).

dão permissão para continuar, encontramos o “D” de Dostoiévski. E nesse mesmo “D”, que desliza, damos entrada a Mikhail Bakhtin. O romancista russo que motivou Bakhtin a elaborar sua teoria sobre a cosmovisão carnavalesca. Para Mikhail Bakhtin, o carnaval é o espaço no qual o profano se torna sagrado e o sagrado profano, o nobre plebeu e o plebeu nobre. Na narrativa de Poe, a carta nobre, bem cuidada por sua importância, com o selo real, é tranvestida em carta suja, descuidada, sem valor. Primeiro há a coroação da carta logo seu destronamento. Para Bakhtin:

Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. (BAJTÍN, 2003, p. 182).

Isto é, na cosmovisão carnavalesca, desde o princípio da coroação está previsto o destronamento. A carnavalização ocorre na praça pública, lugar destinado para a coroação-destronamento, ou seja, o grande palco do casamento dos opostos e de suas revelações. É na praça pública que a máscara carnavalesca pode ser vestida ou desvestida, desnudada. Leio a sala de estar do apartamento do ministro D... como a grande praça pública de sua casa, pois a sala é a praça de uma casa, onde se recebe, onde se mostra, onde se é visto. Bakhtin reconhece que Dostoiévski não é um escritor de interiores, do cotidiano da vida familiar, no entanto destaca que nos momentos de crises interiores o lugar é a praça pública, que na casa se converte em sala (BAJTÍN, 2003, p. 250). Lembremos que no conto de Poe ocorrem dois processos de coroação e destronamento. A carta primeiramente é coroada nos aposentos nobres e logo destronada no mesmo aposento quando esta é roubada pelo ministro. Vale destacar que o roubo foi realizado mediante uma troca entre cartas semelhantes, no lugar da carta verdadeira o ministro deposita uma carta falsa, uma carta impostora. A segunda cerimônia de coroação ocorre no apartamento do ministro quando a carta é trasvestida e colocada em lugar de destaque. E seu destronamento uma vez mais acontece mediante uma troca entre a carta-

carnavalizada pelo ministro e outra carta-carnavalizada por Dupin, outra carta impostora. O destronamento final ocorre no centro da praça-sala, que é a lareira. A lareira pode ser entendida como o palco, o espaço que todos observam, o lugar do fogo, onde o fogo é acendido, onde ocorrem revelações.

São as reveladoras faíscas do fogo da lareira em *Hard times*, de Charles Dickens. Assim como em Dickens, onde a revelação é feita apenas para quem sabe interpretá-la, como um enigma, em Dostoiévski, e em Poe o mesmo. O processo de destronamento em praça pública só ocorre por um leitor ideal. Quem é nosso leitor ideal em “A carta roubada”? Quem é nosso leitor ideal de Javier Cercas?

Em a “A verdade de Agamenón” o outro, duplo do narrador Javier Cercas é coroado por este em praça pública ao permitir-lhe escrever crônicas semanais em seu lugar. Já Javier Cercas é coroado com a possibilidade de poder voltar a viver uma vida regular de classe média, emprego regular, mulher e filhos. O destronamento ocorre duplamente quando este tira a máscara e mata seu impostor. Em *El impostor*, ou melhor, na real história de Enric Marco, o destronamento, que acontece na praça pública da imprensa, coincide com sua coroação. O que Cercas faz na narrativa é um processo duplo de coroação e destronamento, já que dá lugar a voz de Marco.

“La carta hallada” / O documento escrito

Em *El impostor* uma carta é reveladora da verdade, ou parte dela, como diria o narrador ao afirmar que quase todas as mentiras de Marco possuem uma parcela de verdade (par. 1, cap. 13, § 7). Se Cercas nomeasse essa passagem, talvez a chamasse de “La carta hallada”. Marco afirma que na prisão os prisioneiros tinham permissão para escrever cartas, porém deveriam ser redigidas em alemão. Posto que o domínio dessa língua era escasso bem como o tempo que lhes davam para escrevê-las, Marco elaborou, de modo improvisado, sua tinta e caneta, respectivamente, sangue misturado com saliva e uma agulha, com os quais preparava rascunhos de suas cartas às margens de revistas. O narrador diz após relatar tal caso: “[...] es verdad que nuestro hombre escribió por lo menos una carta en el penal y es verdad que la escribió en alemán; igualmente es verdad que nunca llegó a su destinataria [...]” (par. 1, cap. 13, § 8). E como pode ele confirmar, atestar tais verdades?

Pautado pela prova empírica: “Lo sé porque [...] la tengo en mis manos” (par. 1, cap. 13, § 8). É extremamente significativo o fato de um narrador-autor, que afirma escrever um “relato sin ficción”, apresentar uma prova concreta, uma prova em “suas mãos”. Outro ponto que denota grande significação é a escrita do rascunho com sangue e saliva.

A carta achada de Marco é uma prova material, uma prova escrita, logo, um documento. Na noção de documento da escola positivista do século XIX, essa carta seria uma prova histórica, um testemunho escrito (LE GOFF, 1990, p. 537). O narrador entende a necessidade de respaldar os acontecimentos autobiográficos de Marco em provas documentais, pois do contrário não lhe seria possível determinar sua veracidade. Como distinguir, pergunta-se, entre a verdade e a fantasia do que narra Marco, visto que “[...] no queda un solo testigo que pueda dar fe de ellos, no he localizado un solo documento que los avale [...]” (par. 1, cap. 4, § 6). O documento como fundamento do fato histórico “ensina”, prova e é, essencialmente, texto, como entendiam Fustel de Coulange e os historiadores positivistas (LE GOFF, 1990, p. 537).

Em busca das verdades na história de Marco, Cercas contesta a veracidade de diversos episódios, intuindo distinguir a ficção de Marco dos fatos reais. Para algumas dessas passagens o narrador apresenta os documentos comprobatórios. No constructo de seu personagem histórico, Marco afirma ter participado da guerra civil espanhola do lado dos Republicanos. “Teria mesmo isso acontecido?”, pergunta-se Cercas. E contrariando, inclusive a opinião do historiador Benito Bermejo, – responsável pelo desmascaramento de Marco, pois “nadie había localizado un solo documento que probase que la había hecho [a guerra]” (par. 1, cap. 9, § 2) – Cercas apresenta o documento que comprova a participação do impostor na referida guerra, ou pelo menos seu alistamento no batalhão que dizia ter estado: uma notícia datada em 29 de setembro de 1938, publicada no diário *La Vanguardia* (ACTOS, 1938, p. 4) A nota informa sobre os atos de confraternização cívico-militar e lista a classificação dos aspirantes a cabo da Escuela de Capacitación de Cabos de la 121 Brigada. O nome de Enrique Marco Battle aí aparece em terceira posição. Cercas não se limita a relatar sua descoberta, e para dar fé, ele imprime no livro o fac-símile da notícia: um documento escrito, um documento de difícil contestação, proveniente de uma “fonte segura” dado o compromisso do jornalismo com a verdade.

Como afirma Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2012, p. 52), os profissionais da informação, nos últimos trezentos anos, desenvolveram um código de valores para sua atividade no qual a principal obrigação do jornalismo é a verdade, ainda que nem sempre os periódicos possam averiguar a veracidade do que informa. Os autores apontam que para a grande parte dos jornalistas o objetivo primordial de suas pesquisas é a verdade.

Cercas (2003b, p. 58) utiliza esse mesmo artifício do fac-símile em *Soldados de Salamina*. O documento nesse romance não provém de uma fonte jornalística, no entanto tem especial importância por se tratar de um manuscrito, que, como veremos mais adiante, carrega em si um grande valor de autenticidade. Em *El impostor* (par. 1, cap. 2, § 2) também há o fac-símile da ficha de internamento no manicômio da mãe de Marco. Inserido no segundo capítulo do livro, ilustra a breve biografia de Enriqueta Battle Molins, que é por onde Cercas inicia a biografia de Marco.

Os terceiro e quarto fac-símiles apresentados na narrativa são igualmente fontes do jornal *La Vanguardia*, que passou a chamar-se *La Vanguardia Española* após a guerra. Com o fim da guerra, Marco passou a ter uma vida regular. Empregou-se, casou-se e constituiu família. No entanto, Marco não tinha regularizada sua situação ante os vencedores e afirmava não havê-lo feito por sua dignidade. A fim de esclarecer esse episódio, Cercas diz que se deparou com um “milagro doble”. O que o narrador chama de milagres foram dois anúncios de jornal. O primeiro data de 23 de julho de 1940, publicado pelo *La Vanguardia* e é uma chamada para que alguns inscritos da marinha se apresentem urgentemente à Comandancia Militar de Marina e, entre outros, lista o nome de Marco (par. 1, cap. 11, § 7). Segundo Cercas, o anúncio significava um último recurso para que os nominados se apresentassem, posto que não atenderam às correspondências endereçadas a seus domicílios.

O segundo milagre, outro anúncio publicado no mesmo jornal em 2 de abril de 1941, prova que, de fato, Marco sim prestou contas ao Estado franquista. Essa pequena nota, intitulada “Entrega de cartillas navales (ENTREGA, 1941, p. 3)”, também pede aos alistados nos serviços da marinha que se apresentem ao escritório do comando militar dessas forças armadas para receberem suas cartas navais e na lista de convocados consta novamente o nome de Marco (par. 1, cap. 11, § 7).

Dificilmente um leitor argumentaria que a biografia (verdadeira) de Marco, reconstituída por Cercas em *El impostor*, se trata apenas de fruto da imaginação criativa de seu autor. Como podemos depositar confiança num narrador comprometido em relatar a verdade, nada mais que a verdade? Nas duas breves biografias de Marco escrita por outros autores, que Cercas transcreve no livro, ele próprio coloca em xeque o que pode ter realmente acontecido e o que teria sido filtrado pelos biógrafos: “Hasta aquí, en el relato de Marco (*o el relato de Marco reproducido o creado por Pons Prades*) la mentira se fabrica solo con mentiras [...]” (par. 1, cap. 12, § 3, grifo meu). “La primera barraca donde durmió fue la dieciocho— prosigue el relato de Bassa, *o el relato de Marco filtrado por la prosa de Bassa—*.” (par. 1, cap. 12, § 13, grifo meu). Ambas as biografias foram reconstituídas a partir do relato oral de Marco, a de Cercas igualmente, porém este procura documentar os pontos mais polêmicos e relevantes da vida do impostor. Daí o efeito de verdade comprovada que provoca o fac-símile.

Em *Soldados de Salamina*, o filho de Pere Figueras relata, oralmente, o episódio da estada na prisão de seu pai ao narrador. Em busca de confirmação documental sobre o caso, e tendo dificuldades para obtê-la, sentencia: “‘Todo es mentira, razoné’. Razoné que, si el primer hecho que intentaba contrastar por mi cuenta con la realidad [...] resultaba falso, nada impedía suponer que el resto de la historia igualmente lo fuera” (CERCAS, 2003b, p. 64).

A carta manuscrita achada de Marco não tem sua imagem reproduzida no romance. Sub-repticiamente este fato deixa entrever que Cercas escreve uma ficção, que está, por sua vez, inserida no gênero romance, no qual não se diz tudo, no qual o mistério é parte integrante. Outro documento que não está fotocopiado e que pode ser considerado o mais revelador de todos, pois é a prova cabal de que Marco não foi um prisioneiro de Flossenbürg, é o livro de registros dos prisioneiros do campo de concentração. Com ele Cercas se certifica de que Marco adulterou o documento, falsificou-o. Comentaremos isso mais adiante.

De volta à carta achada, se entendemos o conceito de manuscrito como “[...] conjunto de suportes materiais portadores de textos que são fixados-reproduzidos pelo conservador responsável, a fim de garantir a autenticidade de um escrito e convertê-lo em objeto de um culto.” (BELLERMIN-NÖEL, 1993, p. 140), podemos melhor visualizar o propósito do narrador em fixar um valor de verdade à sua descoberta, logo, à sua narrativa. Ainda que Cercas não seja o conservador

responsável, que, nesse caso, é o arquivo estatal de Schleswig-Holstein, sente-se como tal, por isso expressa “la tengo en mis manos”. O mesmo ocorre com o bloco de anotações, ou diário, de Rafael Sánchez Mazas em *Soldados de Salamina*.

Para Kathryn Everly (2010, p. 89), o fato de Cercas empregar um narrador homônimo seu, em *Soldados de Salamina*, dota de veracidade a história do autor. Porém, visto que o leitor tem acesso à história contada apenas pelo ponto de vista desse narrador, Everly (2010, p. 90) indaga se podemos confiar nessa perspectiva. Na análise da Everly, Cercas faz um jogo retórico para conquistar nossa confiança, para convencer-nos de que está comprometido em relatar a verdade. A estratégia consiste em fazer o leitor crer que lê uma história contada por um narrador que se assume mentiroso. O exemplo que Everly apresenta é o seguinte: “[...] yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento.” (CERCAS, 2003b, p. 17). Em seguida o narrador explica que não poderia abandonar sua carreira de escritor porque a havia começado recentemente. Segundo Everly (2010, p. 90), a narração joga com o narrador buscando convencê-lo de que o narrador pode não ser confiável. Em *El impostor* há uma cena exatamente igual: Cercas relata a evolução de sua relação com Marco, que no início era baseada na desconfiança e sentia uma espécie de repulsa pelo mentiroso; com o decorrer do tempo a relação entre ambos entra em uma nova fase: “[...] quanto más mentiras le descubría [...] más próximo me sentía a él, más piedad me inspiraba, mejor me sentía a su lado. Miento. Yo también estoy intentado esconder la verdad” (par. 3, cap. 6, § 8). O resultado dessa “artimanha” é que “[...] the false humility creates a sympathetic reader and capitalizes on the manipulations of the literary trope.” (EVERLY, 2010, p. 90).

Nessa estratégia de conquista ao leitor, Cercas recorre à transcrição integral de uma crônica sua, publicada na edição catalã de *El País* em 22 de fevereiro de 1999¹¹. Aí coincide o nome do

11 Na versão digital do periódico, consta a data de 11 de março de 1999. A crônica também integra a compilação de *Relatos reales*, de Javier Cercas, com primeira edição em fevereiro de 2000. Na edição de novembro de 2005, segunda reimpressão, a página de referência é a 153. Ambas as versões são idênticas e diferem, principalmente, da que está incorporada no romance pelo seu início: “Acaban de cumplirse [...]” trazem aquelas; em *Soldados de Salamina* (p. 24) se lê: “Se cumplen [...]”. Excetuando esse detalhe, as versões do romance e a digital são praticamente iguais e são

narrador/escritor com o nome do real escritor Javier Cercas. Na análise de Everly (2010, p. 94), essa crônica jornalística, inserida no interior da narrativa ficcional, faz com que o nível de realidade se multiplique. Tal observação vai no mesmo sentido do que ocorre com os fac-símiles em *El impostor*. Igualmente, o uso de artigos assinados por Javier Cercas, escritor-não-ficcional, é empregado nesse romance, a exemplo da crônica “Yo soy Enric Marco”, integralmente transcrita. Porém é com o fac-símile de uma das páginas da caderneta de anotações de Sánchez Mazas, que se trata de um breve diário, que o leitor tende a dar crédito ao narrador, que tende a relaxar a guarda da desconfiança. “The presence of this page reprinted in the novel stands a undeniable evidence that the story is ‘true’” (EVERLY, 2010, p. 95). Por outro lado, continua Everly (2010, p. 97), o leitor também pode perguntar-se se Cercas, autor real, teria forjado o documento para fazer-nos crer em sua história. Essa é a mesma questão que levanta a “carta hallada” de Marco. Quanto à cardeneta do falangista, Cercas afirma ser verdadeira no diálogo com David Trueba, director que cinematizou *Soldados de Salamina*: “[...] mucha gente creyó que era falsa [...]. Y no: simplemente la puse ahí porque en el libro se transcribe lo que está escrito en ella, y para demostrar que aquello era real.” (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 61).

Segundo Everly (2010, p. 96), o conteúdo do diário não revela a perspectiva de Sánchez Mazas sobre os eventos, mas sua escrita torna sua experiência suportável. Do mesmo modo acontece com Cercas, narrador de *Soldados de Salamina*, o envolvimento com a escrita de seu romance provoca-lhe uma grande mudança. No início da narrativa, nos damos conta de que quem vai narrar a história é um aspirante a escritor de ficção que, distante seis anos do presente da enunciação, está em crise, principalmente, por sua incapacidade de escrever. No entanto, no decorrer da história sua relação com a escrita vai aos pouco mudando. Primeiro, como jornalista, escreve artigos dos quais se orgulha: “Quedé muy sastifecho del artículo” (CERCAS, 2003b, p. 26). Seu envolvimento com o episódio de Sánchez Mazas e o soldado que lhe poupou a vida traz ao narrador o projeto de escrita de um novo livro, de

diferentes da versão de *Relatos reais* (2005) por apresentarem a grafia de iniciais minúsculas de alguns nomes como, por exemplo, “guerra civil”, “hotel”, “gobierno”; e também, o que mais chama a atenção, pelo nome próprio do escritor falangista, que no livro de crônicas está grafado com hífen: Sánchez-Mazas.

um “relato real”. Animado com essa atividade, não mais parece ser o mesmo narrador que encontramos no começo da narrativa, agora: “Escribía de forma obsesiva, con un empuje y una constancia que ignoraba que poseía [...]” (CERCAS, 2003b, p. 143).

Em *La velocidad de la luz*, um narrador, que guarda semelhanças com o Javier Cercas de *Soldados de Salamina*, como, por exemplo, o fato de, em determinado momento da trama, conseguir um emprego em um jornal para escrever resenhas e crônicas para o suplemento cultural; igualmente o narrador afirma ter escrito um romance “que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en guerra civil española [...]” (CERCAS, 2005b, p. 153). Aqui o narrador também precisa, no duplo sentido da expressão, escrever para sobreviver. Assim sua vida está, de certo modo, regida por sua capacidade, ou incapacidade, de escrever: “No estoy seguro de que fuera una buena novela, pero era mi primera novela y escribirla me hizo sumamente feliz, por la simple razón de que me demostró a mí mismo que era capaz de escribir novelas” (CERCAS, 2005b, p. 145). O narrador sabe que estão, intimamente conectadas, a escrita, a morte e a vida, que para estar vivo, se escreve como se estivesse morto: “[...] sólo se puede escribir cuando se escribe como si estuviera muerto y la escritura fuera el único modo de evocar la vida, el cordón último que todavía nos une a ella” (CERCAS, 2005b, p. 201). É o que, no fundo, afirma Barthes (2007, p. 15), para quem a escrita é “fazer-se ‘silencioso como um morto’”.

Salvar-se ou prolongar a vida por meio da escrita é recorrente na narrativa de Cercas, na qual a escrita tem forte protagonismo. Essa redenção à escrita aparece em sua obra também de maneira transversal, fora da ação direta do narrador protagonista. Dois episódios de escrita já aqui abordados, a carta que Marco redige na prisão e o diário de Sánchez Mazas, são exemplos da escrita como salvação. Os dois casos se assemelham pelas condições em que as escritas foram concebidas e por serem manuscritos.

Como dito anteriormente, Everly (2010, p. 96) lê o ato de escrita do diário de Sánchez Mazas como um meio para suportar sua experiência. Ao escapar do fuzilamento, o falangista recebe uma sobrevida. Essa vida, agora prolongada, ou essa morte prorrogada, reivindica com urgência a escrita. Sánchez Mazas escreve seu diário como se estivesse certo de que sua escrita é um corpo simbólico, que permanecerá para além do seu próprio corpo (LEJEUNE, 2008, p. 264).

Quanto às cartas que Marco escrevia na prisão, seriam também sua escrita uma forma de fazer suportável a horrível experiência do cárcere? Em um relato seu, publicado em um jornal, transcrito no romance pelo narrador, Marco descreve aqueles momentos:

“Rapado, desinfectado, untado con unguento apestoso y corrosivo [...] fui confinado en una celda [...] junto al lugar donde se vacinaban los orines y excrementos nos llenaban la jarras de agua. [...] Una cubeta sin tapadera para cagar y mear, y un puñado de recortes de revistas para limpiarme [...]”. (par. 1, cap. 13, § 6).

Aqui pouco interessa a veracidade dessas memórias, o que sim importa é que, no escopo da trama, a busca de um escritor pela verdadeira história de um impostor, o relato de Marco lança luz sobre sua personagem. O próprio narrador confessa que, apesar de todo ornamento heróico e vitimista que os detalhes do confinamento de Marco apresentam, “por momentos tienen el sabor exacto de la verdad [...]” (par. 1, cap. 13, § 5). Alguma semelhança guardam o narrador de Cercas e o narrador de Marco: a habilidade para fazer crer seus leitores em suas histórias. Nesse episódio, portanto, o personagem de Marco é verossímil, logo é verossímil que ele tenha na escrita das cartas uma forma de tornar sua estada na prisão alemã tolerável. Marco não é ou era, evidentemente, um escritor como Sánchez Mazas e Javier Cercas (talvez o seja), porém, a necessidade da escrita não é exclusiva dos profissionais das palavras. De qualquer modo, o narrador de *El impostor* reconhece em Marco as habilidades intrínsecas de um romancista, “fuerza, fantasía, imaginación, memoria y, antes que nada, amor por la palabra; casi más por la palabra escrita que por la oral, que para un novelista es apenas un sucedáneo de la palabra escrita [...]” (par. 2, cap. 8, § 6). Uma forte semelhança. Logo em seguida Cercas informa que Marco sempre foi um escritor compulsivo e escreveu relatos, poemas, memórias, manifestos e diversos tipos de cartas.

Pelo que tudo indica, o gênero mais praticado por Marco foi o epistolar. Cercas faz referência a várias delas no decorrer de sua narrativa. Algumas dessas cartas foram endereçadas a jornais. Listo a seguir essas epístolas na ordem em que são apresentadas no romance: carta ao diretor de *El País* (início do século); carta ao diretor do *Diari*

de Sant Cugat (janeiro de 2006): carta ao diretor de *La Vanguardia* (janeiro de 2006, nunca publicada); artigo publicado no diário *Avui* (março de 1988); carta ao direto de *La Vanguardia* (25 de abril de 1999). Marco sabe, assim como Cercas o sabe, o crédito de verdade que se deposita nos jornais, está seguro do “compromisso com a verdade” desse meio. Os periódicos vão atestar, acredita Marco, sua identidade de herói histórico ao mundo, principalmente à nação espanhola.

Marco também teve uma troca de cartas com o cônsul espanhol de Kiel, na Alemanha, que durou por quase um ano. Uma delas, a primeira, transcrita integralmente no romance, não obteve resposta. Marco tentava averiguar se havia algum registro de sua passagem pela prisão de Kiel com o intuito de conseguir provas a favor do passado heroico de seu personagem ou ocultar as que não lhe fossem favoráveis. Na prisão, segundo o relato de Marco, filtrado pela narrativa de Cercas, escrevia cartas ditadas por seus analfabetos companheiros de cárcere a suas famílias.

As epístolas de Marco foram instrumentos essenciais para a manutenção da sua ficção. Com elas construiu e manteve a identidade da sua criação, com ela erigiu sua obra. É também com elas que ele tenta impedir que seu monumento sucumba após o desvelamento de sua farsa pelo historiador Benito Bermejo:

[...] nuestro héroe¹² lanzó al mundo un alud de cartas sólo comparable al alud de acusaciones e insultos que estaba recibiendo o había recibido, usando la escritura como la usa cualquier escritor: para defenderse. Marco escribió a la junta de la Amical, a los socios de la Amical, a políticos municipales, autónomos y estatales, a periodistas

¹² Bermejo tirou de Marco o que este levou sua vida tratando de sustentar, o heroísmo. Cercas se propõem a completar o trabalho do historiador e aniquila o pouco que ainda restava do seu passado épico. O narrador o deixa tão nu de sua ficção, que Marco lhe implora em determinado momento, “Por favor, déjame algo” (par. 1, cap. 10, § 10). Entretanto, Cercas, que reprovava o falso heroísmo de Marco, – “[...] no hay nada que reprocharle [...], salvo que intentase hacerse pasar por un héroe” (par. 1, cap. 10, § 10) – lhe devolve o heroísmo por meio da literatura, convertendo-o em herói literário; talvez um anti-herói, mas Cercas não emprega esse termo em nenhum momento.

de renombre y a periodistas casi anónimos [...] a representantes cívicos [...], a antiguos compañeros [...] a amigo y conocidos [...] a universidades, ateneos, hogares de ancianos, centro penitenciarios, escuelas de adultos [...]. (par. 3, cap. 9, § 7).

Para Marco, sua escrita e sua autoescrita carregam os vários sentidos da salvação; não com a carga e a urgência de Kafka, “[...] a pesar de todo escribiré, pase lo que pase; es mi lucha por sobrevivir.” (apud BLANCHOT, 2002, p. 54), mas por meio dela buscou salvar-se de uma vida sem brilho, fadada ao marasmo do repetitivo cotidiano; por meio dela buscou erigir-se como monumento da memória histórica espanhola; por meio dela buscou, enfim, tornar suportável sua experiência. Por isso é tão significativo seu ato de rascunhar cartas com tinta de sangue e saliva. No campo do simbólico, ambos os fluidos são metáforas, ao mesmo tempo, para algo conquistado com esforço e para o prazer da conquista. Acima de tudo, são elementos orgânicos e aproximam a experiência da escrita ao vital. Entretanto essa carta será descartada, pois é apenas um rascunho, que deverá ser “passado a limpo” (lavado do sangue e da saliva) a caneta para a carta final sobre um suporte branco (limpo), mas no fim do processo seguirá sendo um manuscrito. Esses dois estágios da carta, o esboço e a carta acabada, são a síntese da vida de Marco. Fora de seu personagem glorioso, Marco é um cidadão comum com uma vida comum. Essa é a vida que ele descarta para suplantá-la por outra, passada a limpo, com um passado limpo.

No conto “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito hallado en el olvido”, do espanhol Alberto Méndez, um jovem poeta republicano, refugiado num casebre na floresta, certo de que ele e seu filho recém-nascido morrerão, registra seus últimos dias em um diário. O jovem, na solidão em que se encontra, prefere a escrita à fala: “Nadie me enseñó a hablar estando solo ni nadie me enseñó a proteger la vida de muerte (MÉNDEZ, 2005, p. 41); mais adiante confessa: “Si tuviera alguien con quien hablar probablemente no lo haría; siento cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí” (MÉNDEZ, 2005, p. 46). Aqui a escrita conforta, alimenta e prolonga a vida do pai, que, por sua vez, quando o leite da vaca se extingue, nutre o filho com saliva: “No sé si sirve como

alimento, pero le estoy dando mi saliva y sobrevive” (MÉNDEZ, 2005, p. 53). Por fim, o último alimento que oferece ao bebê é sangue: “He matado la vaca y le estoy dando su sangre” (MÉNDEZ, 2005, p. 54). A escassez e a economia de comida seguem paralelas ao racionamento do lápis e do papel. O autor do manuscrito sabe bem que apenas sobrevive porque escreve: “Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno” (MÉNDEZ, 2005, p. 56). Porém o lápis termina antes, como informa o editor ficcional do conto: “*(Ya no está escrita con el mismo lápiz, pues es muy probable que se terminara, sino con un tizón apagado o algo parecido.*” (MÉNDEZ, 2005, p. 56, grifo do autor).

Os três manuscritos, o de Marco, o de Sánchez Mazas e o do jovem poeta, abarcam o mesmo período, que compreende os últimos anos da guerra civil espanhola e os primeiros do regime nacionalista. O relato de Méndez apresenta outras aproximações com os dois episódios incorporados nas narrativas de Cercas. Como no caso de Marco, o sangue e a saliva são determinantes. Marco retira de seu corpo o alimento para a escrita, alimento para o *corpus*: seu sangue é sua tinta; no conto de Méndez o sangue e a saliva alimentam o corpo. Em relação a Sánchez Mazas, a aproximação está na manutenção de um diário em condições adversas à escrita. O jovem poeta republicano escreve seus dias com o intuito de que sua escrita permaneça para além de sua morte, como uma espécie de testemunho e testamento, logo como se fosse um documento: “Quiero dejar todo escrito para explicar a quien nos encuentre que él [seu filho] es culpable, a no ser que sea otra víctima. Quien lea lo que escribo, por favor, que esparza nuestros restos por el monte” (MÉNDEZ, 2005, p. 41). O efeito de documento testamental só não se aplica porque não leva a autenticação da assinatura de seu autor. Coincidentemente, ou não, o suporte do diário manuscrito é um caderno quadriculado, “[...] *encontré un sobre amarillo clasificado como DD (difunto desconocido). Dentro había un cuaderno [...] de pocas páginas y cuadriculado, cuyo contenido transcribo*” (MÉNDEZ, 2005, p. 39, grifo do autor), do mesmo tipo que vemos no fac-símile da página do diário de Sánchez Mazas.

Encontramos em “Manuscrito hallado en el olvido” um editor, que nos dá informações a respeito do manuscrito e é o responsável por sua transcrição e publicação. Ele conta que encontrou o manuscrito quando procurava por outros documentos no Archivo General de la

Guardia Civil em 1952, oito anos depois que o manuscrito fora achado. O narrador-editor faz intervenções no relato com vistas a esclarecer ao leitor determinadas passagens quanto, por exemplo, à grafia de algumas palavras. Mas a maioria das informações que aporta dizem respeito à espacialidade das palavras nas folhas do caderno, principalmente para descrever os desenhos. O conto termina com uma “nota do editor”. Nela ele conta que visitou, em 1954, a aldeia de Caviedes e lá perguntou pelo professor Servando (essas duas informações estão contidas no manuscrito). Descobre que o educador foi condenado por ser republicano em 1937 e que um aluno seu, que tinha fama de louco porque escrevia e recitava poesias, fugiu no mesmo ano e se chamava Eulalio Ceballos Suárez. Enfim um nome para o “defunto desconhecido”. O editor revela uma verdade, ou acrescenta mais uma verdade, ao sugerir, com base na sua investigação, um nome próprio ao cadáver anônimo. Digo sugerir porque ele não o afirma: “*Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años [...]*” (MÉNDEZ, 2005, p. 57, grifo do autor). Essa possibilidade apresentada sob a forma de uma oração condicional provoca no leitor um efeito tal que é como se estivéssemos lendo um fac-símile que atestasse a relação entre o nome Eulalio Ceballos Suárez e a autoria do manuscrito. Ainda que se trate de um conto de quase vinte páginas é possível notar que o método do editor e do narrador de Cercas é semelhante.

Esse aspecto fica mais visível no conto “Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir”¹³. O protagonista do relato é um capitão desertor, ou rendido, do exército nacionalista, Carlos Alegría. Os republicanos o fazem prisioneiro. No mesmo dia as forças nacionais estão no poder e o acusam de traição. É condenado à morte, mas sobrevive ao fuzilamento. Embrenha-se na floresta, recebe a ajuda de alguns camponeses, encontra um grupo de soldados nacionalistas e se suicida com a arma de um deles. A história é contada por um narrador extradiegético, que emprega o pronome da primeira pessoa do plural, reconstitui os passos de Alegría desde o momento de sua rendição. O narrador é cuidadoso em retratar o que realmente aconteceu, de modo que vai informando as fontes da reconstituição, que se dividem entre orais e escritas. Os testemunhos orais são dos que compartilharam cela

¹³ Maura Rossi (2010) aponta, sem aprofundar, a aproximação entre o conto de Alberto Méndez e o romance *Soldados de Salamina* no que concerne à sobrevivência dos personagens ao fuzilamento.

com o capitão e de sua noiva. A narração é intercalada com alguns trechos de citações diretas das cartas de Alegría à noiva. O narrador informa que o capitão escreveu mais duas cartas as quais não teve acesso: uma aos pais, cuja casa foi inundada por uma enchente que destruiu a missiva; a outra foi escrita ao general Franco, e eles só tem conhecimento disso porque Alegría a menciona na carta à noiva. Como forma de garantir a veracidade dos fatos reconstruídos, o narrador transcreve a ata sumária e adverte:

Éste es el documento más real que tenemos de lo realmente ocurrido, la única verdad que refrenda nuestra historia, que, probablemente, tuvo bastante semejanza con lo que estamos contando. De no haber temido que nuestra narración fuera malinterpretada, nos habríamos limitado a transcribir el acta del juicio donde se condenó a Carlos Alegría a morir fusilado por traidor y criminal de lesa patria. (MÉNDEZ, 2005, p. 26).

A última citação textual de autoria de Alegría que o narrador apresenta advém de “unas notas encontradas en su bolsillo” (MÉNDEZ, 2005, p. 35) após sua morte. O princípio de verdade histórica comprovada com base em documentos e testemunhos é o mesmo aplicado pelo narrador de Cercas em *Soldados de Salamina* e *El impostor* e provoca no leitor uma sensação de empatia com o narrador por seu trabalho de pesquisa documentada.

Mas até onde vai a validade do documento¹⁴? Segundo Le Goff (1990, p. 544), foi na Idade Média que se iniciou a “luta contra os falsos e os falsários”, pois nessa época a crítica do documento era uma busca pela autenticidade, com relevante apreço à datação. É preciso, pois, desprender a condição de verdade incontestável atrelada ao documento, porque, como afirma Le Goff (1990, p. 549),

No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. [...] qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro –

14 “‘Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira’” (SAMARAN, apud LE GOFF, 1990, p. 541).

incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupa, uma aparência enganadora, uma montagem.

Ao fazer tal afirmação, o historiador francês pretende dizer que a condição de verdadeiro ou falso de um documento reside, sobretudo, na condição em que foi concebido, que é preciso analisá-lo de forma não isolada, de modo a compreender que até mesmo um falso documento conta algo. Isso porque Le Goff entende que todo documento é um monumento, no sentido que o monumento é um constructo da memória coletiva, de uma sociedade que tende a edificar uma imagem de si mesma para o futuro. E se é uma “roupagem” é porque está vestido de intencionalidade. Le Goff (1990, p. 549) propõe que o historiador deve desmontar o documento/monumento a fim de analisar a condição de sua produção, isto seria ir além da perspectiva de descobrimento do falso.

Podemos agora abordar o documento, a prova final, ou a “última comprobación documental” (par. 3, cap. 6, § 2) que o narrador de *El impostor* apresenta para atestar a mais importante impostura de Marco: sua prisão de Flossenbürg, dado este que o historiador Benito Bermejo não pode documentar como verdadeiro. O documento em questão é o livro de registro de prisioneiros do campo de concentração. Ali, nos arquivos de Flossenbürg, Cercas compara a página fotocopiada, que pertencia a Marco, com a original e identifica que ele havia adulterado o sobrenome Moné para Marco. A falsificação está comprovada e Cercas termina sua narração. O fim do romance coincide com o fim da maior dúvida sobre a biografia de Enric Marco. O romancista terminava o trabalho do historiador. A mentira erigida pelo falso herói desabava porque “[...] Marco había construido a lo largo de casi un siglo la mentira monumental de su vida [...]” (par. 3, cap. 6, § 21; Epílogo, cap. 4, § 35). Esse foi o objetivo de Marco: tornar-se monumento, deixar para a posteridade sua memória esculpida em bronze, em pedra, em cimento. A sua história, alicerçada em documentos, falsos ou não, buscava impor-se como monumento. Cercas sugere a monumentalidade de Marco em três momentos no romance. O primeiro é a citação logo acima, que é reproduzida *ipsis literis* em duas passagens. A repetição denota a importância do fato para o narrador. Os outros dois são referências a monumentos comemorativos: “Una tarde Marco se hallaba esperando a un enlace junto al monumento a Jacint Verdaguer [...]” (par.

1, cap. 10, § 11); “Una de esas imágenes atrajo la atención de Marco. Se trataba de un monumento conmemorativo [...]” (par. 3, cap. 2, § 1).

Jacint Verdaguer é considerado um dos maiores nomes da poesia catalã. O poeta, um sacerdote católico, obteve grande reconhecimento literário em sua época; porém após ser expulso da Igreja por prática de exorcismo, passou grandes problemas financeiros e de saúde. Este último gerou uma longa e intensa contenda pública entre os jornais que alegavam, com base em diagnósticos de especialista, que Verdaguer sofria de perturbações mentais e os jornais que defendiam sua sanidade. Esse episódio é conhecido na literatura espanhola como “la tragedia Verdaguer”. O brilhantismo do poeta com os versos e a maneira como cantou a cultura e a geografia catalã renderam-lhe diversas homenagens como, por exemplo, monumentos, estátuas, bustos, sua efígie em selos e em cédulas de dinheiro; em Sant Cugat del Vallés se encontra a *carrer Verdaguer*, em Lérida a praça Jacint Verdaguer, em Barcelona a *Fundació Verdaguer* e a *Casa Museu Verdaguer*. Ele é o único poeta catalão a ter uma montanha que leva seu nome; mas o sacerdote das letras subiu mais alto: em 2000 um asteroide foi batizado de Jacint Verdaguer.

O trecho em que Marco se depara com a foto do monumento no livro é o momento em que ele começa a urdir, segundo Cercas, sua impostura fundamental: a estada no campo de concentração de Flossenbürg. Ali estão: o monumento, o campo, os prisioneiros. Eis aí a cena de uma “origem”. Ali estão também: o livro, a fotografia. O projeto de monumentalização de seu passado heroico tem sua gênese da confluência entre o elemento histórico e sua representação fotográfica, ou melhor, como prefere Roland Barthes (1984, p. 132), sua autentificação. Marco, sabendo disso, não pretenderá falsificar uma fotografia, será quase isso, para ajudar a contar sua história. E como se Barthes (1984, p. 129) lhe repetisse ao ouvido que a fotografia “[...] não inventa; é a própria autentificação; os raros artificios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens [...]”, Marco se decide pela prova escrita: adulterará o nome de Enric Moné para Enric Marco. Mas ele não faz isso no documento original, senão em um fac-símile, em uma fotocópia, que, por vez, não era autenticada. Marco acreditou na eficiência da cópia fotografada do documento, bem como aqueles que a aceitaram acreditaram na sua validade. Marco quase contrariou Barthes. No entanto na cena da origem, faltou dizer, que ali estava: a

universidade, o estudante de história. Essa é a locação da cena (a instituição do saber e da verdade) e esse é o protagonista, o que nos faz seguir com Barthes (1984, p. 130): “Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob forma de mito. A Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência [...]”. Marco naquele instante acreditou no passado e ao mesmo tempo vislumbrou crente o futuro, o seu futuro. Um futuro como o de Verdaguer. E o futuro estampou sua efígie em jornais e revistas; seus fotogramas deslizaram no cinema e na televisão; era, é, incontestável o referente seu estava, está ali aderido. Mas nesse futuro a voz de Barthes era menos que um sussurro e Marco ouvia incessantemente: “A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade” (DUBOIS, 1993, p. 43).

Paul Zumthor (apud LE GOFF, p. 545), nos mostra que uma língua documental (variante vulgar) se transforma em língua monumental (variante de prestígio) por meio de investimento, a gramática; incremento este que está diretamente vinculado à sua manipulação pelo poder. A biografia de Marco não sofreu essa transformação, pois o fundamento de sua edificação ruiu antes. O mesmo documento que o ajudou a fazer-se documento foi o mesmo que lhe retirou esse *status*. Cercas e Bermejo desmontaram a farsa, mas talvez não tenham feito a desmontagem nos termos que propõe Le Goff; talvez não fosse, ou não seja, necessário; talvez ambos tenham sido mais romancistas que historiadores; mas se o tivessem feito, certamente, teria sido outra história, uma outra ficção.

As provas: entre o oral, o escrito e o “regalo”

O manuscrito de Sánchez Mazas coloca no narrador um interrogante a respeito de sua autenticidade. Poderia esse documento ser uma falsificação?, indaga-se para logo descartar tal possibilidade. Para Cercas seria absurdo supor que os detentores do documento, uma inocente família de camponeses, urdissem tão sofisticada fraude (CERCAS, 2003b, p. 60). A maneira como ele descarta a possibilidade de logro baseia-se no valor do documento. Por ser Sánchez Mazas uma figura política influente, vivo ele teria poder para proteger os derrotados contra a opressão dos vencedores, de modo que o documento aportaria o valor de um salvo-conduto, caso fosse autêntico, do contrário, o próprio falangista comprovaria sua veracidade; com Sánchez Mazas morto, o documento perderia sua validade. O valor desse manuscrito como

documento não reside apenas no fato de ele ter sido escrito por um importante personagem da história da Espanha durante tão determinante episódio que foi a Guerra Civil. O próprio Sánchez Mazas o entendia como um documento. A palavra “documento” é citada duas vezes no manuscrito. Como se de fato redigisse um documento, Sánchez Mazas escreve: “El que suscribe, Rafael Sánchez Mazas, fundador de la Falange Española [...] declaro [...]” (CERCAS, 2003b, p. 58). Após se identificar, enumera quatro pontos de sua declaração. No quarto ponto diz: “[...] quiero por medio de este *documento* ratificarles mi promesa [...]” (CERCAS, 2003b, p. 58) e ao final do texto: “Firmo el presente *documento* [...]” (CERCAS, 2003b, p. 58, grifo meu).

Já em relação à carta de Marco, não há contestação por parte do narrador quanto a sua autenticidade, pois a detentora do manuscrito é uma instituição de poder e legitimada: o arquivo estatal de Schleswig-Holstein. Assim, grande parte das provas documentais que o narrador de Cercas apresenta em *El impostor e Soldados de Salamina* são escritas, como podemos ver. No entanto, no processo de pesquisa que desenvolve na reconstituição da biografia de ambos os personagens, Cercas também faz uso de entrevistas orais ao próprio biografado, no caso de Marco, e a outras testemunhas.

O *incipit*¹⁵ de *Las leyes de la frontera* (CERCAS, 2012b, p. 15) é a entrevista que um escritor faz a uma testemunha que, há trinta e quatro anos, fez parte do bando de Zarco, um delinquente juvenil na época, sobre o qual pretende escrever uma biografia. O romance todo é a entrevista que lemos, ou melhor, as entrevistas, pois são vários os pontos de vista. O escritor dessa vez não é, em parte, o *alter ego* de Javier Cercas, mas sim o entrevistado, Ignacio Cañas, de apelido Gafitas. Na primeira parte, cada capítulo, alternativamente, traz a entrevista com Cañas e o policial Cuenca; já na segunda parte, a intercalação é entre Cañas e Pere Prada, diretor da penitenciária. A história de Zarco não está fundada na validação do documental escrito,

¹⁵ A ideia de *incipit* narrativo é tomada de Josefina Ludmer (1977) em sua análise de *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti. “Los lugares privilegiados para la emergencia del límite, de la amputación o de la ficción de realidad, son los *incipit* de los relatos, las aperturas: comenzar es cortar, erigir un umbral que marca, la impasibilidad de la escritura respecto de las cosas, lo físico, la cantidad, la afirmación: un borde que modifica masivamente las modalidades del enunciado”. (LUDMER, 1977, p. 18).

aqui o documento é a voz. É por meio delas, as vozes dos entrevistados, que a narrativa vai sendo construída. No entanto, não temos garantia de que lemos a biografia de Zarco, isto é, o livro o qual o escritor recebeu a incumbência de escrever, pois o que emerge dessa costura de pontos de vista é a história de Cañas, personagem com mais voz que os demais. No fim das contas, lemos as duas coisas, assim como em *Soldados de Salamina* e *El impostor* lemos o episódio do frustrado fuzilamento de Sánchez Mazas, a “verdadeira” biografia de Marco e a construção dos romances.

O escrito é prova e em muitos casos prova mais que o oral. Ou pelo menos nos provoca a impressão de causar o efeito de real com mais força. Talvez isso não seja exato, mas se atentarmos para nossa atualidade e a massificação de depoimentos orais, que se disseminam nas redes sociais, a exemplo de Youtube, é possível conjecturar que a imagem está banalizada, desgastada. É claro que não está invalidada, porém a escrita, tão mais anterior que a imagem cinemática, parece nunca se banalizar.

Não é por acaso que *Anatomía de un instante* parte de uma prova empírica de que o golpe de estado de 23-F existiu. Mas a prova aí está elevada a outro grau, pois ela é áudio e imagem. O golpe gravado pelas câmaras do Congresso é prova irrefutável, dado o fato de que é menos susceptível à fraude. Seria esse o motivo pelo qual Cercas registra em vídeos as entrevistas com Marco? Qual é a intenção desse arquivo? Certamente trata Cercas de salvaguardar-se contra alguma demanda que Marco porventura possa vir a imputar-lhe. O biografado pode, mesmo depois de ter lido o texto previamente a sua publicação, por diversos motivos, crer que Cercas o haja traído ao reconstituir sua história, porque o Marco de papel não representa o Marco real.

Cercas, em lugar de gravar os depoimentos de Marco, poderia tê-lo exigido, não sabemos se o Cercas autor não o fez, a assinar uma declaração de concordância com o conteúdo da biografia, que teria como anexo cópia do texto com a rubrica de Marco em todos os fólios.

No entanto, existe sempre a possibilidade de que a prova em vídeo, assim como a escrita, seja refutada como prova. A juíza, ou o juiz, pode considerar que, no momento em que a prova foi gerada, houve coação da testemunha. Isso é passível de ocorrer nos dois tipos de prova, mas a escrita conta com a possibilidade de autenticação, um pacto, um contrato, em as duas partes.

Podemos falar também de um contrato não firmado. É o que nos diz Jacques Derrida (1995, p. 21) ao conceituar “don”:

Se trata, entre nosotros, de un contrato no firmado pero sí eficaz e indispensable para lo que aquí está pasando, a saber, que ustedes concedan, presten o confieren cierta atención, y cierto sentido a lo que, por mi parte, hago al dar, por ejemplo, una conferencia.

A diferença entre o exemplo de “doação” que Derrida apresenta e a doação dos entrevistados de Cercas, está no fato de que assistir a uma palestra, e cumprir com o contrato de atenção, não apresenta implicações éticas. De qualquer modo, cumpre-se o axioma: “para que haya don, acontecimiento de don, es preciso que alg‘una’ persona dé alguna ‘cosa’ a otro alguien, de no ser así ‘dar’ no querrá decir nada” (DERRIDA, 1995, p. 21). Isto configura que para o acontecimento de “don” é necessário que não haja reciprocidade. Logo, entre Marco e Cercas não ocorre o “don”, pois ambos esperam algo da doação. O biógrafo deseja ser escritor, o biografado, ser salvo e alimentar sua “midiopatia”.

Por suposto que a intenção de presente (“regalo”) não está implícita nas doações de Cercas e Marco. Nenhum deles se dispôs a presentear o outro de maneira consciente, pois o que eles fazem é presentear-se a si mesmos. São presentes para o ego.

