



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

MATHEUS OLIVEIRA CARVALHO

CARTOGRAFIAS DA CONTEMPORANEIDADE EM *TODOS*
OS FILHOS DA DITADURA ROMANCE DE JUDITH
GROSSMANN

Salvador
2023

MATHEUS OLIVEIRA CARVALHO

**CARTOGRAFIAS DA CONTEMPORANEIDADE EM *TODOS
OS FILHOS DA DITADURA* ROMANCE DE JUDITH
GROSSMANN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lígia Guimarães Telles

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Carvalho, Matheus Oliveira.

Cartografias da contemporaneidade em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* de Judith Grossmann / Matheus Oliveira Carvalho. - 2023.

100 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Guimarães Telles.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Ficção autobiográfica - História e crítica. 3. Auto
biografia. 4. Autobiografia - Escritoras. 5. Grossmann, Judith, 1931-2015 - Crítica e interpretação.
6. Grossmann, Judith, 1931-2015 - Autoria. 7. Grossmann, Judith, 1931-2015. Todos os Filhos da
Ditadura Romance. I. Telles, Lígia Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras.
III. Título.

CDD - B869.09

CDU - 821(81).09

MATHEUS OLIVEIRA CARVALHO

**CARTOGRAFIAS DA CONTEMPORANEIDADE EM *TODOS
OS FILHOS DA DITADURA* ROMANCE DE JUDITH
GROSSMANN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Salvador, março de 2023

Banca examinadora

Lígia Guimarães Telles – Orientadora

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia

UFBA

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo

UFBA

Sayonara Amaral de Oliveira

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia

UNEB

AGRADECIMENTOS

A Deus todo poderoso e às intercessões milagrosas de São Jorge e de Nossa Senhora Aparecida;

À professora Lígia Telles, por ter me oferecido as condições indispensáveis para escrever esta dissertação com paciência e autonomia;

Às professoras Antonia Herrera e Evelina Hoisel, pela acolhida ao grupo de pesquisa “O escritor e seus múltiplos”;

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, pelo intercâmbio de ideias;

Aos meus pais, pela força da oração;

A Sérgio, pela vida construída em parceria;

E à CAPES, pela bolsa de estudos.

CARVALHO, Matheus Oliveira. **Cartografias da contemporaneidade em *Todos os filhos da ditadura Romance* de Judith Grossmann**. Orientadora: Lígia Guimarães Telles. 100 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

A presente dissertação discute as interconexões entre representações autobiográficas, representações ficcionais e outras de cunho teórico-crítico presentes em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (2011), de Judith Grossmann. Para isso, parte-se da hipótese de que a ficção do escritor múltiplo, aquele que exerce em simultâneo as atividades como docente, ficcionista, teórico e crítico literário, apresenta uma configuração híbrida, em virtude de sua produção ocorrer entre essas funções. A análise em curso busca compreender como tais entrecruzamentos diluem as fronteiras dos convencionais gêneros literários, a saber, a autobiografia e o romance, e repensam o lugar do sujeito na linguagem. Por fim, argumenta-se que a autoficção, enquanto dispositivo a impulsionar a “escrita do eu” na contemporaneidade, é um recurso utilizado pela escritora para promover as interseções aludidas, que induzem à percepção de *Todos os Filhos da Ditadura Romance* como uma ficção “ensaístico-crítica”, na qual se constrói textualmente o sujeito autor e promove relações entre suas múltiplas alteridades. O instrumental teórico mobilizado para a discussão percorre reflexões advindas de variados campos das ciências humanas, como os textos de Michel Foucault, Roland Barthes, Ítalo Calvino, Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune, Silviano Santiago e se entrelaça às da crítica biográfica contemporânea, fundamentada nos estudos de Eneida Maria de Souza, Evelina Hoisel, Luciene Azevedo, Diana Klinger, Evando Nascimento e outros. Com isso, propomos explorar as relações entre teoria, ficção, crítica e biografia no romance de Judith Grossmann, tema que atravessa debates a envolver a produção dos escritores múltiplos.

Palavras-chave: Judith Grossmann. *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Entrecruzamentos discursivos. Autoficção.

CARVALHO, Matheus Oliveira. Cartographies of contemporaneity in *Todos os Filhos da Ditadura Romance* by Judith Grossmann. Supervisor: Lígia Guimarães Telles. 100 p. Dissertation (Master's degree in Literature and Culture). Institute of Letters, Federal University of Bahia (UFBA), Salvador, 2023.

ABSTRACT

This dissertation discusses the interconnections between autobiographical representations, fictional representations and other theoretical-critical representations in *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (2011), a novel by Judith Grossmann. Therefore, the work starts from the hypothesis that the fiction of the multiple writer, the one who simultaneously performs activities as a teacher, fiction writer, theorist and literary critic, presents a hybrid configuration, due to his production taking place between these roles. The ongoing analysis seeks to understand how such intersections dilute the boundaries of traditional literary genres, namely the autobiography and the novel, and rethink the place of the subject in language. Lastly, it is argued that autofiction, as a device to boost the “writing about one’s self” in contemporary times, is a linguistic strategy used by the writer to promote the aforementioned intersections, which leads to the perception of *Todos os Filhos da Ditadura Romance* as an “essayistic-critical” fiction, in which the subject-author is textually constructed and promotes relations between his multiple alterities. The theoretical framework mobilized to support the discussion permeates reflections from the most diverse fields of human sciences, such as the texts written by Michel Foucault, Roland Barthes, Ítalo Calvino, Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune, Silviano Santiago and intertwines with contemporary biographical criticism, based on the studies by Eneida Maria de Souza, Evelina Hoisel, Luciene Azevedo, Diana Klinger, Evando Nascimento and others. Therefore, we intend to explore the relationships between theory, fiction, criticism and biography in Judith Grossmann's novel, a theme that crosses debates involving the production of multiple writers.

Keywords: Judith Grossmann. *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Discursive Crossings. Autofiction.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 9 |
| 2 NO CALEIDOSCÓPIO | 13 |
| 2.1 FACETAS DA INTELECTUAL MÚLTIPLA | 13 |
| 2.2 JUDITH GROSSMANN: UMA AUTORA LEITORA | 22 |
| 3 TEAR DE MÚLTIPLOS FIOS | 32 |
| 3.1 DAVID: ESCRITOR E ESGRIMISTA | 32 |
| 3.2 ATRAVESSANDO OS ANOS SOMBRIOS | 48 |
| 4 A COSTURA ENIGMÁTICA ENTRE A OBRA E A VIDA | 65 |
| 4.1 DAS CERCANIAS DO SERPENTÁRIO ÀS CERCANIAS DO AFETO | 65 |
| 4.2 A CENA DA AUTORIA | 81 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 93 |
| REFERÊNCIAS | 97 |

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A dissertação de mestrado aqui apresentada simboliza a culminância de uma trajetória de pesquisa iniciada antes mesmo do meu ingresso no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA). Contendo vestígios e memórias do período da Iniciação Científica, o texto transformou-se em resultado de uma reflexão acerca da produção intelectual da escritora Judith Grossmann, cujos textos, ensaísticos e ficcionais, foram, ao longo dos últimos seis anos, corpora de muitos planos de trabalho executados por mim no grupo de pesquisa *O Escritor e seus múltiplos: migrações* (CNPq). O desafio agora é o de entregar ao público acadêmico a leitura crítica do livro *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, buscando dialogar com as mais recentes discussões teóricas desenvolvidas pela crítica literária, sem que para isso seja preciso desprezar o conhecimento advindo de décadas anteriores.