Derrida (, 1995, p. 22) adverte que a expressão “dar un regalo” é equivalente a “dar un golpe” em algumas línguas, em francês e em espanhol. Assim, é significativo que o narrador de *El impostor* atribua a um “regalo de los dioses” a oportunidade do acaso que se apresentou a Marcos para que ele autenticasse sua farsa, isto é, o livro de registro do campo de concentração de Flossenbürg, de onde ele alterou o sobrenome Moner para Marco. “Una cosa es que Marco se encontrara en el libro de registro con este *regalo de los dioses*, que le permitía rematar su impostura, y otra cosa es que el regalo se lo hiciese él” (CERCAS, 2016, epílogo, cap. 6, § 42, grifo meu). Marco a partir do “regalo de los dioses” pode concretizar seu golpe. Do mesmo modo, o narrador também recebeu “regalo” divino. É o que ele nomeou de “milagro doble”, as notas jornalísticas que davam pistas do passado oculto de Marco. O milagre como “regalo” divino, não é um “don”, pois

os deuses fazem concessões, concedem o milagre apenas em troca da oferenda.

Esse conjunto de doações, dos deuses aos personagens, de Cercas a Marco e vice-versa, apenas tem a aparência de “don”, porque, no fundo, o “don” aí está anulado.

En todos estos casos, el don, ciertamente, puede conservar su fenomenalidad o, si se prefiere, su apariencia de don. Pero su apariencia misma, el simple fenómeno del don lo anula como don, transformando la aparición en fantasma y la operación en simulacro. Basta con que el otro perciba y (*res*)*guarde*, no ya el objeto del don, el objeto dado, la cosa, sino el sentido o la calidad, la propiedad de don del don, su sentido intencional, para que el don quede anulado. (DERRIDA, 1995, p. 23).

Em *El impostor* o embuste também se apresenta no regime de suas trocas (“Dou-lhe uma biografia e você me devolve um livro”) que impedem a efetivação do “don” e fazem que essa operação se torne simulacro assim como a vida de seus personagens.

O que Cercas dá a Marco é o mesmo que dá a Marcos? Isto é, um simulacro de “don”. O “don” que Cercas me ofereceu foram suas dedicatórias (e quinze minutos com ele, cf. “As feridas: terceiro diagnóstico”). Eu, dedicatário de Cercas, em “El móvil”, neste exemplar que tenho agora em minhas mãos, excludo todos e qualquer outro possível dedicatário. Mas não posso esquecer que sou dedicatário de um único exemplar, do mesmo modo que não posso deixar de levar em conta que o livro está dedicado a ninguém. Ali entre o índice e a epígrafe, lugar no qual comumente se apresenta sob a forma “Para + nome próprio”, há uma lacuna, dupla, não há dedicatória e não há epígrafe. Mas nos interessa aquela.

El móvil, ao contrário de *Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz*, *Anatomía de un instante*, de *Las leyes de la frontera* e *El impostor*, não está dedicado a Raúl Cercas y Mercè Mas. Em *El móvil*, sou o único dedicatário, ao menos de meu exemplar. Depois do “Para Marcos” não segue o “Para o Filho e Esposa” e sinto que aquele livro (aquele exemplar) me pertence. A dedicatória de Cercas atribuí mais

valor de pertencimento do que pode oferecer a nota fiscal emitida pela livraria em meu nome próprio e com meu CPF.

Mas o que leva Cercas a não dedicar seu livro a alguém. Isso ocorre também em *El inquilino*, *Relatos reales*, *El vientre de la ballena* e *La verdad de Agamenón*. Em relação a *El móvil*, o filho ainda não havia nascido e é certo que ainda não havia se casado com Mercè. Enfim, parece saltar à nossa atenção muito mais a ausência de dedicatória que a própria dedicatória, pois entendemos a falta de dedicatória a falta de afeto. Mas essa é apenas a casa das “possibilidades”.

Como teriam sido as dedicatórias de Cercas se eu não tivesse lhe pedido que ao menos uma fosse com sentimento? Há algum afeto do escritor por seu leitor? E por um leitor que dedica suas horas a estudar sua obra? Independente das respostas para essas perguntas, o leitor sempre espera pela impessoalidade, deseja o exclusivo. Cercas tem uma forma genérica de dedicatória que segue a seguinte fórmula, como pude comprovar nas dedicatórias a outros leitores: “Para [nome próprio], con un abrazo en [nome da cidade]. [Assinatura]”. Outra variação é: “Para [nome próprio], con la gratitud de este plumífero. [Assinatura]”.

Quando estive com ele em Buenos Aires, na feira do livro, não lhe fiz o pedido que fizera em Paraty e para minha surpresa, pude ler na sua dedicatória em *Las leyes de la frontera*: “Para Marcos, con la gratitud y el afecto de este plumífero. Y con un gran abrazo”. Quis acreditar que ali o “don” se efetuava. Cercas dava algo (dedicatória com afeto) a alguém (eu, Marcos). Mas havia reciprocidade? Eu tinha a intenção de lhe retribuir o “don”? Cercas esperava de mim alguma retribuição? Gostaria de acreditar que esta tese não é a recíproca.

Sempre que vejo um escritor sentado a uma mesa – com uma fila de leitores com seu livro nas mãos a sua frente – sobre a qual ele escreve dedicatórias, penso que ele está dedicando seu tempo. Um tempo despendido por cláusula contratual da editora; um tempo que o fará vender mais, mas de qualquer modo, um tempo compartilhado com o leitor, que também dedica seu tempo na certeza de conseguir um “regalo”. Cercas na FLIP, na Feria de Libros pode ter-me doado seu tempo contratual, mas no restaurante do Recoleta Grand Hotel, me doou quinze minutos sem contrato. Um “don” ou um pacto?

A dedicatória é documento. E por isso a uso aqui, nesta tese, como prova. Por isso coloquei o fac-símile da dedicatória, em

construção, de *El móvil*. Assim como cito Derrida para fundamentar o que penso, para justificar meu discurso, acadêmico, porque a citação também é prova, uso a dedicatória para comprovar a verdade, ou uma delas.

SEGUNDA PARTE

*Leio você, sua pele escrita em si
Seu cheiro, seu tempo o tempo inteiro
Leio em você, sua pele escrita em mim
Seu corpo lido, livro no travesseiro.*

S. E.

AS FERIDAS: segundo diagnóstico

Estávamos em Madrid e eu não podia acreditar na coincidência que acabara de descobrir Ada. Deitada na cama do hotel, ela folheava *La velocidad de la luz*, que havíamos comprado naquela tarde na Casa del Libro. De repente ela posou o livro aberto sobre o peito, me olhou com os olhos brilhando e disse: “Não vais acreditar!” e me estendeu o livro aberto nas páginas 158 e 159. Não entendia o que ela queria que eu visse. “Lê. Em voz alta”. Ao terminar a leitura então compreendi que Rodney e Cercas, os personagens do romance, se hospedavam no hotel San Antonio de La Florida, no bairro La Florida. Era exatamente o mesmo bairro que nós estávamos naquele momento. Porém o nosso hotel se chamava Florida Norte. Fiquei fascinado, pois Cercas poderia ter escolhido qualquer um dos 119 bairros conformados pelos distritos da capital espanhola. O hotel do romance, se existisse de fato, estaria perto do nosso, pois também está situado no passeio de La Florida e dele se pode avistar a estação Príncipe Pío. Reli a descrição do quarto: “El conserje anotó el recado en un papel y un mozo me condujo a una habitación minúscula, un poco sórdida, con paredes color crema y las puertas y marcos pintados de un rojo sangre”. A descrição em nada correspondia com a do nosso quarto, 532. Na página 160, o narrador informa que se deitou na cama que estava coberta por uma colcha com o mesmo estampado de flores que a da cortina. Essa era outra diferença, nosso quarto tinha as cortinas em um verde desbotado e a cor das colchas das camas era marrom. Procuramos pelo San Antonio de la Florida na internet, mas nada encontramos. Então e supomos, com uma ponta de decepção, que o hotel era pura ficção, sem nos atentarmos para o fato de que a ficção pura não existe. Decidimos que, na manhã seguinte, íamos fazer uma investigação empírica, pelo hotel do romance. Era possível que nem tudo estivesse no mundo virtual.

Depois do café, perguntamos ao recepcionista pelo hotel San Antonio de la Florida. Ele respondeu que com aquele nome não havia nenhum nas redondezas. Insistimos e ele pediu licença para consultar seus colegas. Ele se dirigiu a uma pequena sala contígua à recepção e, pela meia parede de vidro, vimos seus colegas, uma moça loira de cabelo longo e amarelado e um homem mais velho que ambos, cerca de 55 anos, careca e de maxilar quadrado, balançarem negativamente a cabeça.

Sáíamos ao passeio decididos a inquirir os funcionários do hotel Madfor, a uns 20 metros do Florida Norte. Havia uma possibilidade, pensávamos, de que San Antonio de La Florida poderia ter sido o nome de um antigo hotel, que não mais existia. Nos atendeu uma recepcionista com acento portenho. Para nossa surpresa, ela confirmou que ficava ali mesmo o hotel que procurávamos. Explicou que o nome da fachada se referia à rede de hotéis Acta Madflor e que San Antonio de La Florida era seu nome fantasia. Depois descobrimos que o Florida Norte, o hotel no qual estávamos hospedados, era também conhecido com o nome da rede hoteleira Celuisma. Ficamos extasiados com a revelação da recepcionista e logo tratamos de inventar que queríamos nos hospedar ali porque uns amigos nossos nos recomendaram o hotel. “Todas las habitaciones están ocupadas. Tendremos vacante solamente dentro de nueve días”. Mentimos que estaríamos ainda na cidade nesse período e pedimos para conhecer um quarto que desse de frente para a estação. Ela consultou o painel de chaves e digitou três números no telefone. Poucos segundos depois o outro lado atendeu e ela trocou umas palavras que não compreendemos, porque a portenha tinha encarnado a espanhola e falou tão rápido que não nos foi possível compreender apenas seu “gracias” final. Pedia que esperássemos, pois um mensageiro iria nos acompanhar até um quarto que estava sendo limpo pelas camareiras naquele instante. Aguardamos ansiosos. Ada, que havia sentado na poltrona da sala de recepção, balançava inquieta a perna esquerda cruzada sobre a perna direita enquanto folheava uma revista de empresa aérea e me olhava entre uma virada de uma página e outra. Fiquei esperando no balcão. Quando o mensageiro apareceu e veio até mim, Ada, de um salto, estava a nosso lado. Entramos no elevador e o jovem funcionário apertou o número 5. Nos olhamos. Torcíamos para que fosse o terceiro andar. Paramos diante do 513, que estava com a porta aberta e com o carrinho da camareira trancando a entrada. Ele o afastou, entrou primeiro, cumprimentou a colega, que naquele momento, limpava o banheiro, e a informou de que ia nos mostrar o quarto. Olhou para trás e nos fez sinal para entrar. Ficamos visivelmente decepcionados, isto é, vimos o desapontamento um no rosto do outro, pois o apartamento era completamente diferente daquele que Cercas descreve em *La velocidad de la luz*. As paredes eram brancas, as colchas brancas e a janela também branca. Tudo tinha aspecto de ser novo e asseado. Pedimos para olhar pela janela. O mensageiro

concedeu. Então pudemos ver a Príncipe Pío. Havia ainda uma última possibilidade. Perguntamos se os demais apartamentos, dos pisos inferiores eram semelhantes àquele. Ele respondeu que o que os diferenciava era o tamanho, mas que a decoração e a pintura eram a mesma em todos, tanto nos da frente quanto nos do fundo. E na sua explicação deixou escapar que ficaram bem melhores depois da reforma. Bingo. Então houve uma reforma. “¿Cuándo lo reformaron?”, perguntamos quase ao mesmo tempo. “Bueno, hace de eso casi unos tres años”. “¿Y se acuerda de cómo eran antes?”. Não, ele não lembrava porque trabalhava no hotel há justos cinco meses. Como então ele sabia que agora os apartamentos estavam melhores do que antes? “Para eso sirven las reformas, ¿no?”, respondeu o jovem mensageiro com um diminuto sorriso de canto de boca que indicava a obviedade do fato. Concordamos com ele e pedimos que nos indicasse um funcionário que pudesse nos informar como eram os quartos antes da reforma. Depois de esperar por mais de vinte minutos – porque havia recém chegado um grupo grande de turistas italianos, e a recepcionista portenha contava com a ajuda de apenas outro recepcionista, um homem corpulento e flácido, para atendê-los – só então pudemos ouvir a descrição de como eram os quartos antes da reforma. Quem nos contou foi o recepcionista corpulento. No início ele esteve um pouco desconfiado de nosso interesse pelo passado dos apartamentos. Então inventamos que os pais de Ada estiveram ali em 1990 para comemorar bodas de pérola. Acreditando ou não em nossa história, ele foi lacônico, mas preciso em sua descrição, que discrepava completamente da de Cercas. Disse que se quiséssemos poderíamos voltar no dia seguinte que ele nos mostraria uma foto do apartamento, que ilustrava um antigo folheto de publicidade, mas teria que procurar, pois não sabia bem onde estava guardado, mas afirmou que era exatamente como ele os descrevera. Agradecemos e dissemos que não era necessário, a descrição já era suficiente.

Ficamos um pouco desolados e concordamos que Cercas havia inventado aquele quarto. Estávamos certos disso, pois constatamos que não havia mais nenhum hotel naquelas imediações do qual se pudesse ver a estação. Caminhamos pelo passeio de La Florida até chegarmos à Puente de la Reina Victoria sem que encontrássemos nenhum outro hotel. “É pura ficção”, voltamos a repetir, agora mais desolados do que antes. Naquele instante, esquecemos por completo que no mês seguinte íamos iniciar nosso doutorado em literatura; que há dois anos havíamos

defendido nossas dissertações, também em literatura, ambos com Onetti. Digo que nos esquecemos de tudo isso porque a ficção, ou melhor, a autoficção, de Cercas nos havia tomado inteiramente e éramos dois leitores cheios de ingenuidade ou com excessos de paixão. Éramos detetives dos rastros da realidade, que quando se deparavam com a ficção, no meio do caminho, se decepcionavam. Entramos numa longa discussão sobre o lugar da paixão na pesquisa acadêmica e Ada citou o texto de Wilde, o diálogo entre Ernest e Gilbert, que viria a ser epígrafe de sua tese seis anos mais tarde. Bem o que importa é que Gilbert afirma ser impossível ser objetivo com o que se ama. Me lembrei de uma aula de Capela em que ele confessava nunca ter lido Paulo Coelho e que jamais o leria porque tinha certeza de que se o fizesse acharia o escritor muito pior do que as críticas afirmavam. Detalhe: ele também nunca havia lido nenhuma crítica a respeito da obra de Coelho, ele tinha ouvido falarem mal dela. Bem, como conclusão desse debate, Capela disse que ninguém escreve uma tese sobre um autor pelo qual nada se sente; é preciso que haja um “sentimento motor”, essa era a expressão que ele usava. Um sentimento motor que girasse em um dos sentidos: do ódio ou da paixão. Assim que para escrever sobre Coelho, ou qualquer outro escritor, o sentimento motor tinha que ser extremo. Mas ele advertia que o sentimento motor era, pois, necessário para nos mover em direção à pesquisa, outra coisa era escrever esse ódio ou essa paixão, isto é, que esses sentimentos transparecessem na escrita, porque aí morava o engano. Admitimos que sim havia seus riscos deixar transbordar no texto esses sentimentos, mas que o risco era maior, e mais condenado, quando a escolha é pela paixão. Primeiro porque, conforme Gilbert, a objetividade poderia ficar comprometida; segundo porque é fácil cair no sentimentalismo. Ada recordou as palavras de Rodney, “una cosa es el sentimiento y otra el sentimentalismo”, e disse que às vezes não sabemos onde estamos e nisso, precisamente, consistia o risco. “É algo como confundir o privado e o público”, disse ela referindo-se aos blogs confessionais, que, naquela época, começavam a se popularizar. Achei que havia uma simetria entre escrever a pesquisa e descrever a pesquisa, isto é, seu processo. Passamos muito tempo debruçados sobre os mesmos textos, imbuídos do universo que o autor criou. “Quantas vezes estivemos em Santa María?”, perguntei retoricamente. “Milhares de vezes”, respondeu Ada acentuando bem as palavras. “E tenho constantemente uma sensação de primeira vez cada

vez que releio qualquer coisa de Onetti”, complementou ela eufórica e apaixonada. “E tudo isso acontece”, intercedi no mesmo ritmo, “e não deixamos em nenhum momento de viver, quero dizer, lemos a ficção, a crítica, a teoria e ao mesmo tempo, estamos pagando as contas, levando a filha na escola, preparando aula, dando aula, cantando parabéns, levando o carro para revisão etc.” “Sim, sim, sim”, exclamou Ada, “Não tem nada estritamente compartimentado. A gente vive se vivendo assim como escreve se escrevendo”. Isso era o que havia dito, em outras palavras, algum escritor ou crítico literário (Piglia), cujo nome não conseguimos nos lembrar na ocasião, de que a crítica é uma das formas modernas de autobiografia. Independente do que fosse, afirmei que, de qualquer modo, contaria aquele episódio em minha tese.

Se trato de escrever meus três encontros com Cercas de maneira confessional é porque os considero importantes para levantar questões aqui abordadas e não achei outra forma de fazê-lo que não fosse em primeira pessoa. Pode, em princípio, parecer que faço um *striptease* de mim mesmo, porém se há algum desnudamento aqui, não é o meu, mas o da tese. Faço essa advertência porque o que aconteceu em 10 de fevereiro de 2010, no dia seguinte à nossa visita (investigação) ao hotel Madfor, mudou completamente os rumos de minha pesquisa. Inicialmente, eu centraria meus estudos em *Soldados de Salamina* e a maneira como esse romance tratava do tema da Guerra Civil Espanhola e que diferença de abordagem apresentava em relação aos demais romances espanhóis do mesmo gênero. Esse pelo menos foi o projeto que apresentei à Alai, que me orientou a fazer uma aproximação, se possível, com os Maquis, a guerrilha antifranquista, que fora seu tema de pós-doutorado. Devo tê-la decepcionado, pois ela demorou muito para ler algum texto meu sobre a tese, porque eu simplesmente não escrevia, e quando finalmente lhe apresentei algo, o tema era outro, completamente outro. E um dos motivos de ter mudado o tema foi o que descobrimos, Ada e eu, na manhã do dia 10 de fevereiro.

Saíamos de nosso apartamento, o 532, para o café da manhã, e ao abrímos a porta nos deparamos com o carrinho da camareira diante do 520, o quarto vizinho de porta do nosso. Até aí, nada de anormal, porém qual foi minha surpresa quando percebi no fundo do quarto um tecido florido e que ele era a estampa da cortina. Petrificado pela descoberta e pelo que poderia vir, me aproximei lentamente e me certifiquei, em meio a um júbilo de êxtase e euforia, de que as duas camas de solteiro

do 534 tinha a mesmíssima estampa da cortina. Imediatamente olhei para o marco da porta vi que ele era vermelho.

Não era pura ficção e nem era pura realidade. Cercas havia mesclado os dois hotéis e criado com eles um terceiro cenário, romanesco. Era o nome de um e o quarto de outro. A própria camareira no revelou que os apartamentos do fundo eram diferentes dos frontais, mas que todos os do fundo eram iguais entre si e o mesmo ocorria com os da frente.



CELUISMA
HOTÉLES

Reservas:
Teléfono gratuito: 900 351 017
E-mail: reservas@celuisma.com
Online: www.celuisma.com

CELUISMA FLORIDA NORTE
★★★★
Paseo de la Florida, 5
28008 Madrid
Tel. + 34 91 542 83 00
Fax: +34 91 547 78 33
www.celuisma.com
reservas.florida@celuisma.com

ANA CAROLINA TEIXEIRA PINTO
CURITIBA
Brazil

FACTURA

| | | | |
|-----------------------|-------------------|-----------------------|----------|
| Hab. / Room | 532 | | |
| Llegada / Arrival | 7-Feb-2010 | | |
| Salida / Departure | 11-Feb-2010 | | |
| Personas / Persons | 2 | | |
| No. Bono / Voucher | | Nombre/Guest Name | |
| Fecha / Date | 11-Feb-2010 06:50 | N.I.F./N.I.E/Passport | CZ567785 |
| Cajero / Cashier | 16 | C.I.F. | |
| Factura No./Folio No. | 8 832584 | | |

Suprimo a descrição de nosso estado de completo êxtase com essa descoberta porque a ele se somou, logo em seguida, um novo acontecimento. Após o café da manhã, esperava, na recepção, por Ada, que subira ao quarto para pegar o endereço de Francisca Noguerol, com quem tínhamos um encontro marcado em Salamanca. Nesse intervalo, leio na sessão cultural do jornal *El Rastro* que Javier Cercas estaria naquela mesma noite na livraria La Buena Vida, intitulada “Tapas y libros con Javier Cercas”, apresentando *Anatomía de un instante*, que há dois dias recebera o Premio Nacional de Narrativa. Dei a notícia a Ada e disse que eu não podia ir a Salamanca. Vi a decepção em seu rosto. Ela baixou os olhos e procurou me convencer de que o encontro com Noguerol era muito importante, mas que não queria ir sozinha, que fazia questão de eu a acompanhasse. O problema é que não haveria outro dia para ir a Salamanca, pois no dia seguinte tínhamos as passagens já

compradas para irmos a Paris, onde ficaríamos três dias, e depois íamos de trem a Barcelona. O roteiro todo estava previamente determinado e com as reservas pagas. Além do mais, em Paris nos esperava Juan Carlos Mondragón para uma entrevista, que fora muito difícil de agendar.

Pela vitrina eu entrevia Cercas sentado a uma mesa, no fundo da livraria, autografando livros. Era uma longa fila que durou mais de quarenta minutos para se desfazer. Eu segurava na mão *Anatomía de un instante* e *La velocidad de la luz* e na mochila guardava *El móvil*, *El inquilino* e *Soldados de Salamina*. Fazia 9 graus na calçada da *calle de Vergara* e eu não estava só – havia outros que não conseguiram as entradas para o evento –, mas estava sem Ada. Era um misto de frustração e contentamento. Era real que aquele era o escritor em carne e osso, era real o frio que eu sentia, mas o efeito de real não se cumpria de maneira convincente. Ver (entrever) Cercas através daquele espesso vidro, numa calçada de uma rua da Espanha, me causava uma forte sensação de efeito de ficção. Aos poucos comecei a me sentir idiota, tiete de um *pop star* de *rock in roll*, perdendo tempo por algo que sabia ser inútil, mas que tinha um motor inconsciente, que girava mais forte que a razão, e que só poderia ser explicado por algo inalcançável. Talvez fosse um caso de paixão. Cercas circulava pelo pequeno salão com um uma taça de vinha na mão. Frequentemente era apresentado a alguém, que ele ouvia com aparente atenção, inclinando um pouco a cabeça para direita e os lábios finos contraídos formavam um risco único. Ouve bastante agitação quando percebemos que Cercas ia deixar a livraria. Havíamos formado uma fila organizada, mas que se desfez quando ele cruzou o umbral da porta. Os primeiros da fila avançaram em direção ao escritor. Não esperava que aquilo acontecesse e demorei em reagir. Logo dois funcionários da livraria tentaram reorganizar a fila, mas sem sucesso. Cercas tinha desaparecido no meio dos afoitos leitores. Eu, ao contrário dos demais, agitava *La velocidad de la luz* com o braço estirado para cima. Um carro prata estacionou em frente à entrada da livraria e em instantes ele partia levando Javier Cercas e minha possibilidade de “regalo”.

Depois de 28 dias entre Madri, Paris e Barcelona, voltamos ao Brasil para retomar nossas rotinas, que para mim eram um pouco diferente: ao mesmo tempo em que iniciava o doutorado, assumia como professor na UFFS. Aquela foi um ano difícil. Tive dificuldades de conciliar trabalho e doutorado. Vivia tenso preocupado e cansado das

viagens semanais. Adoeci. Meu corpo começou a estranhar a si mesmo. Se defendia de meu desequilíbrio atacando a si mesmo. Era a falsa proteção da autoimunidade. A primeira vez que vi o vaso sanitário manchado de sangue entrei numa depressão profunda. E o exame de videocolonosopia revelou, sem erro de diagnóstico, uma retocolite ulcerativa. E para sempre: mesalazina 800mg quatro vezes ao dia e às vezes prednisona 20mg uma vez ao dia.

OS GÊNEROS E O GÊNIO

Como leio?

Os gêneros nos preparam. Temos como eles uma convenção. Exemplo prático e corriqueiro do cotidiano: se o filme é indiciado como um suspense, vamos assisti-lo esperando evoluções intrínsecas ao gênero. Se nada do esperado ocorre, desconfiamos de que a classificação foi errônea, ou fomos enganados. No cinema, o máximo de hibridismo que as indicações apresentam são de dois gêneros como, por exemplo, comédia-romântica, mesmo que o filme, em sua composição, contenha maiores variedades de gêneros. É claro que a experiência¹⁶ de assistir a um filme não prescinde do conhecimento que temos do gênero. O que está em jogo é que nossa percepção, quando o gênero do filme nos é fornecido com antecedência, fica condicionada a certas expectativas concernentes àquele gênero. Por outro lado, a literatura foge um pouco dessa indicação comercial, mas está igualmente vinculada aos modos de classificação genérica.

Desde Platão a questão dos gêneros vem sendo debatida e de lá até aqui passou do preceptismo – é o caso de Dryden e Boileau (COSTA LIMA, 2002, p. 261) – ao hibridismo – a exemplo do Romantismo (COSTA LIMA, 2002, p. 262) – e à sua dissolução – representado pelo evolucionismo de Brunetière (COSTA LIMA, 2002, p. 263). Logo, os gêneros “[...] bem como a própria idéia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança” (COSTA LIMA, 2002, p. 269). Essa constatação nos leva, de certa maneira, a aceitar os jogos propostos pela narrativa, a assumir determinados protocolos de leitura, que nos “orientam” nessa experiência. Segundo Hans Robert Jauss (apud COSTA LIMA, 2002, p. 285):

¹⁶ “Assumindo o consumo como o complemento da produção, podemos dizer que os gêneros servem para o espectador organizar a sua experiência cinematográfica através da identificação, discriminação e arrumação dos filmes em categorias, em função da cultura cinematográfica que vai acumulando: se um filme pertence a um gênero determinado e exhibe alguma de similaridade com outras obras, ele instaura necessariamente determinadas expectativas para o espectador.” (NOGUEIRA, 2010, p. 7).

“[...] toda obra literária pertence a um gênero, o que implica afirmar pura e simplesmente que toda obra supõe o horizonte de uma expectativa, ou seja, um conjunto de regras preexistentes para orientar a compreensão do leitor (do público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa.”

Cumpra o gênero na literatura, bem como no cinema: apresentar um “horizonte de expectativa”.¹⁷ O que Luis Costa Lima (2002, p. 286) desprende daí é que o gênero, longe de ser uma entidade fechada, tem sua formação na “junção instáveis de marcas”, que inconscientemente guiam a leitura. Tal inferência poderia ser suficiente para nos tranquilizar diante de um livro como *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas.

A primeira dúvida que tem o leitor em relação a esse livro começa em saber se chama de narrador ou de autor, ou de ambas as coisas, a voz que no prólogo, intitulado de “Epílogo de una novela”, nos conta como a ideia para a escrita de um romance de ficção se converte em um livro de história. Como o autor prefere dizer (CERCAS, 2009a, p. 25), seu livro é a testemunha de um fracasso; porque incapaz de contar a história do falido golpe de estado espanhol, o *23 de febrero*, por meio da ficção, resigna-se a narrá-lo sem o auxílio da invenção. Bem, então não se trata de uma versão romaneada do golpe – pensa o leitor –, logo essa voz é do autor físico e esse prólogo indica que é um livro de história. O leitor pensou isso sem, no entanto, se dar conta do subtítulo do prólogo. No final da página 25, o autor volta a repetir que o livro é um intento contra seu, também falido, romance sobre o golpe; e acrescenta que o livro, ainda que não renuncie a nada,

[...] no renuncia a acercarse al máximo a la pura realidad del 23 de febrero, y de ahí que, aunque no sea un libro de historia [...] no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia; [...] y aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela [...].

¹⁷ A esse “horizonte de expectativa” Antoine Compagnon (2001) dá o nome de sistema de expectativas (*systeme de 'attendes*).

A partir daqui a experiência do leitor tem seu horizonte abalado; já não mais tem garantias em que tipo de gênero entrará. No histórico e no romance – recorda –, não deixe de renunciar nem a um e nem a outro, advertiu o autor/narrador. O leitor se ilumina para em seguida se desiluminar, porque ler o livro como história ou como romance são apenas possibilidades, o que leva a crer que, no fundo, o gênero é bem outro que o autor ocultou; talvez nem mesmo ele o saiba, talvez não seja preciso saber. De qualquer modo o incomoda a situação, deseja saber como se lê esse livro. Quais nós escolher?¹⁸ Revisa-o: são 463 (uma questão para depois: ali onde começa o algarismo 13 e ali onde termina o algarismo 463 determinam o espaço do autor[idade]; a dedicatória e a epígrafe fora do espaço numerado, onde também mora o índice: espaço do autor ausente da marca do algarismo) páginas divididas em quatro partes, um prólogo e um epílogo; bibliografia, notas e agradecimentos. Agora se da conta de que o prólogo é subtítulo de “Epílogo de uma novela” e o epílogo de “Prólogo de uma novela”. Relê aquele e depois lê este com o intuito de acertar uma estratégia de leitura, mas antes de entrar no restante do livro pela “Primera parte: la placenta del golpe” se pergunta uma vez mais como se lê.

Jorge Luis Borges (2004, p. 125) propõe a questão:

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual - ésta, por ejemplo- como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000.

Daniel Link (2002) aceita o desafio de respondê-la¹⁹. O percurso da resposta é longo: passa por Lacan, “Seminário sobre 'A carta roubada'”;

¹⁸ “Existem pontos de focalização, nos, que dominam estrategicamente o resto. Mas, para descobrir esses nós, não se deve aplicar um procedimento que se apoie em *critérios exteriores*. [...] *A escolha dos nós, que pode variar infinitamente*, produz em contrapartida a variedade de leituras que conhecemos; e ela que nos faz falar de uma leitura mais ou menos rica (e não simplesmente verdadeira ou falsa), de uma estratégia mais ou menos apropriada.” (TODOROV, 2003, p. 323).

¹⁹ “Não cometerei a imprudência de achar que estou respondendo ao desafio formulado por Borges, coisa que a jactância do título [“Como se lê?”] parece insinuar”. (LINK, 2002, p. 18).

por Pierce, e sua teoria dos signos; pelo Surrealismo, Dalí; de volta a Lacan. Apresento em seguida uma tentativa de síntese do caminho percorrido pelo raciocínio de Link.

A primeira referência ao texto de Jacques Lacan que Link faz é a parábola, assim este a denomina, do garoto que deduzia as corretas frequências no jogo do par ou ímpar na observação de seus adversários. O que Link chama de leitura “[...] é apenas a correlação de duas séries de sentido, uma inerente ao objeto e outra inerente ao sujeito [...]” (LINK, 2002, p. 19). Posto que o sujeito lê um objeto, os lugares de leitura são: (1) objeto, (2) sujeito, (3) relação. Os princípios de “Primeiridade” (objeto), “Segundidade” e “Terceiridade” de Pierce são igualmente lugares de leitura. Da confrontação entre os dois primeiros (duas séries de sentido) surgirá a resistência, isto é a relação; isso é a leitura. A proposta surrealista de conceber uma arte sem sujeito, o processo do *acaso objetivo*, se aproximaria do índice puro de Pierce. Lacan influenciou profundamente o surrealismo. Salvador Dalí produziu uma série com base no método paranoico-crítico do psiquiatra, que só apreendem sentido se analisado como série. “Pierce queria que a leitura fosse preditiva, para o que se torna necessária a notação de regularidades” (LINK, 2002, p. 27). Lacan demonstra no “Seminário sobre 'A carta roubada'” que as regularidades estão presentes até mesmo nas séries mais casuais. Link explana o esquema de sistema binário de significação de Lacan de lances ao acaso. Um texto, sendo uma sequência ordenada de enunciados, é também formado por esse sistema binário, afirma Link. Lacan redenomina a sequência binária com base na constância das séries, porém os eventos continuam sendo os mesmos. E aí está de volta Peirce, pois a redenominação apresenta regularidade, regra e capacidade preditiva. “Já podemos, pois, responder a Borges: nos textos de Lacan deixa-se ler uma teoria da leitura (em que se cruzam a ontologia dos signos de Pierce e a prática surrealista) que ainda hoje podemos sustentar” (LINK, 2002, p. 28).

O leitor termina o texto de Link e deixa sua releitura para o dia seguinte. Ao seu término, o da releitura, não está certo de que Link o tenha ajudado a esclarecer as dúvidas suscitadas por *Anatomia de um instante*, pelo menos não de maneira empírica. O que poderia o leitor aí entrever que não entreviu: a leitura ou como se lê ou como leem os outros. Recordo que a primeira observação que Link faz do “Seminário” de Lacan é a de uma “bela passagem”, o jogo do par ou ímpar no qual

um menino é capaz de prever o resultado do jogo “[...] jogando com a astúcia da razão (do outro) [...]” (LINK, 2002, p. 18). Link diz que Lacan “recorre a uma parábola”, mas o que ele não diz é que esse exemplo é extraído do conto analisado por Lacan, “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. Não é esse dado nenhuma revelação, pois, logo no parágrafo seguinte, Lacan (1998, p. 14) informa de onde extraiu “a dialética concernente ao jogo do par ou ímpar [...]. Trata-se, como sabem, do conto que Baudelaire traduziu com o título de ‘A carta roubada’”. Tampouco se foi uma revelação para os ouvintes de Link, que leu seu texto, antes de compilá-lo e publicá-lo em livro, no “[...] Colóquio ‘A peste Lacaniana’ organizado pela Escola Brasileira de Psicanálise em Florianópolis, 26 e 27 de outubro de 2001”, segundo informa na nota de rodapé número 1. Dado seu público no colóquio, Link tinha uma grande probabilidade de ter diante de si leitores (ouvidores) ideais²⁰, que, seguramente, leram o “Seminário sobre ‘A carta roubada’” e que, seguramente, leram o conto de Poe; mas não é tão seguro que hajam lido Pierce, Dalí e Borges. No entanto, a leitura dos dois primeiros textos nos permite saber que Lacan em nenhum momento do “Seminário” emprega a palavra “parábola”, tampouco Poe; o que não significa que a “bela passagem” não seja uma. A parábola é considerada um “relato breve, de un suceso fingido, del que se extrae una enseñanza ética o religiosa” (REYZÁBAL, 1998). Cuddon (1998) acrescenta algo a mais: “A short and simple story related to allegory and fable (*qq.v.*), which points a moral. [...]. See EXEMPLUM”. Das definições se observa a parábola é uma história inventada (*fingido, allegory and fable*) com um fundo moral, voltada ao ensinamento por meio do exemplo. Dupin não dá nome a esse episódio que conta, mas o usa como um exemplo de como, por meio do emprego da atenta observação, pode-se descobrir um padrão de ação. E por sua vez, Lacan (1998, p. 14) o nomeia e o usa como um exemplo dentro de outro exemplo o qual ele chama de conto, fábula, e história. No entanto, o “roubo da carta”, motivo do enredo, Lacan (1998, p. 10) o designa “paródia de nosso discurso”. Para Barbara Johnson (1977, p. 464) Lacan “[...] to read the story [‘A carta roubada’] as an illustration²¹ [...]” e também como “[...]”

²⁰ Isso me faz recordar de que segue suspensa a indagação sobre quem é o leitor ideal de “A carta roubada”.

²¹ “Illustration. 2: something that serves to illustrate: as a: an example or instance that helps make something clear”. (MERRIAM-WEBSTER).

a kind of *allegory of the signifier*” (JOHNSON, 1977, p. 464, grifo da autora). Porém, Lacan em nenhum momento do “Seminário” emprega a palavra “alegoria”, o que não significa que não seja uma. Segundo Johnson (1977, p. 464), “A carta roubada” vem a ser, para Lacan, um tipo de alegoria do significante, porque o que importa não é seu conteúdo, senão o lugar que ela ocupa. Na leitura de Johnson, sobre a leitura de Derrida sobre a leitura de Lacan sobre a leitura de Poe, o filósofo francês não discorda da interpretação alegórica do psicanalista. A atenção de Derrida, continua Johnson, vai direcionada para duas questões: “1) o que Lacan *coloca dentro* da carta e 2) o que Lacan *deixa fora* do texto” (JOHNSON, 1977, p. 464, grifo da autora, tradução nossa). Para a primeira questão, conforme Derrida, a resposta é a “falta” de seu conteúdo, logo a falta-castração-como-verdade. No entanto, aponta Johnson, Lacan não usa o termo “castração” em seu texto, de modo que Derrida está repetindo o gesto de Lacan: “[...] is repeating precisely the gesture of blank-filling for which he is criticizing Lacan” (JOHNSON, 1977, p. 464). O gesto de “preenchimento do branco” de Derrida, como repetição da crítica que faz à leitura de Lacan, infere Johnson (1977, p. 465) não invalida sua própria crítica.

A prática do *blank-filling*, não é preciso muito esforço para perceber isso, é comumente usada na crítica literária. Do mesmo modo, podemos ver no exercício da tradução o emprego do *blank-filling*. Entendamos esse preenchimento de maneira não literal. Visto que o tradutor tem a possibilidade de recriação, suas decisões, entre outras, poderão contemplar adições (ênfases) ou subtrações (omissões), uma espécie de “sorteo experimental de omisiones y de énfasis”, diria Jorge Luis Borges (2003, p. 151; KRISTAL, 1999, p. 7). Para o escritor argentino, uma tradução pode até mesmo superar o original: “[...] Dante tomó un gran verso de Virgilio y acaso lo mejoró traduciéndolo” (BORGES, 2004, p. 220). Borges pensa o mesmo da tradução que Baudelaire²² fizera de “A carta roubada”, na qual o “estilo un poco

²² Marie Bonaparte, (apud DERRIDA, 1986b, p. 185), tem opinião contrária a de Borges a respeito da tradução de Baudelaire: “La inexactitud de la traducción de Baudelaire, en lo que se refiere a esta frase, es visible. En particular, *beneath* (debajo) se traduce por *au-dessus* (encima), cosa que no podría significar en ningún caso”. Derrida (1986b, p. 223) também desconfia da tradução do poeta francês da obra de Poe: “Hay que leerlo

tosco” de Poe fora superada pela tradução (KRISTAL, 1999, p. 10). Borges, com Bioy Casares, traduziu “A carta roubada” do inglês para o espanhol. Kristal analisa essa tradução e lista alguns procedimentos dos tradutores: a) emprego de sinônimos para palavras repetidas, como, por exemplo, *odd* por *raro* e *extraño*; b) supressão de parte irrelevantes para o argumento e c) simplificação da prosa de Poe. Para Kristal, a tradução de Borges e Bioy provoca uma profunda modificação do sentido da narrativa, principalmente no que tange à identidade de gênero da proprietária, destinatária da carta, que no conto de Poe se deduz que seja a rainha da França. O sexo do personagem é indicado pelo pronome pessoal²³: “[...] ‘she was suddenly interrupted’ [...]” (KRISTAL, 1999, p. 11; POE, 1845, p. 43) e pela referência ao lugar onde a carta foi roubada: o aposento real, “*royal boudoir*” da vítima. Borges e Bioy ocultam o pronome *she* e a palavra *boudoir*, que em inglês significa quarto de mulher, de modo que o “sexo del personaje queda perfectamente ambiguo” (KRISTAL, 1999, p. 13). As implicações dessa ambiguidade, prossegue Kristal, provocam forte alteração de sentido do conto, com o qual as leituras de Lacan, Derrida e Johnson não seriam possíveis, pois dependem de que a vítima do roubo seja uma mulher²⁴. A tradução de Borges e Bioy neutraliza o sexo da vítima do roubo e em consequência disso a trama do conto tem sua ênfase deslocada da situação da vítima para a relação detetive/ladrão (KRISTAL, 1999, p. 13). A neutralidade está dentro do modo de Borges pensar e praticar a tradução: “Las copias son, para Borges, neutras. Las trata como si fueran

todo, en las dos lenguas. Me he entregado aquí a alguna cocina a partir de la traducción de Baudelaire, que no siempre respeto”.

²³ Dentro da temática da ocultação, ou neutralização, do gênero por meio do pronome pessoal é ilustrativo o conto “Jabón”, de Juan Carlos Onetti. Para melhor compreensão conferir o texto “‘Jabón’ como síntese da obra onettiana”, (PINTO, 2009).

²⁴ Nas traduções de Borges há outro caso que envolve a questão do gênero, porém, contrariamente do que ocorre em “La carta robada”, o processo é de desambiguação. Trata-se de sua primeira publicação como tradutor, a narrativa “The happy price”, de Oscar Wilde. No conto “Borges translates swallow ‘as golondrina,’ using the female article ‘la,’ which does not determine the gender of the bird as there is no masculine alternative for the word. [...] The young Borges transforms Wilde’s male swallow into a female swallow, and the female reed-bird into a male bird.” (KRISTAL, 2002, p. 37).

citas textuales porque retienen los detalles y los énfasis del original” (KRISTAL, 1999, p. 7). É pois de operar a neutralidade que Derrida acusa Lacan, de neutralizar a ação do narrador em sua análise de “A carta roubada”:

[...] se desecha al narrador, la narración y la “puesta en escena”. El lugar original del narrador de los dos lados de la narración, el estatuto específico de su discurso -que no es neutro o cuya efecto de neutralidad no es neutro-, sus intervenciones, su posición psicoanalítica misma no serán interrogadas nunca en la continuación del Seminario [...]. (DERRIDA, 1986b, p. 169).

Borges e Bioy neutralizam o gênero da personagem porque sustentam uma proposta estética de tradução; já Lacan, na óptica de Derrida (2001, p. 315), crê que a posição do narrador pode interferir em sua análise. Johnson (1977, p. 480) observa que Derrida acusa Lacan de vários signos de omissão: “the omission of the narrator, of the non-dialogue parts of the story, of the other stories in the trilogy”. As omissões do psicanalista podem, em certa medida, ser colocadas em paralelo às omissões dos tradutores. Lacan, Borges e Bioy foram, antes de serem psicanalista e tradutores, leitores de Poe; e, entendendo a leitura como forma de escrita, as omissões são, nesse ponto, as elipses de Poe em “A carta roubada”. Começamos um breve percurso para tentar entender uma elipse no dito conto, ou por ele provocado.

Há um elemento, além da carta, que é simbolicamente relevante nesse relato, mais precisamente na leitura de Lacan e Derrida, a lareira. No conto de Poe, a lareira é o abrigo da carta, é ali que, pendurada, esteve ela o tempo todo ocultamente visível; para Lacan é a representação da vagina; para os leitores, Bonaparte e Derrida lugar de um problema de tradução (cf. nota 10). Agrego outro elemento: a mesa, por dois motivos: a) é o lugar onde a carta é deixada, pela rainha, com seu significante exposto. Lacan (1998, p. 22) faz uma analogia com essa revelação: “Que há de mais convincente, por outro lado, que o gesto de mostrar as cartas na mesa?”; b) é o lugar onde Dupin deixa, propositadamente, sua cigarreira, como *leitmotiv* para voltar ao despacho do ministro. Essas duas locações, nas quais se encontram

respectivas mesas, são onde de desenrolam as cenas as quais Lacan (1998, p. 22) funda sua análise: “Essas cenas são duas, das quais designaremos prontamente a primeira pelo nome de cena primitiva, e não por desatenção, uma vez que a segunda pode ser considerada como sua repetição [...]”.

A lareira e a mesa nos levam a Borges, a Borges novamente, mas não por sua tradução. Em 1978, Borges ministrou, na Universidad de Belgrano, uma aula com o tema conto policial. Nesse texto ele considera Poe o precursor o gênero policial. Dos cinco contos desse gênero que Poe deixou, Borges (2003, p. 195) afirma que “A carta roubada” é exemplar. Em seguida diz que o argumento é muito simples e o resume assim:

Es una carta que ha sido robada por un político, la policía sabe que él la tiene. Lo hacen asaltar dos veces en la calle. Luego examinan la casa; para que nada se les escape, toda la casa ha sido dividida y subdividida; la policía dispone de microscopios, de lupas. Se toma cada libro de la biblioteca, luego se ve si ha sido encuadernado, se buscan rastros de polvo en la baldosa. Luego interviene Dupin. Él dice que la policía se engaña, que tiene la idea que puede tener un chico, la idea de que algo se esconde en un escondrijo; pero el hecho no es así. Dupin va a visitar al político, que es amigo de él, y *ve sobre la mesa*, a la vista de todos, un sobre desgarrado. Se da cuenta de que ésa es la carta que todo el mundo ha buscado. Es la idea de esconder algo en forma visible, de hacer que algo sea tan visible que nadie lo encuentre. (BORGES, 2003, p. 195, grifo meu).

Observemos primeiramente que Borges mantém em seu argumento do conto a mesma suspensão, omissão, da tradução com Bioy, que se publicou seis anos mais tarde, isto é, não revela de quem a carta foi roubada. Porém o que é novo no argumento é precisamente o lugar no qual a carta está “escondida”: sobre a mesa ao invés de sob a lareira. Comparemos com o texto de Poe (1993, p. 228):

“Prestei atenção especial a uma ampla mesa [...] onde se viam várias cartas e outros papéis [...]. Depois de longo e meticuloso exame, vi que ali nada existia que despertasse, particularmente, qualquer suspeita.

“Por fim, meus olhos, ao percorrer o aposento, depararam com um vistoso porta-cartas de papelão filigranado, dependurado de uma desbotada fita azul, presa bem no meio do consolo da lareira. [...] havia cinco ou seis cartões de visita e uma carta solitária.

“Mal lancei os olhos sobre a carta, concluí que era aquela que eu procurava.