A minha relação com a obra de Judith Grossmann ocorreu de maneira diversa. Perpassei pela ficção, lendo contos e romances; trilhei pelas veredas de seu projeto teórico, com a análise de ensaios e textos críticos e, por um curto período, trabalhei no arquivo localizado no acervo dos escritores baianos, na Biblioteca Central da Ufba, catalogando e digitalizando documentos de variada natureza, oportunidade essa que tive de perceber, fora da ficção, os entrecruzamentos entre vida pessoal, profissional e literária da professora de teoria da literatura que aportara na cidade de Salvador na década de 1960, ali permanecendo até a sua aposentadoria, em 1990, até chegar à escrita do projeto de dissertação, cujo corpus seria o livro em foco.

Durante este percurso, percebi que os temas de sua obra se deslocavam de um texto para o outro, motivando tanto a construção de romances, quanto de ensaios críticos e de postulações teóricas. Se por um lado o reconhecimento do trânsito e da qualidade migratória dessa escrita me fez perceber a peculiaridade daquela ficção, justificando o estudo a ser realizado na dissertação de mestrado, por outro lado, me instigou a refletir sobre como esses traços interagem com aspectos da contemporaneidade artística, em que pese o convite desta para “as interconexões entre os fragmentos, para o desvelar de limiões deslocados”. (HOISEL, 2019, p. 33).

Ao elaborar o referido projeto, busquei traçar uma reflexão sobre o tema da multiplicidade a partir da composição narrativa de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, objetivando discutir como esse livro dialoga com a escrita literária contemporânea. O tema da

multiplicidade é percebido a partir do entrelaçamento de representações ficcionais, representações autobiográficas e outras de cunho teórico-crítico, aspecto este que corrobora tanto com a diluição das fronteiras dos convencionais gêneros literários, a exemplo da autobiografia, da ficção e da memória, quanto com a problematização do sujeito autoral na cena da escrita.

Partindo então da hipótese de que a ficção do escritor que exerce simultaneamente as funções docente, ficcionista e crítico literário¹ tem essa configuração múltipla, procurei delimitar mais precisamente a reflexão em curso com as seguintes questões: de que maneira a relação entre ficção, teoria, crítica e biografia contribui para a construção de uma ficção híbrida? Como Judith Grossmann se apropria da matéria biográfica e a explora nos níveis teórico e ficcional? Como se dá o processo de ficcionalização da vida dessa escritora em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*?

Estas indagações iniciais e outras dissolvidas no texto me permitiram escolher a imagem do caleidoscópio como emblema da tessitura narrativa de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Em seus primeiros movimentos, Judith Grossmann criou, de um lado, uma escrita agenciadora de múltiplos diálogos (ficcionais, teóricos, pedagógicos), abrigando-a no espaço movediço e tenso da autoficção, e, do outro lado, escavou um lugar no próprio texto, no qual aparece, de forma mascarada, travestida na figura de leitora. Transformados em metáfora do processo de crítica literária aqui realizado, os sucessivos giros do caleidoscópio ganham outras dimensões e passam a ser os movimentos de leitura que aqui realizamos em três partes.

¹ “Escritor múltiplo” foi uma noção pensada durante a criação do grupo de pesquisa *O Escritor e seus múltiplos*, iniciado em 2000, cuja primeira denominação foi “O Escritor e seu duplo: migrações”. Trata-se de um projeto coletivo integrado pelas professoras Antonia Herrera, Lígia Telles e Evelina Hoisel, inicialmente coordenado por Antonia Herrera e, posteriormente, por Evelina Hoisel. Com a publicação do livro *Teoria, Crítica e Criação literária: o escritor e seus múltiplos*, Evelina Hoisel (2019) se apropria da referida noção para indicar a diversidade de lugares ocupados por um escritor, quais sejam, o de docente, ficcionista, teórico e crítico. Segundo a pesquisadora, o escritor múltiplo tem como antecedente o “poeta-crítico” da modernidade (século XX), representado pelo sujeito que, além de poeta, exercia as funções de teórico e crítico. Paul Valéry, T.S.Eliot e Ezra Pound são considerados pela autora paradigmas desse modelo. Entretanto, o que diferencia o escritor múltiplo do poeta crítico é a atuação docente, a qual passa a ser exercida simultaneamente aos ofícios criativo e ensaístico. A abertura dos cursos de pós-graduação, na década de 1970, e a criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), na década de 1980, são fatores importantes, de acordo com Hoisel, tanto para a projeção desse perfil de escritor na cena cultural brasileira, quanto para representar o fortalecimento e o revigoramento da literatura comparada no Brasil, intensificando, assim, a construção do conhecimento sob a ótica interdisciplinar. É nesse contexto, portanto, que são repensadas, por exemplo, as fronteiras discursivas, e que se elaboram procedimentos metodológicos voltados para tratar das migrações e dos trânsitos discursivos. O qualificador “múltiplo”, aliás, aponta para os sucessivos deslocamentos não só dos sujeitos, como de suas produções, o que favorece a construção de textos híbridos e serve de estopim para a mobilização de uma metodologia comparativa, que expõe semelhanças e diferenças dos projetos intelectuais de cada escritor.

Na primeira seção, *Facetas da intelectual múltipla*, do primeiro capítulo *No Caleidoscópio*, discutiremos como as ocupações de Judith Grossmann enquanto docente, escritora, teórica e crítica literária se inter-relacionaram ao longo de sua vida, contribuindo com a constituição de um texto ficcional híbrido. No intuito de explorar essas relações de forma mais abrangente, verificaremos, na segunda parte, *Judith, uma autora leitora*, como as múltiplas intersecções foram mediadas pela identidade leitora, o que será feito a partir da leitura entrecruzada de ensaios, contos, outros romances, entrevistas e depoimentos. Para subsidiar a reflexão, elegemos dois operadores críticos, a noção de rizoma, de Deleuze e Guattari, e a de Escritor Múltiplo, que integra a concepção do projeto coletivo “O escritor e seus múltiplos: migrações”.

No segundo capítulo, *Tear de múltiplos fios*, procederemos à reflexão do livro *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (2011). Partindo da leitura do enredo, analisaremos, na primeira seção, *David: escritor e esgrimista*, a centralidade do narrador-protagonista para o desenvolvimento da trama. Em sua proposta de narrar e escrever sobre a própria vida, perceberemos nesse gesto da personagem o papel desempenhado pela literatura em sua formação como indivíduo e escritor. Observaremos, ainda, como o enxerto de leituras do acervo do protagonista o auxiliou a tecer o referido projeto. Para tanto, mobilizaremos as noções de escrita de si, de Michel Foucault (2006), e a de Multiplicidade, de Ítalo Calvino (1990).

Na segunda seção *Atravessando os Anos Sombrios*, buscaremos compreender como o processo de escrita do romance efetuado por David o ajudou a sobreviver à Ditadura Militar (1964-1985), metaforizada no romance como os “Anos Sombrios”. A identificação de um debate crítico acerca da relação do artista com o plágio é o recorte utilizado para tematizar o referido período político e um dos indícios para que *Todos os Filhos da Ditadura Romance* seja lido, emblematicamente, como uma ficção-crítica. Essa leitura será efetuada a partir da articulação entre as reflexões das historiadoras Lília Schwarcz e Heloísa Starling (2015) e as da fortuna crítica do romance em foco já produzidas por pesquisadores da obra de Judith Grossmann.