A exclusão da lareira no argumento reproduzido por Borges provoca uma significativa mudança de sentido, talvez tão importante quanto à omissão do gênero da vítima do roubo. Podemos conjecturar as razões pela qual Borges substituiu a mesa pela lareira. Considerar aí que se equivocou Borges pode ser possível, mas é sempre a última hipótese; e se trabalhamos por esse caminho há sempre inevitabilidade de justificar o equívoco do grande mestre da arte equivocar seus leitores²⁵. É, por

²⁵ Cercas (2005, p. 9-10) relata um curioso caso de tradução envolvendo Borges. Segundo nosso autor, Juan Carlos Onetti (2009, p. -783), em um artigo de jornal (“Incursiones en Faulkner”), indica que Borges teria traduzido as últimas palavras de *The wild palms*, de William Faulkner, omitindo o vocábulo “shit”. Na tradução do escritor argentino, intitulada *Palmeras salvajes*, o final se apresenta da seguinte forma: “Mujeres, dijo el penado alto”; Onetti (2009, p. 783) afirma: “Pero hoy al documentarme muy severamente para escribir este artículo, descubro que la totalidad del comentario del penado alto fue: –*Women shit*.” Cercas diz que seria possível que Borges não tivesse se equivocado, pois, conforme a versão que aquele consultou não havia a palavra “shit”: “–‘Women –the tall convict said.’”. Cercas então se indaga sobre o que poderia haver ocorrido e conjectura algumas possibilidades: “¿Contenía mi edición inglesa de *The wild palms* una errata descomunal? [...] ¿Era la edición que manejaba Onetti la que contenía la errata? ¿O es que Onetti leyó equivocadamente el final de la novela?” (CERCAS, 2005c, p. 10). Cercas descartou todas essas possibilidades, pois levou em conta o extremo cuidado com que os anglo-saxões editam seu clássicos; e considerou que Onetti era um minucioso leitor de Faulkner. A edição de *The wild palms* que consultei, consta a palavra elidida “Women,

exemplo, o que faz Berta Kleingut de Abner (2006, p. 230; BORGES, 1974, p. 20) ao apontar que Borges se equivoca nos versos: “Penumbra de la palomas/ llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde” e os retifica em nota ao fim da obra “[...] según la nomenclatura judía, la penumbra del alba tiene el nombre de penumbra de la paloma; la del atardecer, del cuervo” (BORGES, 1974, p. 52). Para Abner (2006, p. 230) essa “dicha confusión”, isto é, colocar luz onde deveria ter escuridão, rompe com o esperado e cria um “efecto imprevisto”. Já Walter Carlos Costa (1999, p. 467) em sua resenha sobre o tomo primeiro das *Obras completas* do escritor argentino, o mesmo volume em que consta o exemplo anterior, porém traduzido ao português, diz que as notas presentes nesse volume permitem “corrigir erros nas citações presentes na edição por falha dos editores ou do próprio Borges”. Uma falha compartilhada e um equívoco aproveitado para uma nova leitura. Nada mais justo. Dou-me o direito de também apresentar uma justificativa do porquê de Borges ter usado mesa em lugar de lareira.

Consideremos Borges, antes de qualquer outra coisa, um ficcionista, logo, conhecedor empírico dos recursos narrativos, entre eles o da elipse. Essa figura de estilo é no gênero policial, mais que nos outros, importante recurso para criação do efeito de suspense. Por meio dela o narrador faz a economia das informações que o leitor terá acesso e para que com elas seja capaz de compor suas deduções preenchendo os espaços elididos. Barbara Johnson (1977, p. 460) observa as opções do narrador de “A carta roubada” quanto ao emprego da paráfrase e da citação. Quando se espera que usará a paráfrase, usa citação a citação direta, como, por exemplo, na descrição do delegado ao explicar os detalhados procedimentos que a polícia aplicou na busca da carta. O caso contrário, ou seja, a citação em lugar da paráfrase, ocorre na cena em que o delegado faz a descrição do aspecto exterior da carta e de seu conteúdo. Apresento a citação em inglês, dado que a versão brasileira de Brenno Silveira não contempla as asas originais:

shit,’ the tall convict said.” (FAULKNER, 2011, p. 287) e duas vírgulas que não estão na transcrição de Cercas (2005, p. 9): “‘Women shit!–, the tall convict said’ [...]”. Não sabemos qual a edição de Cercas do romance de Faulkner, assim como não sabemos de onde nosso autor extraiu a citação do “monstre gai” atribuída a Voltaire.

“I have no better advice to give you,” said Dupin.
“You have, of course, an accurate description of the letter?”
“Oh, yes I” - And here the Prefect, producing a memorandum-book, proceeded to read aloud a minute account of the internal, and especially of the external, appearance of the missing document. (POE, 1845, p. 48).

Para Johnson, aqui, a paráfrase, que tem a função de revelar o conteúdo de um discurso sem sua forma, faz exatamente o oposto, isto é, oferece apenas a sua forma, de modo que “what is swallowed up in this ellipsis is nothing less than the contents of the letter itself” (JOHNSON, 1977, p. 460). Assim, moderando o uso da citação direta e da paráfrase, o narrador omite do leitor o grande motivo do conto, o conteúdo da carta. Poderia Borges ter usado da elipse para provocar a completa omissão da lareira no resumo do enredo do conto de Poe? Se observamos novamente o argumento: a) “Dupin va a visitar al político, que es amigo de él, y ve sobre la mesa, a la vista de todos, un sobre desgarrado”. b) “Se da cuenta de que ésa es la carta que todo el mundo ha buscado” (BORGES, 2003, p. 195), é possível daí desprender a compreensão de que Borges não substituiu a lareira pela mesa, mas que a omite por meio de uma bruta elipse. A informação contida no período “a” é compatível com o do conto, que sobre a mesa havia cartas, ainda que nada fale de envelope. O grande salto ocorre justamente no interstício dos dois períodos, pois “b”, no conto de Poe, é já o momento que Dupin sabe que encontrou a procurada carta na lareira. Montando o texto de Poe com a elipse de Borges temos o seguinte: “Prestei atenção especial a uma ampla mesa [...] onde se viam várias cartas e outros papéis [...]. Mal lancei os olhos sobre a carta, concluí que era aquela que eu procurava” (POE, 1993, p. 228). Teria Borges, ao escrever sobre o conto policial para a aula na universidade de Belgrano já pensado as decisões estéticas da tradução do conto de Poe e por isso antecipou sua intervenção? Se a resposta for sim, Borges, primeiramente, reescreve o argumento e depois, pela tradução, reescreve a narrativa. Se a resposta for não, Borges praticou o que é comum em sua obra, a mescla de gêneros. E fez isso ao recriar o argumento de “A carta roubada” em um texto escrito para lido (como o texto de Link) em uma cátedra acadêmica. Consciente de que não cometia nenhum delito com essa sutil mescla, nesse mesmo

texto ele pergunta se “¿existen, o no, los géneros literarios?” (BORGES, 2003, p. 189). Essa pergunta coloca a dimensão do problema e as dificuldades da resposta, mas Borges não se esquivava dela e responde ao mesmo tempo a Link e ao leitor de *Anatomía de un instante*: “Entonces, ¿por qué no afirmar que hay géneros literarios? Yo agregaría una observación personal: los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (BORGES, 2003, p. 189).

Para Borges não apenas o gênero literário, mas bem como a literatura, está determinada pelo lugar do leitor, isto é, de onde ele lê; o que significa dizer que ele lê a partir de suas aportações sócio-culturais, logo, de sua experiência de mundo, diria, metaforicamente, de sua proposta de tradução, ou seja, sua proposta estética de leitura. Por isso, Borges (2003, p. 191) crê ser possível ler *Don Quijote* como um romance policial. O escritor argentino sugere pensarmos que o leitor contemporâneo de ficção não exista e que contamos apenas com o leitor criado por Poe. Então lhe dizem que *Don Quijote* é um romance policial, assim ao lê-lo, levantaria várias suspeitas já a partir do *incipit* da narrativa:

Por ejemplo, si lee: “En un lugar de la Mancha...”, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: “... de cuyo nombre no quiero acordarme...”, por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes es el asesino, el culpable. Luego “... no hace mucho tiempo...”, posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro.

Borges está tão certo do poder de nosso modo de leitura, que essa prática vai para além de determinar o gênero literário. Na citação acima, ele faz o leitor (o próprio Borges) considerar Cervantes como personagem e narrador de *Don Quijote*. Em outro lugar Borges (2003, p. 420) dá a chave do que, em princípio, poderia ser considerado outro equívoco: “[...] resulta imposible escribir una novela larga [...] sin identificarse de algún modo con el protagonista. Sancho y Quijote se van pareciendo a Cervantes [...]”.

A questão “como se lê” pode ser reformulada para “como quero ser lido”. É essa a indagação que formula e responde Ricardo Piglia

(2001, p. 153): “¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski”. Um escritor dentro de sua proposta estética contempla a maneira como deseja ser lido. Por isso Cercas adverte que *Anatomía de un instante* não deve deixar de ser lido como um livro de história e nem como um livro de ficção; por isso os protagonistas de Cercas vão se parecendo a Cercas. Javier Cercas sabe como quer ser lido. Por isso o leitor, que conhecemos no início deste capítulo, após percorrer a cadeia de leitores e leituras: Johnson que lê Derrida lendo Lacan lendo Poe; Link lendo Todorov, que lê Borges que traduz Poe que funda um gênero literário, que funda um tipo de leitor, que, por sua vez, lê “A carta roubada”, que lê Borges, que, por sua vez, elide o gênero (*genre and gender*) para fazê-lo explodir, que, de volta, lê Cercas, esse leitor já pode dizer que sabe como se lê, ou, pelo menos e com menos pretensão, como se pode ler. Porém, o mais importante é que ele sabe que essa segurança é provisória, pois – lembra ele – os gêneros “[...] bem como a própria idéia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança.” (LIMA, 2002, p. 269).

A degeneração

Quando Cercas (2009, p. 25) alerta que *Anatomía de un instante* não renuncia a possibilidade de ser lido como história nem como romance deixa implícita uma questão anterior, que passa pela conceituação de romance. Cercas aborda essa dilemática em sua conferência “La tercera verdad”, pronunciada na Universidade de Oxford em 2014, publicada este ano, 2016, juntamente com suas outras quatro conferências, sob o título de *El punto ciego*. Neste livro o Javier Cercas crítico literário se faz aparecer com mais força; crítico de outros escritores e crítico de sua própria obra. Em “La tercera verdad”, Cercas vai a fundo na questão do gênero de *Anatomía de un instante* e amplia as possibilidades de gêneros dos quais o livro pode participar:

Anatomía parece un libro de historia; también parece un ensayo; también parece una crónica, o un reportaje periodístico; a ratos parece un torbellino de biografías paralelas y contrapuestas girando en una encrucijada de la historia; a ratos incluso parece una novela, tal vez una novela

histórica. Es absurdo negar que *Anatomía* es todas esas cosas, o que al menos participa de ellas. Ahora bien: ¿puede un libro así ser fundamentalmente una novela? De nuevo: ¿qué es una novela? (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 2, § 2).

Essa amálgama de gêneros fez com que Cercas, (2016, par. 1, cap. 2, § 1) proibisse seu editor de apresentar o livro como um romance. No entanto, a questão apenas começa aí, porque Cercas (2016, par. 1, cap. 3, § 4) indaga por que *Anatomía de un instante*, em sua confluência de vários gêneros, não foi, por muitos leitores, considerado um romance e por que ele mesmo se recusou a fazê-lo. E por que não o fez? Para compreendermos a resposta que espera essa pergunta, é necessário antes a compreensão do que Cercas pensa ser o gênero literário romance.

Cercas (2016, par. 1, cap. 3, § 2) vai buscar em Cervantes a origem do romance como um gênero que se alimenta de todos os gêneros. Gênero que o autor de *El móvil*²⁶ considera degenerado (CERCAS, 2006b, p. 97) por ser bastardo, isto é, sem a distinta nobreza, na época de Cervantes, da lírica, do teatro e da épica. Cervantes, ciente disso, tentou incluir *Don Quijote* na tradição do gênero clássico e definiu sua obra como “épica en prosa” (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 3, § 2), o que de modo algum ocultou sua origem degenerada, plebeia, mestiça. Desde *Don Quijote*, o romance “ha fagocitado” outros gêneros, o que leva a definir esse gênero como sendo, essencialmente, híbrido, ainda que, na divisão da história do romance de Milan Kundera, o segundo tempo, com a representação do romance realista, logo, negação do primeiro, que consiste da herança de Cervantes (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 4, § 1) tenha prevalecido. Dado isso, Cercas (2016, par. 1, cap. 4, § 2) propõe o terceiro tempo: a síntese dos dois outros tempos como forma de

redefinir y ampliar la noción misma de la novela, oponerse a la reducción llevada a cabo por la estética novelesca del siglo XIX y dar así por

²⁶ *El móvil* não foi concebido como um romance, ou *nouvelle*, mas sobre outro gênero. Em sua primeira publicação, 1987, o livro era composto de cinco contos, cujo um deles dava nome ao conjunto; nome que sobreviveu à “transgeneração”, ou degeneração.

base, a la novela resultante, toda la experiencia histórica de la novela.

Assim Cercas pode encarar *Anatomía de un instante* como um romance, pois o escreveu como um romancista, isto é, “como un escritor embebido en las técnicas de la novela y dispuesto a echar mano de ellas” (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 6, § 1). Cercas define como romanesco a estrutura do livro, o discurso indireto livre, as repetições de frases e ideias, a ironia e “la visión ambigua y poliédrica de la realidad” (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 6, § 1). Para Cercas os gêneros literários se diferenciam pela forma, mas também pelas perguntas que suscitam e pelas respostas que oferecem. Segundo ele, a pergunta central de *Anatomía de un instante*, o porquê do gesto de Adolfo Suárez, não é condizente com um livro de história ou um ensaio, porque se trata de uma pergunta moral. De qualquer modo, para tentar responder a esse tipo de pergunta é necessário instrumentalizar-se como historiador, jornalista, ensaísta, biógrafo e psicólogo. Mas Cercas, mesmo estando certo de que todo romance formula uma pergunta, afirma que essa pergunta não tem resposta, que “la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta” (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 6, § 2). Por fim, Cercas afirma que *Anatomía de un instante* sim é um romance se é possível definir o romance como um gênero que formula perguntas, mas que recusa respondê-las.

Considerando, pois, esse livro um romance, Cercas discute o imperativo da ficção nesse tipo de obra. Logo, *Anatomía de un instante* é um romance, porém, sem ficção (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 7, § 1). Assim como reivindica em *El impostor* a ausência de ficção devido ao fato de que Marco já a havia colocado em demasia, reivindica o mesmo em *Anatomía de un instante*, pois, Cercas, considera o golpe de *23 de febrero* uma grande ficção coletiva de Espanha (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 7, § 1). No entanto, Cercas afirma, baseado em Foster, que um romance está obrigado a contar ficções. Esse foi o motivo pelo qual não apresentou o livro como um romance: “[...] la palabra podía inducir a confusión, a que alguien pensara que los acontecimientos que allí se narraban eran ficticios o más bien una mezcla de ficción y de realidad”. (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 8, § 1).

Cercas insere *Anatomía de un instante*, em certa medida, em um conjunto de narrativas que, a partir dos anos sessenta, se propunham a

negar a ficção. Duas características, aponta nosso autor (2016, par. 1, cap. 8, § 2), diferenciariam seu livro dessas narrativas.

En primero lugar, su historicidad compulsiva, su apego encarnizado a los hechos, frente a la laxitud factual que a veces tolera o alienta el género, a las licencias (legítimas o no) que se toma con la realidad; [...]. En segundo lugar, su voluntad de combinar la libertad constructiva y el mestizaje genérico de la novela primitiva (el primer tiempo del género, en la terminología de Kundera) con el rigor geométrico, y la esforzada pureza aristocrática de la novela realista (el segundo tiempo del género), frente a la querencia por las formas de la novela realista que, siguiendo la estela fundacional de la novela de Capote, caracteriza por lo común a las novelas sin ficción.

Em resumo, as ideias de Cercas a respeito do romance levam a considerá-lo um gênero, desde sua genealogia, aberto a “ingestão” de outros gêneros. Uso o termo “ingestão” para retomar as analogias que Cercas faz: “un género de géneros donde caben todos los géneros, y que se *alimenta* de todos” (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 3, § 2, grifo meu); “Épica, historia, ensayo, periodismo: esos son algunos de los géneros literarios que la novela *ha fagocitado* a lo largo de su historia” (CERCAS, 2016, par. 1, cap. 3, § 4, grifo meu). A metáfora do gênero que se alimenta nos leva a olhar mais atentamente o processo de fagocitose. Biologicamente, quando uma célula fagocita algum material para sua alimentação o faz por meio da invaginação de sua membrana plasmática. Para melhor compreendermos como isso se relaciona com o gênero literário precisamos ir para a “Lei do gênero”, de Jacques Derrida.

Nesse texto, Derrida analisa “La folie du jour”, de Maurice Blanchot, o qual aquele considera um texto que foge à inclusão a um determinado gênero. A exemplo de Cercas, que proíbe a indicação de romance para *Anatomía de un instante*, Blanchot, comenta Derrida (1986, p. 267), alterou, de uma edição a outra, a menção de gênero. Em sua primeira edição, publicado em uma revista, aparece na capa, abaixo do nome do autor o gênero como interrogação: *Un récit?* Já no sumário e na primeira linha acima do texto estão sem interrogação (DERRIDA,

1986a, p. 275). Para Derrida (1986, p. 276, grifo do autor, tradução nossa):

[...] o ponto de interrogação pode *também* remarcar, em suplemento, a necessidade de todas estas perguntas, como o caráter insolúvel da indecisão: é uma narrativa? é uma narrativa que eu intitulo? pergunta o título intitulando-se. Mas também anunciando do lado de fora o dentro da história: é uma narrativa o que pedem? A título de quê? É uma narrativa como modo discursivo ou como operação literária, até mesmo como gênero literário ou ficção literária *sobre o tema* do modo e do gênero?²⁷

Essa anúnciação do dentro da história desde o lado de fora vai se repetir dentro do texto. Derrida (1986, p. 268) aponta que a palavra *récit*, aparece quatro vezes nos três últimos parágrafos e que não designa um gênero literário, senão um modo discursivo. No antepenúltimo parágrafo, *récit* vai seguido do sinal de interrogação, é, segundo Derrida, a primeira linha do texto: “[...] ce n’est rien d’autre que la première ligne de la première page de *La folie du jour*. Ce sont les mêmes mots, dans le même ordre [...]”, que fará recomeçar (*engedrer*) novamente o texto. É justamente nessa “incessância” de recomeço de um texto no qual nunca se dá a narração de uma história, que Derrida (1986, p. 271, grifo do autor, tradução nossa) enfatiza que o *incipit* do texto encontra a última linha por meio de um processo de invaginação.

A esta “primeira” invaginação da borda superior vai responder, cruzando-a, uma invaginação da borda inferior. [...] Seu traço se divide novamente em uma borda interna e uma borda externa. Ele se

²⁷ “[...] le point d’interrogation peut *aussi* remarquer, en supplément, la nécessité de toutes ces questions, comme le caractère insolvable de l’indécision : est-ce là un récit? Est-ce un récit que j’intitule? demande le titre en intitulant. Mais aussi, annonçant au-dehors le dedans de l’histoire : est-ce un récit qu’ils demandent? A quel titre? Est-ce un récit comme mode discursif ou comme opération littéraire, voire comme genre littéraire ou fiction littéraire *sur le thème* du mode et du genre?”

repete -sem citar- a pergunta, aparentemente, formulada mais acima (Uma narrativa?), da qual se pode dizer, nesta revolução permanente da ordem, que a segue, a reduplica ou a reitera antecipadamente. Dessa vez, é a borda inferior que se embolsa para retornar ao corpus e para remontar deste lado da linha de invaginação da linha superior ou inicial. Isto desenharia uma *dupla invaginação* quiasmática das bordas [...].²⁸

O texto se dobra sobre si mesmo, suas extremidades se encontram numa espécie de autofagocitose. O texto de Derrida é pertinente na tentativa de compreendermos o romance como um gênero que se alimenta de outros gêneros, pois o exemplo de Blanchot direciona o gênero para a neutralidade, para sua geração e degeneração. Isto é, ao mesmo tempo em que oferece uma menção de gênero (*un récit?*), o faz sobre o signo da dúvida, fora e dentro do texto. Já no seu interior, não se deixa revelar, pois a história, que a lei exige, nunca começa e nunca termina porque se gera e se degenera em si mesmo. É a eterna errância do gênero em sua pergunta sem resposta, pois para Cercas os gêneros literários se diferenciam pela forma, mas também pelas perguntas que suscitam e pelas respostas que oferecem.

Anatomía de un instante apresenta também esse processo de degeneração por meio de invaginação de seu próprio *corpus*. Lembro, como já dito anteriormente, que Cercas apontou a estrutura de seu livro como uma característica de romance. As extremidades dessa estrutura, a que abre e a que fecha o livro são, respectivamente: “*Prólogo. Epílogo de una novela*” e “*Epílogo. Prólogo de una novela*”. Um prólogo é o texto que antecede o texto principal de uma obra; e o epílogo, sua parte

²⁸ “A cette ‘première’ invagination du bord supérieur va répondre, en la croisant, une invagination du bord inférieur. [...] Son trait se divise encore en un bord interne et un bord externe. Il répète - sans citer - la question apparemment posée plus haut (Un récit?) dont on peut dire, dans cette révolution permanente de l’ordre, qu’elle la suit, la double ou la réitère d’avance. Alors se forme ici une autre bouche ou une autre boucle invaginant. Cette fois, c’est le bord inférieur qui s’empoche pour rentrer dans le corpus et pour remonter en deçà de la ligne d’invagination de la ligne supérieure ou initiale. Cela dessinerait une *double invagination chiasmaticque des bords* [...]”.

final, uma espécie de últimas considerações. Cercas cria um paradoxo ao situar o epílogo no início do livro, logo após a palavra prólogo; e ao colocar o prólogo no final, seguido da palavra epílogo. Separados de “Prólogo” e “Epílogo” (em itálico no sumário) por um ponto, (e uma linha abaixo na página que inicia) “Epílogo de una novela” e “Prólogo de una novela” atuam como títulos daqueles. Títulos que, mesmo sem o sinal gráfico de interrogação, indagam. E a questão que levantam é a questão do gênero.

Assim como no texto de Blanchot, no qual a palavra *écrit* não designa um gênero literário, senão um modo discursivo (DERRIDA, 1986a, p. 268), igualmente a palavra *novela* em *Anatomía de un instante* não indica um gênero, mas a possibilidade de um gênero. Uma possibilidade dada ao reverso: um romance que começa com um fim e termina com um começo, ao menos de maneira aparente.

Um prólogo que apresenta um epílogo, e vice-versa, apresenta, essencialmente, uma questão, talvez uma tautologia como o “Prólogo de prólogos”, de *Prólogo con un prólogo de prólogos*, de Borges (2003). O livro de Cercas joga com a proposta de circularidade. Seu prólogo, que anuncia um epílogo, e seu epílogo, que anuncia um prólogo, trabalham para que a latente pergunta sobre o gênero da obra se renove sempre (se regenerar) a seu final. Quando Cercas afirma, no “Prólogo. Epílogo”, que o livro é uma tentativa de fazer sobreviver o frustrado romance que não se efetivou pelas vias convencionais está justificando o prólogo de um e o epílogo de outro (gênese e degeneração). Por outro lado, o “Epílogo. Prólogo”, diferentemente do “Prólogo. Epílogo”, não possui o mesmo tom de sincretismo, isto é, não retoma, de maneira explícita, à questão do gênero, mas é claramente o epílogo da história (História?) do golpe de *23 de febrero*. O interrogante é inevitável e fará eco, preparando-se para se repetir no início do livro. Não é gratuito que Cercas fale da morte e ressurreição de Adolfo Suárez e evoque seu pai no último parágrafo do livro.

Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte y la resurrección de Adolfo Suárez en los periódicos formaron una última simetría, la última figura de esta historia, yo no pude evitar de preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender [...] un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi

padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y por fin supiera [...] que no soy mejor que él, y que no voy a serlo.

O final do livro, epílogo como morte e seu recomeço, prólogo como ressurreição; o filho (que escreve) e o pai (já morto) como gênese e degeneração; e o gênero que se regenera.

Ele, ela e a traição

A questão dos gêneros discursivos, tão presentes na obra de Javier Cercas, apareceu de maneira muito contundente na cinematização do romance *Soldados de Salamina*, roteirizada e dirigida por David Trueba²⁹. O diretor buscou preservar em seu filme as características de gênero do livro de Cercas. Por isso se percebe claramente que nos momentos em que a protagonista, Lola Cercas, entrevista “los amigos del bosque” o filme adquire um tom documental e uma imagem de qualidade televisiva, diferente do restante do longa-metragem. Outro importante detalhe, que ajuda simular um documentário, é que os entrevistados não são atores, mas as pessoas reais que tiveram algum contato com Sánchez Mazas. Por exemplo, a primeira entrevista de Lola (SOLDADOS, 2003, 21’01”) é com Chicho Sánchez Ferlosio, filho do escritor falangista, que conta à protagonista sua lembrança do que o pai lhe narrava sobre seu frustrado fuzilamento. Assim o filme também vai em direção ao verdadeiro além do verossímil. Logo as imagens de arquivo de Sánchez Mazas, relatando sua fuga do fuzilamento (SOLDADOS, 2003, 20’55”), por exemplo, criam um forte efeito de real e os depoimentos dos “amigos del bosque” e de outros que se enquadram na forma de documentário. Durante o filme, várias imagens de arquivo ilustram determinados diálogos e temáticas abordadas pelos personagens. Uma delas é significativa, pois seria, oito anos mais tarde, o tema central de *Anatomía de un instante*. Trata-se da tentativa de golpe de estado, o *23 de febrero*, gravado pelas câmeras do Congresso dos Deputados espanhol. O trecho é inserido durante o diálogo entre Lola Cercas e o historiador Miquel Aguirre, quando este relata que no livro

²⁹ No mês de outubro deste ano começou a ser gravada a cinematização do primeiro romance de Cercas, *El móvil*, pelo diretor Manuel Martín Cuenca em Sevilha, Espanha, com estreia prevista para o início de 2017.

Yo fui asesinando por los rojos se repete a frase de José Antonio Primo de Rivera: “Al final siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización” (SOLDADOS, 2003, 12’46”). Nessa ocasião, Aguirre comenta que o livro foi publicado em 1981, mesmo ano do 23-F em que um pelotão de soldados quis “salvar a civilização”.

O aspecto de documentário do filme desempenha a função equivalente ao documento comprovatório do romance. Em nenhum momento se fala de “relato real” no longa-metragem, mas a força da mescla de gêneros produz esse efeito. Pois o documentário tende a ser entendido como o cinema que mostra a verdade. Segundo Bill Nichols (2005, p. 20), “A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de realidade”.³⁰

O filme de Trueba não procura apresentar-se como sendo um documentário, assim como o romance de Cercas não é classificado com outro gênero que não seja o de romance ficcional, pois o jogo é justamente propor a mescla, mas partindo, já previamente, pela classificação da ficção. Portanto a impressão de autenticidade funciona bem e alcança seu propósito. Em nenhum momento do filme se faz menção a “relato real”; a protagonista, quando perguntada o que fará com sua pesquisa, sempre responde que não sabe. O relato real, no filme, fica subentendido no aspecto documental e na declaração de Lola de que já não mais escreve ficção (SOLDADOS, 2003, 15’03”).

Para Nichols (2005, p. 26) todo filme é um documentário porque representa uma cultura. Há dois tipos de documentário, o de satisfação de desejos e o de representação social. O primeiro Nichols os classifica como ficção e este último, como não-ficção. Ambos têm a característica de transmitir verdades e “Como ‘histórias verdadeiras’ que são pedem que acreditemos neles’. [...] Podemos acreditar nas verdades das ficções, assim como nas das não-ficções” (2005, p. 27). A concepção de Nichols a respeito dos dois tipos de documentário corrobora com a ideia de Cercas sobre mentir com a ficção para dizer uma verdade: “Y, en cuanto a mi libro, espero que haya contribuido con su granito de arena a afrontar la verdad, porque mi aspiración ha sido mentir en lo anecdótico,

³⁰ “The documentary tradition relies heavily on being able to convey an impression of authenticity”. (NICHOLS, 2010, p. XIII).

en lo particular, para poder decir la verdad en lo esencial” (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 113).

A escolha de Trueba pela inserção de documentário de representação social, ainda que simulado, no corpo de um documentário de satisfação é a opção de Cercas por uma ficção calcada num episódico fato histórico, de autenticidade controversa (cf. p. 150). Como afirma Nichols (2005, p. 27), “O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo”. Logo as imagens de arquivo da Guerra Civil espanhola e os depoimentos dos entrevistados por Lola Cercas, que o filme comporta, encaminham a audiência em direção à crença daquilo que assiste, pois os documentários “visam exercer um pacto no mundo histórico” (2005, p. 27). Pactuar com esse mundo é um ato que está fundado no correlato discurso da história = discurso da verdade. Ou seja, não é um pacto de leitura que se apresenta nesse caso, no qual poderíamos assistir a um documentário como se assistíssemos a uma ficção (entende-se aqui nomenclatura de Nichols (2005, p. 27), que determina, por razões práticas, o documentário de satisfação e documentário de representação social, respectivamente, ficção e documentário), mas um pacto, diria involuntário, de associação já dada entre história e seu princípio de verdade condicionada.

Trueba concebeu determinadas gravações do filme sob o que ele chama de estilo de guerrilha, que consiste em captar imagens com reduzido equipamento e em condições adversas: “Fue duro porque rodábamos en el bosque, bajo la lluvia, con personajes reales que no siguen guión. [...] Ese estilo de guerrilla era muy bueno para la película. [...] Quería transmitir un cierto tono de *cinéma vérité*. [...] Pero para lograr ese tono necesitaba un equipo muy ágil y flexible” (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 153). Aí está um dos *modus operandi* do cinema verdade, equipamentos leves, para, talvez, centrar a atenção nos entrevistados, nesse caso. Estes não são atores e representam a si mesmos. Nota-se que eles contam o que realmente experienciaram. Mas, por outro lado, salta à naturalidade presumida as perguntas que os entrevistados fazem a Lola Cercas sobre a finalidade de sua pesquisa, pois nesses momentos fica perceptível a intervenção do roteiro no diálogo. Por exemplo, Chicho Sánchez indaga à protagonista da seguinte maneira: “Y, dígame con todo ese material que está usted recogiendo ¿qué es lo que piensa hacer más o menos?” (SOLDADOS, 2003, 22’54”). Já a pergunta de Jaume Figueras é: “¿Realmente piensa escribir un libro sobre la historia de mi padre y Sánchez Mazas en el bosque?”

(SOLDADOS, 2003, 30'31"). Daniel Angelats quer saber de Lola se Sánchez Mazas escreveu o livro intitulado *Los amigos del bosque* (SOLDADOS, 2003, 36'17"). Essas perguntas são em sua essência basicamente as mesmas que os personagens do romance fazem a Cercas, que, assim como Lola, responde que não sabe o que fará com o material pesquisado. As indagações estão mescladas de tal maneira que se justapõem à mescla dos gêneros fílmicos, pois ali se vê, no relato dos entrevistados, a voz de suas experiências próprias e a intervenção do roteiro.

Porém essa questão do gênero se apresenta de maneira contundente na troca do protagonista do romance por uma mulher no filme. Ainda que o diretor não associe essa alteração para justificar um modo de comunicar as potências dos gêneros discursivos constantes no livro, vejo que isso contribui fortemente nesse sentido. Para Trueba, esse câmbio de gênero trabalhou em função do conflito da narrativa:

Para mí, el hecho de que Cercas fuera una mujer disparaba la tensión en cada situación. [...] La relación padre-hija me parecía menos evidente que la relación padre-hijo, menos trabajada, menos vista. Y la relación mujer-guerra civil también. En la novela, la relación del personaje con Miralles estaba planteada como una relación padre-hijo. En la película podría estar planteada como padre-hija. En la novela se llega a decir que ha perdido una hija. (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 78).

Por outro lado, Cercas entende essa conversão de protagonista homem a protagonista mulher como a maneira que Trueba encontrou para personalizar o filme: “Supongo que para hacer la película necesitabas tuya la novela, que, de algún modo, te perteneciera. Tal vez el hecho de convertir un mujer al protagonista era el recurso que te lo permitía” (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 78).

Javier Cercas transposto a Lola Cercas representa muito da mescla de gêneros que o romance propõe. Para reforçar essa característica a personagem fílmica, que é uma mulher, e apresentada como heterossexual, passa por um sensível direcionamento ao homossexualismo. Primeiramente, o filme trata de mostrar Lola em

flerte com seu aluno Gastón. Na cena em que ambos se cruzam na escada da universidade, após se cumprimentarem, o material de Lola cai ao chão (SOLDADOS, 2003, 3'53"). Vemos tudo como um acidente, uma casualidade. Porém o roteiro do filme indica que Lola premeditou a queda de seu material.

Lola llega al rellano. Se cruza con Gastón junto a las escaleras. Intercambian un saludo mudo, algo oficial. Pero al sobrepasarle, Lola se lo piensa y deja caer su portafolios al suelo pretendiendo que es algo accidental. (TRUEBA, 2003, p. 14).

O importante é que percebemos Lola em um movimento para um novo relacionamento. Mas apenas mais adiante fica subentendido que o homem que ela encontra casualmente na rua é seu ex-marido (SOLDADOS, 2003, 22'44"). Certamente se trata de uma separação recente, pois Lola se põe visivelmente emocionada com o encontro e na sequência a vemos chorando. Ficam também pautados na casualidade os encontros com a vidente Conchi, que atrai a atenção de Lola e lhe propõem um jogo de flerte e sedução. Conchi vai aos poucos entrando na vida de Lola, mas esta resiste: "No te confundas. A mí me gustan los hombres, ¿vale?" (SOLDADOS, 1:12'38"). Gastón só volta a aparecer quando a protagonista precisa dele para encontrar Miralles. Quando a professora e o aluno se beijam, Lola interrompe o beijo, diz é que melhor parar por ali mesmo, e repete a frase de Gastón: "la realidad siempre decepciona" (SOLDADOS, 2003, 1:26'14"). Mais adiante, Lola entra em conflito com Conchi (SOLDADOS, 2003, 1:30'44"), que a deixa sozinha numa rodovia. Em seguida entramos nas sequências finais do drama, o encontro de Lola com Miralles. Até o final do filme Lola não mais se encontrará com Gastón e Conchi deixando suspensa a tensão com eles criada. De modo que Lola não se decide por um ou por outro gênero, mas mostra certa inclinação pelo relacionamento com a cartomante. Pois, em contraponto com o Cercas narrador e seu embate entre realidade e ficção, Gastón é o gênero que representa o real (o relato real) e Conchi o ficcional, por isso é para ele que ela diz que "a realidade sempre decepciona". Conchi é o gênero da fabulação, que está representado por sua atividade de cartomancia. Mas a ambiguidade também se instaura nesses dois personagens, porque ao mesmo tempo em que um representa o real e o outro ficcional, essas representações se

invertem. Gastón, que no filme cumpre o papel de Roberto Bolaño, sugere a Lola que invente Miralles: “¿Y si Miralles no es quien buscas? A lo mejor no es el personaje que necesitas para tu novela. ¿Por qué no te lo inventas? La realidad siempre decepciona?” (SOLDADOS, 2003, 1:26’02”). Já Conchi é quem indica a Lola o caminho certo para chegar a Miralles. A cartomante dá à protagonista a lista de casas de repouso de Dijon em um diálogo no qual Lola, mais uma vez, recusa a ficção: Conchi: “Ahora entiendo por qué has dejado de escribir novelas. Careces de eso que llaman imaginación”. Lola: “¿Tú también? No voy a inventármelo. (SOLDADOS, 2003, 1:27’26”).

Assim, Gastón e Conchi são o constante contraponto entre a realidade e a ficção, são os gêneros em embate da escrita de Lola, que persegue a escrita de um relato real, mas que a todo instante se intercruza com a possibilidade da invenção.

Javier Cercas aprova o roteiro de David Trueba, principalmente, no que concerne à conservação da mescla de gêneros do romance:

Trueba no elude lo que la novela tiene de historia, de biografía, de ensayo o de periodismo, sino que diluye o integra todos esos ingredientes en la narración hasta el extremo de que resultan casi invisibles y, en vez de ralentizarla o entorpecerla, las vuelven más fluida. (TRUEBA, 2003, p. viii).

Quanto à troca de gênero do protagonista do romance, Cercas nada comenta, pelo menos de maneira explícita, mas dá a entender essa perspectiva ao misturar o real com o ficcional, isto é, Trueba com os personagens:

David Trueba escribe novelas sabias y divertidísimas de éxito y dirige películas sabias y divertidísimas de éxito; su mujer es Ariadna Gil [a intérprete da protagonista] es Lola Cercas, entonces David Trueba no tiene más remedio que ser Conchi [...]. (TRUEBA, 2003, p. viii).

Essa declaração de Cercas está no prólogo do roteiro de *Soldados de Salamina*, intitulado “La arte de la traición”. Segundo nosso autor, “la única manera de ser fiel al espíritu de una novela es traicionando su

letra” (TRUEBA, 2003, p. viii). A traição que Cerca, se refere está relacionada às soluções visuais do diretor para situações romanescas, descritas com a palavra escrita, e isso se dá porque cinema e literatura são linguagens diferentes e que, logo, exigem formas distintas de expressão. Uma traição que se aplica sobre uma tradução:

Eso es lo que ha hecho admirablemente David Trueba en *Soldados de Salamina* (la novela) de todo cuanto en ella es exclusivamente literario, y acto seguido buscarle una traducción³¹ cinematográfica. (TRUEBA, 2003, p. viii).

Talvez essa seja a tradução de Borges e Bioy, ilidindo o gênero, a mesa, traíndo o texto original, porque ambos estão de acordo com Trueba e Cercas, e todos estão de acordo com a afirmação de Walter Benjamin (20096, p. 30): “[...] nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original”. A traição da qual nos fala Cercas pode ser entendida como a condição inerente ao relato real, a de trair a realidade. Logo, o relato real é um roubo, o gênero, uma traição.

O gênio

O que é um gênio? Javier Cercas (2015b) busca responder a essa pergunta que ele próprio se formula. Sua resposta parte da definição de Julio Cortázar “‘Genio es quien se lo cree y acierta’”. Segundo nosso autor, há que acreditar, de fato, ser um gênio, trabalhar para que isso aconteça e acertar na escolha, isto é, na de ser um gênio. Mas o que faz um gênio? Para Cercas, um gênio absorve tudo o que está em seu

³¹ Sem a pretensão de problematizar o termo “tradução”, estou de acordo com Renato Cunha (2007, p. 12), que emprega “cinematização” para se referir a essa passagem do texto literário para o texto cinemático. Cunha faz uma aproximação ao termo “teatralização: “Então, um vocábulo autônomo que, no âmbito das relações entre palavra e imagem, reflita a noção de transcrição, assim como ‘teatralizar’ faz nas artes cênicas, seria o melhor caminho. [...] Não há dúvida, portanto, de que ‘cinematização’ – uma forma de transcrição – é o termo que melhor define a elaboração audiovisual que, para a construção de uma nova narrativa, lança mão de texto marcado pela literariedade”.

entorno e faz disso sua originalidade: “un genio es un monstruo que devora cuanto halla en torno a él, lo mastica, lo digiere y lo convierte en carne de su carne y sangre de su sangre, en algo distinto, grande, superior e irreductiblemente propio”. Cercas conclui essa ideia com um pensamento de Picasso: ““La originalidad no consiste en no parecerse a nadie, sino en parecerse a todo el mundo””. Paco de Lucía é um gênio? Cercas conta que um dos maiores sucessos do músico, *Entre dos aguas*, é fruto de algumas apropriações, que dentro desta canção estão contidas as melodias de outras duas canções: *Caramba*, *carambita* e *Te estoy amando locamente*: “Es verdad: el monstruo las devoró, convirtió su latón de éxito veraniego en el oro de la rumba más inolvidable del flamenco. Es lo que suelen hacer los genios”, diz o autor de *El móvil*. O gênio, prossegue Cercas, desestimula os imitadores, por isso, sendo Miguel de Cervantes um gênio, se explica que o romance na Espanha tenha desaparecido por mais de dois séculos.

Mas o gênio precede a existência do gênio. Segundo Giorgio Agamben (2007, p. 15), os latinos chamavam de “Genius ao deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento”. Logo, Genius está estreitamente vinculado a “gerar”, pois os latinos empregavam a expressão *genialis lectus* como referência à cama porque era ali que realizava o “ato de geração”. (Seria Juan Carlos Onetti mais genial que os demais escritores por ter sido concebido em uma cama, nascido em uma cama, concebido Jorge e Litty em uma cama, ter concebido grande parte sua de obra em uma cama, apoiado sobre o cotovelo direito?) Não é gratuito que ao adjetivo “ingenioso” esteja no título do livro de Cervantes qualificando dom Quijote.

Como se sabe, una de las genialidades de Cervantes consiste en fagocitar las diversas modalidades narrativas de su época para crear un artefacto cuya asombrosa originalidad deriva en gran parte del hecho de constituirse en una verdadera enciclopedia de los géneros literarios coetáneos. (CERCAS, 2006b, p. 97).

A genialidade de Cervantes, ou seu engenho, gerou sua originalidade.

Mas, como é evidente no termo *ingenium*, que designa a soma das qualidades físicas e morais

inatas de quem está para nascer, Genius era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira. (AGAMBEN, 2007, p. 15).

Gênio, gênero e originalidade e um mesmo lugar. O gênio, assim como o gênero, devora tudo, ambos são omnívoros para permitir que o original se apresente. Repito Cercas repetindo Picasso: “La originalidad no consiste en no parecerse a nadie, sino en parecerse a todo el mundo”. Ou seja, a originalidade do gênio se constitui do pessoal e do impessoal, o que é meu e o que é dos outros: “Mas esse deus muito íntimo e pessoal é também o que há de mais impessoal em nós, a personalização do que, em nós, nos supera e excede”. (AGAMBEN, 2007, p. 16). O Genius é nossa pessoalidade e também nossa impessoalidade. Genius é quem nos deu uma origem.

Quero eu dizer que Javier Cercas é um gênio? Cercas tem um gênio, isso é certo, assim como eu tenho o meu, mas a diferença entre mim e ele, ou entre nossos gênios, é que Cercas trabalha para que seu gênio aconteça, ele está certo de sua escolha. Cercas devora tudo. Na sua obra estão: Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes, Juan Carlos Onetti, Gustav de Flaubert, Paul Auster, Philip Roth, Edgar Allan Poe, Friedrich Nietzsche, William Shakespeare, Arthur Schopenhauer, William Blake, Josep Pla, Platão, Aristóteles, Plutarco, Górgias, Jorge Manrique, Pedro Salinas, Albert Camus, Liev Tolstoi, Émile Benveniste, Rafael Sánchez Mazas, Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas, Javier Marías, André Gide, Denis Diderot, Gonzalo Suárez, Adolfo Suárez, Guillermo Cabrera Infante, Gabriel Ferrater, Ronald B. Kitaj, Woody Allen, David Trueba, Manu Chao, Paco de Lucía, Humberto Crosthwaite, Julio Cortázar, Antonio Machado, Lewis Carroll, Walter Benjamin, Adolfo Bioy Casares, Italo Calvino, Afonso Reyes, Elias Canetti, Francisco Rico, Jesús Pascual Aguilar, Enric Marco, Marcel Proust, Franz Kafka, W. H. Auden, Oscar Wilde, T. S. Eliot, Constantino Kavafis, Martí de Riquer, Rory Gallagher, Led Zeppelin, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Albert Boadella, *Daaali de Boadella*, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, Stendhal, Charles Dickens, Honoré de Balzac, Ernest Hemingway, Lord Byron, Fernando Savater, Mario Rota, Álvaro, Tomás, Javier Cercas, François de la Rochefoucauld, Hesíodo, Dante Alighieri, Umberto Eco, Margarita Casacuberta, Isabel Muñoz, Luis Buñuel, Gabriel García Márquez, Juan Marsé, John Huston, Jean

Renoir, Víctor Erice, Juan José Millás, Arturo Belano, Alonso Quijano, John Ford, Juan María Brausen, Thomas Mann, Johann Wolfgang von Goethe, Diablo, Martín Fierro, Homero, Michel Laub, Jordi Soler, Wyndham Lewis, José Saramago, Lola Cercas, John Maxwell Coetzee, César Aira, Scott Fitzgerald, Mariano José de Larra... A lista, por suposto, não está completa porque uma obra literária não está apenas composta daquilo que o escritor leu, porque também “a un escritor se le reconoce antes por que tira a la papelera que por lo que publica” (CERCAS, 2006b, p. 98). A isso se deve agregar a leitura de cada leitor: à leitura do momento se soma seu passado de leituras, pois o gênero, vale lembrar, é um modo de leitura. Igualmente, vale dizer, aqui pela primeira vez que, “la biografía. auténtica. de un escritor es su bibliografía” (CERCAS, 2009c). Cercas é um leitor omnívoro. Aos dezoito anos, conta ele na crônica “A noiva perdida” (CERCAS, 2006b), dedicou um verão a uma maratona solitária de leitura. Os livros que leu nessa ocasião lhe marcaram profundamente (*Forewords and afterwords, De profundis and other essays, The waste land, Jacques le fataliste, Les faux-monnayeurs, Rayuela, Tres triste tigres*) (CERCAS, 2006b, p. 213). Nessa época já lia intensamente Borges y Kafka: “aunque sé que no podré curarme nunca de Kafka ni de Borges, ya no me importa tratar de emularlos” (CERCAS, 2006b, p. 214). Os gênios dissuadem os imitadores. Pode parecer que ainda segue suspensa a pergunta que abre este parágrafo, mas já a respondi. Estou seguro que o fiz, pois sou seguro de minha genialidade. A resposta para essa questão é tão fácil de ser dada como fácil é definir o que é um gênio, logicamente, porque uma depende da outra.

Como tantas palabras románticas, la palabra genio es desde luego incómoda: sugiere facilidad, sugiere improvisación, sugiere talento natural, sugiere cosas, en fin. que guardan menos relación con la práctica de cualquier arte que palabras como vocación, esfuerzo o coraje; de todos modos, casi estoy por decir que me avergüenzo de vivir en una época en que hay críticos prestigiosos que son incapaces de reconocer la excepcionalidad de [Wood] Allen. (CERCAS, 2000).

Como se reconhece um gênio? Pelo que devora e pelo que excreta. Há, certamente, um embuste na genialidade: o gênio é um farsante. É genial a maneira como Sahrazad³² prolonga sua vida (A escrita oral como salvação [“La ficción salva”]). Há que ser uma gênica (o substantivo gênio não comporta flexão de gênero, no entanto peço licença para essa degeneração) para enganar o rei Sahriyar por mil e uma noites (sem sombra de dúvidas, um sábio rei). Mas os gênios que ela fabula são de outra genialidade, porém sempre impostores: podem ser eles mesmos e qualquer coisa que queiram, tudo em nome do desejo. Enric Marco tinha um desejo: monumentalizar seu nome próprio e para isso alterou sua biografia de maneira genial:

hay que ser un genio para engañar durante casi 30 años a todo el mundo, incluidos familia, amigos, compañeros del Amical Mauthausen y hasta algún recluso de Flossenbürg, que llegó a reconocerlo como camarada de desdicha. (CERCAS, 2009e).

Quem reconhece o gênio em Enric Marco é Javier Cercas. Quem é Javier Cercas? Ele mesmo responde com o título do artigo: “Yo soy Enric Marco”. Cercas é Marco porque “é Genius que rompe com a pretensão do Eu bastar-se a si mesmo” (AGAMBEN, 2007, p. 17). Somos dependentes de Genius, sem ele não seríamos capazes das coisas mais básicas, como por exemplo, urinar. “Viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não-conhecimento” (AGAMBEN, 2007, p. 17). Genius e Eu não se separam completamente e não se identificam perfeitamente. O que Javier Cercas faz com os gêneros em sua obra não é nenhuma novidade, mas é genial. Cercas tem um gênio literário?

Suponhamos que Eu queira escrever. Escrever não esta ou aquela obra, mas simplesmente escrever. Tal desejo significa: Eu sinto que Genius existe em algum lugar, que há em mim uma potência impessoal que impele a escrever. Mas a última coisa de que Genius necessita é de uma obra, ele

³² Grafia conforme a tradução de Mamede Mustafa Jarouche de *O livro das mil noites*, 2005.

que nunca pegou em alguma caneta (e menos ainda em computador). Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamos-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor. (AGAMBEN, 2007, p. 18).

Talvez Cercas não seja um gênio, pois um artista verdadeiramente genial é o artista sem obra. Talvez sim, pois a obra literária de Javier Cercas está fundada em diversos gêneros, e um deles substancial: o gênero vida. Cercas tem a urgência da escrita, logo urgência da vida:

Para mí escribir es una necesidad vital: a lo mejor, si pudiera, no escribiría; pero tengo la sensación de que cuando no escribo me convierto en un monstruo. (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 182).

Afinal, o que é um gênio senão um monstro que devora tudo.

TERCEIRA PARTE

Tudo que não invento é falso.
M. B.

Literatura es eso: mentir bien la verdad.
J. C. O.

AS FERIDAS: terceiro diagnóstico

Pela primeira vez eu estava com Cercas e com Ada. Entramos na fila uma hora antes do início do evento na sala Juan Rulfo. O pavilhão da 41ª Feria de Libros de Buenos Aires apesar de alto concentrava muito calor, de modo que os visitantes disputavam lugares em frente aos grandes ventiladores. Já passavam das 17h quando vimos Cercas se aproximando pelo corredor repleto de leitores. Empunhei rapidamente a Nikon e disparei. Das oito fotos que fiz em sequência apenas duas tinham Cercas no plano, nas demais, braços e cabeças dos acompanhantes e curiosos o escondiam. Porém, afoito que estava, esqueci-me de fazer o foco e as duas fotos que Cercas está enquadrado também ficaram completamente desfocadas. Mas pelo menos íamos poder gravar a apresentação de *El impostor* porque estávamos com o equipamento para a captura de áudio e vídeo. Nos instalamos na primeira fila e armamos nossos acessórios. Depois de algumas considerações sobre a obra, a biografia e a bibliografia de Cercas, a intermediadora elaborou a primeira pergunta:

Como ves en la presentación yo hablo de tres novelas [...] [*El impostor, Anatomía de un instante, Soldados de Salamina*] en la que trabajás el género y trabajas la historia. No hablo de las novelas de pura ficción. Leí en varias entrevistas, y mencionás también en tus novelas, que luego de escribir estas novelas, que llamás de no ficción, el agotamiento te lleva a necesitar algo así como una purga de ficción. Me gustaría que explicaras un poco ¿cómo quedás después de escribir libros como estos y qué lugar cumplen las novelas de ficción?

Intuí a resposta de Cercas e não me equivoquei, era óbvia demais. Cercas se “obviaba” a si mesmo: “[...] por lo demás hay algo muy importante que hay que decir y es que la ficción pura no existe [...] y si existiese no tendría el menor interés [...]”. Lembrei-me de Dolly Onetti, a quem Ada entrevistou no dia anterior e registramos tudo para o curto documentário, *Tucha*, que Ada agregaria em sua tese. Uma das perguntas, a viúva do escritor uruguaio tinha que completar a seguinte

frase “Mi vida es...”. Dolly respondeu: “¿Sabés lo que iba a decir? Mi vida es una mentira. [...] Porque, quizás mi vida con Juan se acabó y estoy tentando prolongarla a través de ustedes”. Os “ustedes” a que Dolly se referia eram os pesquisadores da obra de Onetti, era Ada, eu e tantos outros; pesquisadores que fazem a crítica literária. Me surpreendeu mais a sobrevida que Dolly nos atribuiu do que a impostura de sua vida. Percebi que a crítica que evocava Dolly permitia prolongar a vida dela, a vida de Onetti e a vida dela com seu esposo. Mas se tratava de uma sobrevida simulada e consciente do simulacro. Dávamos, sem sabê-lo, um “regalo” a Dolly? Se a crítica tem, de algum modo, essa “função”, nunca havia pensado nisso, mas agora enquanto escrevo, penso que essa crítica faz sobreviver também o crítico.

Quando Ada me deixou em 2012, sentia que precisava de um artifício de sobrevida. Por isso, ainda em Paraty, descobri que o caminho era a criação de algo ficcional. Assim, no último dia de minha estada naquela cidade literária, comecei a entrevistar várias pessoas que teriam que responder a apenas duas perguntas: qual foi a primeira vez que disse eu te amo e o que é a saudade. Tomei também depoimentos, com a ajuda de Sergio González Gandez, Máximo Lamela e Letícia Testa, em Florianópolis e em Porto Alegre, cidades que contavam minha história com Ada. Não sabia onde entraria a ficção nesse vídeo porque os depoimentos eram reais e o sentimento motor que os movia era extremo. No fim, o vídeo se tornou um documentário, *A primeira vez que eu disse... ou o que é*, totalmente dedicado a Ada, que não é citada como Ada e nem como Ana, mas Iporã, mais um nome para o mesmo amor. Foi somente na montagem, na elaboração dos créditos, quando Gustavo Remor, me perguntou que nome colocar na autoria do vídeo, que entendi que a ficção reivindicava seu lugar, e lhe respondi: Sido Emu.

A apresentação e a entrevista não revelaram nada de muito importante. Meu interesse estava centrado na performance de Cercas, que me parecia diferente da de Paraty. Agora ele encarnava com mais veemência e propriedade o personagem escritor. Era como se tivesse reelaborado e maturado suas aparições públicas. Assim que deram por encerrada a sessão, vi que não seria possível falar com Cercas ali e corremos para o estande da Penguin Random House. Tomei lugar na fila, com umas cinquenta pessoas na minha frente. Cada passo parecia tardar uma eternidade. Mas quando por fim fiquei de frente a Cercas e me inclinei ao mesmo tempo em que lhe estendia a mão, sabia que o eterno estava ali naquele momento. Senti a mão mole de Cercas e a

mantive no cumprimento enquanto lhe explicava quem era eu. Recordei nosso encontro em Paraty e que “escrevia” uma tese sobre sua obra. Para minha surpresa ele disse que se lembrava. Radiante, procurei Ada com o olhar e a vi sorrindo com a Nikon na mão apontada para nós. Desfiz o cumprimento e lhe entreguei *Anatomía de un instante*, *Las leyes de la frontera*, *Relatos reales* e *El impostor* para que ele autografasse. Enquanto ele dedicava os livros lhe expliquei mais uma vez o que pretendia fazer em minha tese disse que precisava que ele me respondesse algumas questões. Ele olhou para a fila e disse, “Pero, ¿aquí? Creo que no será posible?”. Prontamente disse que não e lhe expliquei que minha tese considerava a própria vida como parte da obra literária. Ele assentiu. Gaguejei tentando formular a melhor maneira de lhe propor que conversássemos depois das atividades da feira... Senti que agora era ele quem procurava uma maneira de dizer que a proposta era impossível de se concretizar. “Bueno, lo que pasa es que tengo ya compromisos para la noche y mañana me marchó temprano. Pero... hagamos lo siguiente. A las 20h30 voy a estar en una cena de negocios en el Recoleta Grand Hotel. Si llegas allá a las nueve y cuarto, podremos charlar por unos quince minutos. Infelizmente es lo que te puedo ofrecer... ¿Qué te parece? ¿Quedamos así?”. Só alcancei repetir “Genial, genial, genial...”.

Quinze minutos com Javier Cercas

Fortuito ou provocado, o encontro produz em geral uma certa surpresa. Alguém é apresentado a você em uma reunião social – e se trata do ilustre Bergotte. Você fica embasbacado: não consegue reconhecê-lo, fica pensando que ele não se *parece* com ele. Quem não se parece com o quê? Com a imagem do autor que você construiu, é claro, durante sua leitura (e que está, em certa medida, pré-construída no texto). (LEJEUNE, 2008, p. 193).

A citação de Lejeune representa bem a sensação que tive quando me dei conta de que estava com Javier Cercas à minha frente, e Ada a meu lado. O que perguntar a um escritor em quinze minutos? O que perguntar a um escritor que se autoficcionaliza em quinze minutos? O que perguntar a um escritor que se autoficcionaliza em quinze minutos e

cuja obra é objeto de sua pesquisa? Depois que deixamos a Feria de Libros, nos encerramos no diminuto quarto do Palermo Soho, a quatro quadras da Praça Itália, e nos pusemos a elaborar um roteiro de perguntas para o encontro de logo mais. Ada e eu nos entendíamos quanto ao teor das questões. Tudo parecia óbvio e inadequado; repetitivo e inapropriado. No fim das contas, nada do que preparamos foi perguntado, pois na hora sentimos que não cabia um interrogatório; a conversa fluiu naturalmente apesar de nosso nervosismo. Além disso, houve o agravante de que os quinze minutos foram reduzidos para nove minutos. Durante nossa entrevista, Cercas recebeu uma chamada telefônica na qual demorou uns três minutos atendendo-a. Quando retornou à mesa disse que teria que se retirar a fim de resolver “un problemita”.

Nos nove minutos, Cercas nos revelou que “La verdad de Agamenón” era projeto para um romance, mas ele achou que a questão do duplo ficaria muito colada a Saramago e resolveu ficar mais próximo a Borges dando-lhe a forma de conto. Repeti a pergunta que lhe fizera em Paraty, o que ele considerava sua obra literária. Ele disse que a vida de um escritor de verdade, um escritor de profissão, está subordinada a sua escrita, isto é, condicionada a sua obra. Assim, tudo que o escritor produz, mesmo que não seja matéria textual, e que esteja carregado de um propósito literário, artístico, é sua obra. “Genial, genial”, repetia eu. Dentro desses nove minutos, Cercas quis saber um pouco de nós. Então Ada falou brevemente de seus estudos sobre Onetti, que ele disse ser “uno de los grandes entre los grandes” e comentou de seu fascínio por *El astillero*. Justo nesse momento o recepcionista veio lhe comunicar a chamada telefônica. Quando ele voltou, pedi que nos respondesse uma última questão, que, na verdade, era uma curiosidade. Então lhe recordei o diálogo entre Rodney e Cercas no hotel San Antonio de La Florida e perguntei se ele o havia mesmo misturado com o Madfor para criar aquele que lemos em *La velocidad de la luz*. Ele disse que não lembrava bem, mas que muito provavelmente, aquele quarto se encontrasse em algum hotel de Urbana.

São 20h40 e estas são as últimas palavras que escrevo nesta tese. Ada está ao meu lado neste instante e devo fazer uma correção: ela nunca me abandonou. Ela sim foi embora, isso é verdade. Mas como todo abandono é “deixar em poder de alguém”, (e ao mesmo tempo o verbo “abandonar” comporta, em seu interior, o verbo “donar”, em castelhano, assim como “real” está contido em relato), compreendi

porque naquela manhã na padaria Mariza não consegui ler a palavra tão na superfície da dedicatória. Isso se explica, pelo mesmo motivo, por que não consegui decifrar uma palavra da dedicatória de *El móvil* e, pelo mesmo motivo, também pode explicar as lacunas desta tese. E talvez, também pelo mesmo motivo, que o terceiro diagnóstico ainda não tem tratamento. E para sempre: a dúvida.

Realeza, 30 de outubro de 2016.

ESCREVENDO-SE: A LITERATURA E AMBAS AS VIDAS

Os pactos

Trata-se ainda de uma questão de gênero indagar se Javier Cercas escreve sua autobiografia ao escrever seus romances? A primeira questão que deve ser respondida a respeito dessa indagação é se o escritor-autor da vida real corresponde ao escritor-autor e também narrador e personagem da ficção.

Segundo Philippe Lejeune (2008), existem alguns critérios que determinam uma autobiografia, porém sua condição fundamental é o nome do autor. É o que ele chama de “pacto autobiográfico”: “[...] a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p. 26, grifo do autor). Para a verificação da identidade do nome do autor entre narrador e personagem, Lejeune (2008, p. 27) afirma que ela pode se dar de maneira implícita e de maneira patente. O modo implícito apresenta títulos que remetem à escrita da história da vida do autor. Já no modo patente, o nome do narrador-personagem é coincidente ao “nome do autor impresso na capa” (LEJEUNE, 2008, p. 27).

Do mesmo modo há também o “pacto romanesco”, no qual se estabelece a “prática patente da não-identidade” e o “atestado de ficcionalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 27). Aquele se refere à não coincidência do nome do autor e do personagem; este, à indicação, no livro, do gênero romance. É importante frisar que, segundo Lejeune (2008, p. 27), o pacto romanesco tende a imitar o pacto autobiográfico, porém é incapaz de “remontar” ao nome do autor. Essa inadequação se dá porque (LEJEUNE, 2008, p. 28): mesmo que se escreva e publique a autobiografia de alguém é necessário que o autor seja “o único responsável pelo livro”. Uma maneira de fugir a isso é escrever a autobiografia de um personagem fictício e assiná-la com seu nome, o que seria um “embuste literário”.

Para Lejeune (2008, p. 28) todos os casos se enquadram em dois critérios: a) nome do personagem e nome do autor e b) natureza do pacto firmado pelo autor. As possibilidades para o personagem em relação ao autor são: 1) possui nome diferente, 2) não tem nome e 3) o nome é o mesmo. Quanto ao pacto, ele pode ser: 1) romanesco, 2) ausente ou 3) autobiográfico.

Nos livros de Cercas, considerados romances, se apresentam os três casos da relação do personagem com o autor.

| Ano da primeira publicação | Título do livro | Nome do narrador | Status do narrador |
|----------------------------|---------------------------------|------------------|---|
| 1987 | <i>El móvil</i> | Álvaro | heterodiegético |
| 1989 | <i>El inquilino</i> | Mario Rota | heterodiegético |
| 1997 | <i>El vientre de la ballena</i> | Tomás | Autodiegético (Cercas é um personagem secundário) |
| 2001 | <i>Soldados de Salamina</i> | Javier Cercas | autodiegético |
| 2005 | <i>La velocidad de la luz</i> | Javier Cercas | autodiegético |
| 2009 | <i>Anatomía de un instante</i> | Javier Cercas | autodiegético |
| 2012 | <i>Las leyes de la frontera</i> | 0 | homodiegético |
| 2014 | <i>El impostor</i> | Javier Cercas | autodiegético |

Como se observa na tabela, nos três primeiros romances o nome do personagem difere do nome do autor e a narração é heterodiegética. Apenas a partir de *Soldados de Salamina* ocorre a coincidência entre o nome do personagem e o nome do autor e todos os romances apresentam um narrador autodiegético, com exceção de *Las leyes de la frontera*.

Este exercício estruturalista é apenas para demonstrar que algumas obras de Cercas cumprem o requisito indispensável, conforme Lejeune, de uma autobiografia: personagem e autor têm o mesmo nome. Já nas que não cumprem, é possível identificar algumas semelhanças dos protagonistas com o autor. Em *El inquilino*, o italiano Mario Rota é um professor visitante de uma universidade do Meio Oeste estadunidense. Cercas, de fato, esteve nessa condição por dois anos. Em *La velocidad de la luz*, essa ambientação é largamente explorada. *El*

vientre de la ballena, traz novamente o personagem professor universitário. Não vou prosseguir nessa busca de indícios autobiográficos nos romances, pois não é esse o objetivo.³³

Em relação ao pacto, os livros de Cercas, acima citados, são, com exceção, de *Anatomía de un instante*, considerados romances, porém não é o autor quem literalmente estabelece essa condição, ou “declaração solene” (LEJEUNE, 2008, p. 32). Mas é evidente, no caso de Cercas, que a coincidência do nome do autor e do personagem não exclui a ficção. É o que afirma Lejeune (2008, p. 30):

Nome do personagem = nome do autor. Esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção. Ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da mentira (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção.

Logo, considerando as classificações de Lejeune, em Cercas o tipo de pacto é o “0” (zero, ausente). Isto é, não há “declaração solene” do autor de que escreve um romance, ou uma autobiografia, e alguns livros não trazem o gênero “novela” inscrito no espaço de fora da narrativa, mais precisamente nas orelhas dos livros. É claro que isso viria a configurar um pacto romanesco, porém o leitor identifica pontos autobiográficos nos romances de Cercas; identifica que autor e personagem compartilham do mesmo nome entre outros detalhes. Como, por exemplo, em *Soldados de Salamina* (2003, p. 145), quando o personagem-narrador entrevista Roberto Bolaño, que lhe pergunta: “Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?”. E o narrador explica: “*El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás [...]”.

Claro está que nenhum dos livros de Cercas pode ser designado autobiografia conforme os parâmetros apresentados por Lejeune. Todavia, ele próprio adverte que os casos de “pacto = 0” podem ser lidos “segundo nosso humor [...] (mas reconhecendo que somos nós que escolhemos).” (LEJEUNE, 2008, p. 31). Lejeune não descarta a

³³ “[...] determinar hasta qué punto una obra es más o menos fiel con respecto a una vida, o hasta qué punto la proyección ficcional del autor hace justicia a la persona real, no aclara demasiado sobre el funcionamiento de un texto.” (CASAS, 2014, cap. 1, § 9).

possibilidade de que, em um romance, o personagem tenha o mesmo nome do autor e essa “contradição interna” pode “obter efeitos interessantes”. É pertinente acompanhar o raciocínio de Lejeune a esse respeito.

Começemos pelo seguinte: Lejeune afirma que, quando isso acontece, o leitor tende a acreditar que se trata de um erro. O autor exemplifica com *Sabbat*, a autobiografia de Maurice Sachs, que em sua primeira edição, 1946, edições Corrêa, levava o subtítulo: “Lembranças de uma juventude tempestuosa”. Ao ser reeditado, em 1971, pela Gallimard, o subtítulo foi alterado para “romance”. Segundo Lejeune, o erro que o leitor identifica está na constatação de que a narrativa é feita por Sachs (autor e personagem), porém o título é responsabilidade do editor. Lejeune (2008, p. 32) conclui que, em uma “autobiografia declarada”, personagem e autor não têm nomes diferentes. Logo, se essa contradição interna fosse deliberada intenção do autor, estaríamos diante de um texto que não seria lido nem como autobiografia nem como romance: “mas num jogo pirandelliano de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado de verdade.” (LEJEUNE, 2008, p. 32).

Jogar o jogo de verdade, para Lejeune seria o fato de a autobiografia e a biografia, em oposição à ficção, fornecerem

informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo do autor).

Inevitavelmente, neste ponto, estamos de volta às provas da verdade do segundo capítulo desta tese. E é justamente essa persistente busca do narrador cercasiano por contar a verdade, por reclamar a “semelhança com o verdadeiro”, que estabelece o vínculo entre a não declarada escrita de uma autobiografia no corpo de uma ficção.

Ao mesmo tempo em que as ideias de Lejeune refutam a obra de Cercas como uma autobiografia, também as validam. Ao afirmar que o pacto referencial (a coincidência do mesmo nome e pessoa para as entidades de narrador, personagem e autor) propõe ir além da fórmula “eu abaixo-assinado” e passaria a ser “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 36), abre

espaço para a caracterização do narrador em Cercas, que se tem como “modelo” (referente extratextual) a pessoa do autor.

Pois, bem, buscando sintetizar tudo que foi dito, até agora neste capítulo, ainda com Lejeune, afirmo que a obra de Cercas, ou, pelo menos, os livros citados na tabela, estão num espaço que o pesquisador francês chama de “espaço autobiográfico”, “autobiografias imaginárias ou ‘prospectivas’” (LEJEUNE, 2008, p. 50), que configuram o “pacto fantasmático”. Isto é, o leitor é “convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2008, p. 43, grifo do autor).

Enfim, todas as asserções de Lejeune parecem ser muito dogmáticas. Consciente disso, em uma revisão (1986) da primeira versão de *O pacto autobiográfico* (1977) reconhece que autobiografia pode, de modo geral: “designar também qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele” (LEJEUNE, 2008, p. 53). Igualmente reconhece também que é possível que a autobiografia pertença a dois sistemas referenciais: o real e o literário (LEJEUNE, 2008, p. 57).

Talvez o termo mais adequado para designar a vida de Cercas “espelhada” em seus livros seja autoficção. Serge Doubrovsky o cunhou em 1977 para classificar seu romance *Fils*. Lejeune (2008, p. 59) afirma que o escritor realizou, o que aquele não fez, a combinação: do pacto romanesco com o nome de escritor, que é justamente o que ocorre, por exemplo, em *Soldados de Salamina*. No entanto, a diferença substancial entre autobiografia e autoficção está no fato de que esta “se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo” (ALBERCA, 2013, pos.³⁴ 249). Para Manuel Alberca (2013, pos. 507) a autoficção deve ser estudada tendo em contraponto não apenas a autobiografia, mas também, o romance autobiográfico, porque, ainda que o princípio de identidade na autoficção seja formalmente como nessas narrativas, o “eu” se comporta maneira distinta (ALBERCA, 2013, p. 2436-2456).

Na autobiografia, o autor garante que aquele que narra é o mesmo que assina e “se compromete a ofrecer una imagen de sí mismo lo más completa y a que en el resultado se sumen e integren los

³⁴ A abreviação “pos.” e de “posição”, marcação utilizada pela Amazon em seus livros digitais.

sucesivos yos encarnados por el autor a lo largo de su vida” (ALBERCA, 2013, p. 2440). Já no caso do romance, o eu consegue desvincular-se do autor efetivamente, o que não acontece com o eu autoficcional. “El yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas” (ALBERCA, 2013, p. 2446). A partir daí, Alberca propõe, para o âmbito da autoficção, o “pacto ambiguo”, visto que tais narrativas têm a ambiguidade como princípio muito mais acentuado do que nos demais tipos de romances e, praticamente, inexistente nas autobiografias. Nesse pacto ambiguo, o leitor deve estar consciente de que esse eu não lhe dá garantia alguma de identidade com o referente extratextual e que é resultado de vários eus (ALBERCA, 2013, p. 2477).

Também Cercas desenvolveu seu pacto, na forma de ficção. Trata-se do conto “El pacto” (2002).

Nessa narrativa, o escritor Cabanas recebe uma proposta do Diabolo. A oferta é aparentemente simples: se aquele o acompanha, terá como recompensa “la historia que anda buscando” (CERCAS, 2002b, p. 11), que é a exata história que está vivendo naquele momento “—Ésta: usted y yo, aquí ahora mismo. Podría titularse ‘El Pacto.’, (CERCAS, 2002b, p. 11), explica o diabo. Porém, Diabolo não oferece apenas uma história. Se Cabanas aceita o pacto, obterá sucesso literário e o afeto da esposa e dos amigos; mas se o renuncia, terá uma vida desastrosa. No entanto, a dúvida de Cabanas é quem escreverá a história posto que ele deve ir-se com o diabo. Então Diabolo lhe mostra o substituto. Cabanas vê a um homem sentando à mesa em que ele estava, instantes antes de ir ter com o diabo, escrevendo. “Piense en la historia que escribirá el sustituto. Y en las que vendrán luego. Él le convertirá en un escritor de verdad” (CERCAS, 2002b, p. 13), diz o diabo. Cabanas então constata:

[...] el hombre que estaba frente a Rosa contaría la historia de mis ridículas pretensiones de escritor y de mi visita a la ciudad y de mi entrevista con el Diabolo, y describiría esta escena y las ideas que me acuciaban en esta escena: estas ideas. [...] comprendí que yo nunca había existido, que sólo había sido la figura de un sueño del sustituto [...]; comprendí con tristeza que en realidad el sustituto era yo. (CERCAS, 2002b, p. 13).

No fim, o que Cabanas entrega é seu eu, ou, melhor, um de seus eus. Aquele que vai com o diabo é o eu-escritor-fracassado; e aquele que fica, o eu-escritor-exitoso. Assim, este último contará a história de ambos.

Esse conto de Cercas permite uma analogia com as questões da escrita autobiográfica e autoficcional. A primeira coisa que se evidencia é o título. Se retomamos os pactos propostos por Lejeune e Alberca, identificamos que são pactos sem assinaturas. Isto é, a taciteza da pactuação entre autor e leitor se dá pela proposta daquele e o conhecimento deste acerca do gênero textual que o livro trás, às vezes, imputado pelo escritor ou pelo editor. Porém, na ausência dessa espécie de indicação, o leitor coloca sua expectativa no gênero que se espera de determinado autor, e da sua escolha do gênero que lerá o livro. É o que Lejeune (2008, p. 45) chama de contrato explícito e contrato implícito. No entanto, é justamente pelo espaço da assinatura que Cabanas inquiri o diabo: “–¿Dónde hay que firmar?” / –No hace falta firmar en ningún sitio –dijo el Diablo con amabilidad [...]”. (CERCAS, 2002b, p. 10).

Essa não exigência de assinatura determina o tipo de acordo estabelecido. Juridicamente um pacto é “Qualquer acordo, compromisso, ajuste ou promessa entre duas ou mais pessoas para a realização de um ato jurídico.” (SANTOS, W., 2001, p. 179). Porém, a definição de pacto, nesse caso, deve retomar uma conceituação mais antiga. Quem dá a pista para isso é Diabolo que cita: “Un bel morir tutta la vita onora” (CERCAS, 2002b, p. 13). São versos de Petrarca (1573, 207, 65).

Há que observar que no texto original de Petrarca a palavra *onora* está grafada com “h”, *honora*, que é a forma derivada do latim. Já a edição de *Il Canzoniere* de 1858 (p. 250) a grafia é sem “h”. Com o advento da imprensa, essa letra passou a ter seu uso descontinuado na Itália. Mas foi no século XIV, que o emprego inicial da letra “h” foi, por fim, eliminado, sendo preservada na conjugação do verbo *avere* e de alguns substantivos (CORRIERE DELLA SERA, 2016). Pela circunstância que envolve o conto, é possível que Cercas tenha retirado a citação de Lorenzo de’Médici, *il magnifico* (1825, p. 118): “Morir nella mia arte io son contento. / Chè un bel morir tutta la vita onora.” É o acontece com Cabanas, deixa, por sua arte, a vida com honra.

Antes de Lorenzo e Petrarca, o direito antigo romano considerava que os pactos “não geravam obrigações” (SANTOS, S. 2009, p. 294), isto é, “no tenían eficacia procesal y daban lugar al nacimiento de

obligaciones naturales. De ahí que se les llamara *pactos nudos* (*pacta nuda*).” (IDUARTE, 2009, p. 110). Por isso havia a distinção entre *contractus* e *pactum*: “Só se enquadravam como contrato os acordos destinados a criar relações jurídicas obrigacionais. Nem todo acordo de vontade, no *ius romanorum*, gerava obrigações.” (SANTOS, S., 2009, p. 294). Sendo assim, o acordo de vontade que gerava obrigação era considerado contrato.

No conto de Cercas, além da declaração explícita do título, que orienta o tipo de negócio que ocorrerá entre o diabo e Cabanas, há elementos sutis que reafirmam a forma do pacto. No direito romano, havia a convenção (*conventione*) também tomada como sinônimo de pacto, apesar de também estabelecer certos tipos de contratos: “A convenção era gênero e as espécies eram o contrato e o pacto. Contratos eram convenções normatizadas [...]. O pacto era um acordo não previsto em lei.” (NAVES, 2007, p. 231). A confluência para a convenção do pacto está, uma vez mais, nas palavras de Diabo: “Si acepta la propuesta, se *viene* usted conmigo y asunto arreglado.” (CERCAS, 2002b, p. 10, grifo meu). Ao propor que Cabanas “se vaya” consigo, o diabo aproxima, etimologicamente, os verbos espanhóis “venir” e “convenir” ao verbo latino *convenire*, que significa “vir com”, de onde se origina “convenção”. Reforçando a ideia de pacto convencionado, logo em seguida o diabo usa outro verbo de deslocamento, “acompañar”: A cambio de que usted me acompañe yo le ofrezco la historia que anda buscando [...].” (CERCAS, 2002b, p. 11). Aqui, novamente, a etimologia permite a aproximação. “Acompanhar”, provém do latim e se forma pelas raízes *con* e *panis* o que resulta “comer o pão com”. Inevitavelmente, isso remete ao dito popular “comer o pão que o diabo amassou”, também existente na cultura hispana, “comer el pan que el diablo amasó”. Essa constatação, reforça o estabelecimento do pacto, pois, o ditado é uma forma vulgar de expressão, popular como o pacto na antiga Roma³⁵. Mas como prerroga a Lei das XII Tábuas:³⁶ “Que a última vontade do povo tenha força de lei” (SANTOS, S. 2009, p. 78).

³⁵ Vale ressaltar que Petrarca escreveu sua obra *Rerum vulgarum fragmenta*, mais conhecida como *Il Canzoniere*, de maneira inovadora, em latim vulgar. (OILPROJET).

³⁶ “A Lei das XII Tábuas teve origem nos conflitos entre patrícios e plebeus, as duas classes que formavam a sociedade romana. [...] Também chamada

Portanto, o pacto do diabo, comporta, de modo inverso, algo de contratual pela espécie de pagamento. Os contratos se dividiam em verbais e literais no direito romano. Um dos tipos daquele era o *nexus*, que dava ao credor poderes sobre a pessoa, o corpo, do devedor (SANTOS, S., 2009, p. 296). No pacto de Cabanas com o Diabo, o corpo, ou a alma, do escritor não é a multa pelo distrato, mas a própria coisa (*res*) da transação.

Lejeune (2008, p. 56) confessa que se seduziu pelo termo pacto devido ao fato de remeter aos mitos de pactos com o diabo e adverte para os riscos de seu indistinto emprego em relação ao contrato. Lejeune (2008, p. 56) lembra que o contrato explicita regras fixas, acordadas entre autores e leitores. Com isso, o pesquisador francês deixa claro que contrato seria o termo mais indicado para o caso da autobiografia. Lejeune se fundamenta na análise dos prólogos das autobiografias que explicitam a caráter contratual de escrita e de leitura: “Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes.” (LEJEUNE, 2008, p. 57). Mas Lejeune também reconhece que em alguns textos não comportam nenhum tipo de contrato declarado e, posto que, não existem imperativos atos judiciais homologados nesse jogo, é passível que os leitores assumam códigos de leitura diversos entre si.

Enfim, é preciso admitir que podem coexistir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diferentes do mesmo “contrato” proposto. O público não é homogêneo. Os diferentes editores, as diversas coleções se dirigem a públicos que não são sensíveis aos mesmos signos, nem julgam segundo os mesmos critérios. (LEJEUNE, 2008, p. 57).

Enfim, é preciso ter em conta que pacto e contrato, no âmbito da literatura, da autobiografia, da autoficção, se mesclam e se confundem.

Lejeune (2008, p. 56) comenta que para Valéry a relação entre produtor, obra e consumidor é ilusória, e que a autobiografia igualmente

lei decenviral ou, na fidelidade da língua *mater, lex duodecim tabularum*, foi elaborada, provavelmente, entre os anos 451 e 449 a C.” (SANTOS, S. 2009, p. 61).

teria esse princípio de criar ilusão. Com isso o pesquisador infere que a autobiografia: “é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um *efeito contratual* historicamente variável.” (LEJEUNE, 2008, p. 46, grifo do autor).

E é esse modo de leitura que comprova a importância do contrato. Se o leitor não identifica no autor a referência do personagem, busca estabelecer semelhanças. Por outro lado, se ocorre a identificação, o leitor passa a buscar as diferenças (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Em “El pacto”, busco as semelhanças. O nome do autor e do narrador-protagonista é diferente, mas ali está o personagem escritor frente ao desafio da escrita, como vários dos personagens de Cercas desde *El móvil* (1987) até *El impostor* (2014). A esposa de Cabanas é atriz, atividade exercida por Mercè Más Framis, esposa de Javier Cercas. No fundo, isso pode nada dizer para a leitura do texto, mas aponta para o propósito do autor, sem, contudo, justificá-la. Essas sutis referências da vida do escritor apenas abrem espaço para que possamos pensar que, para Cercas, a literatura e a vida se fundam em um projeto literário. De modo que é muito significativo que um dos primeiros textos do nosso autor se intitule com o substantivo que, em certa medida, orienta, desde Lejeune, até hoje, a teoria crítica da autobiografia e da autoficção. Se o título do conto é uma obviedade, Cercas explora a intextualidade para acenar (encenar ou “cenar” com o leitor) em direção ao fator autobiográfico de seu relato.

Voltemos a Petrarca, de onde origina a citação do diabo. Sua obra *Il Canzoniere* está composta de 366 poemas que tematicamente giram em torno a seu não correspondido amor maior por Laura e sua devoção religiosa. O tempo de escrita e revisão do poemário durou toda a vida do poeta e apresenta uma trajetória autobiográfica.³⁷

Outra remissão intertextual do conto leva a dois escritores alemães. Cabanas se decepciona com a oferta do diabo e com o intuito de convencê-lo a melhorar a proposta diz: “Piense em Goethe, piense em Thomas Mann...” (CERCAS, 2002b, p. 11). Fausto e Leverkühn

³⁷ “Le 366 poesie del Canzoniere ci accompagno così in **un percorso autobiográfico** che unisce all'**sperienza amorosa** quella del rinnovamento etico-religioso [...]. La novità dell'impostazione dei *Rerum vulgarium fragmenta* sta nel fatto che questo percorso scopre **la dimensione dell'interiorità individuale**, che assume così molta più importanza rispetto alla serie degli esterni reali.” (OILPROJET, 2016, grifo do autor).

obtiveram, respectivamente, em seus pactos, a sabedoria e a genialidade. Note-se que Cabanas referencia os autores e não seus personagens como se propusesse a caminho autobiográfico no sentido autor → personagem ou que a chave de leitura está concentrada na vida dos escritores.

O Fausto de Goethe foi motivado por um personagem real, chamado Georg Faust, um alemão que se dizia médico astrólogo, vidente, profeta e quiromante e que tinha fama de ser pactante do diabo (THEODOR, 1981, p. 1). A exemplo de Petrarca, a escrita de sua obra prima de Goethe foi desenvolvida durante grande período de sua vida.³⁸ Segundo Eloá Heise (2001), dos três prólogos de *Fausto*, o primeiro, intitulado “Dedicatória”, apresenta “uma perspectiva autobiográfica”. Heise sustenta que, na verdade, a dedicatória não ocorre, e em lugar disso há uma retrospectiva da história da peça.

Em *Doutor Fausto*, de Mann, há, por um lado, a biografia de Leverkühn, contada por seu amigo Serenus Zeitblom, que encerra elementos autobiográficos de Mann. O autor era, além de ficcionista, também ensaísta e para ele “o status da ficção e do ensaio parecem se confundir.” e “[...] nela [sua obra ensaística] se mesclam ainda referências autobiográficas, culturais e políticas” (KRETSCHMER, 2011, p. 9). O Fausto de Mann foi diretamente motivado pelo Fausto de Goethe, autor que muito admirava, e também por Nietzsche. A influência do filósofo era tão contundente que o romance *Doutor Fausto* chegou a ser considerado, pelo escritor, como um *Nietzscherman*. De modo que o Leverkühn é uma mescla de Mann com Nietzsche (MISKOLCI, 2003, p. 81).

É justamente o autor de *Assim falou Zaratustra* que está no centro da citação direta de Cabanas. O narrador, que espera o término da função da esposa atriz, sentado à mesa de um café, o faz tomando cerveja e absorto na leitura de um livro. Ele se lembra de apenas dois detalhes de ambos os relatos:

(de uno de los relatos recuerdo una escena en la que aparece un hombre sentado en la butaca de un teatro, sorprendido por la presencia en escena de una mujer incongruente que al final de la obra, cuando los actores salen a saludar al público, no

³⁸ “[...] em 1769, iniciou a elaboração, que viria a concluir mais de sessenta anos depois!” (THEODOR, 1981, p. 5).

aparece entre ellos; de otro recuerdo una frase: “Il vaut mieux un monstre gai qu'un sentimental ennuyeux”). (CERCAS, 2002b, p. 8).

A frase citada encerra um mistério. Está atribuída a Voltaire, mas ela não se registra sequer uma única vez em toda a obra do escritor francês segundo (MEYERS, 2010). A pesquisa de Jeffrey Meyers teve como objetivo descobrir a origem dessa citação num manuscrito de *The human age* (1955), de Wyndham Lewis. Trata-se de uma trilogia composta por *The childermass*, *Monstre gai* e *Malign fiesta*. Segundo Meyers, Lewis retirou a citação de Nietzsche, visto que a obra do escritor trás indícios da influência do filósofo. Como exemplo, Meyers (2010) comenta que Lewis definiu, Bailiff, seu personagem diabo, como “a man ‘beyond good and evil’”, isto é, além do bem e do mal, conceito claramente nietzschiniano. A citação encontra-se em *A vontade de poder*, com uma pequena diferença em relação à citada no conto de Cercas: “Un monstre gai vaut mieux/ Qu'un sentimental ennuyeux.” (NIETZSCHE, 2009, p. 89). A diferença está na inversão entre “un monstre gai” e “vaut miex”. Em “El Pacto”, a frase inicia com o verbo e o adjetivo antecedido, obrigatoriamente, conforme as normas da gramática francesa, do pronome “il”, que marca a impessoalidade da construção. Não se sabe de onde Nietzsche extraiu a citações dado que *A vontade de poder* é uma publicação póstuma e copilado pela irmã do filósofo (MEYERS, 2010). Contudo, afirma Meyers, Nietzsche disse que tais versos foram citados por Abbe Galiani. Isto é, Nietzsche teria citado Voltaire a partir de uma citação da citação. Porém, esses versos, atribuídos a Voltaire, ou qualquer menção a eles, não constam nos textos de Abbe. Meyers também comenta que o romancista Saul Bellow cita a frase em seu livro *The Dean's December* e o atribui a Nietzsche. Enfim, Meyers conclui: “If [...] Voltaire did not write this couplet, we must conclude either that Galiani truly believed it was by Voltaire, or falsely attributed the anonymous verse to Voltaire to throw scholars off the scent.”

A frase, ou verso, igualmente não está incluída em nenhum dos três volumes publicados de *The human age*, fato que torna imprecisa a fonte da qual Cercas extraiu a citação e que livro lê Cabanas. Mas, sim, está relacionada à obra de Lewis. O escritor inglês, tem, por exemplo, o romance *The revenge of love* ambientado em Barcelona e, em *Monstre gai*, o céu é comparado à essa cidade:

“Is this Heaven?” Pullman at last blankly enquired of the air. It reminded him of Barcelona. This, like the Rambla, was a tree-lined avenue with huge pavements, across which cafes thrust hundreds of tables and chairs, to the edge of the gutter. (LEWIS, 1995, p. 509).

Cabanas, no início do conto, revela seu destino e sua destinação: “[...] fui a dar una vuelta por aquella ciudad en la que nunca había estado y de la que ya no saldré nunca [...]. Anduve por calles [...] leyendo periódicos y un libro de relatos que me había traído de Barcelona.” (CERCAS, 2002b, p. 8). Se Barcelona é o céu, a cidade na qual o personagem está eternamente encerrado, e onde ele encontra o diabo, é o inferno. O herói de *The human age*, James Pullman, transita pelos dois espaços e tendo de escolher entre o diabólico Bailiff e o angelical Padishah, opta por pactuar com aquele.

O outro lado

O eterno confinamento de Cabanas em uma cidade é a metáfora do encerramento em uma vida, que podemos ler em “La verdad de Agamenón” (2006). Nesse conto, um personagem chamado Javier Cercas conta sua história a um interlocutor, e também narrador. Já no início do diálogo é revelado que ele tem seu referente no Cercas escritor real. O personagem diz que seu último livro publicado foi *Soldados de Salamina*, mas o interlocutor cria que era *La velocidad de la luz*. Cercas afirma que este não é dele. E é isso que sua história vai esclarecer. A trama toda está centrada num duplo do escritor. Cercas certo dia recebe uma carta de um tipo que diz viver em Granada e ter o mesmo nome que ele. O granadino também escreve resenhas para uma revista, e diz assinar como Javier Cercas. Cercas, surpreso e curioso, decide contatar seu xará. Sua decisão é motivada porque, diferentemente do que ocorre no Brasil com o sobrenome Silva, Cercas não é muito comum na Espanha. Ao encontrar-se com o outro Javier Cercas, descobre que ambos são fisicamente idênticos.

O Cercas autor de *Soldados de Salamina* está passando por um período de depressão advindas de sua improdutividade literária e do mau relacionamento com sua esposa e filho. Assim que propõe ao outro

que troquem de vida. O pacto está feito. Realizado o cambio, passa a ter uma vida comum: trabalho de porteiro, esposa e filhos. E quando finalmente deixa de escrever confessa: “de manera que acabé cortando el cordón umbilical que aún me unía a mi vida anterior: la escritura.” (CERCAS, 2006b, p. 287). É assumindo essa nova vida, a vida de outro, que o Cercas de “La verdad de Agamenón” se torna também em outro personagem de Cercas: Enric Marco.

A sensação de ser um farsante vai e vem no narrador. No início de sua nova vida, à medida que imita com perfeição os hábitos do outro, se lhe vai a sensação: “[...] dejé de sentirme un farsante, igual que si mi identidad verdadera no fuera la que había abandonado, sino la que ahora usurpaba.” (CERCAS, 2016, p. 283). Apesar disso, seu prazer por esse jogo de simulacro era como se a de um criminoso sem castigo: “Porque era así que me sentía: como un delincuente impune, como un espía y un impostor, un usurpador y un mirón de mi propia vida, pero nunca como un farsante.” (CERCAS, 2016, p. 285). O personagem não se vê como um farsante (“Que finge lo que no es o no siente”, DRAE) mas sim como um impostor (“Suplantador, persona que se hace pasar por quien no es”, DRAE) porque apesar de saber que a vida é de outro, seus sentimentos nela vividos são verdadeiros. Em *El impostor* (par. 1, cap. 1, § 6), após análise com um psicanalista o narrador-personagem conclui: “mi vida era una farsa y yo un farsante [...], que iba de novelista y daba el pego y engañaba al personal, pero en realidad no era más que un impostor.” Aqui o personagem acumula o adjetivo e o substantivo e o mesmo vai ocorrer com o Cercas granadino e o extremenho³⁹.

Com a morte de seu pai, entra em crise após ver o outro compungido pela dor da perda, com os olhos vermelho do pranto:

[...] intenté recobrar la excitación de novedad de los primeros días de mi nueva vida falsa, pero fue en vano, mi falso trabajo me hastiaba y también mi falsa vida en familia, más hijos falsos y mi falsa mujer [...] aquella vida embustera se había convertido sin remedio en mi vida de verdad. (CERCAS, 2006b, p. 291).

³⁹ Javier Cercas é natural de Extremadura, Espanha.

Mas o que o tira por completo da impostura é quando o outro publica um livro com o título de *La velocidad de la luz* e o assina como Javier Cercas. Imediatamente liga para seu substituto para desfazer o pacto e tentar estabelecer a diferença, o lugar dos pronomes e nome próprio: “¿Cómo se te ocurre publicar un libro con mi nombre? [...] Yo soy yo y tú eres tú” (CERCAS, 2006b, p. 291). O outro não cede: “Pero no te das cuenta? [...] Tu vida ya no es tu vida: es la mía. Yo soy tú.” (CERCAS, 2016, p. 291). Agora “el hombre que se llamaba como yo pero no era yo” (CERCAS, 2006b, p. 275) é “yo”. Cercas ameaça contar tudo publicamente a fim de desmascarar o “impostor”, mas este afirma que ninguém acreditará. Não mais há volta e a única solução que encontra é assassinar seu duplo: o simulacro tende à eliminação de seus referenciais (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

Cercas promove (comete) a morte do autor, mas, ao contrário de Roland Barthes, não propõe deixar vazio o lugar, pois tem como intenção substituí-lo por si mesmo, por seu próprio nome próprio. Aqui a garantia do nome próprio como instituição de “uma identidade social constante e duradoura” (BOURDIEU, 2008, p. 78) é abalada. Pois ao matar o outro não era o nome que desejava recuperar, senão a vida perdida, a outra vida sob o mesmo nome. O personagem age, com o assassinato, como se quebrasse o espelho de seu reflexo. O efeito pode ser similar: o outro desaparece. Na entanto, na experiência especular, o outro pode sempre voltar, sempre como ameaça de suplantação, mas ao ir-se, o eu volta a ser eu.

Essa ameaça está presente no drama de Mario Rota, protagonista de *El inquilino*. O recém-chegado colega de trabalho, Berkowickz, vai aos poucos tomando-lhe a vida: o emprego, os amigos, a namorada. E quando Mario entra na casa de Berkowickz, seu vizinho de porta, sente a vertigem do espelhamento: “Aturdido [...] comprendió que el apartamento de Berkowickz era una réplica perfecta, aunque invertida, de su propio apartamento: el perverso reflejo de éste en un espejo atroz.” (CERCAS, 2002a, p. 114).

Os lugares do eu (“Yo soy tú”)

Utilizar (apropriar-se) do *eu* para falar de si mesmo é natural em qualquer e todo ato enunciativo. Assim que, ao tomar a palavra (ao dizer eu), o enunciador condena-se, revela-se, já não pode negar que *eu* é aquele que enuncia. É impossível proferir o *eu* e manter-se imune ao

desmascaramento que essa pessoa provoca sobre si mesma. A esse respeito Émile Benveniste (1976, p. 250, grifo do autor) afirma: “*Eu* designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o ‘eu’: dizendo *eu*, não posso deixar de falar de mim”. É importante ressaltar que *eu* traz a marca da individualidade: “*eu* é o indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância linguística *eu*” (BENVENISTE, 1976, p. 278, grifo do autor). De origem latina, a observação da etimologia de *indivíduo*, nos revela que ela é formada por: “*in*” (contra), “*divi*” (oriunda de *dividire*: dividir) e *duo* (dois) (BUSSARELO, 1998). Assim sendo, *eu* é aquele que não pode se repartir em dois. Com isso podemos então dizer que *eu* corresponde a um indivíduo particular? A essa indagação, Benveniste (1976, p. 288) contesta com outra: “[...] como é que um mesmo termo poderia referir-se indiferentemente a qualquer indivíduo e ao mesmo tempo identificá-lo na sua particularidade?”.

Esta questão se justifica si recordamos que *eu* é um signo único, vazio e móvel. Todo locutor que enuncia o veste, preenche-o com sua subjetividade. Dessa maneira, *eu* molda-se perfeitamente a todo aquele que o toma, e atualiza-se incessantemente a cada nova possessão. Se não fosse assim, se todo indivíduo tivesse sua própria marca, a comunicação seria praticamente impossível (BENVENISTE, 1976, p. 281-288). A essa flexibilidade do *eu* contrapõe-se a passividade do *tu*. *Tu* não pode ser apropriado por qualquer um, ele deve esperar que seja designado como tal, dentro disso não podemos nos esquecer de que a relação *eu/tu* é reflexiva e contrastiva (BENVENISTE, 1976, p. 286, grifo do autor). De forma mais clara Dominique Maingueneau (2001, p. 11, grifo do autor) diz que “para ser *eu*, basta tomar a palavra, enquanto que para ser *tu* é necessário que um *eu* constitua alguém como tu”.