Por fim, no capítulo *A costura enigmática entre a obra e vida*, analisaremos como ocorre a relação entre arte e vida em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, uma vez que a autobiografia contada pela personagem contém indícios da de sua autora. Na seção *Das cercanias do serpentário às cercanias do afeto*, objetivamos compreender a maneira como Judith Grossmann se apropriou da matéria biográfica e decidiu explorá-la nos níveis ficcional e teórico. Pelo viés da crítica biográfica contemporânea, observaremos o processo de

ficcionalização da vida da escritora através do emprego de um raciocínio metafórico, capaz de perceber o jogo ambivalente de sua presença/ausência no enredo.

No percurso desse debate, discorreremos como o conceito de autoficção pôde permitir a visualização do projeto ficcional de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, em que pese a importância desse modelo de escrita para elucidar propostas críticas, problematizar as fronteiras dos gêneros literários e repensar o lugar do sujeito na cena da escrita. E foi na esteira dessa última proposição que na seção, *A cena da autoria*, refletimos acerca das marcas de um perfil de autora-leitora assumido por Judith Grossmann no romance. Ampliaremos tal visão para outras textualidades da escritora, nas quais o referido tema se articula ao do processo de criação literária.

Tendo em vista este preâmbulo, façamos girar o caleidoscópio que a escritora construiu, vendo cores de diferentes matizes, a entrelaçar ficção, teoria e crítica.

2 NO CALEIDOSCÓPIO

2.1 FACETAS DA INTELLECTUAL MÚLTIPLA

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta
Mário de Andrade

Os versos de Mário de Andrade explicitam, de modo pleno e metafórico, um dos aspectos mais gerais da condição humana, a sua natureza vária e heterogênea, atravessada por múltiplas identidades. O autor de *Macunaíma* soube bem explorar os sentidos desses “trezentos, trezentos e cinquenta”, em cada poema, estrofe, enredo e partitura, em sua curta, mas bem vivida trajetória de vida, repartindo-se como romancista, poeta, músico e professor, facetado de um dos nossos mais consagrados intérpretes da cultura brasileira.

Fato é que, ao tomar os versos de Andrade como epígrafe deste texto, buscaremos entender como eles servem de metáfora para pensar as múltiplas facetas do escritor, que são desdobradas, reiteradas e dissolvidas em sua arte literária. Na contemporaneidade, assumir a condição multifacetada, explicitamente ou através de máscaras, tornou-se traço constituinte dessa poética que instiga a “acentuar os múltiplos” (SANTOS; REZENDE, 2011). Neste caso, sobre um perfil de escritor que articula ao exercício de docente em Instituições de Ensino Superior as funções de crítico literário, teórico e ficcionista e produz uma obra literária carregada pela relação entre essas múltiplas identidades discursivas.

A obra do escritor múltiplo, ao se ver “acometida pelo mal de docente” (SANTIAGO, 2004, p. 246) pode ser palco de construções teóricas e pedagógicas por onde se estabelece um elo entre teoria, ficção e biografia. Trata-se, portanto, de um artefato intrinsecamente mediado pelo capital simbólico de leitura, preenchido de códigos culturais e registros textuais diversos, capaz de contornar a escrita de ensaios, formulações de cunho teórico, poemas, romances e contos desses autores.

Dessa maneira, entendendo que a noção de escritor múltiplo perpassa os diversos lugares discursivos por onde esses sujeitos atravessam e que esses espaços se inter-relacionam, permitindo, com isso, ser a “multiplicidade” uma chave de leitura para a sua obra, torna-se imprescindível para o exercício crítico de análise dessa produção

a intromissão da literatura comparada na construção biográfica, a qual se constituiu também como um exercício de análise dos projetos intelectuais do escritor múltiplo, acrescentando-se ainda o viés dos estudos culturais. A

partir desses componentes são construídas as ‘pontes metafóricas’ que propiciam as inter-relações entre textos e autores, mobilizando-se biografemas, rastros de leitura inscritas nos textos e formas literárias predominantes, no sentido de verificar como se entrelaçam os projetos ficcionais, teóricos e pedagógicos desses intelectuais. (HOISEL, 2019, p. 36)

Assim, Judith Grossmann (1931-2015) representa o perfil de escritora para a abordagem cuja produção requer o emprego da metodologia da literatura comparada, por se tratar de uma intelectual que produziu uma obra, sobretudo a ficcional, entrelaçada por discussões teóricas diversas e pela qual se disseminaram muitos de seus biografemas, como o de professora e o de leitora voraz, que nos servem de base para construir as aludidas “pontes metafóricas” entre textos e autores. Por essa perspectiva, a leitura crítica que se fará desse material lançará mão de um instrumental teórico transdisciplinar, capaz de refletir, sob diversos vieses, acerca dos campos discursivos que se entrecruzam na escrita múltipla de Grossmann.

Interessa-nos investigar as relações entre obra e vida, ficção e teoria presentes em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (2011), corpus de pesquisa desta dissertação, mobilizando reflexões da crítica biográfica contemporânea, a partir dos estudos de Eneida Maria de Souza e de outros pesquisadores dessa vertente da crítica literária brasileira. Questões mais amplas, a envolver os temas do sujeito, da autoria e da escrita de si, serão desenvolvidas com base nos estudos de Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Evando Nascimento. No que tange à reflexão da escrita de cunho autoficcional, os estudos de Eurídice Figueiredo, Serge Doubrovsky, Silviano Santiago e outros nos serão importantes. Por fim, no que se refere à obra de Judith Grossmann e à sua recepção, os escritos de Lígia Guimarães Telles, Ana Lígia Leite e Aguiar, Evelina Hoisel, Antonia Torreão Herrera e de outros estudiosos tornam-se ferramentas críticas de suma relevância para o nosso objetivo.

Natural da cidade de Campos dos Goytacazes, Judith Grossmann iniciou os seus estudos na terra natal, no Externato Calomeni e no Liceu de Humanidades de Campos, prosseguindo-os no Rio de Janeiro, após sua família para lá ter se deslocado e permanecido. Nutrindo profunda paixão pelas letras, graduou-se e bacharelou-se em Letras anglo-germânicas na antiga Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, hoje Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em meados das décadas de 1950/1960, a então jovem professora conseguiu aliar às suas atividades docentes na rede estadual de ensino carioca o exercício de colaboradora no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, ao lado de Mário Faustino, Ferreira Gullar, Oliveira Bastos, José Lino Grünwald, Silveira Pedrosa, para citar alguns. Em sua coluna

*Approach*², Judith Grossmann divulgou obras, nomes e tendências literárias da cultura inglesa e norte-americana em solo brasileiro.

Iniciou-se, a partir dessa colaboração dominical, uma longa trajetória como crítica literária e ficcionista que lhe rendeu tanto prêmios, em 1957, pelo trabalho ensaístico *Notas típicas da poesia de Bilac: uma análise matemática de seus temas*, quanto a desejosa projeção no cenário artístico-cultural brasileiro em meio a tantas assinaturas masculinas: é o caso, por exemplo, de “Coação”, seu primeiro conto publicado no Jornal do Brasil, incluído depois na *Antologia do novo conto brasileiro* organizada por Esdras do Nascimento, e de “Humor selvagem”, outro conto de sua autoria, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em dezembro de 1961.

Judith Grossmann publicou, em 1959, *Linhagem de Rocinante*: 35 poemas, cujo projeto básico alinhava-se às propostas do movimento concretista brasileiro. O livro consegue dialogar e divergir daquelas tendências, mostrando a singularidade da poeta que circulava com tanta força pelos principais veículos de informação brasileiros.

São claros os contornos do trabalho em torno da linguagem e a tentativa de apreendê-la no solo no poético, dando-lhe “concretude”. Entretanto, na aparente aridez da forma poética, Judith Grossmann deixa escorrer o que tanto se pretendia obliterar: a paixão pela palavra, pelo movimento do signo linguístico e por tudo aquilo que o cerca: a etimologia, a filologia, a arqueologia, a história.