Barthes sempre deixou clara sua admiração pelas ideias de Benveniste⁴⁰, e muito do que ele mesmo pensa fundamenta-se nos preceitos do linguista. É em *Roland Barthes por Roland Barthes* que toda essa questão sobre as pessoas e, também, da não-pessoa, pronominais se acentua. Eis sua tarefa nesse livro: escrever sobre si mesmo, sobre sua vida e suas ideias. Consciente do que isso significa,

⁴⁰ Como exemplo disso Cf. “Por que gosto de Benveniste”, in: *O rumor da língua*.

Barthes não poderia deixar de ponderar as implicações que decorrem de uma confissão.

De tal modo, não é tão simples assim marcar o texto com a primeira pessoa, ou seja, usar indiscriminadamente *eu*. É necessário antes de tudo, ou depois de tudo, perguntar-se se é possível *eu falar de mim mesmo*. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor faz constantemente o movimento de deslocamento da pessoa à não-pessoa. Ao abrir o livro, já na primeira página, ou melhor, no verso da capa que não é contada como página, podemos ver (ler) a impressão da caligrafia (eis mais uma forma de individualização, de assinatura) de Barthes em fontes de cor branca sobre um fundo negro: “Tute ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”. Já nos agradecimentos o verbo faz aparecer o *eu* elidido: “Agradeço” (a elipse: na nossa língua: escondo-me, mas deixo o rabo de fora). Na página 7 (BARTHES, 1977, grifo do autor), que pode ser considerada uma introdução, nas primeiras linhas, Barthes apresenta o primeiro distanciamento entre Roland Barthes-personagem e Roland Barthes-autor ao dispensar a si mesmo tratamento de autor: “*Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro*”. Logo em seguida, volta ao *eu* e o mantém em toda primeira parte que ele chama de o “imaginário de imagens”. Ao iniciar o outro imaginário, o “imaginário da escritura”, Barthes (1977, p. 49, grifo meu) o faz com o uso da não-pessoa: “No que *ele* escreve, há dois textos”. O que se segue depois é uma mescla do uso do *eu* e do *ele*, às vezes num mesmo fragmento.

Em um deles, “Quanto a mim, eu”, Barthes entra na questão mais explicitamente. Aí, o crítico diz que o *eu* pode não ser o *mim* e que este pode transformar-se em *você*. Barthes usa, então, como exemplo o que Sade fazia: chamar-se de *você* para designar a si mesmo como Autor. Isto abre espaço para que se trate pela não-pessoa: “[...] outro lado, não falar de si pode querer dizer: *eu sou Aquele que não fala dele*, e falar de si dizendo ‘ele’ pode querer dizer: *falo de mim como se estivesse um pouco morto*” (BARTHES, 1977, p. 179, grifo do autor).

Analisado por Benveniste (1976, p. 250) a não-pessoa é assim denominada por referir-se àquele que está ausente. Lembrando uma vez mais, a relação constitutiva de *eu* e *tu*, *ele* fica de fora dessa cumplicidade, daí sua condição de pessoa ser contestada. Mas é precisamente *eu* e *ele* que tomam lugar ao irmos para o âmbito da

narrativa. Barthes (1977)⁴¹ mostra, que algumas vezes o *eu* pode estar camuflado sob a forma do *ele*. Para saber quando isso ocorre aplica-se o *rewrite*, que consiste em transpor para primeira pessoa algo em terceira. Mas é preciso que o *rewrite* seja impossível para que haja a mudança da instância da pessoa.

Em *O grau zero da escrita* (1953)⁴², Barthes trata do pacto que há entre escritor e sociedade, e junto com o passado simples a terceira pessoa é um dos elementos que fazem esse contrato: “A terceira pessoa, assim como o passado simples, presta, pois, esse serviço [colocar a máscara e, ao mesmo tempo apontá-la] à arte romanesca e fornece aos consumidores a segurança de uma fabulação crível, mas, por outro lado, permanentemente manifestada como falsa” (BARTHES, s/d, p. 136). Essa *convenção*, que Barthes chama de *indiscutida*, é na verdade uma tranquilidade, um conforto para a sociedade, bem como para o escritor. Para aquela, é a segurança de acesso a seu possível, para este a garantia de sua aceitação, de sua obra, pela sociedade, “e também a primeira maneira de fazer o mundo manter-se da maneira que ele quer” (BARTHES, s/d, p. 137).

O *eu* Barthes o considera menos romanesco (BARTHES, s/d, p. 136), justamente por não dispor dessa ambiguidade que o *ele* apresenta. E serve, portanto, para ser utilizado aquém ou além da convenção, numa tentativa de destruí-la. Neste último, o artifício é remeter a narrativa a uma confissão falsamente natural. O *eu* está, então, desacreditado pela sociedade. Mas nem tudo está perdido para o *eu*, já que este pode chegar à categoria de *ele*: “[...] partindo de um ‘eu’ que é ainda a forma mais fiel do anonimato, o homem-autor conquista pouco a pouco o direito à terceira pessoa, à medida que a existência vai tornando-se destino, e o solilóquio Romance” (BARTHES, s/d, p. 137). Ainda assim, Barthes entende que o *ele*, por ser mais literário e também mais ausente, seja uma vitória sobre o *eu* (BARTHES, s/d, p. 137, grifo do autor).

Inevitavelmente, todo discurso leva a marca de uma autoria. O *eu* será sempre assinará a enunciação. Não há como fugir a esta destinação. Isso que dizer que todo enunciado está fadado a um autor universal e inabalável? Mas não é necessário um nome para que haja uma assinatura? Barthes (2004a, p. 55) entende que o *eu* pode converter-se

⁴¹ Cf. também em *O grau zero da escritura* sobre este tema.

⁴² 1953 é o ano da primeira edição desse livro. A edição que cito não apresenta a data de publicação, por tal emprego “s/d” (sem data) para referenciá-lo.

em um nome. Numa narrativa o *eu* já é um nome, “el mejor de los nombres”, posto que dizer *eu* é atribuir-se significados, ademais de prover o enunciador da duração de uma biografia. Por outro lado, Barthes (2004b, p, 245) diz: “Não tenho biografia. Ou melhor, desde que escrevi a primeira linha, deixei de ver a mim mesmo”. Como resolver este paradoxo? Aceitando que a *escrita de uma vida* é uma liça/fundição entre corpo e *corpus*.

Barthes (1977, p. 8) adverte: “Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária [...]”. Aí vemos o *corpus* destituir o corpo da autoridade que classicamente lhe conferimos. Quando Barthes (1988, p. 65) diz que a escritura seria o fim de toda e qualquer origem, diz também que é a perda de “toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”.

O eu, em “La verdad de Agamenón”, é instável e pendula para ambos os lados do espelho. Para aumentar essa percepção, Cercas utiliza um recurso discursivo para marcar a mescla dos dois personagens. Como dito anteriormente, o Cercas assassino faz sua confissão a um narratário. No diálogo entre ambos o autor emprega o discurso direto com o uso de travessões; já no diálogo dos Cercas esse sinal é excluído e suas vozes se apresentam como uma mescla de discurso direto e indireto. A incertidão (falta de certificado) igualmente está quanto à autoria do que lemos, pois o outro Cercas também anuncia a publicação de um livro intitulado “La verdad de Agamenón”. De modo que podemos estar lendo o que foi escrito por um dos Cercas ou pelo narrador, ampliando um pouco mais a sugestão de Teresa Gómez Trueba (2009, p. 77), para quem o narrador se transforma em personagem narrado em obras posteriores.

Esse conto postula o princípio de identidade nas narrativas cercasianas: um narrador-personagem que leva o mesmo do nome do autor social (aquele que assina seu nome da capa do livro), que em momentos se confundem e em outros se afastam, mas sempre são ambíguos. Assemelham-se e se identificam, logo cumprem os requisitos do pacto autobiográfico e do pacto novelesco, logo constroem a autobioficção que, segundo Alberca (2009, pos. 2301) “se caracterizan por su equidistancia con respecto a ambos os pactos y por forzar al máximo el hibridamiento de los géneros, su hibridación y mezcla.”

Repito-me: Nesse pacto ambíguo, o leitor deve estar consciente de que esse eu não lhe dá garantia alguma de identidade com o referente extratextual e que é resultado de vários eus (ALBERCA, 2013, pos. 2477). Não é gratuito que Alberca intitule o primeiro capítulo de seu livro “Soy yos”, retirado do conto “Palíndromo, de Pablo David Pérez Rodrigo. Segundo o crítico, “este palíndromo [...] sugiere la multiplicidad, la inversión especular y la paradoja del sujeto (pos)moderno que se interroga sobre su identidad y lo resuelve con una figura retórica” (ALBERCA, 2013, pos. 59). A leitura que se dá pelos dois lados, pelo início e pelo fim, é característica forte nos textos de Cercas. Como se fosse um pedal de *loop* no qual o autor (compositor) vai acrescentando camadas a uma primeira base gravada ou a cobra que se engole pelo próprio rabo, a narrativa se alimenta de suas extremidades e a história contada transforma-se em um eterno livro de areia (cf. p. 98). Essa estratégia, presente em, por exemplo, “El pacto” e *Soldados de Salamina*, mostram que a sensação de vertigem especular e de circularidade se potencializam com a enunciação narrativa do eu. E mesmo quando é o ele que narra, como ocorre em *El móvil*⁴³, as sensações permanecem, mas aí se acresce o caráter da não-pessoa ao pronome. As vozes, as pessoas e os duplos da narrativa de Cercas afirmam o pedido de Barthes em sua autobiografia: o autobiografado é personagem, ou melhor, vários.

Usando a fórmula de Gustav Flaubert, Cercas (2009b) sentencia: “Yo soy Enric Marco”, e ampliando-a afirma: “[...] soy todos los personajes de las Leyes de la frontera [sic].” (CERCAS, 2013). O eu do autor é uma profusão de eus forjados em narradores e personagens. “El yo autoficticio es un yo real e irreal, un yo rechazado y un yo deseado, un yo autobiográfico e imaginario. Todos los yos caben en él [...]”, diz Alberca (2013, pos. 2485). E o autor neles se dissemina⁴⁴. O eu da vida e o eu da ficção provocam um jogo de aproximação e afastamento entre as duas instâncias; um jogo no qual a contradição é natural e verossímil

⁴³ Vale ressaltar que *El inquilino*, também narrado em terceira pessoa, apresenta o sinal da circularidade de modo distinto. No final da história, para contrapor tudo o que pareceu ser um “delírio”, um elemento desse “plano onírico”, o texto de Berkowickz, aparece, ou permanece.

⁴⁴ “En definitiva: el autor siempre es, de algún modo, todos sus personajes, está como diseminado en todos”. (CERCAS, 2012a).

(ALBERCA, 2013, pos. 2485). Contradição, e estratégia, declarada por nosso autor:

El Javier Cercas de la novela [*Soldados de Salamina*] no soy yo, ya lo he dicho. Pero tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es jugo o esencia de Javier Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir lo que quiere decir, porque escribir consiste, entre otras cosas, es fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo, igual que una máscara: pero, cuidado, porque máscara es lo que significa persona en latín, y la máscara es lo que oculta, pero sobre todo lo que nos revela. De manera que ese Javier Cercas me oculta, sí, pero sobre todo me revela. (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 20).

Contradição, e estratégia, declarada por nosso narrador-personagem-autor, colocadas no diálogo com seu amigo Rodney, quando lhe conta sobre o seu livro *Soldados de Salamina*:

Le expliqué que lo único que tenía claro en mi novela era precisamente la identidad del narrador: un tipo exactamente igual que yo [...]. “Entonces el narrador eres tú mismo?”, conjeturó Rodney [...]. “Se parece conmigo en todo a mí, pero no soy yo. [...] argumenté que el narrador de mi novela no podía ser yo porque en ese caso me hubiera visto obligado a hablar de mí mismo [...] porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba. “Es verdad”, convino Rodney. “Pero hablar mucho de uno es la mejor manera de ocultarse”. (CERCAS, 2005b, p. 62).

Cercas aplica à sua obra a forma mais fiel do anonimato e fala de si como se estivesse um pouco morto (a solução de “A verdade de Agamenón”). O eu vacila – é sempre eu, mas às vezes, ele – e o efeito que isso causa é da mesma dimensão da experiência da leitura. O leitor que aceita o pacto proposto, pode, em algum momento, sentir-se o tu da

relação dialógica, que só é tu porque o eu da autoficção lhe permite que o seja. Recordo que isso não ocorre sem a aceitação do pacto. É necessário nesse ponto já ter compreendido como se lê, saber que é uma questão de escolha, mas também de aproveitar os sinais de indicação para a leitura facilitada pelo autor ou pelo editor e, igualmente, a possibilidade de desprezá-las. Consciente de que vai entrar num texto marcado pela voz de um eu instável, um eu que transita, sem aviso prévio, pela vida e pela ficção, o leitor se sente tomado, ainda que desconfiado, pela confissão. No primeiro momento, sente-se o tu daquele eu e, quando isso acontece, já está desarmado de desconfiança e aos poucos se identifica e aos poucos se sente eu. Logo, se Cercas é todos seus personagens, todos seus leitores podem ser seus eus – todos que aceitam o pacto. O lugar do eu é determinado, mas não exclusivo; o lugar do eu são lugares, são múltiplos e se conformam na experiência de escrita e de leitura, no fundo, os lugares do eu é a experiência. E essa experiência está diretamente ligada ao eu que testemunha.

Fina Birulés (2012), aponta dois os lugares do eu na contemporaneidade e ambos estão ligados à experiência. Um deles é o testemunho dos grupos pouco representados em nossa sociedade, como, por exemplo, o dos homossexuais, mulheres e estrangeiros. O outro lugar, que é o que nos interessa, é o da testemunha dos históricos acontecimentos trágicos. A autora constata que os estudos que se dedicam a dar voz à vida omitida daqueles, tomam a experiência narrada em primeira pessoa do singular como prova. O Holocausto é o acontecimento histórico sobre o qual Birulés se debruça. Os relatos dessas vítimas são reproduzidos como “história verdadeira”, fato que tende a sacralização da vítima porque sua experiência é considerada prova irrefutável. Segundo Birulés, a experiência, nesse caso, não pode ser desconsiderada, mas tampouco pode anular a perspectiva da análise do historiador.

Cercas aborda esse tema na crônica “El chantaje del testigo” (2010). Para nosso autor, a chantagem consiste na afirmação da vítima de que sua experiência fala mais que qualquer historiador, porque este nunca viveu o que ela viveu. Para Cercas, pautado em Elie Weisel, os sobreviventes do holocausto, sim, sofreram o terror da guerra, dos campos de concentração, porém não eram capazes de compreender o que acontecia visto que estavam demasiadamente ocupados em manterem-se vivos.

Nesse âmbito, Enric Marco, como personagem de Javier Cercas, e parte de seu autor, enuncia um eu construído no simulacro da experiência. A falsa biografia que Marco constrói para si implica, necessariamente, a constituição de um eu o qual deve suplantar o outro eu de passado inglorioso. O duplo de Marco, assim como o duplo de Cercas em “La verdad de Agamenón”, não deve compartilhar publicamente o mesmo espaço que seu outro sob o risco ter o pacto rompido. Marco enterrou o Marco que foi para a Alemanha como trabalhador voluntário, mas não pode matá-lo. O historiador Benito Bermejo o desenterrou: ele ainda respirava. Vivo o Marco que não foi vítima do Holocausto teve que confessar: “Soy un embustero, pero no un falsario, ni un farsario” (2011). Marco recusa o título de farsante, a exemplo do Cercas de “La verdad de Agamenón”, porque verdadeiramente assume os sentimentos que envolvem o personagem criado. O título da reportagem de *El País*, do qual extraio a frase de Marco, é sua confissão, “Soy un embustero, pero no un falsario”. O cabeçalho da matéria explica: “Lo dice Enric Marco, sobre las ruinas de su inventada autobiografía [...]”. Há uma equivalente correlação entre autobiografia inventada e autoficção. É o que Lejeune (2008, p. 99) chamaria de “mentira verdadeira”. E assim, como afirma o pesquisador francês, o deslocamento da “mentira verdadeira” à autoficção produziu, por conta de sua aproximação à autobiografia, uma fronteira indecível entre os dois campos, a vida de Marco e sua vida inventada se amalgamam. O Cercas narrador-personagem de *El impostor* e o Cercas colunista de *El País* postulam: “Como sabe cualquier buen mentiroso, una mentira sólo triunfa si está amasada con verdades [...]” (CERCAS, 2014a, par. 1, cap. 3, § 32; CERCAS, 2009e).

A vida simulada

Mas no caso de Marco, o simulacro não é apenas sua vida inventada, mas também sua vida corrente. Esse mesmo narrador-personagem afirma várias vezes que o falso herói vivia um simulacro de vida normal. “De modo que durante la postguerra Marco vivió una vida normal o un simulacro de vida normal o de eso que misteriosamente hemos convenido en llamar una vida normal [...]” (CERCAS, 2014a, par. 1, cap. 2, § 6). Nesse contexto, segundo o narrador, Marco começou a inventar-se a vida heroica. Porém, informa o narrador, conforme as biografias de Marco, com o fim da guerra, com Franco no poder, este

passou a praticar a luta clandestina contra o totalitarismo instituído na Espanha. De modo que o que Cercas chama de simulacro de vida normal acomoda dois sentidos.

Es verdad que en la Barcelona de la posguerra inmediata cualquier vida normal era un simulacro de vida normal [...] – esto también es verdad – [...] pero es mentira que Marco llevara en ella una vida clandestina y no una vida normal o un simulacro de vida normal [...]. (CERCAS, 2014a, par. 1, cap. 11, § 2).

Para qualquer espanhol derrotado, naquele momento, conviver com as incertezas de como o novo regime político afetaria suas vidas, e sabendo que a situação não era normal, ou pelo menos, como eram antes da guerra, prosseguir em suas atividades sociais, família e trabalho, só era possível simulando que levavam uma vida normal. Esse é, pois, o primeiro sentido, Marco, que “debía saber que él formaba parte de aquello” (CERCAS, 2014a, par. 1, cap. 11, § 2), vivendo em coletivo o simulacro de uma vida.

O outro sentido está no projeto individual do personagem de criar um simulacro dentro de outro simulacro, visto que sua gênese coincide com o período de simulação do eu heróico. Em ambos os casos, Marco busca suplantar o ausente com um suplemento.

Quando Jean Baudrillard (1991, p. 9) afirma que “Simular é fingir ter o que não se tem” indica a remissão a uma ausência. Mas ele mesmo adverte que nada é tão simples assim, pois simular não é fingir. No fingimento, o princípio da realidade se mantém intacto; já na simulação, os binômios “falso” e “verdadeiro”, “real” e “imaginário” são colocados em xeque (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). É por isso que Marco faz de si mesmo um simulacro, pois sua vida inventada foi tão bem urdida que abalou, ou, como diria Derrida, “solicitou”⁴⁵ os binômios.

O simulacro ao mesmo tempo em que liquida seus referentes também os precede, torna-se hiperreal, nos diz Baudrillard (1991, p. 8). Tal é a força da autobioficção de Marco, da autobioficção de Cercas.

⁴⁵ utiliza esta palavra, de origem latina e que significa “abalar”, “sacudir com um abalo”, para determinar o ato de desestruturar uma estrutura.

Teriam essas ficções não simplesmente abolido os limites entre o real e o ficcional, mas invertido a ordem de origem ainda referencial?

Manuel Alberca (2013, pos. 804) critica a generalização de difuminação dos limites entre ficção e não ficção. Segundo o crítico, essas práticas não conseguem dar conta do proposto porque os desvios das regras estão subjugados a estas e é por meio delas que podem ser interpretados. Como exemplo de caso, Alberca cita Hayden White, que considera ficcionais os discursos históricos.

White olvida que la intriga que maneja el historiador, a diferencia del novelista, nace de una actividad que modifica un material preexistente. El historiador selecciona dicho material, elige dónde comenzar y dónde concluir el relato. [...] por el contrario, el novelista es totalmente libre [...] no depende ni ontológica ni causalmente de otros hechos que los que él mismo aporta a su relato. (ALBERCA, 2013, pos. 794).

Por outro lado, Alberca, pautado em Paul Ricoeur e Dorrit Cohn, concorda com aplicar o conceito de ficção apenas para os discursos não-factuais, pois nestes tudo parte da autonomia do próprio texto, sem a dependência de referência externa; logo, não podem ser comprovados. Já o texto histórico, por exemplo, é precedido por seu referente externo, o que o torna passível de confrontação.

Concordo em parte com Alberca. Concordo que os limites, sim, existem, que nem tudo é ficção. (Assim como creio que há limites entre escrever ficção literária e escrever crítica literária). Mas, posto que o crítico trate em seu livro sobre a autoficção, resulta algo peremptório seu rechaço. Tentemos compreender. Quando afirma, na citação acima, que o historiador modifica um material preexistente e escolhe onde começar e terminar, inevitável é não ver nisso um correlato com o autor de autoficção. Isto é, o material de sua narrativa, pensemos em Javier Cercas, está fortemente fundada em sua vida, sua estada na universidade em Urbana, Estados Unidos, e em outros elementos extratextuais, como, por exemplo, a impostura de Enric Marco, o fuzilamento de Sánchez Mazas. É certo que nosso autor poderia escrever seus romances prescindindo de tais elementos; porém, com ou sem eles, igualmente estaria em seu poder determinar a disposição dos fatos na narrativa.

Quanto à possibilidade de comprovação, como já vimos no capítulo primeiro, Cercas propõe um jogo no qual a autorreferencialidade possibilita a constatação aliada às comprovações extratextuais. Ou seja, o Cercas personagem, que é escritor, professor de literatura, cronista é referido no Cercas autor extradiegético. Mas não termina aí, pois o Cercas personagem escritor, que escreveu *El inquilino* em *La velocidad de la luz* tem seu referente também em *Soldados de Salamina*; e o Cercas que escreveu “La verdad de Agamenón” refere o Cercas que escreveu *La velocidad de la luz* *Soldados de Salamina*: sempre o mesmo sendo sempre outro.

–Bueno, la verdad es que me gusta más la primera que escribiste –dijo–. La de Urbana, quiero decir. ¿Cómo se titula?

–*El inquilino*.

(*La velocidad de la luz*, 2005, p. 166)

–Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil y El inquilino*?”. (*Soldados de Salamina* 2003, p. 145).

[...] el libro se titulaba *La velocidad de la luz*; lo firmaba Javier Cercas (*La verdad de Agamenón*, 2006b, p. 291).

Repito-me: Teriam essas ficções não simplesmente abolido os limites entre o real e o ficcional, mas invertido a ordem de origem ainda referencial? Penso que em Cercas os limites não estão de todo abolidos, mas são tênues, muito tênues. E isso se dá devido à maneira como o escritor constrói sua obra e propõe, para lê-la, um pacto ambiguo. E também, como veremos logo adiante, Cercas leva essa ambiguidade para fora da literatura e performa seu personagem escritor no âmbito da vida corrente.

Para Richard Schechner (2013) há dois modos de performance, “fazer de conta” (“make-believe”) e “fazer acreditar” (“make-belief”). Schechner (2013, p. 43) define o “fazer de conta” da seguinte maneira: “make-believe performances intentionally blur or sabotage that boundary”. Já o “fazer de conta” são performances que “intentionally blur or sabotage that boundary”. Enquanto um indica claramente o limite entre o real e o ficcional o outro funde o limite entre os dois

planos. “Make-believe” acontece quando, no teatro, um ator interpreta um papel. “Make-belief” tem ocorrência no nosso cotidiano, nas diversas performances do dia-a-dia nas esferas do público e do pessoal onde somos profissionais, estudante, esposo, esposa, pai, mãe, filho, filha, chefe etc. Para Schechner, figuras públicas performam o “fazer de conta”. Ele toma como exemplo o presidente dos Estados Unidos da América. Quando o chefe da nação aparece em um pronunciamento pretende que os receptores de sua performance, completamente roteirizada e coreografada, a aceite como realidade. Nessa posta em cena da realidade, o presidente quer “fazer acreditar”, convencer seu público e a si mesmo.

The goal of all this is to “make belief” – first, to build the public’s confidence in the president, and second, to sustain the president’s belief in himself. His performances convince himself even as he strives to convince others. (SCHECHNER, 2013, p. 43).

Segundo Schechner (2013, p. 49) a performance está em todos os lugares: nas artes e na vida cotidiana. Nesses espaços, a performance pode ser entendida como “é” (“is”) performance e “enquanto” (“as”) performance. “Is” performance refers to more definite, bounded events marked by context, convention, usage, and tradition”. (2013, p. 49). O que não se enquadra nesses eventos pode ser visto pela óptica do “enquanto” performance: “There are limits to what ‘is’ performance. But just about anything can be studied ‘as’ performance” (SCHECHNER, 2013, p. 38). No entanto, hoje as fronteiras entre “é” performance e “enquanto” performance estão se diluindo, de modo que cada vez mais experienciamos uma sobreposição de performances (SCHECHNER, 2013, p. 49). Schechner vê aí uma situação de complexidade e sugere para ela uma solução: “One way of ordering this complex situation *is to arrange the performance genres, performative behaviors, and performance activities into a continuum* (SCHECHNER, 2013, p. 49, grifo meu).

Cercas performa tanto o “fazer de conta” como o “fazer acreditar”, mas não de maneira compartimentada, nosso autor já pratica a dissolução das fronteiras. Não o vemos representando o papel de escritor declaradamente “fazendo de conta”. Suas aparições públicas

sempre visam reforçar o “fazer acreditar”, que é uma performance do cotidiano. Mas é nesses momentos que o “fazer de conta” está presente também, pois é ali que ele faz o jogo ambíguo de se mostrar escritor real e escritor escrito ao trazer seus personagens romanescos para o palco da vida empírica.

Diana Klínger (2008, p. 24) aproxima, de maneira relevante, a construção do sujeito escritor e da figura do autor:

Estou propondo uma sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor. Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente.

Klínger reforça a constatação de Schechner de fundição entre “é” e “enquanto” performance, pois aponta para a ausência de um referente como origem.

Essa é uma questão, que está diretamente relacionada com o princípio de circularidade, que, por sua vez, está vinculada à questão da origem referencial, fulcral na obra de Cercas e problematizada desde os seus primeiros textos. Nosso autor confessa essa necessidade de voltar ao início em seu processo de composição: “Yo, cuando llego al final, tengo que volver otra vez al principio [...]” (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 124). Para elaborar um percurso do limite, que passa pela da origem e pela circularidade, tomo de Jacques Derrida, em sua desconstrução das ideias de Ferdinand Saussure a respeito da fala e da escrita, sua concepção de origem. Entendo que muitas das questões que o filósofo francês suscita convergem para melhor compreensão da obra de Javier Cercas.

Em *Gramatologia*, mais precisamente no capítulo “Linguística e Gramatologia”, Derrida discursa e recria os princípios da teoria de Ferdinand de Saussure, sua concepção de unidade do signo, constitutivo de significado e significante. Ressalta também a dicotomia fala/escrita e a proscricção desta, além de mostrar até que ponto o linguista leva essa

cisão. O movimento feito por Derrida nos direciona ao questionamento sobre a hierarquia, supremacia de uma origem que se insere na afirmação saussureana de que a língua antecede a escrita. A partir daí, o filósofo suscita indagações concernentes à representação e aos limites entre os opostos.

Já no início do referido capítulo, Derrida (1973, p. 34) diz que o gramatólogo é o que menos pode evitar interrogar-se sobre a questão da origem. A crítica de Derrida está na facilidade com que surgem respostas para dilemas tão delicados. Mesmo porque a origem pura será por ele contestada.

Derrida afirma que a escrita foi por muitos considerada matéria sensível, exterioridade artificial, enfim, uma vestimenta (DERRIDA, 1973, p. 42). Para Saussure seria mesmo uma vestimenta de perversão, ou seja, uma travestimenta (DERRIDA, 1973, p. 43).⁴⁶ Dessa afirmação tem-se que a relação estabelecida entre a fala e a escrita é a relação do dentro e do fora. Seria então dever de uma ciência da linguagem indicar relações “naturais” entre um e outro. No entanto, segundo Saussure, um liame natural existe apenas entre o significado e o significante fônico, mas que é ameaçado pela imagem gráfica, pelo pecado original da escrita (DERRIDA, 1973, p. 43). O perigo que a imagem gráfica representa é, na verdade, uma usurpação na qual a fala cai em derrocada, é deposta (DERRIDA, 1973, p. 44).

Derrida, como ele mesmo diz, acha insuportável e fascinante o enlear que une intimamente a imagem à coisa, a grafia à fonia e, que como uma inversão especular, faz da fala reflexo da escrita. A mistura entre representado e representante, entre reflexo e refletido, e que Derrida chama de promiscuidade perigosa, institui um jogo de representação no qual o ponto de origem torna-se inalcançável (DERRIDA, 1973, p. 44). “Há coisas, águas e imagens, uma remessa infinita de uns aos outros, mas sem nascente” (DERRIDA, 1973, p. 44-45). A possibilidade de origem se anula porque “o que é refletido desdobra-se em *si mesmo* e não só como adição a si de sua imagem. O reflexo, a imagem, o duplo desdobra o que ele reduplica” (DERRIDA, 1973, p. 45, grifo do autor). A escrita seria de certo modo a violência do esquecimento de uma origem simples, que Saussure e Jean-Jacques Rousseau diriam ser o fato de esquecermos que aprendemos a falar antes

⁴⁶ “O resultado evidente de tudo isso é que a escrita obscurece a visão da língua; não é um traje, mas um disfarce.” (SAUSSURE, 2006, p. 40).

de escrever. Fato este que provocaria a inversão da relação natural. “A escritura é dissimulação da presença natural [...]” (DERRIDA, 1973, p. 45).

A escrita, segundo Saussure, tida com artificial, constituía uma armadilha para os primeiros linguistas, portanto, “desapegar-se da letra era para eles, perder o pé; para nós constitui o *primeiro passo rumo à verdade*” (SAUSSURE, p. 42, 2006, grifo meu). Livrar-se do domínio da letra, da escrita, era uma questão de saúde, já que Saussure considerava a inversão das relações naturais uma patologia⁴⁷ (DERRIDA, 1973, p. 46.). Derrida constata então que, segundo Saussure, “A perversão do artifício engendra monstros. [...] É preciso proteger a vida espontânea.” (DERRIDA, 1973, p. 47).

Baseado na afirmação de Saussure de que a língua é uma classificação, Derrida deduz que a língua não caiu do céu, assim sendo, as diferenças foram produzidas, são “efeitos” produzidos, mas que não possuem um sujeito ou substância “como causa”. Se houvesse tal presença implicada no conceito de causa, então se falaria de efeito sem causa e conseqüentemente não se falaria de efeito. Para sair da clausura desse esquema e operar a transgressão, Derrida recorre ao “rastros”, que não tem causa e é tanto menos um efeito (DERRIDA, 1991b, p. 43). O rastro surge aqui para se contrapor ao natural, ao espontâneo e a qualquer conceito precipitado de origem. Derrida, em *Gramatologia*, explana mais a fundo essa ideia:

O rastro não é somente a desaparecimento da origem ele quer dizer aqui [...] que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. Desde então, para arrancar o conceito de rastro ao esquema clássico que o faria derivar de uma presença ou de um não-rastro originário e que dele faria uma marca empírica, é mais do que necessário falar de rastro originário ou arqui-

⁴⁷ “Todavia, a tirania da letra vai mais longe ainda; à força de impor-se à massa, influi na língua e a modifica. Isso só acontece nos idiomas muito literários, em que o documento escrito desempenha papel considerável. Então, a imagem visual alcança criar pronúncias viciosas; trata-se, propriamente, de um fato patológico”. (SAUSSURE, 2006, p. 41).

rastro. E, no entanto, sabemos que este conceito destrói seu nome e que, se tudo começa pelo rastro acima de tudo não há rastro originário. (DERRIDA, 1973, p. 75).

Como se vê, a determinação de uma origem pelo rastro torna-se um movimento que se volta sobre si mesmo. Em síntese, e grosso modo, o rastro é a instabilidade de uma fixidez, seu ser e não ser é sempre a transposição de limites ou os seus apagamentos.

Insere-se aqui também o apagamento da dicotomia fala/escrita. Derrida mostra que a tese do arbitrário do signo linguístico de Saussure cai em contradição. Sabe-se que é característica do signo a imotivação, ou seja, que não há uma relação convencional entre significante e significado, entre conceito e imagem acústica. No entanto, o linguista “justifica uma relação convencional entre o fonema e o grafema” (DERRIDA, 1973, p. 54). A fala é natural e a escrita, instituída. Considerar a escrita imagem da fala é, para Saussure, fundamental para poder tê-la como um reflexo exterior da realidade da língua (DERRIDA, 1973, p. 55). Porém, Derrida aponta que se deve recusar a definição da escrita como imagem da língua, posto que o fonema é inimaginável, que “o próprio do signo é não ser imagem” (DERRIDA, 1973, p. 55). É aí que mora o forte da contradição, já que Saussure (2006, p. 34) afirma que “Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro [...]”. Portanto o que Derrida constata e indaga é como o linguista “pode ao mesmo tempo dizer que a escritura é ‘imagem’ ou ‘figuração’ da língua e, em outro lugar, definir a língua e a escritura como ‘dois sistemas distintos de signos’”. A contradição de Saussure ainda reside em outro lugar, ao dizer que “... não é a linguagem falada que é natural ao homem, mas a faculdade de constituir uma língua, isto é, um sistema de signos distintos [...]” (DERRIDA, 1973, p. 81; SAUSSURE, 2006, p. 18), ou seja, um sistema que independe da substância fônica.

A abertura à possibilidade de o sistema poder ser constituído de matéria fônica ou gráfica nos remete à indistinção entre o interno e o externo, entre “o dentro e o fora”. Tal é o nome do primeiro subtítulo do capítulo “Linguística e Gramatologia” em *Gramatologia*. Aí, Derrida apresenta a divisão saussureana entre o interno e o externo. No seguinte subtítulo, “O fora é o dentro” o autor apresenta o “é” rasurado indicando que as questões de limites, interioridade e exterioridade e de

representação são instáveis. Derrida (2001, p. 27) diz que o “limite tem a forma de falhas sempre diferentes, de fissuras [...]”. Isto nos faz pensar numa porosidade, numa permeabilidade, num fluxo duplamente vetorial. A mesma apreensão que aí vemos pode ser deslocada ao campo do sentido. Derrida (1973, p. 55, grifo meu) afirma que

na escritura dita fonética, o significante ‘gráfico’ remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, com o todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema ‘total’, ou seja, *aberto a todas as cargas de sentidos possíveis*.

Não cerrar o sentido está intimamente ligado à questão da autoridade, que se apresenta sob a forma do pai. Sua presença é sempre perigosa, pois pode provocar queimadura e cegamento (nesse caso não é o mesmo que apagamento). Isto porque o pai é o sol, fonte iluminante e cegante (DERRIDA, 2005, p. 28). Tudo isso passa pelo crivo da assinatura como bem mostra Derrida em *Limited Inc.* (1991a, p. 20), onde ele põe em xeque a autoridade daquele que assina e aponta a orfandade do texto. É preciso, pois, fugir à opressão paterna: “O pai suspeita e vigia sempre a escritura” (1991b, p. 22).

Repito-me: Penso que em Cercas os limites não estão de todo abolidos, mas são tênues, muito tênues. E isso se dá devido à maneira como o escritor constrói sua obra e propõe, para lê-la, um pacto ambíguo [...] Essa é uma questão que está relacionada com o princípio de circularidade, que, por sua vez, está vinculada à questão da origem referencial, fulcral na obra de Cercas e problematizada desde os seus primeiros textos.

Tomemos como princípio a constituição do signo (fala e escrita)⁴⁸ conforme Saussure e a coloquemos justaposta à autoficção (realidade e ficção). A equivalência dessa aproximação é dada pelo próprio linguista. Ao explicar a respeito dos descordos entre grafia e pronúncia, Saussure (2006, p. 33-41) apresenta a “incoerências” daquela, incapaz de dar

⁴⁸ Ainda que Saussure (2006, p. 26-28) distinga “língua” de “fala”, entendendo aquela como coletiva, social e esta individual e psico-física sendo ambas interdependentes, as duas são, na mesma dimensão, opostas à escrita, uma vez que a fala está contida na língua.

conta da representação com precisão. A escrita vacila por isso, ao longo da história, as ortografias flutuam (SAUSSURE, 2006, p. 41). É diante desse quadro, que o linguista infere: “a escrita obscurece a visão da língua; não é um traje, mas um disfarce” (SAUSSURE, 2006, p. 40). Um dos exemplos com os quais ilustra essa discrepância é a palavra francesa “oiseau”, “onde nenhum dos sons da palavra falada (*wazo*), é representado pelo seu signo próprio; nada resta da imagem da língua” (SAUSSURE, 2006, p. 40). A esses casos de desacordo da escrita, Saussure (2006, p. 40) as chama de “Essas ficções”⁴⁹. E quanto à letra “h” inicial, aquela mesma de *honora* (cf. p. 73), que já não mais é aspirada, mas que permanece ainda, o linguista genebrino diz: “[...] e o *h* não passa de um ser fictício, nascido da escrita.”⁵⁰ (2006, p. 40, grifo do autor).

Se a escrita é entendida como ficção, é real sua relação de posteridade à língua: “O emprego que se costuma fazer das palavras ‘pronunciar’ e ‘pronúncia’ constitui uma consagração desse abuso e inverte a relação legítima e real existente entre a escrita e a língua.” (SAUSSURE, 2006, p. 40); logo também é real a própria língua por ser natural, em contraponto ao artificial da escrita:

Mas como se explica tal prestígio da escrita?

1.º Primeiramente, a imagem gráfica das palavras nos impressiona como um objeto permanente e sólido, mais adequado do que o som para constituir a unidade da língua através dos tempos. Pouco importa que esse liame seja superficial e crie uma unidade puramente factícia: *é muito mais fácil de apreender que o liame natural, o único verdadeiro, o do som.* (SAUSSURE, 2006, p. 35, grifo meu).

Está justaposição nos permite formular a seguinte sentença: “A única razão de ser da ficção é representar a realidade”. Porém, sabemos da falacidade que a assertiva comporta. É falaz porque a ficção não tem compromisso algum com a realidade, mas ao mesmo tempo não se distancia dela, principalmente, se estamos no âmbito da autoficção.

⁴⁹ “Ces fictions” (SAUSSURE, 1995, p. 52).

⁵⁰ “[...] l’h n’est qu’un être fictif issu de l’écriture.” (SAUSSURE, 1995, p. 53).

A autoficção implica um jogo no qual o princípio de exterioridade, o dentro e o fora, propõe uma inversão especular (uma promiscuidade perigosa). Assim sendo, “a ficção [não mais] é dissimulação da presença natural” e passa a ser simulação da realidade, Isto é, passa a fingir ter o que não tem e partir daí todo o jogo se concentra justamente na instabilidade porque simular não é fingir. E agora assistimos ao acontecer da precessão da escrita, da precessão da ficção. É preciso, pois, proteger a vida espontânea, a vida normal e regular contra a ação falaz do simulacro: o limite é já liame. O limite é já liame, repito-me enquanto escrevo, como uma tentativa de fixar a ideia e conectá-la, por fim, a uma circularidade.

Álvaro, protagonista de *El móvil*, em seu projeto de escrever uma obra maior, constata que a melhor maneira de lograr seu objetivo é “reflejar en su obra un modelo real” (CERCAS, 2009b, p. 27). E o que faz Álvaro é induzir as ações de seus vizinhos para que correspondam às ações previstas de seus personagens: tudo funcionando como as engrenagens de um relógio. O tempo é o da simultaneidade, as ações acontecendo na vida real e na vida ficcional; é a vida induzida em nome da arte literária. O clímax do romance é atingido: o casal mata o velho para roubar-lhe o dinheiro, porém “el matrimonio era sólo superficialmente responsable de él: una mera mano ejecutora. Él era el verdadero culpable de la muerte del viejo Montero.” (CERCAS, 2009b, p. 97). No entanto, não sabemos se de fato o casal assassinou o idoso, pois a autodeclaração de culpa do protagonista ocorre instantes após o corpo ser descoberto e os investigadores e a imprensa abandonarem o local do crime. Álvaro está certo de que sua regência foi absoluta, de que por de meio de sua batuta o casal atingiu o clímax exato para sua trama; mas também está seguro de que eles o denunciarão como mentor do crime. A Álvaro apenas lhe resta esperar que a polícia bata a sua porta, mas, antes que isso ocorra, é preciso terminar o romance. Relê-o e constata que é necessário reescrevê-lo: “Entonces empezó a escribir: / ‘Álvaro se tomaba su trabajo en serio. [...]’” (CERCAS, 2009b, p. 98). Ao lermos o início do romance de Álvaro lemos igualmente o final e o início do romance de Cercas e o círculo se fecha e se repete: é o romance em *loop*.

Repito-me: Como se fosse um pedal de *loop* no qual o autor (compositor) vai acrescentando camadas a uma primeira base gravada ou a cobra que se engole pelo próprio rabo, a narrativa se alimenta de

suas extremidades e a história contada transforma-se em um eterno livro de areia.

Em *El inquilino*, o sinal da circularidade se apresenta de modo distinto. No final da história, para contrapor a tudo o que pareceu ser um “delírio” de Mario Rota, o protagonista, um elemento desse “plano onírico”, o texto de Berkowickz, aparece, ou permanece, novamente. No decorrer da trama Mario ouvirá de diversos personagens: “A veces las cosas más tontas nos complican la vida” (CERCAS, 2002a, p. 20, 34, 115, 131). E Mario pensará: “Todo se repite” (CERCAS, 2002a, p. 34, 64, 87).

El vientre de la ballena é narrado pelo personagem Tomás, professor de literatura e também escritor, que conta suas desventuras. No final do romance lemos a instância narrativa coincidente com a narração e a repetição da história:

No es que no tenga intención de encontrar trabajo [...] lo que pasa es que prefiero postergarlo hasta que haya acabado de escribir estas páginas, esta historia inventada pero verdadera, esta crónica de verdades ficticias y mentiras reales [...]. y sólo ahora que la estoy acabando comprendo que esa historia no es única, porque nuestro destino tampoco lo es, porque lo que nos pasa les ha pasado también a otros, porque no hacemos sino repetir una y otra vez [...] una historia idéntica y ajada [...]. (CERCAS, 2005a, p. 284).

Agora a história que lemos é igualmente a que está sendo escrita, mas que também é a história de todos, uma história repetida e desgastada. Tomás vai além porque é um homem que cruzou o umbral: “después de haber cruzado el umbral y haber vivido a cielo descubierto ya es posible volver a casa” (CERCAS, 2005a, p. 285). Umbral, que marca o começo e o fim de algo, marca o movimento do personagem-narrador de circular entre uma vida normal e uma vida ficcional: “[...] quizás escribir sea la única posibilidad que yo tengo todavía de llegar a ser personaje de destino que llevo dentro y que soy [...]” (CERCAS, 2005a, p. 285).

La velocidad de la luz é narrado por um personagem inominado, professor de espanhol e também escritor, que conta suas desventuras. No final do romance lemos a instância narrativa coincidente com a narração e a repetição da história: “-¿Y cómo acaba? -preguntó./ Abarqué de una

mirada el bar casi vacío y, sintiéndome casi feliz, contesté:/ –Acaba así.” (CERCAS, 2005b, p. 305).

Soldados de Salamina é narrado pelo personagem Javier Cercas, jornalista e também escritor, que conta suas desventuras. No final do romance não lemos a instância narrativa coincidente com a narração, mas ficamos sabendo que a história que lemos é da história sendo construída:

Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo [...] porque estaba en mi cabeza desde el principio (“Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años [...]”) hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante [...]. [...] entonces el periodista mira su reflejo [...] en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve [...]. (CERCAS, 2003b, p. 284).

El impostor é narrado pelo personagem Javier Cercas, escritor e também cronista, que busca contar a verdadeira história de Enric Marco. No início e no final do romance lemos a instância narrativa coincidente com a narração: “Yo no quería escribir este libro.” (CERCAS, 2014a, epílogo, cap.1, par.1 § 1); “¿Y este libro? ¿Qué pasa con este libro que durante tantos años no quise escribir y ya estoy terminando de escribir? (CERCAS, 2014a, epílogo, cap.1, § 3).

Ainda repetindo-me: Essa leitura que se dá pelos dois lados, pelo início e pelo fim, essa circularidade, esse espaço da literatura que perpassa o espaço da vida real e vice-versa, difuminam, em acordo com a autoficção, o umbral entre o dentro e o fora. O que suscita essa estratégia narrativa de Cercas é, sem dúvidas, a diluição dos limites entre o real e o ficcional. Se o limite é obliterado, conseqüentemente, a origem se torna imprecisa e cabe a indagação: Onde começa a história? Do lado de lá ou do lado cá, ou vice-versa? Cercas, em sua obra, não propõe a precessão da ficção, porque nela, em sua obra, não se pode determinar o lugar originário: “Pois o que é refletido desdobra-se em *si mesmo* e não só como adição a si de sua imagem. O reflexo, a imagem, o duplo desdobra o que ele reduplica” (DERRIDA, 1973, p. 45, grifo do

autor). No entanto, a origem, como rastro, não desapareceu; assim como não desapareceu a simulação, que não corresponde a uma referência, mas “É a geração pelos modelos de algo real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Mas onde, de fato, isso tudo nos leva? Se há ausência de limites, de dentro e fora, se é a origem indeterminada, se todos os referentes foram liquidados, se o que se apresenta diante nós é uma invenção de Morel. Com tudo isso quero salientar o caráter de apagamento dos limites em Cercas e também lembrar que mais acima afirmei, e repeti, que os limites em Cercas são tênues, muito tênues. Essa aparente contradição se explica pela presença reiterativa da circularidade, nos textos de Javier Cercas, que demonstra claramente sua proposta de construir, a partir dela, uma estratégia narrativa, um plano de obra literária, na qual a diluição das fronteiras não ocorre por completo porque esse aspecto é parte fundamental desse plano. E esse plano passa, inevitavelmente, pela máxima: se um homem é o que escreve, logo, é também o que lê. De modo, que a obra de Cercas tem a lógica das “Las ruinas circulares”, de Jorge Luis Borges.