FOEMINA

mão soleva lápis

verruma desarruma ordem

ordens mais primevas

quando desfilem garrafas coloridas rebrilhem brônzeos bronzes

estufados faisões fumeguem reguem

leque bloqueie baile

veneza lenda naveguem nevem rendas

só cristal cravos

vasculhem fios lavros

revérberos brocados

²Cf.: HERRERA, Antonia. **Approaches: crítica literária de Judith Grossmann no Suplemento Dominical do JB**. 2014. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434477124.pdf> Acesso em 24 de agosto de 2022.

agulhas em paços piquem linhos
 tão branca neve lazulina
 o mar apresse
 pressurosas pressas de oprimir
 contra ponto premir
 peito pronto
 mão soleva lápis
 lápis lápide. (GROSSMANN, 1959, p. 8)

A postura vanguardista de Judith Grossmann no *Jornal do Brasil* se deve fundamentalmente à sua colaboração como ensaísta, a qual revela os passos da grande leitora de tradições literárias ocidentais. Graças ao seu desempenho, a colunista foi agraciada com a bolsa Fulbright, indo cursar pós-graduação na Universidade de Chicago, nos Estados Unidos, ainda na década de 1960. Tendo sido aluna de Elder Olson e Richard Stern, em cursos de escrita criativa, área em que se especializara, entrou em contato com as correntes do pensamento teórico daquela escola, que constituía a formulação teórica a partir da criação do texto literário.

De posse desse instrumental, Grossmann desenvolveu, assim, um modo próprio de encarar a literatura, o processo de criação, a teoria e, conseqüentemente, a maneira como iria conduzir o seu magistério e as suas atividades ensaística e ficcional, três facetas profissionais em constante diálogo. De volta ao Brasil, ainda na década de 1960, é tomada pelo desejo de fundar algo. Todavia, percebe que o Rio de Janeiro, cidade que tanto amava, não seria o lugar mais propício a esse desejo, dadas as circunstâncias políticas adversas e à atmosfera sufocante que se abateram sobre o país e, principalmente, sobre a cidade maravilhosa:

Voltei e olhei o Rio de Janeiro. Não era mais a mesma coisa. Alguns haviam se mudado, outros haviam morrido. Brasília, ditadura... o Rio de repente perdeu a graça, naquela época, mas sempre mantive o meu pé no Rio. Então o Rio havia virado sítio arqueológico, eu deveria partir. Eu abri o mapa, aquele mesmo que eu usei no curso primário. Então olhei a Bahia, lá estava a Bahia. (GROSSMANN, 2017, p. 357-358)

A convite do então diretor da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia, o professor Thales de Azevedo, Judith Grossmann tem por compromisso implantar, nos cursos de Letras, a disciplina Teoria da Literatura. Assim, em 1966, a recém pós-graduada na Universidade de Chicago aterrissa em solo soteropolitano, prossegue a sua jornada no

magistério iniciada em instituições cariocas, movida pela missão que lhe foi outorgada e de fazer sempre algo a mais.

Dando força ao desejo que lhe impulsionara desde à sua chegada ao Brasil, instala, na Bahia, oficinas de criação literária, projeto pioneiro no Brasil que despertou interesse de muitos professores pesquisadores, ao perceberem que ali não havia apenas a missão de capacitar e de formar futuros escritores, mas também incluía fortes preocupações teóricas voltadas à renovação dos estudos literários no Brasil. Tânia Franco Carvalhal (1993) assim avaliou o projeto da professora da universidade federal baiana:

Ouvira Cyro dos Anjos, Affonso Romano de Sant'Anna, como ouvira, mais tarde, Nélide Piñon. Todos os relatos me entusiasmaram, cada um a seu tempo. Mas estou segura de que foi o encontro com Judith Grossmann que me decidiu a levar avante o projeto que mantenho até hoje. Obtive com ela a segurança de que a experiência podia dar certo e de que os resultados dependiam de sua continuidade. [...] Judith deixou visível a necessária confluência entre a abstração teórica, os procedimentos críticos e a elaboração criativa. Poeta e ficcionista, ela não se restringia a fazer, mas refletia constantemente sobre o feito. (CARVALHAL, 1993, p. 14)

Das oficinas de criação literária e da sua projeção na universidade brasileira, percebemos que Judith Grossmann se impôs no cotidiano universitário de modo irrequeto e ousado. Em meados da década de 1970, após prestar concurso para professor titular da matéria Teoria da Literatura, com a tese *Obra estruturada: modelo e antimodelo na literatura contemporânea* (1973), participou ativamente da construção do curso de mestrado em Letras, sendo a responsável por coordenar a área de Teoria da Literatura. O âmbito da pós-graduação, portanto, revela-se oportuno para que a titular difundisse o seu pensamento e formasse outros pesquisadores. Todavia, Grossmann apostava em um estreito diálogo entre graduação e pós-graduação, de maneira que as suas ideias circularam em ambos os espaços, um sendo suplementado pelo outro.

Em função de sua ágil e transgressiva circulação pelos espaços acadêmicos, Judith Grossmann constituiu um arrojado projeto intelectual a entretecer pensamento crítico e inventividade. Na cena teórica, dessa maneira, estabeleceu aliança entre processo de criação e formulação teórica, por compreender que o entendimento da literatura deveria ser oxigenado por outras direções.

Sendo assim, contrapondo-se aos pressupostos teóricos até então vigentes, os quais recobriam os estudos extrínsecos ou da crítica positivista e impressionista do século XIX, Judith Grossmann insere-se na cena teórica daqueles anos, movida não só pelo ímpeto de renovação do campo. Buscando trazer de volta à cena a subjetividade do crítico,

anteriormente relegada em função do pretense “cientificismo” da atividade teórica, trabalhou esmeradamente na elaboração de um olhar inovador voltado a preencher um espaço até então vazio no campo teórico.

Se posto de forma sintética, Grossmann dialoga com os pressupostos estrangeiros formulados já nas décadas de 1960/1970, como os do pensamento estruturalista e pós-estruturalista que se firmavam na academia, redimensionando-os em sua atividade, não se fixando, contudo, em uma determinada corrente; procurar perceber, dentro da relação processo e o produto final (o texto), duas instâncias integralmente interseccionadas, não em separado ou mesmo colocadas em hierarquia, neste caso, o processo em detrimento da obra. Por fim, apresenta uma noção de literatura enquanto eixo articulador de binarismos, como a de “tradição/inação”, “diacronia/sincronia”, desarmando essas polaridades através da própria linguagem literária, que as concilia.

A publicação de *Temas de Teoria da Literatura*, em 1982, foi um acontecimento intelectual na área das letras naquele período, podendo nos servir de amostra desta percepção de literatura a atravessar pelo menos três modos de ligação:

Ligação por reconvenção, com absorção explícita de discursos prévios, quando a atividade básica é a da reformulação formal para a veiculação de novos conteúdos, cujo exemplo modelar seria a Invenção de Orfeu, de Jorge Lima, na qual vigoram os procedimentos da paródia e do Pastiche;

Ligação por desconvenção, quando os discursos prévios permanecem mais que tudo implícitos ou obliterados, mas, ainda assim, presentes; cujo exemplo seria o novo romance francês;

Ligação mista, quando, simultaneamente, ou em separado, a depender da fase da obra, são adotados os dois procedimentos anteriores, cujo modelo seria a obra poética de Carlos Drummond de Andrade. (GROSSMANN, 1982, p. 9-10)

Ao entrecruzar as relações intersemióticas à análise do artefato literário, Grossmann promove caminhos mais amplos de abordagem menos ancorados na imanência do texto. Assim, outras linguagens artísticas e códigos culturais diversos, como o cinema, as artes plásticas, a música, o *mass media*, dialogam com a literatura, potencializando-a ainda mais, bem como as interlocuções com outros campos do saber: a psicanálise, a filosofia, o teatro.