Nesse conto, um homem tem como missão sonhar outro homem e inserir-lo na realidade: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (BORGES, 1966, p. 58.). Tinha o homem nessa atividade a única tarefa de dormir e sonhar. No sonho, o homem, sonhava a si mesmo e a outros homens, escolheu um deles para trasladar à realidade. O rapaz eleito se assemelhava ao sonhador: “Era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador” (BORGES, 1966, p. 59.). No entanto, o projeto foi interrompido, pois o homem não mais conseguia sonhar. Quando, a muito custo, voltou a sonhar, sonhou com um coração batendo e nos sonhos subsequentes as outras partes do corpo. Ao fim de um ano havia sonhado um homem completo, porém o homem sonhado continuava adormecido. Implorou à estátua do deus das ruinas circulares que desperdasse seu engendro. Em sonho o deus Fogo disse que o ajudaria e assim o fez e advertiu ao sonhador que apenas eles sabiam que o homem sonhado não passava de um fantasma. O sonhador treinou o filho sonhado para acostumar-se à realidade e quando se deu conta de que seu rebento estava pronto para nascer, que significava, segundo orientação do deus Fogo, enviar-lhe a outro templo, infundiu-lhe o esquecimento: “Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le

infundió el olvido total de sus años de aprendizaje.” (BORGES, 1966, p. 62.). Tempos depois teve sinal de que seu filho estava já introjetado na realidade, no templo do Norte, havia um mago invunerável ao fogo e

Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué ¡vértigo! (BORGES, 1966, p. 63.).

Porém um novo incêndio das ruínas circulares revelou ao homem sonhador que o fogo igualmente não lhe afetava o corpo e “comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.” (BORGES, 1966, p. 64.).

No conto de Borges o mundo real e o mundo onírico se interpolam. O que o sonhador julgava ser a realidade não passava do simulacro do sonho e aquele que sonhava era também sonhado. No entanto, assim como as duas instâncias se mesclam, há sinais que marcam o limite. Há que considerar que o sonho do sonhador é sua realidade, no mesmo sentido que “não mente quem acredita naquilo que diz, mesmo que isto seja falso.” (DERRIDA, 1996, p.8). Ficam evidentes, na economia da narrativa, os momentos de vigília e sonho. O narrador sempre indica em que espaço as ações ocorrem. Acordado o homem se alimenta e se banha no rio; em sonho procura por aquele que trará para a realidade. Porém suas considerações acerca de sua missão abrangem ambos os espaços: “El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores [...]” (BORGES, 1966, p. 59).

O homem que sonha é o homem que escreve. O sonho e a escrita, respectivamente, são o feijão do protagonista de Borges e dos protagonistas de Cercas. Assim, o sonho é o feijão e a escrita; e a escrita, o sonho e o feijão. Sonhar e escrever para viver e dar a vida. Por isso a insônia do sonhador o leva ao desespero; por isso o Cercas de *Soldados de Salamina* em crise criativa se deprime. O sonhador sonha-se, Cercas escreve-se e o dois se autoficcionalizam. O sonho e a escrita: conscientes e orientados. O sonhador cria seu personagem, cria a si mesmo na ficção do sonho e também ao outro, que transportará para o outro lado. Assim como Cercas, como Álvaro, que se fazem

personagens, no sonho da ficção, com outros personagens por eles criados. São, sob esta conjuntura, autores porque criam, estão conscientes de que o fazem e assinam a criação. No entanto, no caso de Cercas, há claramente o referente da autoficcionalização; já no sonhador de Borges, a referência externa é nula, dado o fato de que é heterodiegético o narrador de “Las ruinas circulares”.

Mas no corpo da trama, posto que o sonhador e seu engendro, são ambos sonhados, são fantasmas, aparências, logo, são entidades oníricas-ficcionais criadas por um autor: o deus Fogo. Para fazer nascer seu filho, o sonhador, acordado, implora ajuda à estátua. A resposta vem em sonho:

Ese crepúsculo, soñó con la estatua. [...] Ese dios múltiple le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese tiempo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso. (BORGES, 1966, p. 61).

O próprio Fogo, que dá “vida” ao homem sonhado, deu vida também ao sonhador e é quem lhe revela sua condição de aparência. E é o Fogo a chave determinante de toda circularidade, porque ele é capaz de destruir seu próprio santuário e repetir-se: “Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego”. O Fogo age como autor e seu santuário são os restos de autobiografia, que movem sua ficção. Presente em todos os momentos, o Fogo testemunha seu tempo, seu poder e sua criação. Mas a testemunha que não testemunha é o homem sonhador, pois está preso, não em seu sonho, mas no sonho de outro.

Segundo Agamben (2008, p. 157) a autoridade do testemunho tem seu valor independentemente da verdade dos fatos, “da conformidade entre o dito e os fatos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorável entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua”, de modo que para que haja testemunha é necessário que haja uma dessubjetivação. Porém, esclarece Agamben (2008, p. 158), o sujeito do testemunho pode ser resto, mas não o é, necessariamente, o sujeito. Este não seria um substrato, um

sedimento dos processos de “humanização e de desumanização”. Assim sendo, para que a vida humana seja atributo inerente a sujeitos, algo deve ser separado e “alcançar o fundo”. “O fundamento, no caso, é função de um *telos*, que consiste em alcançar ou fundar o homem, do vir-a-ser humano por parte do inumano.” (AGAMBEM, 2008, p. 158). Para Agamben, é necessário que deixemos de olhar para os processos de subjetivação e de dessubjetivação “como se eles tivessem um fim [...]. Eles não têm um *fin*, mas um *resto* [...]”. (AGAMBEM, 2008, p. 158, grifo do autor).

E o que é esse resto senão as ruínas circulares? Consumidas pelo fogo são cinzas de um tempo circular. Repito-me em outro lugar: Como afirma Derrida, a cinza é aquilo que, tal como o “rastros, resta sem restar”: “[...] la cendre, c’est évidemment une trace [...] mais ‘cendre’ dit mieux ce que je voulais dire sous le nom de trace, à savoir quelque chose qui reste. (DERRIDA, 1992, p. 222). Qualquer coisa que resta no conto de Borges é circularidade do tempo que resta como ruína: o sonhador sonha e é sonhado infinitamente porque o Fogo faz viver (um simulacro de vida) no qual o real não é mais possível.

Ruína, resíduo, rastro: e a origem não se encontra em lugar preciso. Como, pois, falar de limite? Mas os limites ali estão. Assim Javier Cercas entende a literatura. Sua obra literária mostra isso e sua vida, fora daquela, igualmente o faz. Se nós, leitores de autoficção, temos que nos mover constantemente entre a literatura e a vida do autor a fim de atribuir sentido ao jogo por ele proposto, mas deixando claro, em concordância com Manuel Alberca (2013, pos. 618), que o lugar de partida é a ficção, os escritores também estão nesse trânsito.

Isto é evidente quando se está no âmbito da literatura; porém, posto que o personagem compartilha em parte da biografia do autor, é possível que haja uma inversão do sentido vida → literatura. Nesse caso, o escritor preservaria características do personagem na vida real. É de fácil identificação, nos narradores homônimos de Cercas, principalmente, além do nome, que ambos são autores dos mesmos romances e artigos jornalísticos. No entanto, como determinar, por exemplo, de onde nasce o traço quase obsessivo pela escrita de um “relato real”: do Cercas autor-real ou do Cercas autor-ficcional? Estamos novamente diante do “traço”.

Segundo Alberca (2013, pos. 647) “la vida no depende de la obra”, isto é, que vida do escritor não está regida pela literatura, porém a

artista que propõe esse jogo. O crítico espanhol (2013, pos. 300) cita o exemplo de Sophie Calle, que, em um de seus projetos, pede ao escritor Paul Auster que lhe escreva um roteiro o qual ela viverá. O romancista se recusa, porém depois escreve uma narrativa, *Leviathan*, que tem uma personagem motivada por Calle. A artista então performa a criação ficcional de Auster em sua vida real.

Por isso, quando Javier Cercas concede entrevista ou palestra em um evento literário sabemos (sei) que quem está ali é o escritor real, mas, queremos (quero) saber, quanto dos seus personagens estão naquele momento sendo performados. Há algumas questões que parecem, de fato, saírem dos romances para o lado de cá. Questões que Cercas e suas criações compartilham, mas que têm a origem obliterada. E a obliteração dessa fronteira ocorre, principalmente, porque está implicada no jogo da autoficção. Pois para Cercas (CERCAS, 2016, par. 3, cap. 4, § 1) todos os romances são autobiográficos “al menos en la medida en que en ellas el novelista reelabora literariamente su experiencia personal – lo que ha vivido pero también lo que no ha vivido: sus sueños, sus lecturas, sus obsesiones [...]”. Por certo que se entende o vivido e o não vivido como os lugares destacados, respectivamente, da realidade e da ficção, mas o que Cercas ressalta é a “contaminação” desta por aquela:

La ficción pura no existe, y si existiera, no tendría el menor interés; la ficción está siempre contaminada – felizmente contaminada – por la realidad, que es su carburante; se inventa a partir de lo que existe, no de lo que no existe, y por eso la etiqueta que anuncia que un libro o una película están ‘basados en hechos reales’ es ridícula y redundante: todos los libros y las películas están basados en hechos reales. (CERCAS, 2016).

Porém, Cercas, nesse mesmo artigo, intitulado “La verdad de las máscaras”, adverte, que se os romances são autobiográficos não o são porque contam a vida dos escritores, mas porque nelas o autor “reelabora literariamente su experiencia personal”. Cercas faz essa constatação em discordância a Paul Auster e Mario Vargas Llosa. Segundo o escritor estadunidense, todo romance seria uma autobiografia emascarada, um *roman a clé*. Para o escritor peruano, a escrita de um

romance é um *striptease* invertido: ao iniciar o escritor está nu, mas no decorrer da escrita vai vestindo-se (emascarando-se), de modo que o “eu” despido, termina travestido. Cercas considera mais importante, para o espetáculo da literatura, a roupagem final em detrimento da nudez inicial. Porque para nosso escritor, corroborando com J. M. Coetzee e Phillip Roth, afirma que um romance não é uma maneira de camuflagem de uma verdade íntima e secreta do “eu” que escreve. O que pretende o escritor é usar essa verdade

de tal forma que deje de ser íntima y se convierta en universal; no es que esa verdad que hay detrás, personal, biográfica o factual no exista: es que carece e interés o solo posee interés secundario [...] y además es tan difícil de establecer que ni siquiera el propio escritor es siempre consciente de ella, o si lo es, a menudo la olvida después de haberla enterrado a fondo entre los ropajes de la ficción. (CERCAS, 2013).

Pois, bem, o que ocorre com Javier Cercas é que nosso escritor entra no jogo da escrita do romance autoficcional nu, se emascara no seu processo, mas não sai do jogo. Isto é, leva vestígios do Cercas ficcional para a realidade. Portanto, é de fato ambíguo o trânsito do autor entre esses dois espaços de fronteira permeável. E a chave que revela essa porosidade é o “relato real”.

Em um diálogo com Domingo Ródenas (2013, 28') Cercas explica porque *Soldados de Salamina* e *Anatomía de un instante* são livros que guardam muitas semelhanças, mas são essencialmente diferentes. Naquele, conta Cercas, o narrador, com o intuito de desvelar o segredo a respeito do republicano que poupou a vida de um nacionalista, encontra dificuldade para aceder à verdade visto que encontra poucas provas documentais e testemunhas vivas. Diante disso, o narrador percebe que com os instrumentos de averiguação da história e do jornalismo já não pode avançar em sua pesquisa, “De manera que se da cuenta [...] de que solo a través de la ficción puede iluminar esa oscuridad [...]. es una falsa crónica. El narrador dice todo tiempo que ‘esto es un relato real’, ‘esto es una crónica’, pero es falso. (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 31’14”).

Já *Anatomía de un instante*, visto que o golpe de 23 de Febrero está cercado por uma aura ficcional, era necessário, assim como no caso de Enric Marco, eliminar toda a fabulação “y por eso ese libro es un libro de no-ficción. Otra es que no sea una novela; yo creo que sea una novela, una novela sin ficción” (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 40’13”). Nosso autor resume a questão afirmando que em *Soldados de Salamina* a ficção ilumina a realidade e em *Anatomía de un instante*, contrariamente, a ficção é “interdita”, pois a realidade deveria ser “pura y dura”. Cercas dá mais detalhes da relação deste livro, seu compromisso com a veracidade dos fatos e enfatiza, com contundência, que está ausente de ficção:

Cuando ese libro apareció pedí que la palabra novela no se mencionase en la promoción ni nada de esto y mi editora aceptó. Porque novela... asociamos novela a la ficción. Entonces ese libro no contiene ficción. Y yo quería que el lector supiera que ese libro no contenía ficción, y de hecho nadie ha dicho de que yo había inventado nada; nadie me ha corregido nada; en fin, había alguna cosa ahí que yo mismo corregí, detalles mínimos [...] pero que no había nada inventado. [...] Sí, sí, sí que es una novela. (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 41’30”).

Ao mesmo tempo em que *Anatomía de un instante* não contém ficção, não deixa de ser um romance. Logo, um romance sem ficção, ou, segundo as próprias palavras do autor, “una novela sin ficción”: “yo la llamo relato real; eso sí es un relato real” (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 42’54”).

Quem faz essa afirmação é o escritor Javier Cercas, em uma entrevista na Fundação March, Madrid, tendo como interlocutor o crítico literário Domingo Ródenas. Isto é, não se trata de uma citação extraída de um de seus livros. Por outro, lado cabe perguntar-se se Cercas não estaria performando um personagem seu. Note-se a preocupação de Cercas em atestar a fidedignidade de seu relato com o real na citação anterior: “nadie me ha corregido nada”. Com isso Cercas quer destacar que fez uma pesquisa séria e profunda consultando documentos e testemunhas capazes que comprovar a veracidade a respeito do episódio histórico. Simetricamente, o narrador de *Soldados*

de Salamina procede da mesma maneira. O protagonista emprega uma pesquisa que mescla o método jornalístico e o histórico e está certo de que não escreverá um romance, mas um “relato real”: “decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales [...]” (CERCAS, 2003b, p. 52). O que o Cercas de *Soldados de Salamina* procura, a escrita do “relato real”, o Cercas, autor extraliterário, e o Cercas, narrador de *Anatomía de un instante*, encontram neste livro. Esse êxito também é conseguido em *El impostor*: “[...] leo *Anatomía de un instante* como si fuera una novela –en realidad, creo que así es como mejor puede leerse– y desde luego el libro que acabo de terminar, *El impostor*, es todo eso, llevado al extremo” (CERCAS, GASCÓN, 2014). É um extremo sem extremidade, assim como o limite sem limites, a origem sem origem, que coloca em jogo a os espaços estabelecidos do real e do ficcional, da vida e da literatura.

Mas quando Cercas qualifica como falsa a afirmação do narrador de *Soldados de Salamina* de que escreve ou escreverá, um relato real, Cercas está falando de uma falsidade constituída no interior do romance, isto é, de uma falsidade que emerge do corpo da narrativa, ou Cercas fala de uma falsidade que só é percebida externamente, no âmbito extraliterário? Se considerarmos a primeira situação, significa que o narrador mente ao afirmar seu propósito de escrita de um relato real, de um livro vazio de ficção. Ou seja, o narrador que procura incansavelmente a verdade documental e testemunhal, no fundo, – e aí temos duas possibilidades – quer escrever uma ficção e, de fato, o faz com o material, pesquisado e comprovado, tido como verdade (possibilidade 1); ou o narrador inventou todas, as provas, ou parte delas, que fundamentam a verdade sobre o episódio do fuzilamento e seus desdobramentos (possibilidade 2). Vale recordar que Cercas sempre adverte para que não se confie nos narradores: “Pero evidentemente la primera norma del lector es desconfiar de lo que dice el narrador” (CERCAS, IGLESIAS ILLA, 2013). Na entrevista com Ródenas repete a sentença: “Nunca hay que fiarse de los narradores de un libro; es la primera lesión” (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 31’,18”). E em ambos os casos, coloca como exemplo *Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes, no qual o narrador diz que o livro que lemos, cujos manuscritos ele comprou em um mercado, são da autoria de Cide Hamete Benengeli; se acreditarmos no narrador, conseqüente, aceitaríamos que Cervantes não

é autor de *Don Quijote*. Com isso Cercas quer dizer que acreditar que o narrador de *Soldados de Salamina* escreve ou escreverá um romance sem ficção é um engano, porque “el lector nunca debe fiarse del narrador de una novela, en particular si ésta está narrada en primera persona (CERCAS, 2006b, p. 113).

Nos parágrafos anteriores, empreguei o verbo escrever no presente e no futuro, separados pela conjunção alternativa “ou”, “escreve ou escreverá”, quando me referi ao narrador de *Soldados de Salamina*. A razão disso está pautada no próprio movimento dessa narrativa; no seu movimento circular (cf. p. 99). Isto é, que quando chegamos ao final do romance, ele nos joga para seu início narrativa e ficamos sabendo que lemos o livro sendo escrito, logo também sabemos que escreveu uma história. No entanto, é apenas nesse momento que o narrador nos dá pistas evidentes de que ele cedeu à ficção, porém seu discurso continua nos dizendo que escreveu um relato real. A evidência maior de que o narrador nos dá de sua entrega à ficção é justamente o nome da cidade que está contida no título da terceira e última parte: “Cita en Stockton”.

Nesse capítulo, Cercas vai a Dijon, França, encontrar Miralles, o soldado republicano que, supostamente, teria poupado a vida de seu inimigo de guerra, Sánchez Mazas. O encontro transforma Cercas e, logo, sua escrita, os rumos do seu relato real. De volta a sua casa, Gerona, Espanha, a bordo do trem hotel, o narrador imagina: “Pensé que, en cuanto llegase a Gerona, llamaría Conchi y a Bolaño y les contaría como estaba Miralles y como era esa ciudad que se llamaba Dijon pero cuyo nombre verdadero era Stockton.” (CERCAS, 2003b, p. 206). Dijon é uma cidade real localizada aproximadamente a 750 quilômetros de Gerona; igualmente, Stockton também é, entre outros lugares, uma cidade real, do estado da Califórnia, Estados Unidos. E Dijon é o nome de uma rua de Stockton. Mas está última se torna a cidade na qual o narrador claramente situa seu plano imaginário, que ele mescla com o plano “real” da narrativa, de modo que, em seu fluxo de consciência, intercala as cidades:

Planeé uno, dos, tres viajes a Stockton. Iría a Stockton y me instalaría en los apartamentos de la Rue des Daix, frente a la residencia, y pasaría las mañanas y las tardes charlando con Miralles [...]. Y me arrepentí de no haberle permitido a Conchi

que me acompañara a Dijon y por un momento imaginé el placer de estar allí con ella y con Miralles y también con Bolaño, imaginé que entre los tres convenceríamos a Bolaño de que fuera a Dijon como quien va a Stockton [...]. Y también imaginé que algún día, [por conta da norte de Miralles] los tres partiríamos al día siguiente hacia Dijon aunque adonde llegaríamos a Stockton, definitivamente a Stockton [...] (CERCAS, 2003b, p. 206).

Dijon e Stockton se alternam na imaginação do narrador como uma evidente constatação de que o relato real é algo ideal, impossível de ser alcançado. Essa fundição entre ambas as cidades é a confirmação de como o Cercas autor pensa a literatura, principalmente a sua literatura: “La ficción pura no existe, es un invento, siempre está mezclada con la realidad; y si existiera no tendría el menor interés” (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 31’06”). ““La realidad siempre ha sido el carburante de la ficción, todo parte de ella”” (GONZÁLEZ HARBOUR, 2014). Por isso se sai de Dijon, “espaço do real”, e se chega a Stockton, “espaço do imaginário”.

O trânsito entre esses dois espaços também está na explicação do personagem Roberto Bolaño sobre o título do capítulo, “Cita en Stockton”. O encontro aí referido é uma senha interna entre Miralles e Bolaño. Em uma conversa com Cercas, aquele pede ao narrador que comunique algo a Bolaño: ““Dígale que nos vemos en Stockton”” [...]. . ‘Dígaselo: él entenderá’” (CERCAS, 2003b, p. 177). Bolaño então esclarece o significado das palavras de Miralles. A origem de tudo está no filme *Fat city* (1972), John Huston (*Cidade das ilusões*), e que tem sua trama ambientada na cidade de Stockton. Miralles e Bolaño a assistiram juntos:

Bueno, pues esa noche, al terminar la película, fuimos a un bar y nos sentamos [...] frente a un gran espejo que nos reflejaba y reflejaba el bar, igual que los boxeadores de Stockton al final de *Fat city*. [...] le oí susurrar en el silencio dormido del cámping: “Bolaño, nos vemos en Stockton!”. Y a partir de aquel día, cada vez que nos despedíamos hasta la mañana siguiente o hasta el

siguiente verano, Miralles añadía siempre: “¿Nos vemos en Stockton!”. (CERCAS, 2003b, p. 178).

A entrada no espaço real é o referente do personagem Bolaño, que também se vincula a ambos os espaços por ser romancista e praticar a autoficção em sua obra. Já a entrada no espaço ficcional se dá pelo universo fabulado do cinema. Quando Miralles se despede de Bolaño dizendo que se verão em Stockton é da cidade fictícia que ele se refere e não da Stockton real. Bolaño, por fim, é o personagem que sugere a renúncia ao relato real. Quando Cercas lhe comunica que não havia encontrado Miralles depois de muito procurar, Bolaño lhe diz: “–Tendrás que inventarla – dijo. / –¿Qué cosa? / – La entrevista con Miralles. Es la única forma de que puedas terminar la novela.” (CERCAS, p. 169).

No entanto, essa entrega do narrador à ficção, no final do romance, não significa que no decorrer da narrativa sua pretensão de escrever um relato real não seja verossímil. De fato, o narrador acreditou ser possível esse projeto e nós, leitores não sabemos, assim como ele também não o sabe, de que isso não acontecerá. A busca pelo relato real provoca no narrador transformações que alteram sua escrita, logo não é falso seu intuito de que escreverá um relato real, pois quando afirma isso, de fato, acredita que pode fazê-lo: “não mente quem acredita naquilo que diz, mesmo que isto seja falso” (DERRIDA, 1996, p. 8). O que o narrador nos narra é justamente seu processo de uma crença ingênua a uma constatação ineludível.

Repito-me: Mas quando Cercas qualifica como falsa a afirmação do narrador de *Soldados de Salamina* de que escreve ou escreverá, um relato real, Cercas está falando de uma falsidade constituída no interior do romance, isto é, de uma falsidade que emerge do corpo da narrativa, ou Cercas fala de uma falsidade que só é percebida externamente, no âmbito extraliterário? Como vimos, as ações do narrador não configuram um engano intencional, o que sim é um engano é sua crença na possibilidade do relato real, mas é um engano pessoal. Assim, a pretensa falsidade da qual nos fala Cercas só pode ser um engano do próprio personagem, – “[...] quien narra una historia puede engañarse, o carecer de información necesaria para contarla, o incluso puede querer engañarnos [...]” (CERCAS, 2006b, p. 113) – que não tem o intuito de enganar o leitor, pois, caso contrário, ou Cercas faz tal afirmação a partir do lugar privilegiado de autor ou eu, como leitor, fui enganado.

Anatomía de un instante é um livro de gênero indefinido, mas essa indefinição, não há como negar, está profundamente marcada pela interferência do autor. Cercas sabe que escreveu um ensaio sobre um momento da história política da Espanha, e que, assim como o narrador de *Soldados de Salamina*, buscou provas documentais para fundamentar os fatos e acreditava que podia escrever um relato real. A diferença é que Cercas está certo de que o realizou com *Anatomía de un instante*: “[...] y de hecho nadie ha dicho de que yo había inventado nada; nadie me ha corregido nada; había alguna cosa ahí que yo mismo corregí, detalles mínimos [...] pero que no había nada inventado. (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 41’30”). Cercas, tem a aprovação dos historiadores, dos jornalistas, que são aqueles que não lhe corrigiram nada. O *modus operandi* do Cercas autor e do narrador de *Soldados de Salamina* são muito aproximados. Já em relação ao do Cercas, narrador de *Anatomía de un instante*, se o consideramos um romance, são idênticos.

Cercas potencializa ao extremo sua autoficção ao fazer suas as palavras de seus narradores e vice-versa, ao performá-los, ao compartilhar com eles suas “obsessões”. Cercas sai de sua literatura permanecendo ainda nela. E o relato real, como chave de leitura, mostra isso. Na entrevista com Ródenas, percebe-se um Cercas ansioso para falar sobre a amálgama entre a realidade e a ficção, e atropela as palavras de seu interlocutor para afirmar: “yo la llamo relato real; eso sí es un relato real” (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 42’54”). A sensação que temos é a de que ouvimos falar o narrador de *Soldados de Salamina*, que seria o mesmo de *Anatomía de un instante*, e esse narrador afirmasse, em um momento de catarse, de que por fim realizou seu intento de escrever um relato real, por isso a ênfase: “eso sí es un relato real”; como se quisesse nos lembrar de que aquele outro, *Soldados de Salamina*, não o é, foi apenas uma tentativa.

Como disse pouco mais acima, Cercas, em suas declarações em palestras e entrevistas, contribui para ambiguidade de gênero de *Anatomía de un instante*. Essa questão vai um pouco mais além, porque quando esses momentos ocorrem na televisão e na internet e temos acesso a esses vídeos, acontece uma sobreposição de camadas ficcionais, que no caso de Javier Cercas, faz girar sua criação literária e seu plano literário.

Philippe Lejeune (2008, p.192-204), em “A imagem do autor na mídia” faz uma análise de como a exposição do autor na mídia,

principalmente, a televisiva, longe de desmitificar sua figura, torna-a mais fabulada.

Será que, ao tornarem o autor contemporâneo acessível a todos, o rádio e a televisão exercem uma função salutar, dissipando o efeito de mistério engendrado pela escrita? Só na aparência. Pois, na realidade, a mídia incentiva fatalmente a ilusão biográfica que leva a buscar a solução do mistério no próprio autor. (LEJEUNE, 2008, p. 195).

Para Cercas essa “ilusão biográfica” lhe serve com perfeição, é o palco ideal para sua performance, é o lugar onde o enigma de sua ficção é potencializado. Como afirma Lejeune (2008, p. 196), o autor joga um papel que é “pré-concebido pela expectativa do público visado, pelo cerimonial do programa, pelo contexto da entrevista”. Lejeune toma como centro de seu ensaio o programa “Apostrophes” da TV francesa, apresentado por Bernard Pivot, que foi ao ar entre os anos de 1975 e 1990. As regras de programas desse tipo, em que o escritor deve parecer-se a seu livro, e buscam impor uma leitura autobiográfica dos textos, segundo, Lejeune (2008, p. 200) “provocam um relativo apagamento de certos traços do ‘autor’”. Lejeune critica a superficialidade desses programas de entrevista, que forçam o espelhamento do livro no autor em detrimento da complexidade das narrativas e de sua construção. É essa simplificação que provoca o apagamento de determinados traços do escritor, que não são interessantes para o espetáculo mediático. O prejuízo maior desse efeito de simplificação das narrativas, conforme Lejeune, é que esse o espelhamento assume, para o público, o valor aparente de entendimento sobre o autor e sua obra:

A informação sobre os livros funciona repetindo e deslocando o efeito que devem produzir os próprios livros, fazendo com que estes se reflitam na imagem de seu autor: e o que não é mais que uma espécie de amplificação tautológica assume a aparência de enriquecimento da compreensão. (LEJEUNE, 2008, p. 202).

O livro como ampliação tautológica é a circularidade da obra de Cercas, é o que faz girar com mais força e dinâmica seu plano literário de obliterar as fronteiras, mas de sempre mostrar que elas ainda estão ali. Seguramente, sua obra, ou a noção que o público tem dela, não seria a mesma se Cercas não se expusesse na mídia, pois isso fomenta a ambiguidade característica das autoficções, reforça o espelhamento e confunde mais o leitor, porque, afinal de contas, “[...] el oficio del escritor de ficciones es engañar al lector”, afirma Cercas (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 57’43)⁵¹. Mas o que ele não diz é que esse ofício do engano ocorre também no espaço extraficcional. Assim como o escritor tem a função de enganar, o leitor deve deixar-se enganar, comenta Cercas citando Górgias: “La poesía, la ficción, digamos, es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña y quien se deja engañar, más sabio que quien no se deja engañar” (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 56’54). Para complementar, Domingo Ródenas diz: “— Es sabio porque la verdad de la ficción es verdad, también, fuera de la ficción. — ¡Claro!”, confirma Cercas. (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 58’15).

A afirmação de Ródenas, e assentida por Cercas, é a síntese perfeita da performance de nosso autor. Pois é nessa permeabilidade entre o ficcional e o real que Cercas constrói seu projeto literário; é aí, nesse inter-espço de fluxo duplamente vetorial que ele propõe o jogo (baile) de máscaras no qual participa com seus personagens, que se deslocam pelos dois lados do espelho. Mesmo que Cercas explique o que é e o que não é autobiográfico em suas narrativas, como já o fez em várias ocasiões e lugares, também instaura a dúvida, a manutenção da ambiguidade, como se sua própria vida estivesse a serviço da literatura, ficcional.

Isso pode ser percebido, por exemplo, em *Diálogos de Salamina*, No início do diálogo, Cercas esclarece o que é verdade e ou o que não é relacionado à sua vida em contraste com sua narrativa. O diálogo abre com Cercas recitando o *incipit* de *Soldados de Salamina*: “Fue en el

⁵¹ Em algum momento, Cercas afirma que não enganará seus leitores, mas talvez o engano esteja em acreditar nas palavras do autor: “Por una vez —y sin que sirva de precedentes— no les voy a engañar: *Soldados de Salamina* es una novela rara, entre otras cosas porque no sólo participa de la ficción, sino también de la historia, del ensayo, de la biografía y hasta del periodismo.” (TRUEBA, 2003, p. vii).

verano de 1994, hace más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas” (CERCAS, 2003b, p. 17). Em seguida ele diz: “Esa primera frase es estrictamente cierta. En cambio, no es verdad lo que sigue” (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 13). E o que segue, e Cercas afirma não ser verdade, é que seu pai não morreu, sua esposa não o abandonou e ele não trabalha em um jornal. Sob o alento de David Trueba, as revelações continuam e Cercas conta um dos pontos cruciais em torno do qual gira seu romance:

DT O sea, para ti volver fue como una derrota personal y como un fracaso literario. Además, habías abandonado un proyecto que ya tenías bastante avanzado.

JC Sí. Era una novela sobre la Guerra Civil. Tenía escritas 150 páginas. No estaba mal, pero no logré encontrar un punto de vista que me gustara, así que la abandoné [...]. En todo caso, de ese fracaso aprendí muchas cosas que luego me sirvieron para escribir *Soldados...* (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 16).

Nesse mesmo livro Cercas confessa que o Cercas do romance é ele e também não é (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 20).

Cercas faz um constante movimento de aproximação e afastamento de seus personagens, de modo que eles possam se misturar consigo mesmo, mas também dele separar-se. É como juntar água e óleo num liquidificador; enquanto os dois líquidos são centrifugados, a mistura ocorre, porém se repousam voltam a separar-se. O movimento centrípeto, no caso de Cercas, são suas declarações escritas e orais, estas entendidas como suas performances públicas, geralmente visuais, em internet, televisão e eventos literários. São declarações, que, no fundo são desvelamentos, onde nosso autor tira o véu (a máscara) para logo em seguida recolocá-lo.

El Javier Cercas de la novela no soy yo, ya lo he dicho. Pero tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es jugo o esencia de Javier Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir lo que quiere decir, porque escribir

consiste, entre otras cosas, es fabricarse una identidad. (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 20).

A máscara do Cercas real não é apenas uma maneira de o autor dizer o que quer dizer. Essa máscara não está sempre posta, como ele mesmo deixa transparecer no início da citação acima com o jogo de negação e afirmação do eu literário: “sou eu, não sou eu, sou eu, não sou eu...”: “visto a máscara; tiro a máscara, visto a máscara, tiro a máscara...”. Com isso Cercas não faz um *striptease* invertido, no sentido de que vai aos poucos se vestindo; Cercas, durante o espetáculo, coloca e tira a roupa constantemente, esconde-se e deixa-se mostrar. A máscara do Cercas real é uma estratégia, é o jogo da autoficção elevada a enésima potência; e isso lhe possibilita criar não uma, mas várias identidades.

Se a função do escritor é enganar seus leitores, se devemos sempre desconfiar do narrador, conseqüentemente, não temos nenhuma garantia de que vamos encontrar no percurso da aventura da autoficção e as únicas possibilidades que nos restam são: assinar o pacto ou não assiná-lo. Bem, mas ainda existe uma terceira possibilidade, que é acrescentar uma nova cláusula que rija o seguinte: “A verdade da ficção é verdade também fora dela”. Essa cláusula pode parecer óbvia, no entanto não o é. Se assim o fosse não ocorreria o que Cercas relata: “La verdad es que mi padre no ha muerto, aunque de vez en cuando algún lector se le acerca y le pregunta: ‘Pero ¿usted no estaba muerto?’ y más de uno le da el pésame a mi madre.” (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 13). O leitor que se comporta assim apenas entende que a realidade vivida, tal como ela é, simplesmente se deslocou para uma realidade escrita. A ficção para esse leitor fica em algum lugar entre as duas realidades, que, caso ele a procure, seguramente não a encontrará. Mesmo que desconfiemos, do relato de Cercas sobre a ingenuidade do leitor – porém o mais indicado é deixar-se enganar –, a cláusula proposta visa a garantir a inversão do sentido realidade → ficção; que é o sentido implícito das autoficções. Ao propor essa inversão, temos o autor performando seus personagens, temos Cercas, enfaticamente, afirmando: “eso sí es un relato real”.

Manuel Alberca (2013, pos, 2304) nos fala que o leitor “no está facultado en ciertos pasajes para determinar dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico”. Essas certas passagens, a qual o crítico de refere, estão no âmbito do texto narrativo, pois (repito-me),

em concordância com Manuel Alberca (2013, pos. 618), que o lugar de partida é a ficção; no entanto, Cercas procura perverter essa lógica. Insisto em frisar que nosso autor o faz como plano literário. Isso, como já dito, pode causar confusão no leitor, o que é um efeito desejado pelo escritor. E a confusão se estende quando o leitor lê no jornal espanhol *El Mundo* de 15 de fevereiro de 2011 sobre a prisão de Javier Cercas.

No podría yo imaginar que después de haber escrito aquí mismo que los escritos y melopeas de Javier Cercas merecen mi atención una vez por década iba a reincidir al cabo de tres semanas. Sin embargo, las circunstancias de su detención y, sobre todo, de la publicidad de su detención, durante la operación policial que ha llevado al acabamiento de una trama de explotación sexual en Arganzuela, me obligan a volver con él. (ESPADA, 2011c).

O autor do texto é o jornalista espanhol Arcadi Espada. Em sua coluna, “El mundo por dentro y por fuera”, relata que Cercas foi detido numa operação policial contra prostituição. A operação de fato existiu e ocorrera no dia 14 de fevereiro daquele ano, alguns jornais o noticiaram a ação: “Cae una red que controlaba con cámaras a prostitutas” (CALLEJA, 2011); “Un ‘canal 24 horas’ para vigilar a las prostitutas” (SERRANO, 2011). O que não existiu foi a detenção de Cercas, pois Espada a inventou. O motivo da mentira tem suas raízes anteriores.

Em 2002, Espada, em seu livro, *Diarios*, acusa Cercas de enganar os leitores de *Soldados de Salamina* e a ele próprio, o jornalista, com o embuste do relato real. “Si he caído en la trampa es por lo que el autor llama con pomposo pleonasma *relato real*”. (ESPADA, 2002, p. 54, grifo do autor). Em novembro de 2005, Cercas publica na revista *Quimera* o artigo “Relatos reales”, que sob o título de “Sobre la desventaja de no atender en la escuela”, é incluído em *La verdad de Agamenón*. No texto Cercas explica o que ele considera ser um relato real e diz que alguns não entenderam que *Soldados de Salamina* não almejava ser um, senão um romance (CERCAS, 2006b, p. 112). Entre os que não entenderam está Espada: “En un libro titulado *Diarios*, el periodista Arcadi Espada me reprocha, tan altanero y malcarado como de costumbre, que le haya hecho leer hasta el final mi novela con un señuelo de trilerero [...]” (CERCAS, 2006b, p. 113). Espada, a quem

nosso autor qualifica de mal-encarado e de se achar superior aos demais, condena Cercas por tê-lo feito ler seu romance perseguindo algo falso, enganoso (señuelo de trilero⁵²). Em referência ao título do artigo, Cercas diz que a primeira coisa que se ensina nas escolas, ao se ler um romance, e que autor e narrador são coisas distintas (CERCAS, 2006b, p. 113). Segundo Cercas, Espada não aproveitou seu período escolar, logo não compreende que “cuando en *Soldados de Salamina* se lee una y otra vez que aquello es un relato real, es sólo el narrador quien lo afirma, y no el autor”. (CERCAS, 2006b, p. 113). Por fim, Cercas afirma ser uma estupidez sentir-se enganado porque *Soldados de Salamina* não é um relato real assim como, uma vez mais, Cide Hamete Benengeli, não é o autor de *Don Quijote* (CERCAS, 2006b, p. 114) e termina o artigo com uma sentença de Górgias, uma vez mais: “La poesía es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar más sabio que quien no se deja engañar”. (CERCAS, 2006b, p. 114).

A resposta de Espada, novembro de 2005, foi publicada em seu blog em dois artigos, “Trile y trola⁵³. Aproximación al mundo de Javier Cercas I” (2005a) e, sua continuação, “Trile y trola. Aproximación al mundo de Javier Cercas II (2005b)”; ambos foram posteriormente publicados sob o título de “¿Qué hacer con los relatos reales?” em seu livro *Periodismo práctico* em 2008 (publicado em 2011 no formato digital). Espada reproduz quase integralmente o artigo de Cercas e faz sua réplica entre colchetes. A primeira crítica do jornalista ao romancista é quanto ao relativismo incutido na ideia de relato real, que, segundo Cercas (2005b, p. 16), “comporta un grado variable de invención: [...] es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla [...]”.

⁵² “Trilero” é “o ilusionista”, geralmente de rua, que “esconde” uma bolinha sob um dos três copos que ele agilmente os movimenta. Então propõe às pessoas que adivinhem, mediante apostas em dinheiro, onde se encontra a bolinha. Trata-se, na verdade de um golpe, pois a bolinha nunca estará debaixo de nenhum dos copos, visto que o golpista a oculta entre os dedos e a deposita onde quiser. O jogo é proibido na Espanha, bem como em muitos outros países, por claramente ser um delito. “Señuelo”, em espanhol, tem o sentido de algo que serve algo ou alguém, teria, em português, as mesmas acepções de “isca”.

⁵³ Trola: “Engaño, falsedad, mentira” (RAE).

[el alfabeto se acoge a la conocida inefabilidad relativista. De un modo, sin embargo, tan bruto y tan procaz que deja colgando el problema fundamental de los de su especie: la evidencia de que han tenido un acceso suficiente a la realidad como para saber que el lenguaje siempre la traiciona. (ESPADA, 2011d, grifo do autor).

Espada – que se refere ao artigo de Cercas de “alfabeto”, porque, como aquele mesmo explica, o texto está incluído na série “Alfabeto de Géneros”, da revista *Quimera* – chama Cercas, e os de sua espécie, de relativista e de dizer o óbvio em relação à traição da linguagem. Mais adiante, Espada alerta:

Aviso: si estoy dedicándole una décima de mi tiempo al otorrinoespistemólogo no es porque lo merezcan sus alfabetos. Lo merecen sus delitos. El policía se sabe de memoria los rudimentarios movimientos del trilero. Pero aún así su obligación es entregarlo a la justicia. Y yo soy la ley y el orden [...] y voy a cumplir con mi obligación]. (ESPADA, 2011d, grifo do autor).

Espada coloca Cercas na condição não apenas de enganador, mas também na de contraventor, isto é, de “trilero”, que comporta as duas coisas; e o jornalista se posiciona como a espada da lei. Por isso deixa claro, referindo-se a si mesmo em terceira pessoa, quando Cercas diz que é pago para enganar os leitores, que ele não ganha a vida como golpista, “trilero” “[*se gana la vida Espada, como la gasta, desde luego, pero no hay color. Lo suyo no es el trile. Lo suyo sí, Cercas*]” (ESPADA, 2011d, grifo do autor). Repito-me repetindo Barthes: “A terceira pessoa, assim como o passado simples, presta, pois, esse serviço [colocar a máscara e, ao mesmo tempo apontá-la] à arte romanesca e fornece aos consumidores a segurança de uma fabulação crível, mas, por outro lado, permanentemente manifestada como falsa” (BARTHES, s/d, p. 136). Parece que Espada cai mais uma vez na “trampa” de Cercas e se ficcionaliza, fora do espaço tradicionalmente ficcional; em um espaço no qual ele se propõe a denunciar aquele que ouse misturar fatos da realidade com fatos da ficção: “¿Cuál es la necesidad de mesclar a Sánchez Mazas y a Miralles? [...] Hágase la simple operación de

ponerles nombres comunes a todos sus protagonistas” (ESPADA, 2011d, grifo do autor).

Em 8 de março de 2009, Cercas publica, em sua coluna de *El País*, Palos de ciego, a crônica “Todos los gatos son teléfonos” na qual relata um encontro casual com Arcadi Espada no aeroporto, referido apenas como A no texto. Cercas toma a iniciativa de aproximar-se e estender-lhe a mão para cumprimentá-lo, que é retribuído com desconfiança. O romancista o elogia de bom escritor e resgata que ambos foram colegas no *Diari de Barcelona* – onde Cercas começou a escrever em jornais⁵⁴ (CERCAS, 2004, p. 14) – e estabelece certa conexão afetiva com o jornalista “[...] el periódico se hundió y [...] ese hundimiento creó un vínculo invisible entre nosotros, o yo lo siento así, igual que si ambos fuéramos supervivientes de un pequeño naufragio” (CERCAS, 2009d). Em dado momento, Cercas o parabeniza pelo livro publicado e o prêmio por ele recebido: “[...] no hace mucho me crucé con otro superviviente de nuestro pequeño naufragio, quien me contó que A acababa de publicar un libro y de recibir un premio por él, y felicito a A.” (CERCAS, 2009d). A comenta que nesse livro está incluída a polêmica entre os dois. A parti daí, o tom irônico da crônica se acentua:

“¿Qué polémica?”. **Entonces me acuerdo:** desde hace unos años, A y yo somos enemigos a muerte. ¿Cómo he podido olvidarlo? ¿Cómo he podido alegrarme de ver a A? ¿Cómo he podido saludarlo? Últimamente A se ha convertido en un gran defensor de la Verdad; eso está muy bien, si no fuera porque A defiende la Verdad de una forma un tanto enfática, un pelín vocinglera, y porque a veces parece considerar que se halla en posesión de la Verdad y que, salvo él, todo el mundo hace trampas y miente. (CERCAS, 2009d, grifo do autor).

E a partir daí Cercas passa a sentir-se incomodado com seu esquecimento. Ele relembra que “hace años A me acusó de haber

⁵⁴ Os artigos desse período estão reunidos no livro *Una buena temporada*, publicado em 1998.

engañado a los lectores de una de mis novelas [...]” (Essa acusação está em *Diarios*, 2002) e também confessa: “Por mi parte, cometí un error: contesté a A; a ese error añadí otro error: mi respuesta fue despectiva, maleducada, injusta. Con razón, A contestó de forma maleducada y despectiva”; (CERCAS, 2009d). Por fim, Cercas comenta que a resposta de A repetia a sua, dado a transcrição comentada do texto do ficcionista, mas que omitia as palavras fundamentais, ““La poesía es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar, más sabio que quien no se deja engañar””. De fato Espada suprimiu a parte final do artigo de Cercas. Então nosso autor, alfineta seu “olvidado” desafeto: “Espero que esta vez no hayas suprimido la frase de Platón” e conclui: “que quizá A no la suprimió de su respuesta porque quisiera engañar o hacer trampas, sino porque no advirtió que era la solución del falso problema que él planteaba”.

No dia seguinte, Espada responde no estilo entre colchetes na reprodução integral da crônica em seu blog. A única interferência de Espada, em terceira pessoa, foi para contrarresponder sobre a supressão da sentença de Platão: “[sino porque advirtió que no era la solución, Cercas; ¡siempre su fatuo melodrama contra la sintaxis!]” (ESPADA, 2009).

Essa crônica foi responsável por deixar os leitores, os seguidores da “pelea”, novamente, confusos. Isso se pode observar pelos comentários a essa postagem. Por exemplo, o leitor Sergio Campos diz:

Parece que Cercas, cuando dice en su artículo: A[rcadi] acababa de publicar un libro y de recibir un premio por él”, se refiere a *Diarios*. El libro se publicó, por lo que no se entiende que Cercas escriba en marzo de 2009 como si el encuentro hubiera sucedido la semana pasada. A no ser que el artículo sea un “relato real” y el protagonista vuelva a ser ese sujeto un poco tonto llamado Cercas.]. (ESPADA, 2009).

Em princípio é a isso que somos levados a crer, porém Cercas ficcionaliza o encontro. Quando Cercas relembra que A o acusou de enganar seus próprios leitores é certo que o fez em *Diarios*, de fato lançado em 2002 e pelo qual lhe foi concedido o prêmio Espasa de Ensayo. No entanto, a reprodução da polêmica entre ambos ocorre em

Periodismo práctico, publicado em 2008 e que não recebeu nenhum prêmio. Assim, o momento que o leitor, autor do comentário acima, se refere, o do recém-publicado livro de A, está inserido em um espaço temporal que o justifica: “recuerdo que *no hace mucho* me crucé con otro superviviente de nuestro pequeño naufragio, quien me contó que A *acababa* de publicar un libro y de recibir un premio por él [...]”. (CERCAS, 2009d, grifo meu). A expressão “no hace mucho” indica, ainda que não precise, uma distância temporal curta. Porém é mais importante notar que a perífrase frasal “acababa de publicar” não está relacionada com o encontro no aeroporto, mas com o encontro com o “otro superviviente” do naufrágio. Logo, o tempo referido por “hace años A me acusó de haber engañado a los lectores de una de mis novelas” é bem mais anterior ao encontro com o “otro superviviente”. O que Cercas faz é inventar um livro premiado que, cronologicamente, foi publicado depois de *Periodismo práctico*, de 2008, e que, relembro, contém a supressão da sentença de Platão. Por isso Cercas deseja saber se nesse livro ele manteve a citação do filósofo grego: “A, en cambio, parece contento y vuelve a decir que en su libro premiado reproduce nuestra polémica. ‘Espero que esta vez no hayas suprimido la frase de Platón’, le digo con rabia”.

Alguns leitores aludem em seus comentários sobre a sentença de Platão:

Posiblemente sea por el carácter de ‘relatos con personajes reales’ que tienen los “Diálogos” platónicos por lo que Cercas confunda a Gorgias de Leontinos con el Gorgias del diálogo homónimo y a éste con el mismísimo Platón.” (ARCADI, 2009).

Essa leitora, Chema Pascual, inclusive coloca um *link* para a citação de Górgias. O enlace abre o fac-símile do livro de Antonio Camarero, *La teoría ético-estética del decoro en la antigüedad*. Lê-se na página 18:

“La tragedia... provoca con sus mitos y sus pasiones una ilusión... en la que quien engaña está más en lo justo que el que no engaña y el que se deja llevar por el engaño es más inteligente que el que no se presta a tal ilusión; el que engaña

muestra el más justo ingenio por hacerlo con total entrega y por lo mismo el otro es más sabio: solo es insensible no se deja llevar por el placer de las palabras”.

No fim da citação uma nota (28) de referência indica que se trata de um excerto de Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 5, 348c (82 B23 – II, 305/6).

O leitor, Carlos Gómez, escreve:

Me pierdo con sus batallas reales o imaginarias con Cercas. Me pierdo con Gorgias, el real o el imaginado por Platón. Sólo sé que Cercas sabe que la frase es de Gorgias; o al menos lo sabía hace tres años. También, que se repite, ¿pero quién no? (ARCADI, 2009).

Na frase “hace tres años” o leitor colocou um enlace para o artigo de Cercas na revista *Quimera* no qual Cercas atribui a sentença a Górgias: “[...] Espada, en vez de emplear su tiempo acusando a todo quisque de falsario [...] hubiera atendido en la escuela, donde probablemente le leyeron esta frase que pronunció Gorgias [...]” (CERCAS, 2006b, p. 114).

Bil escreve o seguinte:

He pasado buen rato con el *relato real* del aeropuerto y las cartas.

Me ha sorprendido que insistiera tanto con la frase atribuida a Platón. No sabía que la frase era de Gorgias pero es evidentísimo que no puede ser de Platón, el único intelectual que conozco que escribió contra los relatos reales, en casi todos los diálogos y casi exclusivamente en *La república*. (ARCADI, 2009).

Abaixo de seu comentário colou longos trechos do diálogo que tratam da interdição dos poetas na cidade idealizada e a diferença entre poesia falsa e verdadeira. Acompanho a seguir o percurso de alguns dos saltos do leitor Bil pelo diálogo e os coloco entre colchetes com o intuito de

identificar seu teor e acrescento outros, de minha escolha, para completar os trechos isolados.

Sócrates alude a “duas espécies de discursos, os verdadeiros e os mentirosos?” (PLATÃO, 1965, p. 135, 376e) e que, com o intuito de orientar a adequada formação das crianças, deve-se evitar que elas sejam expostas a determinadas fábulas, “Portanto, seria preciso antes de tudo, parece, vigiar os fazedores de fábulas, escolher suas boas composições e rejeitar as más” (PLATÃO, 1965, p. 135, 376e). As fábulas proscritas, que Sócrates categoriza como menores, serão identificadas pelas maiores: “[...] mas não vejo quais são estas grandes fábulas de que falas.” exclama Adimanto e o mestre responde: “[São [...] as de Hesíodo, de Homero e dos outros poetas. Pois êles compuseram fábulas mentirosas que foram e ainda são contadas aos homens”]. (PLATÃO, 1965, p. 136, 377c). Curioso Adimanto quer saber: “Quais são estas fábulas [...] e o que nelas reprovadas?”.

– O que é preciso – respondi – antes e acima de tudo reprovar, especialmente quando a mentira não tem beleza.

– Mas quando é que não tem?

– Quando os deuses e os heróis são mal representados, como um pintor que pinta objetos sem qualquer semelhança com os que pretendia representar.

– É de fato justo – disse êle – que tais coisas sejam reprovadas. Mas por que dizemos isso e ao que nos referimos?

– Primeiramente – prossegui – aquêle que cometeu a maior das mentiras sôbre os maiores sêres cometeu-a sem beleza, ao declarar que Urano fêz o que Hesíodo relata, e como Cronos se vingou. Ainda que a conduta de Urano e a maneira como foi tratado pelo filho fôssem verdadeiras, creio que não se deveria relatá-las tão levemente a sêres desprovidos de razão e a crianças, porém que mais valeria amortalhá-las no silêncio [...]. (PLATÃO, 1965, p. 137, 377d).

Mas Adimanto ainda tem dúvidas: “Mas se ainda assim alguém nos perguntasse o que entendemos por isso e quais são estas fábulas, o que

diríamos?” (PLATÃO, 1965, p. 138, 378b). Sócrates lhe esclarece que ambos são fundadores de cidades e não poetas, logo

[Adimanto, [...] a fundadores compete conhecer os modelos a que os poetas devem obedecer em suas histórias e proibir que alguém se afaste dêles; mas não lhes compete compor fábulas.] (PLATÃO, 1965, p. 138, 378b).

Após Sócrates provar a seu interlocutor, por meio de silogismos, que Deus não é a causa de tudo, isto é, que é apenas causa do bem e não do mal, acusa Homero e outros poetas de colocarem Deus como causador das duas coisas (PLATÃO, 1965, p. 140, 379c). Daí sai a primeira das leis que os poetas não poderão transgredir: “Deus não é a causa de tudo, mas apenas do bem” (PLATÃO, 1965, p. 141, 380a). Outra questão que Sócrates coloca em discussão é quanto à capacidade de Deus de metamorfosear-se. Segundo ele, Deus não prescinde da alteração de sua forma, pois a tem em perfeição, e caso se transforme, será em algo mais belo e virtuoso, porém Deus não é dessas qualidades carente (PLATÃO, 2006, p. 142, 380d). Assim, Sócrates reprocha os poetas por alterarem a forma de Deus para formas inferiores. Em seguida, o filósofo explica o que é “verdadeira mentira”:

– Não sabes – repliquei – que o verdadeiro embuste, se posso assim me exprimir, é igualmente detestado pelos deuses e pelos homens?

– O que queres dizer? – indagou ele.

– Quero dizer – respondi – que ninguém consente de bom grado em ser enganado, na parte soberana de seu ser, sobre as coisas mais importantes; ao contrário, nada se teme tanto como albergar aí a mentira.

[...]

– Mas – prossegui – com a maior exatidão, pode-se denominar verdadeira mentira o que acabo de mencionar: a ignorância em que se encontra na alma a pessoa enganada; pois a mentira nos discursos é imitação do estado d’alma, imagem que se produz mais tarde e não mentira

absolutamente pura, não é? (PLATÃO, 1965, p. 144, 381e).

No entanto, a mentira que muito incomoda a Sócrates, o “embuste no discurso”, que é como mentem os poetas, só é útil, por exemplo, para livrar um amigo de cometer uma má ação. Nesse caso, pode-se usá-la como efeito curativo (remédio) a fim de neutralizar tal ação. Fora isso, o embuste no discurso não tem utilidade. Mas Sócrates destaca uma possibilidade de ela ser útil: “E nessas histórias de que falamos há pouco, quando, não sabendo a verdade sobre os eventos do passado, concedemos tanta verossimilhança quanto possível à mentira, não a tornamos útil?” (PLATÃO, 1965, p. 145, 328c). Pode ser que assim seja, porém Deus não precisa de mentiras, “Por conseguinte, a natureza demoníaca e divina é totalmente estranha à mentira.” (PLATÃO, 1965, p. 145, 382c).

O próximo excerto é um longo trecho de quase duas páginas. O tema do diálogo gira em torno das imitações que figuram nos poemas, que é a maneira como o poeta faz suas narrativas (PLATÃO, 1965, p. 157, 192a), e também é a maneira como ele se oculta. Segundo Sócrates, se o poeta não se escondesse por detrás de seus personagens, sua criação seria isenta de (ou imune a) imitação. O filósofo exemplifica com Homero e *Odisseia*:

Se, com efeito, Homero, depois de dizer que Crises, trazendo o resgate de sua filha, veio suplicar aos aqueus, sobretudo aos reis, se depois disso não se exprimisse como se ele se tivesse volvido em Crises, mas como se continuasse sendo Homero, bem sabes que aí não haveria imitação, porém simples relato. (PLATÃO, p. 159, 393b).

Para comprovar sua hipótese, Sócrates “reescreve”, em prosa, essa passagem do poema empregando o estilo indireto. Na república que idealizam cada homem deve apenas exercer uma única profissão a fim de realizá-la o melhor possível (PLATÃO, 2006, p. 86, 394a). E quanto às formas dos discursos que nela poderão ser empregadas, Sócrates pergunta se eles receberão na cidade as formas puras ou mistas. Adimanto opina que apenas aqueles devem ter entrada. Seu mestre,

porém confessa que a forma mista “também tem seu encanto” para as crianças e as multidões. A pesar disso, os poetas não são adequados para a república porque nela não há lugar para homens duplos. (PLATÃO, 2006, p. 89, 397a).

Os leitores lançaram uma dúvida: a sentença sobre o engano é de Platão, de seu personagem Górgias, ou do indivíduo Górgias de Leontino? A leitora Chema Pascual afirma que Cercas confunde os Górgias, pois a sentença seria do Górgias de Leontino, logo não seria proferida pelo personagem platônico. E de fato do diálogo de Platão (s/d), intitulado *Górgias*, as referidas palavras não são ditas pelo personagem. Carlos Gómez diz que nosso autor “sabe que la frase es de Gorgias; o al menos lo sabía hace tres años” (ARCADI, 2009) e nos remete, por um enlace, ao texto de Cercas na revista *Quimera*: “[...] esta frase que pronunció Gorgias hace veinticinco siglos [...]: ‘La poesía es un engaño [...]’” (CERCAS, 2006b, p. 114). Cercas também confirma que é de Górgias a citação na conversa com Ródenas em 2013, mas nessa ocasião acrescenta uma informação: “Es de Gorgias, la cita Plutarco” (CERCAS, RÓDENAS, 2013, 56’39”). Igual ocorre no enlace que disponibiliza Chema Pascual, na qual a citação também passa por Plutarco. Na *Moralia* do pensador grego a referência é a seguinte: “Y Gorgias llamaba a la tragedia un engaño en el que el que engaña es más honesto que el que no engaña y el que es engañado más sabio que el que no es engañado” (PLUTARCO, 1992, p. 92, 15D). Talvez estejamos diante de um caso semelhante ao de Voltaire e o *monstre gai* (cf. p. 77). A maneira ambígua como Bil escreveu, não nos deixa ter certeza de quem não sabia a origem da citação se ele ou Cercas. Mas podemos supor que se refere ao escritor, porque na frase anterior, diz ter-lhe surpreendido a insistência de Cercas “con la frase atribuida a Platón”.

Se Cercas sabia que o Górgias da citação não era o personagem de Platão, por que a atribui ao filósofo em sua crônica “Todos los gatos son teléfonos”? Justamente pelo motivo de seu desentendimento com Espada, o emprego da ficção no âmbito do jornalismo. Cercas o fez, certamente, como provocação a seu adversário. Ele aproveita que escreve em um gênero ambíguo, e ficcionaliza o encontro, logo, seus personagens. Espada é personagem de Cercas. Como na escrita de Cercas o jogo da dúvida é uma constante, os leitores da crônica lidaram com um texto que transita entre o real e o ficcional, por isso, comentam da dificuldade de identificar com precisão o que de fato ocorreu e o que foi fabulado. Espada se refere ao encontro em seu artigo “De vuelta al

burdel”, de 17 de fevereiro de 2011, Mas não deixa claro se ele realmente aconteceu. Primeiramente, o jornalista, diz que a coluna de Cercas em *El País* “es una muestra elemental, casi grosera, del abrazo del oso” e depois qualifica a crônica “Todos los gatos son teléfonos” de flatulenta e o encontro como casual e educado: “sólo cabe leer la flatulenta crónica que dedicó en *El País Semanal* (8 de marzo de 2009) a nuestro casual y educado encuentro en un aeropuerto” (ESPADA, 2011a). Tudo indica que o encontro sim ocorreu, caso contrário Espada teria denunciado a mentira. E o que ele chama de “abraço de urso” é a falsa pacificidade do encontro, pois esse abraço representa algo forte, mas que pode causar sufocamento; esse é o abraço que Cercas não deu em Espada: “Me hubiera gustado abrazar a A, pero sólo le estreché la mano.” (CERCAS, 2009d).

Assim, o que os leitores não se deram conta, é que no seio das ambiguidades de um carinhoso e letal abraço, de *a faction* e *a fiction*, de uma verdade e várias “mentiras”, que Cercas insere Platão como autor da sentença do engano. O escritor, como vimos mais acima, não se equivoca, faz a atribuição ao filósofo grego como parte do jogo que pratica como romancista e cronista, como autor e personagem. No entanto, Platão está ali na crônica não apenas para amplificar o efeito do ficcional no real e vice-versa, mas está ali porque Cercas quer atingir diretamente a Espada. Em “Sobre las desventajas de no atender en la escuela”, Cercas (2006b, p. 113) compara Espada a Deus: “[...] como todo el mundo, con la excepción de Dios y al parecer del periodista Espada, quien narra una historia puede engañarse [...]”. Ao colocar Platão na crônica que evoca Espada, Cercas faz uma indicação para o diálogo *A república*.

Sócrates afirma que todos os deuses detestam a mentira, que Deus não mente e delas não precisa: “Por conseguinte, a natureza demoníaca e divina é totalmente estranha à mentira.” (PLATÃO, 1965, p. 145, 382c). Cercas vê Espada como um deus censor, que deve saber distinguir entre a falsa e a verdadeira poesia, de modo que esta estaria no jornalismo e aquela, na literatura. Mas a verdadeira mentira, espécie de relato real, que Sócrates se refere é a mentira permitida aos administradores das cidades com o propósito de manutenção da ordem pública. E Espada, como veremos mais adiante, vai usar essa permissão para um fim “útil”, para o bem comum do jornalismo. É necessário, pois, censurar, vigiar, como Deus e com a lei da espada, os fabuladores

que contam mentiras sem nobreza. Não é nobre representar equivocadamente deuses e heróis; não é nobre macular um importante momento histórico com a obscuridade da invenção (*Soldados de Salamina*). Essas “contaminações” da ficção à realidade podem ser perniciosas aos leitores (seres desprovidos de razão), que não saberão distinguir uma da outra e podem tomar o errado pelo certo.

Os fundadores da cidade não compõem versos, mas sabem bem que tipos de fábulas os poetas devem escrever e quais não devem, e seu dever é fazer cumprir as prescrições. Está permitido escrever fatos e ficções, mas nunca mesclar um com o outro, isto é: *La velocidad de la luz* não se confundirá com *Periodismo práctico*.

Deus tem sua forma inalterável, e caso possa transformá-la, não o faria porque, como possui uma forma perfeita, não tem necessidade de alterá-la. Espada, sugere Cercas, é irredutível em seu propósito de fazer jornalismo isento de (ou imune a) “mentira”, logo sua obra não sobre transformação de gênero.

O imitador não se adequa à república porque nela não há lugar para homens duplos. Espada tem apenas uma forma e unicamente exerce o jornalismo real; enquanto Cercas é duplo: romancista que transita pela ambiguidade dos gêneros.

Cercas comenta sobre a interdição dos poetas da república de maneira mais ampla em *Diálogos de Salamina* e disserta a respeito do temor que a ficção provoca. Essa explanação é uma síntese da apropriação de nosso autor dessa ideia de Platão e, de certo modo, uma maneira de compreender o conservadorismo reacionário de críticas à sua obra no estilo de Arcadi Espada:

[...] esa repugnancia o miedo a la ficción existe desde el principio de la civilización. Platón expulsa a los poetas de la República [...]. Bueno, pues a la zaga de Platón, y a lo largo de los siglos, infinidad de teólogos, moralistas, comisarios políticos e inquisidores de todo tipo – es decir, la policía del pensamiento, los inventores o custodios de paraísos que siempre acaban convirtiéndose en infiernos– han arremetido contra la ficción en general y contra la novela en particular. Los argumentos de esta gente son variados, por supuesto, pero todos coinciden en un punto esencial: las novelas son peligrosas porque,

al proponer una realidad alternativa, están cuestionando la realidad establecida. (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 165).

Na ordem da cronologia da batalha entre Espada e Cercas, nosso autor publica *Anatomía de un instante* em 2009. Como já dito, um livro despido de ficção, segundo o próprio autor, e que representa um momento importante na querela entre os escritores. A ênfase de Cercas na ausência de ficção do livro, de que os leitores soubessem disso, soa como um grito de liberdade, de que ele não está preso à ficção, que pode contar uma história completamente verdadeira, de que o relato real é possível. Uma resposta a Espada? A hipótese, entre colchetes, de Ricardo Cayuela Gally (2009) é que sim se trata de “una suerte de respuesta tácita a Arcadi Espada [...]”. Digo que Cercas teria como intenção provar sua capacidade de atravessar os portões da cidade republicana de Espada. Cruzou-os, mas não como desprezível poeta imitador; o fez como poeta de mentira nobre. Não estou certo, porém, se enganou ou se deixou enganar-se.

O novo episódio da contenda ocorre em 2011. Cercas publica o artigo “Adiós, muchachos” em sua coluna de *El País* em 23 de janeiro de 2011. A tese central do texto é a de que os membros do grupo terrorista ETA, os “etarras”, devem receber a anistia que os franquistas receberam, isto é, que possam seguir, democraticamente, nas atividades políticas: “[...] si la democracia fue tan generosa con los franquistas, no puede serlo menos con los etarras, y que no podemos exigirles a unos lo que no les exigimos a otros [...]” (CERCAS, 2011a). Espada condena o ponto de vista de Cercas no artigo “El Milikito” dois dias depois na coluna de *El Mundo*. O jornalista cita diretamente a declaração acima de Cercas e já nas primeiras linhas, mostra sua animosidade: “[...] las mentiras de Cercas siempre son oportunistas. Y ocuparse de ellas no es un asunto literario, pero suele serlo de salud, y yo me la cuido” (ESPADA, 2011b). Em seguida, explica que Cercas é o autor de *Anatomía de un instante*, “un libro sobre la transición española [...] que ha recibido el último Premio Nacional de Narrativa. Y muchos elogios críticos. Y mucha demanda de lectores.” (ESPADA, 2011b), para logo dizer que Cercas tenta, com esse livro, passar-se por um perito em transição política espanhola. No decorrer do texto, o acusa de ser conivente com a atitude dos democratas da transição para os quais a luta dos terroristas “estaba justificada, tenía sentido y no hay por qué

condenarla ni arrepentirse de ella.” (ESPADA, 2011b). Espada termina dando a entender que Cercas é um dos “milis”, militante “etarra”, que restou.

Cercas, dessa vez, escreve ao diretor do *El Mundo* demonstrando-se muito incomodado com o artigo de seu rival:

A juzgar por lo que escribe en “El Milikito” [...], a Arcadi Espada le ha sentado tan mal el éxito de mi libro Anatomía de un instante (sic) como le sentó hace diez años el de Soldados de Salamina. Confieso que el sufrimiento de este hombre me halaga. [...] Estoy dispuesto a discutir con casi todo el mundo mis opiniones [...]; con Arcadi es imposible [...] su prosa no está hecha para el razonamiento sino para el insulto. [...] Espada, mentecato, es la última vez que te contesto, que bastante tiempo me ha hecho perder ya. (ARCADI, 2011e).

Mas Cercas se equivoca, não será a última vez. Haverá mais um episódio.

O filólogo Francisco Rico, um contumaz fumador, se expressa, no artigo “Teoría y realidad de la ley contra el fumador” em 11 de fevereiro de 2011, contrariamente à lei antitabaco espanhola. Rico opina que essa lei “es un golpe bajo a la libertad” e possui carácter persecutório. Porém, a frase que causou mais polêmica foi: “P.S. En mi vida he fumado un solo cigarrillo”. Rico foi duramente criticado pelos leitores por haver “mentido” para defender sua causa.

A defensora do leitor do jornal *El País*, Milagros Pérez Oliva, discorda de Rico no artigo “La impostura de un fumador” (16 de janeiro de 2011). Relata que recebeu cartas de protesto contra a mentira de Rico e chega ao óbvio: que sim, ele mentiu ao afirmar que só fumara um único cigarro em sua vida. A defensora então perguntou diretamente ao filólogo sobre as razões da falsa declaração. Sua resposta continha:

“Amén de darle al conjunto una nota de color, el post scriptum quiere decir varias de las cosas que literalmente dice, y sobre todo otra no literal, pero obvia: que “Je est un autre” (Rimbaud), la escritura no es la autobiografía y “la verdad es la

verdad dígala Agamenón o su porquero” (A. Machado). (PÉREZ OLIVA, 2011b).

Pérez Oliva (2011b) constata que se a autoficção já apresenta problemas na literatura, no jornalismo seus efeitos podem ser catastróficos e o jornal deve prezar pela verdade a fim de não perder credibilidade e sentença: “Conviene no mesclar literatura y periodismo”.

Cercas sai em defesa de Rico, e da ficção no jornalismo, com o artigo “Rico, al paredón”, 13 de fevereiro de 2011. Nosso autor argumenta que a “el énfasis en la verdad delata casi siempre al mentiroso”, que se deve amiúde desconfiar das cruzadas contra os embustes. Cercas observa que há jornalista que escondem suas mentiras delatando a mentira de outros, de modo que se acaba por exigir que os romances representem a verdade dos fatos. Cercas cita Vargas Llosa, para quem os romancistas mentem com a verdade. Declara Cercas: “El mejor lugar donde asediar la verdad factual del presente es el periódico. ¿Quiere esto decir que hay que exigir que todo lo que se cuenta en el periódico responde a la verdad de los hechos? A mi juicio, no”. (CERCAS, 2011c). Para Cercas a licença poética de mentir em um jornal não está apenas reservada às colunas e artigos de opinião, mas a todas suas seções porque: “Si aceptamos que la historia es, como dice Raymond Carr, un ensayo de comprensión imaginativa del pasado, quizá debamos aceptar también que el periodismo es un ensayo de comprensión imaginativa del presente” (CERCAS, 2011c). Segundo Cercas o jornal está obrigado a dizer a verdade, mas “no debería prescindir de contar también la otra verdad, una verdad irónica y emancipada de la tiranía de lo literal” (CERCAS, 2011c). Tirania do literal que não é “tirania da letra” (cf. nota 46).

O contragolpe de Espada é publicado em 15 de fevereiro de 2011 sob o título de “Gato al agua”, artigo no qual o jornalista fabula que Cercas foi surpreendido em um prostíbulo em uma ação policial no bairro madrilenho de Arganzuela. Se *Anatomía de un instante* é o passaporte de Cercas para o acesso à cidade de Espada; o artigo deste é uma incursão ao mundo cercasiano. Rendeu-se o jornalista à ficção mesclada com a realidade como um ato nobre de salvar o jornalismo do contágio da ficção.

No dia seguinte, Vera Gutiérrez denuncia em *El País* a mentira de Espada: “Arcadi Espada lanza el bulo de que Cercas fue detenido en un

prostíbulo. Cercas se defende: “Ni he estado nunca en Arganzuela ni me ha detenido la policía ni tengo nada que ver con eso. Es falso. No doy crédito. Esto no es humor, es una calumnia”, protestó un ‘abrumado’ Cercas en conversación con EL PAÍS” (GUTIÉRREZ, 2011).

Espada (2011a) explica o porquê da invenção em “De vuelta del burdel”: “Pensé que merecía una lección y que iba a dársela. La lección consistiría en aplicar sus premisas a un caso concreto. A una ficción concreta. Me iba a tomar con él alguna licencia, como tan graciosamente las llama”. Espada afirma que não é nenhum delito colocar alguém em um prostíbulo e lembra que Cercas já havia relatado sua visita a um bordel, em Tijuana, México. O autor de *El inquilino*, relata esse episódio no artigo *La canción de Tijuana*, originalmente publicado em El País Semanal de 17 de agosto de 2003, e copilado em *La verdad de Agamenón*, 2006, no qual está inserido no conjunto denominado “Autobiografías”: “[...] entramos en Las Adelitas, –el burdel más renombrado de todo Tijuana” (CERCAS, 2006b, p. 36). Espada conclui, por conta disso, que Arganzuela não será um problema⁵⁵. O jornalista diz que Cercas pensa ir à justiça e deduz que o fará para chorar como “un pobre faction lo que no supo ganar en la fiction”. Espada termina seu texto declarando: “Crucé la raya y he vuelto. Lo he hecho. Es un lugar fácil y da un podo de asco. Como un burdel.” (ESPADA, 2011a). Para a manutenção da verdade no jornalismo, Espada cruzou o limiar entre realidade e ficção, “sujou-se”, mas voltou vitorioso. E sua maior vitória foi ver Cercas, perturbado, protestando contra o relato real do jornalista. Espada, Deus, policial, guardião da verdade deixou claro que, na sua cidade, não há espaço para poetas e nem para prostíbulos. Espada, certamente, “jamás leyó Onetti”.

A cruzada de Arcadi Espada não se limita apenas às letras da ficção. Ele se envolveu em uma grande polêmica ao tachar de falsa uma das fotografias do fotojornalista Javier Bauluz que compõe a série “Muerte a las puertas del paraíso”. A foto em questão é a que tem em primeiro plano um casal de banhista sob um guarda-sol, na praia de Zahara de los Atunes, Cádiz, Espanha, que observa “indiferente” o cadáver de um imigrante africano na areia a poucos metros deles. A

⁵⁵ Entre 16 e 21 de fevereiro de 2011, Espada publicou em sua coluna *El Mundo* sete artigos sob o título “Un lupanar en Arganzuela” acrescidos dos algarismos I, II, II, IV, V, VI, VII, no qual segue com o tema da mentira no jornalismo.

crítica de Espada e, primeiramente, contra o texto do jornal *La Vanguardia*, que a publicou, em primeiro de outubro de 2000, que afirmava que a foto demonstrava “la indiferencia del Occidente ante el drama de la emigración magrebí.” (ESPADA, 2002, p. 150). Para Espada, essa indiferença foi falsamente criada por Bauluz. Segundo ele, o fotógrafo escolheu um plano que isolou os outros agentes do quadro, como por exemplo, policiais, médicos, banhistas e curiosos; e como a ajuda de uma lente teleobjetiva, aproximou o cadáver, ao fundo, do casal em primeiro plano. “El discurso del fotógrafo se instala, pues, en la pura ficción simbólica” (ESPADA, 2002, p. 151), afirma Espada. O casal que observa o cadáver poderia muito bem não estar indiferente, se fossem entrevistados, talvez afirmassem isso. O jornalista coloca o fotógrafo e escritores como Cercas no mesmo lugar: “El jueguecito de estos pulitizers inmorales [...] es exactamente el mismo que practican ciertos novelistas con los hechos” (ESPADA, 2002, p. 151).

Em entrevista a Espada, Susan Sontag critica as fotografias de Sebastião Salgado. Segundo ela, suas fotos são belas e terríveis, mas não verdadeiras: “Él nunca da nombres. La ausencia de nombres limita la veracidad de su trabajo. [...] Pero es verdad que la gente identifica la belleza con el fotograma y el fotograma, inevitablemente, con la ficción”. (ESPADA, SONTAG, 2004). Em seu livro *Diante da dor dos outros*, Sontag (2003, p. 67) diz que Salgado, pelo fato de não nomear seus personagens, é cúmplice da veneração das celebridades pela exposição midiática, de modo que “assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições”. Sontag fala da fotografia como se de um relato real fosse, que está fortemente vinculado à realidade, mas seu suporte nos leva a identificá-la como ficção. Espada, por outro lado, reivindica os nomes comuns para os personagens de Cercas para evitar a ambiguidade no ficcional sobre o real: “[...] Hágase la simple operación de ponerles nombres comunes a todos sus protagonistas” (ESPADA, 2011d). Se a fotografia de Salgado é uma denúncia maquiada de anônimos talvez se deva ao fato de que o fotógrafo seja um “contador de histórias”, assim como Steve McCurry, que afirmou, após se descobrir que ele alterava suas fotografias com programas de edição de imagem: “I’m a visual storyteller not a photojournalist” (LAURENT, 2016). Sobre esse caso Javier Bauluz declarou: “Si eres periodista no puedes mentir, ni engañar, ni manipular,

ni poner o quitar cosas en las fotos. Es simple. No somos coreógrafos, ni artistas. Se supone que contamos la realidad”. (ROJAS, 2016).

Há várias maneiras de modificar a realidade com uma fotografia: na pós-produção, com a manipulação da imagem; no momento de captura da cena pelas escolhas da composição e da lente empregada. Igualmente, a literatura tem seus artifícios para criar outra realidade a partir da realidade. Nesse caso, como afirma Cercas, tudo parte da realidade, mas quando está passa a viver a ficção, como se real fosse é como se o romancista dissesse a verdade mentindo; já no âmbito do jornalismo, nas fotografias, na afirmação de Francisco Rico, é o oposto, mente-se para dizer a verdade. Eladio Linacero, narrador e protagonista de *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, sintetiza bem esse embrião:

Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene. (ONETTI, 1965, p. 36).

O que Linacero afirma é que, independente dos fatos, o que os preenche e dá forma são os sentimentos, e nesse aspecto, a ficção cumpre essa função. Não teriam Salgado, McCurry e, também, Bauluz, Cercas e também os administradores da república mentido para contar uma verdade, moral?

Novamente a questão volta para fronteira tênue entre realidade e ficção e para os pactos de leitura. O problema está no fato de que nem todos os leitores os assinam. Arcadi, por exemplo, não assinou o pacto de leitura da autoficção ao ler *Soldados de Salamina*. E não precisava, para isso, conhecer a fundo autobiografia de Javier Cercas, bastava como alerta a coincidência homônima entre autor e narrador. Do mesmo modo, os leitores do texto de Rico leram-no a partir de um pacto que foi ironicamente rompido pelo autor e se revoltaram contra a mentira.

Os limites são fixados e ao mesmo tempo são deslocados. Limites estabelecidos como os que apresenta no artigo “En defensa de Cercas y de la verdad”, a defensora do leitor de *El País*, Milagros Pérez Oliva (2011a), no qual afirma que “en periodismo no cabe la ficción, si quiere seguir siendo periodismo. [...] El periodismo no puede alterar o modificar la realidad con ficción, porque entonces se convierte en

narrativa”. Em “Un lupanar en Arganzuela (VI)” (2011f), no qual comenta o artigo da Defensora, Espada afirmar que “Lo que en la novela son ficciones en el periodismo se convierten en mentiras”.

Federico Gerhardt faz uma pertinente análise desse caso Cercas versus Espada:

De este modo, la intervención de la defensora del lector pretende fijar los límites de la literatura en la prensa, de la ficción en el periódico. Lo que resulta interesante en este caso es que dichos límites ya no parecen remitir tanto, como en la discusión de Cercas y Espada, a criterios ideales (éticos o estéticos), sino más bien a las condiciones materiales de edición y circulación de los textos, es decir, a los condicionamientos del soporte. Los límites de la literatura y de la ficción en el periódico estarían dados, entonces, por el aparato paratextual (título, firma, tipografía diferenciada, recuadro) que define y da forma a esa caja vacía que cada autor llena a su estilo: la columna. (GERHARDT, 2013, p. 193).

Os limites, como observa Gerhardt, estariam mais centrados no plano formal do suporte e de circulação do texto. O que se apresenta, pois, é a quebra do pacto, de modo que sua validade não pode mais ser estabelecida pelo gênero ou pelo suporte, mas sim firmada especificamente com cada autor e em cada obra.

Javier Cercas (2011b) classifica a mentira de Rico com a expressão “limite de lo tolerable” e que está distante da injúria cometida por Espada contra ele. O limite que Cercas trata de definir mostra que a verdade da ficção vale também fora da ficção, mas ao mesmo tempo indica que o fora da ficção comporta questões éticas antes das estéticas e estilísticas. A licença poética da ficção no jornalismo estaria, desse modo, condicionada ao pacto que daí se espera dos seus firmantes. De um lado o leitor, que espera do jornal a veracidade dos fatos; do outro lado está o jornalista ou o colunista ou o cronista, de quem se espera o cumprimento do contrato. Porém, quando o leitor se depara com um texto de Javier Cercas, sabe, ou pelo menos, deveria saber que o contrato de leitura não é o mesmo encontrado em um artigo Arcadi Espada. Isso significa que Jayson Blair e Steve McCurry podem

continuar contando histórias? Sim, podem. Mas teriam que descredenciar-se como jornalistas, o que quer dizer que perderiam a fiabilidade e, além disso, teriam que contar suas histórias em outro suporte que não o jornalístico. Um caso inverso seria, suponhamos que Cercas, depois de publicar *Anatomía de un instante*, fosse desacreditado como ficcionista por ter escrito um romance isento de (ou imune a) ficção. Os leitores recomendariam uns aos outros: “Não leia esse novo falso romance de Javier Cercas, não há mais como confiar num tipo como esse, que traiu a ficção.” Mas a Espada, a pesar das duras críticas que recebeu pela calúnia contra Cercas, não perdeu sua credibilidade, muitos o entendem como um ato heróico, ele “cruzou a linha” e voltou, e voltou mais fortalecido. E ele mentiu não para provocar um efeito estético, como se faz na literatura, mas para provocar uma reação, a de seu rival; uma reação que, segundo seu entendimento, o denunciaria, pois reclamar contra a mentira seria desmentir sua afirmação de que no jornalismo a ficção também tem espaço. A batalha entre Espada e Cercas foi uma batalha entre persas e gregos, uma batalha de Salamina.

Mario Vargas Llosa, em *La verdad de las mentiras*, apresenta uma resposta à pergunta fundamental de toda a contenda de Cercas com Espada:

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encierran acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en cada caso. Para el periodismo o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía, más verdad, y, a más distancia, más mentira. (VARGAS LLOSA, 1990, p. 10).

O escritor peruano coloca a diferença entre os três discursos na maneira como se aproximam do real, que está regida por suas noções próprias de verdade, ou mentira. Porém o que de fato os diferencia é o cotejamento,

a prova, “entre lo escrito y la realidad que lo inspira”. A resposta de Vargas Llosa é a afirmação de Cercas de que a realidade é carburante da ficção assim como o é do relato real, mas esta não necessita prestar contas de suas mentiras verdadeiras.

Quando afirmo, repetindo-me uma vez mais, que em Cercas os limites não estão de todo abolidos, mas são tênues, muito tênues, é porque nosso autor pratica uma vida simulada; uma vida que, no âmbito de seus romances, acena para sua biografia e que esta abre espaço para sua vida ficcional. No entanto, reagionando contra a mentira de Espada, Cercas deixa essa fronteira menos tênue.

Assim, na literatura de Cercas, o apagamento dos limites é uma estratégia constante, diria fundamental; porém Cercas, em muitos momentos, faz questão de salientar essa fronteira. Por exemplo, quando Gregorio Morán (2003), nas páginas do jornal *La Vanguardia*, afirma que *Soldados de Salamina* é uma falsificação histórica. O jornalista se refere especificamente ao fuzilamento frustrado de Rafael Sánchez Mazas. Segundo Morán, o falangista teria inventado essa história.⁵⁶ “¿Por qué demônios va a salir un tío como yo explicando al personal que una novela que se está vendiendo como rosquillas es una falsificación histórica?”. Cercas (2003a) sai em defesa da veracidade do fato histórico em texto publicado no mesmo jornal como direito de resposta em 5 de abril de 2003⁵⁷. Nosso autor propõe o ônus da prova, pois Morán não apresenta nenhuma evidência da suposta falsificação, “Sólo encuentro una explicación: obedece al hecho de que, acusándome a mí de falsificar la historia, quiere ocultar el hecho demostrable de que el falsificador es él” (CERCAS, 2006b, p. 153). Cercas apresenta dados e circunstâncias a fim de justificar a veracidade do episódio e o faz como se fosse seu próprio personagem, pois argumenta que há

⁵⁶ Morán faz essa acusação também em seu livro publicado em 1981, p. 139: “Aquí se inició su leyenda; una leyenda fabricada gracias a su imaginación y a la ayuda de algunos amigos tan imaginativos y cínicos como él. Con la colaboración de Eugenio Montes –otro convertido en Roma al fascismo– una rocambolesca historia, según la cual Rafael había logrado sobrevivir, gravemente herido, a un fusilamiento; se le dio por muerto y logró zafarse de los cadáveres amontonados hasta alcanzar las líneas amigas donde, cubierto de sangre y lágrimas, abrazó al fin la bandera roja y gualda”.

⁵⁷ Esse artigo, “La falsificación de la historia”, está copilado em *La verdad de Agamenón* (2006, p. 157-159).

sobreviventes em Collell que são testemunhas do ocorrido e apresenta a dúvida de seu narrador quanto à possível, mas improvável falsificação do diário de Sánchez Mazas:

¿O es que pretende que creamos que mienten Pascual Aguilar y Joaquim y Jaume Figueras y Daniel Angelats y Maria Ferré, y todos los que vieron en aquellos días a Sánchez Mazas, quienes además habrían falsificado con prodigiosa pericia la libreta del escritor falangista? (CERCAS, 2006b, p. 153).

A respeito desse episódio entre Cercas e Morán, Rubinat Parellada (2014, p. 157, grifo do autor) se pergunta se Cercas faz a defesa do fato histórico ou da narrativa literária?

Cercas no defiende la versión que aparece en *Soldados de Salamina* porque la verdad literaria es *superior* a la versión histórica, sino que reivindica la historicidad de esa anécdota que él refiere y combate a Morán arguyendo que los hechos sucedieron tal y como él los narra. Mientras no había amenaza, la Literatura era *superior*, en cuanto la situación se complica, abandonamos la Literatura y nos armamos y protegemos con la autoritaria, implacable y antidemocrática *verdad de los hechos*.

Admito concordar com Rubinat Parellada em alguns aspectos de sua crítica, mas por motivos muito diversos dos seus. Cercas age como seu personagem ao defender a verdade fatural porque está disseminado em sua criação a tal ponto que, se para a nos, leitores, é difícil, mas não necessário, distinguir onde começa um e termina o outro, para o autor, lhe resta a vertigem do espelhamento. É o risco da autoficção para o autor, e também para a crítica.

Ainda que Cercas (2006b, p. 152) entenda perfeitamente que um romancista pode fabular sobre fatos reais ao contrário de um historiador ou um jornalista (porque entende com Vargas Lossa que a história e o jornalismo são gêneros que servem à literatura), nesse caso, segundo ele próprio, não poderia tomar a liberdade de invenção a respeito desse fato

concreto. Parece raro que Cercas se preocupe com tais aspectos, é como se dissesse que ele pode ficcionalizar sua própria biografia, mas não um fato histórico, que está, por sua vez, inserido em uma ficção. Cercas apaga um limite ao mesmo tempo em que acende outro.

Seria Cercas capaz de compactuar com uma mentira que não fosse literária? Em sua apresentação ao livro *El impostor* na Feria Literaria de Buenos Aires de 2015, ao ser perguntado se teria denunciado a impostura de Enric Marco, Cercas titubeia para responder que se fosse um historiador o teria feito, mas sem muita certeza: “Sí, claro. Espero que sí, ¿no? No tengo tan mal concepto de mí mismo.” (CERCAS, 2015a) A intermediadora volta a questioná-lo, “Entonces ¿lo hubiera denunciado?”, “Ojalá”, responde o escritor.

Vida e obra em Javier Cercas estão fundidas de tal maneira que, nosso autor, justamente pelo estabelecimento de uma linha descontinua entre o real e o ficcional, leva à confusão⁵⁸ não apenas aos leitores, mas também aos que se dedicam a estudar sua obra, os críticos literários.

Ramón Rubinat Parellada (2014) faz uma crítica carregada de radicalismo, claramente pautada em questões pessoais, a pesar de afirmar o contrário: “[...] la dureza de nuestro análisis no se debe a ninguna confrontación personal sino al rigor que se precisa para desentrañar una teoría literaria [...]” (RUBINAT PARELLADA, 2014, p. 19, 21). Rubinat Parellada critica a crítica cercasiana, acusa-a de superficialidade quanto à análise dos livros do autor. “El problema es que las críticas que estamos analizando no se han detenido lo suficiente en los libros de Cercas, sino que se han limitado a difundir la palabra del autor” (RUBINAT PARELLADA, 2014, p. 190). A esse respeito, tampouco Rubinat Parellada se detém na obra (literária) de Javier Cercas, que, como bem indica o título de seu livro, é uma crítica à obra literária do escritor. Porém Rubinat Parellada centra sua crítica no

⁵⁸ O crítico Ramón Rubinat Parellada, por outro lado, crê também que Cercas confunde a nós, críticos literários de sua obra que não denunciam sua “pseudo intelectualidade”, que nos engana com sua “disparatada” teoria da literatura: “¿Y los críticos? ¿Qué opinan de estas centrifugaciones? La mayoría de ellos están *ciegos* hasta tal punto que el no-querer-ver les permite no-ver y el no-querer-decir les permite mantener el silencio. Y este silencio, a nosotros [esta primeira pessoa do plural é seu “eu” científico], sí nos parece muy elocuente” (RUBINAT PARELLADA, 2014, p. 78, grifo do autor).

subtítulo: “una execración razonada de la figura del intelectual”, que tem como base as declarações de Cercas extraídas, em grande parte, de entrevistas. Ao dar pouca atenção aos textos literários (entendidos dentro do preceito clássico de narrativa ficcional) de nosso autor e ao afirmar que faz uma crítica da obra literária de Cercas, mas concentra sua análise nas suas declarações, entendo que Rubinat Parellada está ampliando o conceito de obra literária de Javier Cercas para além de seus textos ficcionais. Mas essa é uma verdade velada. Caro Rubinat Parellada, esse é nosso segredo essencial. Mas também há outro, mais óbvio, na verdade, dois. Nossos “sentimientos motor” é um deles, que, apesar de girarem em lados opostos, são movidos pelo mesmo autor. O outro, um desprendimento deste, é o título de nossas teses. Ambas repetem o título da tese de Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. E o que repetem? A “obra literária”. O que acrescentamos em comum? A preposição + o nome próprio: “de Javier Cercas”. Somos óbvios, prezado Ramón, e já quase íntimos. Tu es bem menos óbvio que eu, isso é certo, mas sei que ambos perseguimos o obtuso.

Porém, vejo que as críticas de Rubinat Parellada corroboram para algumas ideias abordadas nesta tese.

Por exemplo, ao afirmar que “Cercas insiste en presentar su Literatura como una empresa gnoseológica y con ello no consigue otra cosa que confundir al lector” (RUBINAT PARELLADA, 2014, p. 48), a pergunta que cabe é: não seria esse o propósito de nosso autor? Igualmente é esclarecedor quando o crítico (2014, p. 53) diz:

Si comparamos las ideas que Cercas objetiva en sus obras literarias y las que expresa como teórico y crítico de su propia obra, veremos que entre las voces de los personajes cercasianos y la voz del propio Cercas no hay muchas diferencias [...].

Isso atesta diretamente a ideia de que Cercas performa o papel de escritor fora e dentro da ficção. E quando Rubinat Parellada (2014, p. 60) o acusa de confundir História e Literatura por afirmar que aquela “utiliza las simetrías de la ficción para ‘dotarse de un sentido que por sí misma no posee’”, nada revela de ingênuo por parte do escritor, senão a prática de seu plano de obra literária, na qual ambos os campos do conhecimento se mesclam e se confundem.

Para Vargas Llosa (1990, p. 9), “La vida de la ficción es un simulacro [...]” e o romancista um “simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica. A veces sutil, a veces brutalmente, la ficción traiciona la vida [...]”. Cercas sim está de acordo com o seu mestre, digo com um de seus mestres, porém nosso autor entende que a vida real também se apresenta, ou pode apresentar-se, encapsulada no simulacro porque a ficção trai a vida (a vida atrai a ficção) do mesmo modo que o relato real é incapaz de transcrever verbalmente a realidade sem trai-la.

A obra literária de Javier Cercas é composta de um *corpus* que abrange a própria vida do escritor. Sua obra está fundada sobre uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade, como o devir que nos fala Gilles Deleuze (1997, p. 11). A obra de Cercas, ou o próprio autor, é o indivíduo que simula a doença, que não a finge, de modo que “não se pode tratá-lo nem como doente nem como não-doente” (BAUDRILLARD, 1991, p. 10). Não poder distinguir a verdade da doença faz parar a medicina e a psicologia. Se toda enfermidade pode ser simulada, a medicina perde o seu sentido, “uma vez que só sabe tratar doenças ‘verdadeiras’ pelas suas causas objectivas” (BAUDRILLARD, 1991, p. 10). É essa relação que se estabelece entre a literatura e o jornalismo e a história. A literatura como doença faz perder o sentido do tratamento. Mas o próprio escritor “não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo”. [...] A literatura, aparece, então, como um empreendimento de saúde (DELEUZE, 1977, p. 13). Uma saúde que também seja doença. A literatura como saúde é fármaco para os olhos e ouvidos do escritor; é saúde porque prolonga a vida, porque salva. A literatura como doença é simulacro que confunde o diagnóstico. De qualquer modo, como afirma o narrador de *La velocidad de luz* (CERCAS, 2005b, p. 201), escrever é um modo de evocar a vida. Do mesmo modo, Cercas autor termina seu diálogo com David Trueba evocando a escrita como condição de vida e saúde.

JC Exacto. Lo que instintivamente aprende Cercas [personagem de *Soldados de Salamina*] es que la vida hay que vivirla, que es algo fantástico, aunque esté llena de horrores y aunque el primer horror seamos nosotros. Lo que ocurre es que, como está enfermo, él entiende que la única

alegría posible para él, el único modo de vivir, es escribir.

DT Yo creo que ahí te ha salido la parte más autobiográfica del libro.

JC Puede ser. Para mí escribir es una necesidad vital: a lo mejor, si pudiera, no escribiría; pero tengo la sensación de que cuando no escribo me convierto en un monstruo. (CERCAS, TRUEBA, 2003, p. 182).

Por qual decidir: pela saúde ou pela doença? Pela vida simulada ou pelo dissimulo da vida? Francisco Rico arrisca uma resposta sobre a escolha de Javier Cercas: “Pero barrunto que acabará sacándole mejor partido a la incapacidad de decidir entre la vida y la literatura”. (CERCAS, 2009b, p. 110). Se Cercas é incapaz dessa decisão talvez seja porque para ele a vida e a literatura são indissociáveis; o que não significa, necessariamente, que sua obra seja sintomática (TODOROV, 2003, p. 323) de seu involuntário inconsciente, pois o consciente, nesse caso, é parte de um plano de obra.

E ao contrário do que afirma Espada, as mentiras de Cercas são sim um assunto literário e também de saúde; ou de doença dado que a ficção contamina a realidade e esta àquela. Logo, se pensamos juntos com Saussure, podemos considerar a literatura uma patologia. Mas a ficção salva e a realidade mata, diz o narrador de *El impostor*.

Falta-nos saber se a ficção também cura. Falta-me saber se a crítica salva, mata, cura ou adocece

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste percurso pela obra literária de Javier Cercas, inevitavelmente, muito propositadamente, refiz o percurso de meu contato com o autor com o intuito de demonstrar que a literatura afeta a vida e a vida afeta a crítica. Penso sim que se trata de um caso de afeto. “As feridas”, que são os lugares da vida e que precedem os capítulos, assim como a vida precede a escrita, mas que também se encontram na simultaneidade, procurou não apenas ser o desnudamento do processo de construção da tese, mas também, uma forma de potencializar os temas nela abordados. As feridas são sintomas de um desequilíbrio, de uma falha de harmonia. A ferida (uma montanha mágica) é a metáfora para obra de Cercas porque é uma marca temporária, mas que pode ser permanente. A ferida, sintoma da doença, transita entre a verdade e a mentira, entre o engano e o desengano, tem sempre uma causa nem sempre aparente, que é a sua verdade. As feridas, quando resultantes de uma cronicidade, podem apresentar um ciclo, uma circularidade.