Ainda que sejam essas as direções dos constructos teóricos e das abordagens do texto literário que ganharam força na contemporaneidade, ou seja, apostando num diálogo aberto entre literatura e outras artes, há quem afirme, por exemplo, que Judith Grossmann, nas entrelinhas do seu discurso, pôs o discurso literário à frente dos demais, no sentido de que ele abarca e aglutina os demais registros. Evelina Hoisel, por exemplo, comenta: “afirmava a

superioridade da linguagem literária em relação às demais linguagens artísticas, destacava a superioridade da literatura diante das outras artes em decorrência de sua constituição através do signo verbal”. (HOISEL, 2019, p. 137)

Superioridades, valores e juízos à parte, fato é que a postura de Judith Grossmann revela mais um procedimento de teorização. Nesse sentido, o conceito de “arrogância literária”, construído por ela, aborda justamente a compreensão de que, dentro do espaço ficcional, a própria teoria e crítica emergem, o que serviu de operador crítico para muitas abordagens, como a que foi realizada por José Niraldo de Farias, em sua dissertação de mestrado, defendida na década de 1980, ao propor investigar o “caráter arrogante” de três obras literárias: a de Marcel Proust, a de Clarice Lispector e da própria Grossmann, sua orientadora.

O modo como Judith Grossmann contribuiu para a renovação da área de teoria da literatura, a partir de *insights* disseminados em textos críticos de décadas anteriores e subsequentes à publicação dos *Temas*, ressoa de maneira direta na sua atuação como docente. Por essa perspectiva, falar sobre sua obra teórica, em meio à experiência das oficinas de criação literária, sobre sua participação na criação de uma pós-graduação em Letras na UFBA, é também falar das facetas e legados da professora que por ali transitou.

Compondo esse lastro teórico, entrelaçando vozes distintas, a voz da professora conciliava capacidade inventiva, afinada sensibilidade e poder crítico-reflexivo. Nas suas diversas pedagogias, Judith Grossmann deixou como herança para os seus sucessores uma *Oficina Amorosa*, que inclui o amor pela literatura, pelo magistério, pela atividade de pensar (HOISEL, 2019, p. 137)

Se pudéssemos reunir as facetas de Judith Grossmann aqui esboçadas em uma imagem, veríamos que a configuração rizomática atenderia a esse propósito. Deleuze e Guattari (1995), ao formularem a noção do rizoma, encararam de outra maneira as relações humanas, o indivíduo e o próprio conhecimento. Dentro dessa perspectiva, a conexão rizomática alimenta-se dos fluxos incessantes, permite que as linhas de fuga, os múltiplos “eus” que os abrigam construam movimentos em direções também diversas, na impossibilidade de aportarem em um ponto ao qual estejam subordinados. É assim que pensamos a atuação e produção de Judith Grossmann como colunista, ensaísta, ficcionista, teórica e professora de teoria da literatura, reunidas enquanto movimentos de uma mulher, os quais se espraiam em direções diversas e estabelecem entre si contatos e contaminações, isto é, “um corpo penetra outro corpo e coexiste com ele em todas as suas partes”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 6).

Quando ainda bolsista de iniciação científica do projeto *O escritor e seu múltiplos: migrações* tive a oportunidade, entre 2017 e 2018, de catalogar e digitalizar as 44 pastas do arquivo teórico de Judith Grossmann, no Acervo de Escritores Baianos, situado na Biblioteca Central Reitor Macedo da Costa da UFBA, e confrontei-me com mais um espaço de saber até então desconhecido para mim: o arquivo. Diferentemente dos trabalhos anteriores que executei, a sensação de estar neste espaço reservado à memória era a de escavar um território desconhecido cujo material pouco me interessava: documentos, papéis, classificadores e uma série de manuscritos datados.

No acervo teórico de Judith Grossmann, acessei vasta quantidade de materiais, diversa desde a sua natureza: de memórias pessoais da arquivada (como fotografias, cartões-postais, certidão de nascimento, *curriculum vitae*, documentos de contratação em universidades brasileiras, caça-palavras, horóscopos, bilhetes anônimos) a manuscritos de textos críticos, de romances, esboços escritos a punho para oficinas de criação literária e conferências. As pastas ofereciam um amplo painel de dados estritamente pessoais, alinhavados a outros de caráter profissional (documentos da contratação da Universidade Federal da Bahia, registro de aposentadoria etc), reunidos por uma organização, diria até extrema.

O cuidado com que Grossmann reuniu o seu acervo, estabelecendo inclusive dentro dele um critério de organização com base na ordem cronológica, facilita, por uma parte, a vida do pesquisador, porque torna menos caótica a sua investigação e busca por determinado dado que seja relevante à pesquisa, mas, por outra parte, não assegura o preenchimento total das lacunas de uma vida, já que o arquivo (e aqui se inclui o de Grossmann) também é uma construção passada “pelo filtro de uma mão a nos oferecer, cada vez mais, diferentes *facções* dos seus *eus*” (AGUIAR, 2006, p. 33).

Entretanto, podemos lançar um outro olhar para o arquivo de Grossmann. Neste caso, estamos admitindo que a razão principal de nos debruçarmos sobre a árida paisagem dos documentos não se motiva pelo preenchimento “total” das lacunas, e sim investe-se da tarefa de perceber, nos amplos espaços de encenação do arquivo, as “*facções dos eus*” de Judith que deslizam por cada fresta dessa arena.

Para isso, é preciso, de início, admitir que o arquivo da escritora funciona como uma espécie de usina produtora de suas variadas representações (MARQUES, 2012), que potencializa os seus “eus”. Nesse aspecto, a prática arquivista de Judith Grossmann garantiu a constituição de um amplo acervo, por onde se vê a sua enorme projeção em solo baiano como escritora, professora, ensaística e a construção do seu projeto intelectual a partir da conexão desses perfis.

Em seguida, fica claro para nós que, dentro dessa usina de representações, o escritor também se arquivava, “preservando a memória de uma formação intelectual, de relações afetivas e profissionais” (MARQUES, 2012, p. 73). Judith Grossmann, em virtude do seu impulso arquivista, distribuiu o seu acervo pessoal, sua biblioteca, sua obra inédita em distintas localidades (Salvador, na Universidade Federal da Bahia, e no Rio de Janeiro, no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Ruy Barbosa), tendo em vista, talvez, algo a mais:

Em meio a essa organização arquivística a demonstrar o zelo e erudição pelo conteúdo e pela maneira como se escreve, Judith, ela mesma, na função de organizadora deste arquivo que nos chega de antemão *anarquivizado*, denuncia outras faces suas: a de premeditação de vir a ser um alvo de estudos, de se deixar pronta para ser pesquisada em acervo e depoimentos os quais revelam suas preferências e misticismo. (AGUIAR, 2006, p. 33-34).