Um dos princípios que busquei destacar na obra de Cercas foi o da circularidade de sua narrativa. Por isso, lemos o romance sendo escrito, por isso seu final nos joga novamente para seu começo. Essa característica está também no processo de entrada e de saída do autor de sua ficção. A obra é a cobra que se engole pelo próprio rabo. Isto é provocado, principalmente, pelo artifício da autoficção. A vida simulada na ficção volta para a realidade na forma de performance do autor. Essa condição circular da obra de Cercas é o que vai permitir que questões como as imposturas dos personagens e a busca pela verdade e a necessidade das provas. Porque o que Cercas se propõe, como escritor, é a utilizar a mentira para dizer uma verdade; e nos sugere, a nós leitores, um pacto no qual a única garantia é a da dúvida.

Cercas nos ensina a ler ressaltando que tudo é verdade, mas que igualmente pode ser mentira. A escolha é nossa: é possível que devoremos tudo ao mesmo tempo de sua obra, ou apenas uma parte selecionada e tragada com parcimônia. Seguramente ele recomenda a primeira opção porque é nela que os gêneros confundem; é nela que o gênero se faz doença degenerativa.

O próprio eu da autoficção de Cercas é uma degeneração, se pensamos com Barthes, que afirma a possibilidade da primeira pessoa chegar à categoria de ele. Esse é, em outras palavras, o movimento da

vida para a literatura porque “no hay nada más importante que la literatura, excepto la vida” (CERCAS, 2006a). E é nesse movimento que a autoficção, falsa proteção contra o real, se torna autoimunidade, falsa proteção para o corpo contra ele mesmo. Mas Cercas também realiza o movimento contrário levando com isso a outro grau a fundição entre corpo e *corpus*. Outra consequência dessa inversão é a obliteração dos limites entre o real e o ficcional. Assim a obra literária de Cercas problematiza a origem, que, assim como a ficção pura, não existe. Nosso autor não opera o apagamento de maneira peremptória, porque está consciente de que o limite apresenta fissuras. Por isso o rastro derridiano é o operador textual que melhor sintetiza o jogo narrativo de Cercas, pois é a desapareição da origem sem nunca ter desaparecido.

Ao escrever esta tese percebi que as três partes que a compõem possuem temas que podem ser desenvolvidos em qualquer uma das partes, e isso em algum momento aconteceu. De modo, que poderia, por exemplo, dissertar a respeito dos lugares do “eu” em “A construção do relato real” ou em “Os gêneros e o gênio”. Esse fato não foi intencional, deu-se ao acaso, e só me dei conta dele enquanto escrevia o terceiro capítulo. Isso talvez prove que está tese presente, em seu interior, um princípio de verdade, porque na literatura, ao contrário da vida, a casualidade não é arbitrária.

Confesso que mergulhei na obra literária de Javier Cercas, mas estou certo de que não atingi seu fundo, inexequível pretensão. Por outro lado, creio, agora, que a metáfora do rio (cf. 95) não contraria Valéry, para quem o mais profundo é a pele. Digo isso porque estava enganado, pois a superfície espelha o fundo, não o céu, ou porque o céu é o fundo. Porque a obra (literária) de Javier Cercas é a dobra sobre si mesma. Por isso poderia terminar estas considerações finais, que não são as últimas palavras escritas nesta tese, voltando, como um gato sobre seu próprio vômito, ao *incipit* de “As feridas: primeiro diagnóstico”, mas atualizando a instância narrativa: Foi no inverno de 2012, faz agora mais de quatro anos, quando vi Javier Cercas entrar pela porta do pequeno teatro da Casa da Cultura. No entanto, não o farei, porque, segundo Fausto Senzat (2001, p. 33), há uma tendência, muitas vezes inconsciente, de plasmar no texto crítico o estilo do autor estudado. Espero não ter sido traído pelo involuntário, pois tentei não fazer uma hagiografia do que se propunha ser monografia e de me afastar da retórica de Cercas (o gênio desestimula os imitadores). Acima de tudo, espero não ter falado mais

de mim do que de Cercas com a escusa de que a crítica é uma forma de autobiografia. E por último, e mais improvável, espero não o ter “obviado”.

Uma última confissão: estou descontente com o título “Considerações finais”. Resisti não usar aqui a fórmula de Cercas: “Epílogo. Prólogo de uma novela”. Que adaptada às circunstâncias do gênero ficaria assim: “Epílogo. Prólogo de uma tese”. Pensei outra opção sem passar por Michel Foucault, passando antes por David Lopes da Silva: “Isto não é um Prefácio”. Isso geraria algumas possibilidades: “Isto não são considerações finais”, “Isto não é um epílogo” ou “Isto não é uma tese”. Todas me pareceram apelativas e não soube como sustentaria tais títulos. Mas deixo uma sugestão, que também me resisti não colocar entre parênteses ao lado de “Considerações finais”, que me remete à metáfora do rio, como uma ideia de “penúltimo mergulho”:

O penúltimo grão de areia (a modo de epílogo)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“SOY un embustero, pero no un falsario”. **El País**, Madrid, 26 sep. 2011. Disponível em:

<http://elpais.com/diario/2011/06/26/domingo/1309060356_850215.htm>. Acesso em: 09 fev. 2016.

ABNER, Berta Kleingut de. **Marcel Schwob, Jorge Luis Borges**: Marginalidad y transcendencia. San Juan: EFFHA, 2006.

ACTOS de confraternidad cívico-militar. **La Vanguardia**, 29 set. 1938. Disponível em:

<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1938/09/29/pagina-4/33130788/pdf.html>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. E-book Kindle. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: la representación de la realidad en la literatura occidental. Tradução de I. Villanueva; E. Ímaz. México-D.F.: FCE, 1996.

BAJTÍN, Mijaíl. **Problemas de la poética de Dostoievski**. 2. ed. Tradução de Tatiana Bubnova. México: FCE, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Introducción al análisis estructural de los relatos. Tradução de Beatriz Dorriots. In: **El análisis estructural**. NICCOLINI, S. (Org.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.

_____. **Novos ensaios críticos/ O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. Cultrix, s/d.

- _____. O discurso da história. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O grão da voz**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fonte, 2004b.
- _____. **Lo obvio y lo obtuso**. Tradução de C. Fernandez Medrano. Barcelona: Paidós, 2002.
- _____. **O rumor da língua**. Tradução de Laranjeira. Brasiliense, 1988.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. **S/Z**. 1. ed. Tradução de Nicolas Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004a.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BELLERMIN-NÖEL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. In: **Manuscrita**: Revista de crítica genética N. 4. São Paulo: APML, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2009.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Néri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- BIRULÉS, Fina. Entre el descrédito y la rehabilitación del yo. In: CRUZ, Manuel (Ed.). **Las personas del verbo**. E-book. Barcelona: Herder, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. **El espacio literario**. Tradução de Vicky Palant, Jorge Jinkis. Madrid: Nacional, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. Calle desconocida. In: **Obras completas**. vol. I. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. Las ruinas circulares. In: **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé, 1966.
- _____. La divina comedia. In: **Obras completas**. vol. III. 12. ed. Buenos Aires: Emecé, 2004.

_____. El cuento policial. In: **Obras completas**. vol. IV. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BUSSARELO, Raulino. **Dicionário básico latino-português**. 4. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC: 1998.

CALLEJA, Tono. Cae una red que controlaba con cámaras a prostitutas.

El País. 14 fev. 2011. Disponível em:

<elpais.com/diario/2011/02/14/madrid/1297686254_850215.html>.

Acesso em: 17 ago. 2016.

CAMARERO, Antonio. **La teoría ético-estética del decoro en la antigüedad**. Bahía Blanca, Arg.: EdUNS, 2000, p. 18 e 129. Disponível em:

<http://books.google.es/books?id=aPodz4ByA88C&pg=PA18&lpg=PA18&dq=%22quien+enga%C3%B1a%22+%22gorgias%22&source=bl&ots=ix2B4a4mAm&sig=RiSmtcVrH3w2WhRjvD-BWL79pmU&hl=es&ei=OQO1SauYHOS1jAfOs_X0BQ&sa=X&oi=book_result&resnum=3&ct=result#PPA18,M1>.

Acesso em: 21 ago. 2016.

CASAS, Ana (Ed.). **El yo fabulado**: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. E-book. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2014.

CAYUELA GALLY, Ricardo. *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas. **Letras Libres**, 31 out. 2009. Disponível em:

<www.letraslibres.com/mexico/libros/anatomia-un-instante-javier-cercas>. Acesso em: 30 maio 2016.

CERCAS, Javier, IGLESIAS ILLA, Hernán. Javier Cercas: “Lo primero que debes hacer es desconfiar del narrador”. **La Nación**, 25 jan. 2013.

Disponível em: <www.lanacion.com.ar/1548432-javier-cercas-lo-primero-que-debes-hacer-es-desconfiar-del-narrador>. Acesso em: 11 dez. 2015.

CERCAS, Javier. **A obra literaria de Gonzalo Suárez**. Barcelona: Sirmio Quardens Crema, 1993.

_____. Adiós, muchachos. **El País**, 8 mar. 2011a. Disponível em:

<http://elpais.com/diario/2011/01/23/eps/129576608_850215.html>.

Acesso em: 07 abr. 2016.

_____. **Anatomía de un instante**. 1. ed. Barcelona: Mondadori, 2009a.

- _____. Apresentação de *El impostor*. **Feria Literaria de Buenos Aires**, 1 maio 2015. Vídeo. Arquivo pessoal.
- _____. Cercas responde a la Defensora del lector. **El País**, Madrid, 21 fev. 2011b. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2011/02/21/opinion/1298242808_850215.html>. Acesso em: 13 jan. 2012.
- _____. Decálogo del escritor de éxito. **La Vanguardia**, 20 jul. 2006a. Disponível em: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/07/20/pagina-36/50346911/pdf.html>>. Acesso em 12 mar. 2012.
- _____. El chantaje del testigo. **El País**, Madrid, 26 dez. 2010. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html>. Acesso em: 03 dez. 2015.
- _____. **El impostor**. E-book. Barcelona: Penguin Random House, 2014a.
- _____. **El inquilino**. Barcelona: Acantilado, 2002a.
- _____. **El móvil**. 4. ed. Barcelona: Tusquets, 2009b.
- _____. El pacto. In: **Renacimiento**, n. 35/36, pp. 8-13, 2002b. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/40516593>> Acesso em: 16 fev. 2016.
- _____. **El punto ciego**. 1. ed. E-book. Barcelona: Penguin Random House 2016.
- _____. El verdadero Naipul. **El País**, 13 dez. 2009c. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2009/12/13/eps/1260689208_850215.html>. Acesso em: 25 outubro. 2016.
- _____. Entrevista con Javier Cercas. **El País**, Madrid, 10 outubro 2012a. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/10/actualidad/1349886000_1349895488.html> Acesso em: 25 jan. 2013.
- _____. La edad de oro. **El País**, 2 dez. 2000. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2000/12/02/catalunya/975722840_850215.html>. Acesso em: 20 nov. 2012.
- _____. **El vientre de la ballena**. 3. ed. Barcelona: Tuquest, 2005a.

- _____. **El vientre de la ballena**. 1. ed. E-book. Barcelona: Penguin Random House, 2014b.
- _____. La falsificación de la historia. **La Vanguardia**, 5 abr. 2003a. Disponible em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/04/05/pagina-47/34029741/pdf.html>>. Acesso em: 8 jul. 2016.
- _____. **La obra literaria de Gonzalo Suárez**. Barcelona: Sirmio Quarderns Crema, 1993.
- _____. **La velocidad de la luz**. 3. ed. Barcelona: Tusquets, 2005b.
- _____. **La verdad de Agamenón**. Barcelona: Tusquets, 2006b.
- _____. La verdad enmascarada. **El País**, Madrid, 2 mar. 2013. Disponible em: http://elpais.com/diario/2013/02/28/eps/13620722469_459254.html>. Acesso em: 11 jan. 2016.
- _____. **Las leyes de la frontera**. 1. ed. Buenos Aires: Mondadori, 2012b.
- _____. **Relatos reales**. 1. ed. Barcelona: Acantilado, 2005c.
- _____. Rico al paredón. **El País**, 13 fev. 2011c. Tribuna: Diario de un friki. Disponible em: cultura.elpais.com/diario/2011/01/13/opinion/1297551604_850215.html>. Acesso em: 01 jun. 2016.
- _____. **Soldados de Salamina**. 28. ed. Barcelona: Tusquets, 2003b. CERCAS, Javier. Todos los gatos son teléfonos. **El País**. 8 mar. 2009d. Disponible em: http://elpais.com/diario/2009/03/08/eps/1236497208_850215.html>. Acesso em: 05 nov. 2015.
- _____. Un monstruo omnívoro. **El País**, 8 nov. 2015. Disponible em: http://elpais.com/elpais/2015/11/03/eps/1446554220_693875.html>. Acesso em: 8 nov. 2015.
- _____. Un secreto esencial. **El País**, 11 mar. 1999. Disponible em: http://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html>. Acesso em: 12 jun. 2010.
- _____. **Una buena temporada**. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2004.

_____. Verdad a la vista. **El País**, Madrid, 29 maio 2011d. Disponível em:

<http://elpais.com/diario/2011/05/29/eps/1306650408_850215.html>. Acesso em: 11 set. 2014.

_____. Yo soy Enric Marco. **El País**, 27 dez. 2009e. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html>. Acesso em: 12 jun. 2014.

CERCAS, Javier; COLLADO, Sergio. Javier Cercas: “Soy todos los personajes de ‘Las leyes de la frontera’”. **El Diario**, Barcelona, 03 abr. 2013. Disponível em: <http://eldiario.es/catalunya/diariacultura/cultura-literatura_6_117998214.html>. Acesso em: 23 maio 2014.

CERCAS, Javier; GASCÓN, Daniel. Entrevista con Javier Cercas. **Letras Libres**, 11 nov. 2014. Disponível em

<<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-javier-cercas>> Acesso em: 23 jun. 2016.

CERCAS, Javier; RÓDENAS, Domingos. Novela y ficción. **Fundación March**, 22 out. 2013. Áudio. Disponível em <www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?p1=22968> Acesso em: 4 jul 2016.

CERCAS, Javier; SAMSON, Regina. Del primer golpe posmoderno. Historia, ficción, periodismo y las posibilidades de la escritura. Entrevista a Javier Cercas. **Iberoamericana**, Madrid: Editorial Vervuert. Año 13, n. 52, dez. 2013, p. 157-161. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24368428>> Acesso em: 17 fev. 2016.

CERCAS, Javier; TRUEBA, David. **Diálogos de Salamina**: un paseo por el cine y la literatura. Barcelona: Salvat, 2003.

CERVANTES, Miguel de. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha**. Tomo V. Edição de Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1912.

COMENTO al “Canzoniere” di Petrarca. **Oilprojet**. Disponível em: <www.oilproject.org/lezione/temi-reassunto-e-analisi-canzoniere-francesco-petrarca-4828.html>. Acesso em: 13 jul. 2016.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: a literatura e o senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

- _____. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- _____. **Théorie de la littérature: la notion de genre**. Université de Paris IV, Sorbonne, aula ministrada, fevereiro a março de 2001. Disponível em: <www.fabula.org/compagnon/genre1.php>. Acesso em: 22 fev. 2016.
- CORRIERE DELLA SERA. **H iniziale**: una lettera sopravvissuta. Disponível em: <dizionari.corriere.it/dizionario-si-dice/H/h.shtml> Acesso em: 18 jul. 2016.
- COSTA, Walter Carlos. Obras completas; tomo I, de Jorge Luis Borges. Resenha. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 465-469, 1999.
- CUDDON, J. A. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin Books, 1998.
- CUNHA, Renato. **Cinematizações**. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2007.
- DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Tradução de Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **A farmácia de Platão**. 3. ed. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. **Dar (el) tiempo**: I. La moneda falsa. 1. ed. Tradução de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaideerman, Reanto Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. História da mentira. Tradução de Jean Briant. In: **Estudos Avançados**, volume 10, número 27. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 7 - 39, 1996.
- _____. La folie du jour. In: **Parages**. Paris: Galilée, 1986a.
- _____. **La tarjeta postal**: de Sócrates a Freud y más allá. Tradução de Tomás Segovia. México, D. F.: Siglo XXI, 1986b.

- _____. **Limited Inc.** Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1991b.
- _____. **Margens da filosofia.** Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991a.
- _____. **Points de suspension.** Paris: Galilée, 1992.
- _____. **Posições.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DICKENS, Charles. **Hard times.** vol. 1. Nova York: Riverside, 1869.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- ENTREGA de cartillas navales. **La Vanguardia Española,** 2 abr. 1941. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1941/04/02/pagina-3/33112794/pdf.html>>. Acesso em: 23 jan. 2015.
- ESPADA, Arcadi. “Trile y trola. Aproximación al mundo de Javier Cercas I”. **Diarios de Arcadi,** 20 nov. 2005a. Disponível em: <<http://www.arcadiespada.es/2005/11/20/20-de-noviembre-de-2005-5128/>>. Acesso em: 17 ago. 2016.
- _____. “Trile y trola. Aproximación al mundo de Javier Cercas II”. **Diarios de Arcadi.** 21 nov. 2005b. Disponível em: <<http://www.arcadiespada.es/2005/11/21/21-de-noviembre-de-2005-5129/>>. Acesso em: 17 ago. 2016.
- _____. 9 de marzo. **Diarios de Arcadi,** 9 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.arcadiespada.es/2009/03/09/09-de-marzo/>>. Acesso em: 17 ago. 2016.
- _____. De vuelta del burdel. **Revista de Prensa,** 17 feb 2011a. Disponível em: <<https://www.almendron.com/tribuna/de-vuelta-del-burdel/>>. Acesso em: 17 ago. 2016.
- _____. **Diarios.** Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- _____. El milikito. **Diarios de Arcadi,** 25 jan. 2011b. Disponível em: <<http://www.arcadiespada.es/2011/01/25/25-de-enero-3/>>. Acesso em: 24 ago. 2016.
- _____. Gato al agua. **Diarios de Arcadi,** 28 jan. 2011c. Disponível em: <<http://www.arcadiespada.es/2011/02/15/15-de-febrero-2/>>. Acesso em: 25 ago. 2016.
- _____. **Periodismo práctico.** E-book. Barcelona: Espasa, 2011d.

_____. Santos Darwin, Fainé y Camps. **El Mundo**, 15 feb. 2011e.

Disponível em:

<<http://www.elmundo.es/blog/elmundo/elmundopordentroporfuera/2011/01/28/santos-darwin-faine-y-camps.html#comentarios>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

_____. Un lupanar en Arganzuela (VI). **El Mundo**, 20 fev. 2011f.

Disponível em:

<<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/elmundopordentro/2011/02/20/un-lupanar-en-arganzuela-vi.html>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

ESPADA, Arcadi; SONTAG, Susan. La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag. **Letras Libres**, 30 abr. 2004. Disponível em: <www.letraslibres.com/mexico-espana/la-necesidad-la-imagen-entrevista-susan-sontag>. Acesso em: 30 ago. 2016.

EVERLY, Kathryn. **History, violence, and the hyperreal**: representing culture in the contemporary Spanish novel. Purdue University Press, 2010.

FAULKNER, William. **The wild palms**: [If I forget thee, Jerusalem]. New York: Vintage International, 2011.

GELI, Carles. Cercas regresa a la Guerra Civil con la historia de un familiar falangista. **El País**, 20 out. 2016. Disponível em:

<http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/19/actualidad/1476900255_158077.html>. Acesso em: 20 out. 2016.

GERHARDT, Federico. Entre Espada y Cercas: los límites de la literatura en prensa. In: **Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Universidad de Buenos Aires, 2013, p. 185-193. Disponível em:

<http://www.uba.ar/aihbuenaosaires2013/actas/seccion4/Entre%20Espada%20y%20Cercas_GERHARDT,%20Federico/Entre%20Espada%20y%20Cercas_GERHARDT,%20Federico.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2016.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício.

Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Pruebas y posibilidades. Comentario al margen del libro *El regreso de Martín Guerre* de Natalie Zemon Davis. In: **Tentativas**. 1. ed. Tradução de Ventura Aguirre Durán. Morelia, Michoacán, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003.

- GOMÉZ TRUEBA, Teresa. ‘Esa bestia omnívora que es el yo’: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas. In: **Bulletin of Spanish Studies**, vol. LXXXVI, n. 1, 2009, p. 68-83.
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna. La realidad asalta la ficción. **El País**, 5 dez. 2014. Disponível em: <cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417632850_23616.htm>. Acesso em: 23 maio 2016.
- GUTIÉRREZ, Vera. Arcadi Espada lanza el bulo de que Cercas fue detenido en un prostíbulo. **El País**, 16 fev. 2011. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2011/02/16/cultura/1297810806_850215.html>. Acesso em: 03 maio 2016.
- HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. **Revista Cult**, n. 130, ano 11, mar. 2010. Disponível em: <revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-busca-pelo-absoluto>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- IDUARTE, Marta Morineau. **Diccionario de derecho romano**. 2. ed. México D. F.: Oxford University Press, 2009.
- JOHNSON, Barbara. The frame of reference: Poe, Lacan, Derrida. In: **Yale French Studies**, No. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. (1977), pp. 457-505.
- KINGLER, Diana. A escrita de si como performance. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, n. 12, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2016.
- KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. La verdad: el primer principio y el más confuso. In: **Los elementos del periodismo: todo lo que los periodistas deben saber y los ciudadanos esperar**. Tradução de Amado Diéguez Rodríguez. Madrid: Aguilar, 2012.
- KRETSCHMER, Johannes. Apresentação. In: MANN, Thomas. **O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros**. Tradução de Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- KRISTAL, Efraín. Borges y la traducción. In: **Lexis: Revista de lingüística y literatura**. Vol. 23, n. 1. 1999, p. 3-24. Disponível em: <<http://www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/7255/7461>>. Acesso em: 3 fev. 2016.

_____. **Invisible work**: Borges and translation. 1. ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAURENT, Olivier. Steve McCurry: I’m a visual storyteller not a photojournalist. **Time**, 30 maio 2016. Disponível em: <time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/>. Acesso em: 12 jul 2016.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

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

LEWIS, Hyndham. Monstre gai. In: **The Hudson Review**, Vol. 7, N. 4 (Winter, 1955), pp. 502-521. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3847866>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

LUDMER, Josefina. **Los procesos de construcción del relato**. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

MALERB, Jurandir. **A história escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006.

MEDICI, Lorenzo di. **Opere di Lorenzo de’Medici detto Il Magnifico**. Vol. 3. G. Firenze: Molini Company’tipi Bodoniani, 1825. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=ykdAAAYAAJ&dq>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

MÉNDEZ, Alberto. **Los girasoles ciegos**. 25. ed. In: Barcelona: Anagrama, 2008.

MEYERS, Jeffrey. “Monstre Gai” in Wyndham Lewis and Saul Bellow. In: **Note on Contemporary Literature**. Vol. 40, Issue 3, May 1, 2010.

MISKOLCI, Richard. Doutor Fausto. In: MISKOLCI, Richard. **Thomas Mann, o artista mestiço**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2003.

MORÁN, Gregorio. **Los españoles que dejaron de serlo**: Euskadi, 1937-1981. Barcelona: Planeta, 1982.

_____. Soldado de plomo en Salamina. **La Vanguardia**, 29 mar 2003. Disponível em:

<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/03/29/pagina-32/34013139/pdf.html>>. Acesso em: 8 jul. 2016.

NAVES, Bruno Torquato de Oliveira. Da quebra da autonomia liberal à funcionalização do direito contratual. In: FIUZA, César; SÁ, Maria de Fátima Freire de; NAVES, Bruno Torquato de Oliveira (Coord.). **Direito civil**: atualidades II: da autonomia privada nas situações jurídicas patrimoniais e existenciais. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. **Introduction to documentary**. 2. ed. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **La voluntad de poder**. Tradução de Aníbal Froufe. 17. ed. Madrid: EDAF, 2009.

NOGUEIRA, Luís. **Manual de cinema II**: géneros cinematográficos. Covilhã: LabCom, 2010.

O LIVRO das mil e urna noites, volume 1: ramo sírio. Introdução, notas, anexos e tradução do árabe de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2005.

ONETTI, Juan Carlos. **El pozo**. Montevideu: Arca, 1965.

_____. **Obras Completas**. Tomo III. Cuentos, artículos y miscelánea. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A, 2009.

PÉREZ OLIVA, Milagros. En defensa de Cercas y de la verdad. **El País**, 20 fev. 2011a. Disponível em:

<http://elpais.com/diario/2011/01/16/opinion/1298156405_850215.html>. Acesso em: 01 jun 2016.

_____. La impostura de um fumador. **El País**, 16 jan. 2011b.

Disponível em:

<http://elpais.com/diario/2011/01/16/opinion/1295132405_850215.html>. Acesso em: 01 jun 2016.

PETRARCA, Francesco. **Il canzoniere**. Coordedando por Luigi Domenico Spadi. Firenze: Andrea Bettini Libraio-Editore, 1858.

_____. **Il Petrarca**: Dichiarazioni non piu stamp. 1573. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=VCY8AAAACAAJ>> Acesso em: 12 jun. 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Barcelona: Anagrama, 2001.

PINTO, Ana Carolina Teixeira. “Jabón” como síntese da obra onettiana. In: PINTO, Ana Carolina Teixeira; SILVA, Marcos Roberto (Org.). **O aleph da obra**. Realeza, PR: Editora da Cidade, 2009.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. **Górgias ou a oratória**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: DIFEL, s/d.

PLUTARCO. **Obras Morales y de costumbre (Moralia)**. Tomo I. Tradução de Concepción Morales Otal e José García López. Madrid: Gredos, 1992.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

_____. The purloined letter. In: **The gift**: a Christmas, New Year and birthday present. Philadelphia: Carey and Hart, 1845. Disponível em <<https://archive.org/stream/giftchristmasnew00carerich#page/n13/mode/2up>> Acesso em: 15 jan. 2016.

REYZÁBAL, María Victoria. **Diccionario de términos literarios**. Tomo II. 2 ed. Madrid: Acento, 1998.

RICO, Francisco. Teoría y realidad de la ley contra el fumador. **El País**, 11 fev. 2011. Tribuna. Disponível em: <elpais.com/diario/2011/01/11/opinion/1294700405_850215.html>. Acesso em: 01 jun. 2016.

RILEY, Edward C. La verdad de los hechos. In: **Teoría de la novela en Cervantes**. 3. ed. Tradução de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1981.

ROJAS, Alberto. Steve McCurry, el escándalo de una leyenda de la fotografía. **El MUNDO**, 1 jun. 2016. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/grafico/cultura/2016/01/574df213e5fdeae10b8b4600.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

ROSSI, Maura. **El mosaico memorial de Alberto Méndez**: propuestas de análisis. 2010. 164 f.. Tese (Doutorado em Lingue e Letterature Europee e Americane) Facoltà di Lettere e Filosofia Dipartimento di Romanistica Università degli Studi di Padova, Padova, 2010.

- RUBINAT PARELLADA, Ramón. **Crítica de la obra literaria de Javier Cercas**: una execración razonada de la figura del intelectual. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial. El “relato real” de Javier Cercas: la sutil frontera entre ficción y realidad. In: CASSOL, Alessandro; CRIVELLARI, Flavia Gherardi; TARAVACCI, Pietro (Org.). **Labirinti**, n. 152. Frontieri: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità. Vol. I – Letteratura. Trento: Università degli Studi di Trento, 2013, p. 488-498. Disponível em: <eprints.biblio.unitn.it/4259/1/Lab._152-_vol._I°.pdf>. Acesso em: 22 set. 2016.
- SANTOS, Augusto Severino dos. **Introdução ao direito civil: lus romonum**. Belo Horizonte: Del Rey, 2009.
- SANTOS, Washington dos. **Dicionário jurídico brasileiro**. Belo Horizonte: Del Rey, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. Paris: Payot & Rivages, 1995.
- _____. **Curso de linguística geral**. 27. ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHECHNER, Richard. What is performance?”. In: **Performance Studies**: an introduction. 3. ed. New York: Routledge, 2013, p. 28-51.
- SENZAT, Fausto. **A crítica em crise**: o escrito e o dito sobre o escrito. Realeza, PR: Editora da Cidade, 2001.
- SERNA, Julio. Javier Cercas. La moral del pasado. In: SERNA, Julio. **La imaginación histórica**: ensayos sobre novelistas españoles contemporáneos. 1. ed. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012.
- SERRANO, María Isabel. Un ‘canal 24 horas’ para vigilar a las prostitutas”. **ABC**. 14 fev. 2011. Disponível em: <hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2011/02/14/040.html>. Acesso em: 17 ago. 2016.
- SOLDADOS de Salamina. Direção: David Trueba. Produção: Andrés Vicente Gómez e Cristina Huete. Intérpretes: Ariadna Gil; Ramón Fontseré; Joan Dalmau; María Botto; Diego Luna e outros. Roteiro: David Trueba. Lolafilms; Fernando Trueba P.C., 2003. 1 DVD (112 min). Baseado no romance *Soldado de Salamina*, de Javier Cercas.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THEODOR, Erwin. Prefácio. In: GOETH, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução de Jenny Kablin Segall. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. da USP, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRUEBA, David. **Soldados de Salamina**. 1. ed. Madrid: Plot Ediciones, 2003. Roteiro cinematográfico.

TURK, Christopher; KIRKMAN, John. *Effective writing: improving scientific, technical and business communication*. 2. ed. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura**. 1. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. El sueño de los héroes. **El País**, Madrid, 3 sep. 2011.

Disponível em:

<http://elpais.com/diario/2011/09/03/opinion/999468046_850215.html>

Acesso em: 12 out. 2015.

WHITE, Hayden. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. 1. ed. Tradução de María Inés LaGreca et al. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

WILDE, Oscar. El crítico artista. In: WILDE, Oscar. **Obras completas**. Tradução de Julio Gómez de La Serna. Madrid: Aguilar, 1943, p. 913-966.

ANEXO: 12 de dezembro de 2016

O primeiro movimento para iniciar o projeto de escrita de uma tese é o do “sentimento motor”. Isto é, o que sentimos por nosso objeto de pesquisa deve girar em algum sentido, mas nunca estar estático. Esse movimento é o que Fausto Senzat chama de a cinética da escrita; esse movimento é o que aprendi nas aulas de literatura nesta instituição. Em uma dessas aulas, o professor Carlos Capela, no segundo semestre de 2001, usou a expressão “sentimento motor” com o propósito de explicar que só há dois sentimentos possíveis para nos mover em direção a nosso objeto de pesquisa: o ódio e a paixão. Sem um desses extremos, a pesquisa é apatia, ou como diria Raul Antelo, acefalia. Porém, não significa que a ausência desses sentimentos, necessariamente resultará, textos melhores ou piores do que aqueles que não tiveram como ponto de partida essa propulsão. Penso que é uma questão de escolha, uma questão de saúde. Minha opção, devo confessar, foi pelo “sentimento motor” da paixão. Optei por esse movimento tanto em minha dissertação como em minha tese.

Mas hoje vejo que há algumas diferenças, como também aproximações, entre esses dois textos. Inconscientemente, repeti o título de um no outro. Minha dissertação leva o título “Nome próprio em Juan Carlos Onetti” e a tese, hoje em julgamento, é intitulada “A obra literária de Javier Cercas”. O que aí se repete é a ausência de um romance específico e se repete o nome próprio, o nome do autor (nome de autor). Recordo que o professor Fábio Lopes, em sua arguição, disse que talvez teria sido melhor que eu tivesse me centrado em uma única narrativa de Onetti em lugar de analisar o nome próprio em toda sua obra, além do mais, seria mais adequado a uma dissertação. Não discordo de Lopes naquele momento e tampouco o faço agora. Na ocasião lhe respondi que Onetti é autor de uma obra completa, que seus textos formam uma obra total e eu queria saber como o nome próprio funcionava nessa totalidade.

Esta tese, hoje, doze de dezembro de 2016, em julgamento, se iniciou com um projeto no qual eu vislumbrava analisar como Javier Cercas, no romance *Soldados de Salamina*, se utilizou de um episódio da Guerra Civil Espanhola, o frustrado fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas, para escrever uma narrativa que não tem como tema a Guerra

Civil da Espanha, mas que nos causa a sensação de que fala muito mais a respeito desse fato histórico do que os romances totalmente ambientados nesse período, como, por exemplo, os romances testemunhais, como os quais eu cotejaria *Soldados de Salamina*, trabalharia, principalmente, com uma análise comparativa de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez. No entanto, aos poucos, outras questões foram prendendo minha atenção, Cercas publicou novos livros, novas crônicas, concedeu entrevistas e como resultado fui infiel ao meu projeto de pesquisa inicial, que para mim ficava tão distante como a batalha de Salamina.

Antes mesmo de definir o autor de minha pesquisa de doutorado, estava certo de que haveria de ser um autor vivo. A experiência de pesquisar sobre um autor que segue publicando enquanto você está escrevendo sobre sua obra, pode ser aterradora. Pois quando eu passava meses sem escrever uma única linha e recebia na caixa de entrada de meu e-mail o alerta do *Google* que trazia notícias sobre o lançamento de um novo livro de Javier Cercas, sentia que ou eu voltava a escrever (ou mesmo começava a fazê-lo) ou desistia de tudo, porque, pensava eu, se ele publica mais um livro prometo que mando-o à merda e à ela vou junto. E o xingava de escritor prolixamente insuportável. (E pensava em Alberto Méndez, um único livro publicado e quase póstumo). Porém não cumpro a promessa. A cada novo livro publicado a prosa de Cercas me dava a certeza de que era a obra ou nada.

Esse “problema” de pesquisar a obra literária de um autor vivo, que publica, praticamente, um livro a cada dois anos, se potencializa quando sua própria vida é também parte de sua obra. Javier Cercas é um autor de autoficção e está na moda. Sim, estão na moda ele, autor de *best seller*, como os romances autoficcionais e as críticas sobre romances autoficcionais. Eu deveria ter ficado, pensava eu, com *Soldados de Salamina*, *Los girasoles ciegos* e a Guerra Civil Espanhola, que também está na moda, mas que me parece um tema menos pretensioso tanto para quem produz a narrativa bem como para quem produz a crítica. Cogitei mudar de tema, Alai não ficou sabendo disso, revelo-lhe isso agora, neste dia, 12 de dezembro de 2016, e com a tese em julgamento. Mantive essas elucubrações, ou perturbações, só para mim até que estivesse certo de que rumo tomar, para que depois ela me orientasse a voltar ou a seguir. O que escrever sobre um escritor que se autoficcionaliza? Tudo parece ser sempre igual: a vida e a literatura, a

instabilidade dos gêneros literários, a verdade a mentira, o fático e o ficcional, autoficção como performance e os pactos e contratos de leitura. O mesmo nome próprio na capa e no interior do livro. Em que a obra literária de Javier Cercas se diferencia da obra de Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Manuel Vicent, Roberto Bolaño, Carlos Liscano, César Aira, Sonia García Soubriet... e tantos outros? É certo que um dos parâmetros é a gradação dos dados biográficos com a ficção, também é certo que não realizei esse trabalho comparativo: ler os romances, confrontá-los com a vida dos autores. Por muito tempo fiquei sem saber como responder a essa questão. Precisava respondê-la com urgência porque sentia que se a não respondesse, não poderia seguir. Não poderia seguir porque não queria que minha tese fosse mais uma tese sobre autoficção permeando os mesmos cansados temas. Essa pretensão, num primeiro momento, me pareceu arrogância, mas depois acreditei que era exigência da pesquisa acadêmica.

Hoje, 12 de dezembro de 2016, com esta tese em julgamento, digo que era apenas uma pretensão, que, talvez, longe ter sido alcançada, foi desculpa propulsora para a escrita. Deixo claro que os escritores de autoficção que a pouco citei se utilizam dessa estratégia narrativa, mas estão longe de escrever a mesma coisa e são muito singulares na maneira de propor as questões. Quanto à crítica, vejo que há questões fundamentais, que eu chamei de “cansados temas”, das quais não se pode fugir nesse caso. Há pouquíssimas teses ou dissertações sobre a obra de Javier Cercas, mas uma grande quantidade de artigos, muitos dedicados a *Soldados de Salamina*. Sobre autoficção em outros autores há um considerável número de teses e dissertações. Foi nessa revisão da literatura que identifiquei que, no discurso crítico, a respeito das obras de autoficção a ausência, com razoável frequência, da voz do crítico em primeira pessoa. Esse dado, por si só, não tem a menor relevância, mas me levou a considerar a possibilidade de ir além do uso da primeira pessoa e buscar escrever uma crítica entrelaçada com minha autobiografia.

Confesso que cogitei, de início, a escrita de uma autoficção, porém prontamente abandonei esse intento, tive o extremo receio de estar plasmando o estilo de Cercas, coisa que todos fazemos em maior ou menor grau quando passamos tempo demais com nossos escritores. Excluí a autoficção porque não me pareceu adequado seu emprego numa tese que pretende a obtenção do título de doutor em literatura, na qual não se escreve literatura, mas sobre literatura, logo também porque a

licença para mentir é o romancista quem a tem. De modo que optei por escrever o processo de escrita desta tese. Obviamente que escrever esse processo consistia em escrever minha autobiografia, pois não seria viável, ao mesmo tempo que seria demasiadamente artificial, ocultar meu “eu” nessa empresa. No entanto, tinha pois que delimitar as vicissitudes desse período e tomei como ponto de corte somente os fatos que afetaram de modo direto minha escrita. Ademais, era necessário que tudo convergisse para Cercas. Com isso, me propus a escrever um relato, mas que fosse real.

Portanto, fiz o desnudamento do processo da escrita desta tese, hoje, 12 de dezembro de 2016, em julgamento, orientado pelos três encontros com Javier Cercas, ou pelos três momentos em que estive frente a ele. Essas três ocasiões, que se deram em três países distintos, Brasil, Espanha e Argentina, respectivamente: Paraty, Madrid e Buenos Aires, de fato determinaram a estrutura da tese e sua divisão em três partes. Cada parte trata de um encontro com o escritor e de um desencontro comigo mesmo e com a vida circundante. Cada parte trata de temas específicos da obra literária de Javier Cercas: o limite entre a verdade histórica e a verdade literária, a genialidade e o gênero e a literatura entre as vidas: isto é, a vida ficcional e a vida empírica.

Cercas estabelece uma relação ambígua com o fático e o ficcional. Seus livros *Soldados de Salamina* (2001), *Anatomía de un instante* (2009) e *El impostor* (2014), por exemplo, apresentam um imbricado entrecruzamento entre a verdade da história e a mentira da literatura. Aí estão a Guerra Civil Espanhola, O fracassado golpe de estado espanhol, o 23-F, e a biografia do homem que por 30 anos contou uma mentira à Espanha, que lhe acreditou e junto a tudo isso está o Cercas narrador e personagem com um referente no Cercas autor. Para dar conta dessa amálgama, ou prevendo-a, Cercas elaborou o conceito de “relato real”. Segundo sua própria definição o “relato real”

é apenas concebível, porque todo relato, queira ou não, comporta um grau variável de invenção; ou dito de outro modo: é impossível transcrever verbalmente a realidade sem traí-la. [...] Todo relato parte da realidade, mas estabelece uma relação distinta entre o real e o inventado: no relato fictício domina este último, no real, o primeiro. Para criar a sua própria, o relato fictício

deseja emancipar-se da realidade; o real, permanece intimamente unido a ela. O certo é que nenhum dos dois pode satisfazer sua ambição: o relato fictício sempre manterá um vínculo certo com a realidade, porque dela nasce; o relato real, posto que está feito com palavras, inevitavelmente se independentiza, em parte, da realidade.

Não há como fugir ao fato de que tudo parte da realidade e de que esta “es el carburante de la ficción. E nesse jogo, Cercas sempre pretenderá a provocação do incerto, por tal propõe sempre a fricção da ficção com a realidade. Assim Cercas constrói suas narrativas em uma pugna constante entre o que foi e o que poderia ter sido.

Mas Javier Cercas, mesmo sendo um romancista, profissional que tem licença para mentir, saiu em alguns momentos em defesa da verdade histórica romantizada e seus livros. Quando o jornalista Gregório Morán o acusa de falsificador da história, por usar em *Soldados de Salamina* o quase fuzilamento de Sánchez Mazas, episódio que considera uma invenção uma invenção deste, Cercas repele a crítica enfatizando a verdade do fato. Verdadeira preocupação com a verdade histórica ou estratégia do autor? Sobre *Anatomia de un instante*, Cercas tem a vangloria de dizer que ninguém lhe reprovou um único fato sequer, que a veracidade de tudo que conta a respeito do 23-F é dado como certo ou possível. Cercas parece carregar os brios de um historiador ou de um jornalista compromissado com a verdade fatural. Esse é um dos pontos no qual vejo que Cercas se diferencia dos demais escritores de autoficção. Ainda que eu sugira que essa atitude do escritor se trate de uma estratégia, com Cercas toda certeza é imprecisa. Mas Cercas, e também seu narrador de *El impostor*, admite que “un solo dato ficticio convierte un relato en ficción” e é isso que me faz crer que faça parte de seu plano de obra literária a defesa da verdade.

Anatomía de un instante é um ensaio? Se Cercas não tivesse revelado que pediu ao editor que no livro não constasse a palavra “novela”, se ele não discorresse, no próprio livro, sobre a possibilidade de lê-lo como romance, talvez pudéssemos afirmar que sim. Porque o gênero literário depende da forma de leitura, mas também de como os autores alimentam a ambiguidade. Cercas faz bem esse papel. Num livro, reconhecidamente um romance, traz um evento histórico e a autoficção e instaura a dúvida. Em outro, tematicamente um ensaio, joga

com mundo das possibilidades e com aura de ficção que o acontecimento aborda apresenta. Cercas é quase um militante do romance como gênero aberto. Sua prática também se apresenta em suas crônicas publicada na edição catalã de *El País*, onde o escritor testa os limites entre literatura e jornalismo. Isso lhe gerou uma ferrenha contenda com o jornalista Arcadi Espada, que perpassou os espaços do jornal e da literatura e alcançou o espaço da vida. Espada é defensor da verdade no meio jornalístico e acusou Cercas, diversas vezes de enganar seus leitores com as verdades mentirosas de seus romances e de sua coluna. Ao inventar que Cercas foi preso em uma ação policial contra a prostituição, Espada conseguiu de Cercas o que ele esperava: que o escritor viesse a público protestar contra a calúnia e com isso derrubar a sua afirmação de que a mentira também é possível no jornalismo.

Mas entendo que Javier Cercas não pretende em sua obra apagar os limites entre o real e o ficcional, entre a vida e literatura. Sua proposta consiste em determinado momento fazer sumir os limites e outro torná-lo bem visível, de modo que a linha que separa essas instâncias é descontínua, uma linha formada de traços e espaços. É nesse lugar que Cercas performa seu papel de escritor e faz o autor empírico compartilhar ideias e anseios de seus personagens e vice-versa. É aí que Cercas, nesse jogo, amplia a concepção de obra literária incluindo nela sua própria vida. Cercas aplica nessa estratégia o princípio da circularidade. Assim como nos fins de seus textos há um retorno a seu começo, ao performar o escritor em suas aparições públicas, ele faz circular, em movimento rotatório o personagem, que assume o lugar daquele e vice-versa.

A obra literária de Javier Cercas segue sendo escrita, literalmente sendo escrita neste 12 de dezembro de 2016. E não me refiro à escrita constante do leitor, que sempre é autor na leitura. Cercas vive e continua publicando. Quanto a esta tese, já a abandonei, mas é certo que a não terminei. Seu título demonstra - não a incompletude de minha escrita e seus vazios, que não é estratégia ou estilo, porém é impossibilidade de preencher esses espaços-, o título demonstra, ou tem a pretensão de fazê-lo, o contínuo da escrita e da vida que compõe uma obra. Devo, neste ponto, fazer uma nota sobre a orientação de minha orientadora. Alai orienta por meio de provocações. Durante todo esse período estivemos cada em uma cidade, eu em Realeza e Alai pelo mundo (quando crescer quero ser igual a ela), de modo que nos comunicávamos

muito por e-mail. Tenho alguns exemplos dessas provocações, mas me detenho em uma em especial. Em umas dessas trocas de mensagens, Alai me lembrava de que o título da tese “A obra literária de Javier Cercas” não a convencia. Entendi que Alai me lançava uma provocação, e, no fundo, o que ela queria saber era se eu estava convencido. Confessa que tive dúvidas de minha convicção e tratei de exercitá-la escrevendo-lhe a seguinte resposta:

Sim, Alai. Havia falado sim. A tese do título (o título da tese) está defendida durante todo o texto. Em nenhum momento me detenho na definição teórica de “obra literária” usando para isso Barthes e Blanchot, por exemplo, no entanto a discussão que levanto sobre “relato real”, gênero como modo de leitura e a simulação da vida, e os capítulos “Feridas” buscam justamente demonstrar o que entendo ser a obra literária de J.C. Isto tudo é, para mim: a compreensão de que a vida do autor e a vida do crítico formam uma obra. Esse aspecto está reforçado quando relato meus encontros com Cercas e as querelas da vida real do autor (Espada e Morán). O título da tese é um jogo de espelhamento: sou eu operando uma crítica repetindo (pois como verás a repetição é uma constante na tese) um texto de Cercas, sua tese de doutoramento: *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, que não está inserido no escopo do literário (mas essa é uma questão que o próprio formato de minha tese tenta responder, mas aí ele emprega a primeira pessoa: “No sé si exagero al creer que Gonzalo Suárez [...]”). Afinal de contas, a crítica é uma forma de autobiografia (não explícita talvez)? Mas se argumento que a própria vida do autor é parte ativa de sua obra (a autoficção, a primeira pessoa, a defesa do fático ficcionalizado) não seria, portanto, sua crítica também parte de sua obra, logo, também literária? O título da tese ainda faz um jogo com o título do livro fruto da tese de Rubinat Parellada: *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas*. Logo, são três teses

que compartilham algo, algo do título; são duas teses que provocam o espelhamento do autor.

Quando afirmo que minha escolha do sentido do giro do sentimento motor da pesquisa é uma questão de saúde, digo que a escolha pela orientação também o é. Assim bem como o é a literatura, a vida e a crítica. Há poucos meses conversava com uma colega e ela me dizia que não encontrava o lugar do prazer na escrita de sua tese. Não sei se tentei convencê-la, mas lhe expliquei de que lado girava meu sentimento motor, para, de alguma maneira, lhe dizer que o dela talvez estivesse no ponto zero. Repito: o sentimento motor, independente para qual lado gire, não produz teses melhores ou piores, mas, certamente vidas mais saudáveis.

A tese está abandonada e em julgamento, neste 12 de dezembro de 2016, e eu juro ter dito a verdade nada mais do que a verdade.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito para obtenção do Título de
Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Alai Garcia Diniz

Florianópolis, 2016