A palavra *anarquivizar* foi retirada das impressões de Jacques Derrida acerca do arquivo de Freud³ e da qual Ana Lígia Leite e Aguiar se apropriou para pensar, entre muitas outras questões a envolver a persona de Judith Grossmann⁴, sobre as impressões que teve sobre o arquivo da escritora, localizado na Universidade Federal da Bahia. Tal como Derrida, a pesquisadora observa o movimento de anarquivização do arquivo de Grossmann, por verificar os movimentos operacionalizados no espaço do acervo de criar ilusões de ordem nas memórias, nos registros; por dar a impressão de uma aparente coerência nos documentos; por admitir a ausência de muitos deles para que apenas se “veja” aquilo que é “necessário”:

Rasgamos com ou sem intenção papéis pouco interessantes; nem todos os poemas foram feitos para serem lidos e nem todas as cartas serão enviadas; os documentos mais sérios e burocráticos ainda estão por revelar o nosso interesse mais recôndito em querer sua efetivação; e todo percurso de vida *não pode ser mais que insinuado*, tão grave e grande é o volume de recalques dos almoxarifados reais e oníricos. (AGUIAR, 2006, p. 30).

Com essa fala, a pesquisadora atesta o grau de construção do arquivo de Judith Grossmann, ao mesmo tempo que se propõe a escavá-lo na direção de perceber os contornos da participação da escritora, crítica literária e docente em solo baiano. Acrescentaria ao estudo

³Em *Mal de Arquivo: impressões freudianas*, Jacques Derrida (2004), ao comentar sobre os documentos de Freud, prefere tecer algumas impressões associadas à palavra arquivo a estabelecer um conceito fixo. Segue, portanto, uma trilha iniciada pelo famoso psicanalista, que também assim o fez em relação ao arquivo. A “impressão freudiana”, de acordo com o pensador franco-argelino, reside nas marcas escriturais, tipográficas ou mesmo imaginárias deixadas pelo Freud, seja nas obras que publicou, seja nas instituições por que passou, seja, ainda, no seu legado em várias áreas do saber.

⁴*Peixe fora d'água fria: um ensaio biográfico sobre Judith Grossmann*, dissertação de mestrado defendida em 2006, no Programa de pós-graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da professora Lígia Guimarães Telles.

de Aguiar o fato de a construção memório-arquivista de Judith Grossmann ser também uma das vertentes temáticas de sua obra artística, na qual o arquivo se investe do encargo tanto de preservar a memória quanto de força para projetar um futuro por vir. É assim no livro *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (2011), como se verificará mais adiante. As “preferências” e o “misticismo” de Grossmann passeiam por essas construções e revelam, possivelmente, o seu substrato: a cultura de matriz judaica, que alimenta sempre a esperança de um mundo por vir, de um futuro novo a nascer, da qual Judith Grossmann é oriunda.

Embora não tenha optado por essa via de pesquisa após concluir as atividades de catalogação e digitalização, reconheço a importância dos empreendimentos intelectuais a partir do arquivo, em que pese o vigor da crítica literária contemporânea de cada vez mais espalhar o seu raio de percepção a outros espaços para construir leituras críticas menos atadas à “imanência” do texto literário. Sobretudo ainda mais por ser o arquivo do escritor um âmbito propício à investigação teórica, dada a possibilidade de se entrever a sua imagem construída a partir dos rastros materiais deixados.

No caso do arquivo de Judith Grossmann, é possível também nele explorar os nexos entre os seus perfis, já que o conteúdo dos seus documentos indicia as suas atuações na cena pública, percorrendo espaços de manifestações discursivas distintas, tais como sua participação em entrevistas, conferências, cursos de curta duração, conselhos científicos e acadêmicos, somados à manifestação da ambiência “privada”, que foi dada a ver, porque ali havia um sujeito, um corpo, uma voz.

Com isso quero dizer que trabalhar com a obra de Judith Grossmann não tem sido para mim um investimento unilateral. Pelo contrário, tem sido um percurso de construção do saber que, se se quer significativo, tal qual a relevância dos trânsitos entre os seus perfis, deve estar articulado a diversas fontes, pois pode nos oferecer múltiplas possibilidades de entrada, todas elas intercomunicantes. Afinal, pensar na produtividade do diálogo entre os perfis de professora, crítica literária e ficcionista de Judith Grossmann é também pensar no seu perfil enquanto leitora.

2.1 JUDITH GROSSMANN, UMA AUTORA LEITORA

Identidade que media todas as ocupações profissionais de Judith Grossmann, a figura da leitora voraz emerge das cenas discursivas, vindo a potencializar a imagem dessa intelectual como uma autora leitora. A sala de aula, nesse sentido, é exemplar do espaço em que a leitura se transformou em espécie de denominador comum da relação entre os múltiplos perfis de Grossmann, dando suporte à metodologia de suas aulas de Teoria da Literatura, às suas

formulações de cunho teórico e, principalmente, vetor responsável por despertar a paixão pela arte literária e pela produção do conhecimento em seus alunos e prováveis sucessores. O desligamento formal deste espaço, motivado pela aposentadoria em 1990, foi substituído pela imediata reincorporação de Judith Grossmann em outras instâncias discursivas, nas quais passou a transitar construindo novas relações, dando sobrevida ao seu pensamento plural e grifando a importância da leitura em seus escritos.

Em entrevistas concedidas nos anos 1990 a jornais da cidade de Salvador, ela dá visibilidade à leitura e à maneira como essa habilidade se transformou em um possível “retrato” seu, “localizável” na extensão de sua obra. Ao *Tribuna da Bahia*, em 25 de janeiro de 1997, declarou a Ildásio Tavares, o entrevistador, vários aspectos em torno dessa habilidade que contornou a sua vida: “Existe um retrato constante meu, na obra, é óbvio, lendo sempre. É que parto sempre da Experiência/Erlebnis. No início, foi a leitura, porque aumentava de muito o sabor da vida. Os olhos iam ficando poderosos”. (GROSSMANN, 1997, p. 3).

Leonor Arfuch (2010) afirma a importância das entrevistas para a configuração do espaço biográfico contemporâneo, dada a possibilidade que elas oferecem ao conhecimento da pessoa, em suas múltiplas identidades. Para Arfuch, as entrevistas, situadas em um espaço enunciativo midiático plurivocal, contribuem para esse conhecimento a partir da construção dialógica gerada entre o entrevistador, o entrevistado e, logo depois, o leitor. Dando visibilidade às posições ocupadas pelo entrevistado, a crítica literária argentina pontua que nas entrevistas midiáticas “as histórias oferecidas à leitura se tornam imediatamente modelizadoras”. (ARFUCH, 2010, p. 157).

Nesse sentido, a entrevista concedida ao *Tribuna da Bahia* também foi palco para que outras ocupações profissionais de Judith Grossmann fossem colocadas em diálogo. Quando questionada por Ildásio Tavares acerca do magistério e do ensino de literatura, Grossmann assim sintetiza:

quanto a ensinar literatura, é preciso entender que a literatura é que é o ensino, a ‘ensinança’, palavra que uso e ideia central de Meu Amigo Marcel Proust Romance. Então você ensina a aproximar-se deste ensino ou ensinança, e ensina a ensinar como se faz este cerco ou acercamento nos Institutos de Letras. (TRIBUNA DA BAHIA, 1997).

O leitor percebe as múltiplas intersecções da professora e da ficcionista nessa fala. A metodologia adotada nas salas de aulas circunscreve as páginas da ficção, transformando essa em mais um ponto por onde escorre a fala da docente e, certamente ainda mais, da sua visão

de literatura enquanto ensino que une o professor e o seu público estudantil, consequentemente unindo a autora a seus leitores.

Na sequência a essa resposta, o entrevistador indaga-a a respeito das antinomias entre professora e poeta, crítica e criadora, procurando saber se elas existem e se houve a tentativa de Grossmann em resolvê-las, ao que tudo indica, de fundi-las. A resposta de Grossmann, “É existem, mas para mim nunca existiram porque estão encaminhadas na vida e na obra. No meu caso, uma coisa é a outra. Que pobreza seria tal subtração!” (TRIBUNA DA BAHIA, 1997), colabora com o intuito do entrevistador de perceber a imbricação dessas vozes percorrendo trabalhos da entrevistada.

Toda essa construção plurivocal constitui-se como espaço de dramatização dos sujeitos, ao ponto de percebermos o lado teatral das entrevistas encenado para o público. A troca estabelecida entre o entrevistado e o entrevistador se definirá “menos como um território estável e delimitado do que como um conjunto de momentos autobiográficos, momentos que, para serem compreendidos como tais, requererão evidentemente a cumplicidade interpretativa do leitor”. (ARFUCH, 2010, p. 163). Nessa perspectiva, é digno de nota que a conversa estabelecida entre Judith Grossmann e Ildásio Tavares, no âmbito do jornal, se deu entre dois sujeitos que foram poetas, críticos literários e docentes do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. O espaço da entrevista favoreceu, assim, a encenação de suas subjetividades, o compartilhamento de suas percepções em relação à literatura, à docência, ao fazer a crítica literária. O “cara a cara” comum às entrevistas selou a amizade literária e profissional de ambos, ao mesmo tempo que acentuou o lado performático das afirmações de Judith Grossmann a Ildásio Tavares, no palco do *Tribuna da Bahia*, durante uma conversa temperada pelo humor, afeto e admiração mútua. Exemplar, nesse aspecto, é o jogo discursivo promovido pela entrevistada tanto das identidades poéticas inventadas quanto das cidades onde viveu:

O infante mágico de Vária Navegação: mostra de poesia sou eu. A infanta de Meu Amigo Marcel Proust Romance sou eu. Não acho necessário mudar os nomes dos acidentes geográficos. Quando digo Campos, Rio de Janeiro, Chicago, Salvador, não me refiro evidentemente às cidades existentes no mapa. São ficções. Já está claro que está ultrapassada a fase em que foi necessário substituir topônimos, mesmo porque vinha um scholar e os reimplantava. Então para quê? Fiz como na bíblia: a geografia já é sagrada e intocável. Neste avatar, nasci em Campos, RJ. (TRIBUNA DA BAHIA, 1997).

Ao leitor caberá, como sugere Leonor Arfuch, entrar também nesta cena e mediar o diálogo que tem em mãos, montando imagens que favoreçam a sua percepção deste espaço biográfico que agencia a construção de perfis dos sujeitos na contemporaneidade. Neste caso

específico em que Grossmann declara ser ela mesma as personagens de sua própria ficção (a infanta de *Meu Amigo Marcel Proust* e o infante mágico do livro de poesias recém publicado na época da entrevista), não se pode correr o risco de projetar o eu biográfico para o eu ficcional, dentro de um mero jogo de equivalências ou de espelhamento. Deve-se, pelo contrário, perceber, no teor de sua declaração, que a entrevistada cria estratégias de ficcionalização por meio das quais se mascara e adentra ao corpo ficcional, misturando dados biográficos seus aos de seus personagens, embora se reconheça o grau de invenção e de distorção de todos eles. O mesmo ocorre no tratamento dos espaços geográficos reais quando ganham dimensão metafórica no texto literário e se transformam, com isso, em espaços poéticos. Considerando que Judith Grossmann só tardiamente concedeu entrevistas, é interessante retornar a esse instrumental para localizar e desenhar perfis que brotam de sua fala e se imiscuem a todo instante.

A partir dessas colocações, pode-se entrever que é a imagem de leitora que Judith Grossmann quis registrar em seus variados discursos e, por sua vez, quis eternizá-la no imaginário de quem a lê. Lígia Telles (2017) afirma que “a pose de leitora desloca-se pelos vários locais de enunciação em que a voz de Grossmann se faz ouvir, adquirindo a potência de uma *persona* biográfica e ficcional”. (TELLES, 2017, p. 59). Essa *persona* biográfica e ficcional à qual alude a pesquisadora entra em diálogo com as considerações de Arfuch a respeito das entrevistas aqui registradas e pode ser compreendida a partir da noção de biografema. O neologismo, criado por Barthes na década de 1970 e reelaborado nos idos dos anos 1980, corresponde ao significante que toma um fragmento da vida de um sujeito e o transforma em dispositivo preche de significações. Dessa forma, ao manejar o conceito, o crítico elabora uma imagem do sujeito biografado por meio dos fragmentos de que dispõe, enxertando-os de possíveis sentidos. O que importa, ao final, não é captar uma totalidade, mas a imagem fragmentária do sujeito que emerge destas frestas. Nesse sentido, o perfil leitor de Judith Grossmann pode ser lido como um biografema de onde é possível criar as pontes metafóricas indispensáveis à relação entre obra e vida.

Mas foi em sua produção intelectual que Grossmann imprimiu ativamente a imagem de uma exímia leitora mediante estratégias de construção textual que acentuaram esse traço, como a intertextualidade, o diálogo com outras artes e a construção de personagens que são escritores/leitores. Ao recuperar alguns de seus textos com o objetivo de rastrear essa imagem, perceberemos, de um lado, o quanto a leitura surge como eixo de articulação dos seus escritos e, do outro, o quanto a autoria se fundamenta nessa prática.

Do livro *Fausto Mefisto Romance* (1999) destacamos a singularidade que ocupa o “Prefácio da autora” e a “Recepção do leitor”. Apesar de pouco extensos, ambos traçam linhas demarcatórias importantes da narrativa a ser apresentada.

No primeiro texto, a autora apresenta a “vasta família” literária à qual presta homenagem e em relação à qual se sente em débito: “irmãos Grimm, Esopo, Defoe, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Marlowe, Goethe, Tolstoi, Joyce, Woolf, Mansfield, Kafka, Proust, Rilke, Thomas Mann, Lorca, Bandeira, Jorge de Lima, Machado, Rosa e Lispector” (GROSSMANN, 1999, p. 11). Entretanto, o débito literário não pode ser lido sob uma ótica negativa. Ele sugere, pelo contrário, que todo escritor, ao produzir a sua escrita, se vê atravessado por tudo aquilo que leu, viu, assistiu e apreciou ao longo de sua trajetória de vida. No caso de Judith Grossmann, a família literária de tradição ocidental que elegeu para dialogar e também para nela se incluir a auxiliou no labor da escrita e a acompanhou em todos os seus passos durante sua jornada pelo mundo das letras, assim como pintores e escultores das artes plásticas, também inclusos no “prefácio”. Os agradecimentos também se estendem às instituições de ensino nas quais Judith Grossmann se formou e trabalhou, aos júris de bolsas de premiação, aos familiares, aos assessores domésticos.

No segundo texto, pincela-se a natureza peculiar da personagem-protagonista, o doutor Fausto Mefisto, e a sua relação com os demais “faustos” da história literária ocidental:

o Fausto deste livro é, portanto, um novo Fausto, conforme ocorre a cada recriação sua, e o seu Mefisto é o contexto de todo o século XX presente sob múltiplos ângulos nesta obra. Este Fausto, tropical e brasileiro, é um médico, e ele próprio Fausto e Mefisto, já tendo internalizado a condição do ajudante mágico, mas desta vez não apenas para curar-se a si mesmo, mas para curar os homens. Em sua caracterização própria não deixam de convergir os Faustos anteriores, seja o de Marlowe, que necessita da ajuda para a revanche de ser criatura, o de Goethe, em busca de gozos e de realizações terrenas, o de Thomas Mann, em busca de inspiração para criar obras de arte. (GROSSMANN, 1999, p. 15).

Judith Grossmann instala, portanto, nessas linhas demarcatórias, uma espécie de guia de leitura da sua narrativa, auxiliando o leitor a interpretar a sua personagem. A relação intertextual, nítida desde o título da obra, se acentua na medida em que esses registros pré-textuais, “receptivos”, são oferecidos pela autora, em ação que pode demonstrar um comportamento de “controle” de leitura e do “sentido” do texto que virá. Contudo, caberá ao leitor saber operar com essas instâncias discursivas ao percebê-las não como detentoras do sentido único e possível do romance, e sim como portas de entrada ao universo ficcional grossmanniano. É interessante observar que, ao final deste texto-recepção, há a assinatura de

Judith Grossmann, indiciando, com isso, ser ela a primeira leitora do texto, gesto, no entanto, que não ocorre no “prefácio”, no qual a palavra “autora” já indica a pessoa a quem se vincula explicitamente o discurso.

Um breve percurso por *Pátria de Histórias* (2000) nos fornece a tônica deste projeto, coroado por um estilo grandiloquente, sem se desfiliar, contudo, de um humor e ironia peculiares. O leitor atravessa os vinte e sete contos da escritora, escolhidos por Lígia Telles, desentranhando os férteis diálogos estabelecidos, acompanhando a saga de personagens “em permanente trânsito pelos espaços da linguagem”. (TELLES, 2000). Dele quero destacar alguns textos justamente para sublinhar as rotas desse perfil leitor da autora que aqui se desenha.

O conto “As tranças de Charlienne” é precedido por uma nota introdutória na qual a autora mapeia pelo menos dois aspectos da narrativa: o tema e a natureza peculiar da personagem protagonista. O “modo de usar”, estampado em letras garrafais nas primeiras linhas, indica uma analogia extraída da medicina, sobretudo das bulas de medicamentos, e é metaforicamente reelaborada pela autora no sentido de indicar direções de leitura e usos do conto, tal como medicamento o fosse “para que nenhum mal e todo o bem o produza” (GROSSMANN, 2000, p. 57). Dentro da constelação de temas possíveis a serem trabalhados, escolhe o da formação da artista quando criança, numa relação parodística com James Joyce em “Retrato do artista quando jovem”. Este texto ainda vem assinado pelas iniciais da autora (JG), o que de imediato expressa a sua intromissão na direção de leitura e de sentido do texto.

“As tranças de Charlienne” aborda a história de uma gravidez por estupro de uma adolescente de 11 anos, em um lugar indicativo de um parque, após ela ter desobedecido às ordens do pai. Neste lugar, a personagem tem as suas tranças cortadas, gesto que metaforiza a liberdade da adolescente para viver e exercitar a sua sexualidade, já que a presença das tranças era sinal de obediência ao pai.

O alvo do conto, portanto, reside no processo de formação da artista Charlienne, que é gestado mediante leituras realizadas pela adolescente no dito “quarto de nada”, sempre acompanhada pela mãe. Nesta alcova de leitura, clássicos da literatura brasileira, russa, inglesa e outros perfaziam o seu imaginário, alimentavam a sua paixão pelo mundo das palavras e instrumentalizavam a sua vocação para as letras: “ela queria construir coisas, coisas como coletes, coisas como composições, coisas como sacolas” (GROSSMANN, 2000, p. 62).

Mas para dar impulso ao seu desejo, o de tornar-se uma artista da palavra, Charlienne precisa romper com o aprisionamento da casa paterna, com as ordens do pai, aquelas que a impediam de comer as merendas fornecidas na escola, de frequentar certos lugares e de cortar

as tranças, sinal maior deste “aprisionamento”. A transgressão à ordem, por meio da desobediência, abre espaço para que Charlienne conhecesse o mundo à volta, duelasse com a ética do artista, exercesse precocemente o seu sexo.

No final da tarde, desobedecendo ao toque de recolher da Bá, escapou para dar uma volta de bicicleta. Circulando várias vezes em torno da praça, era sempre mais escuro. “Ícaro, Ícaro”, repetia, “não me roube, não me roube”. A bicicleta voava, no impulso de partida. As árvores sombrias a chamavam. Entre terror e gozo, penetrou no parque. Não havia ninguém. Estava sozinha, ela e as árvores. Sentiu que mais de um a derrubava com violência da bicicleta (...) uma chuva de nomes como fogos de artifício caiu-lhe sobre a cabeça, incita, schwanger, enceinte, prenha, encinta, pregnant? Ora, deixaria que por si mesmos descobrissem, como um fenômeno outro, sem que jamais abrisse a boca. Também servem os que apenas esperam? Estava esperando. (GROSSMANN, 2000, p. 64)

A leitura do conto “As tranças de Charlienne”, ou como expressa o narrador, a leitura do processo de formação da artista enquanto menina, nos coloca diante da construção do leitor que se gesta por meio do acesso às mais diversas literaturas. Nessa leitura, inclui-se a própria configuração do perfil de leitor encontrado na persona de Judith Grossmann, que, ao recordar em depoimentos episódios de sua infância, percebeu-se já uma leitora assídua desde menina, ao ter contato com uma estante de livros situada em casa de seus pais. Graças a essa espécie de “alcova de leitura”, Grossmann recolheu o substrato de que precisava para compor o seu repertório e também insurgir-se como artista para o mundo. Se percebidos desse modo, podemos considerar que esses processos (tanto o de formação do leitor quanto o de formação do artista) leem, na ação de libertar-se de toda e qualquer amarra que vise aprisionar o corpo do artista, o vetor que impulsiona a liberdade, a força vital do corpo e da energia criadora.

“Conservatório da Palavra: exhibit do laboratório de um conto” (2000) é um misto de texto ensaístico e confessional em que a autora aborda o processo de criação do conto “O pelotão de fuzilamento”, incluso ao final de Pátria de Histórias. Ao longo das 10 páginas são discutidos os saberes envolvidos e os textos acionados durante o ato criativo do conto, assim como são colocadas outras declarações de Judith acerca da sua própria escrita.

Nas primeiras páginas do “laboratório”, encontramos a principal chave de leitura para a compreensão tanto deste ensaio quanto do conto que se segue, pois o saber que os alimenta “se sedimenta como camadas geológicas pela ação contínua do tempo, um saber de poeta e de professor, que deve ser desmantelado a favor de uma obra desmarcada, sem pai, sem mãe, e idealmente sem autor” (GROSSMANN, 2000, p. 227).

O conto “O Pelotão de Fuzilamento” é resultado, portanto, da imbricação existente entre poeta e professor. Essa articulação é tão forte que é dado ao leitor senti-la e percebê-la ao ler o texto, a ponto de localizar, ainda que indiretamente, inúmeras referências literárias situadas ao longo do enredo e de toda a construção textual. O ensaio “Conservatório da palavra”, assim, demonstra a força de tal imbricação.

Em outros momentos do “Laboratório”, Judith Grossmann expõe, mesmo que brevemente, aspectos do conto, como o enredo, o ambiente em que o localiza e a sua temporalidade. Mas esses são indícios quase irrelevantes perante ao que pretende desenvolver. Grossmann quer mostrar como a experiência de leitura do conto “O pelotão de fuzilamento” se realiza a partir de uma relação de intertextualidade:

O fato é que justo enquanto escrevo sou invadida por dezenas de textos que não só li como assimilei, em minha existência de leitor que começou no momento mesmo em que adquiri a fala, quando então aprendi com minha mãe, que nem sequer ainda falava perfeitamente o português, como veio a falar em seguida, a ler, e nunca mais parei. (GROSSMANN, 2000, p.230).

No fuzilamento de Alexy colaboram vários modelos, dos quais, apenas como amostra, destaco o mistério da crucificação do Cristo e o mistério da morte de Édipo em Colona, o enforcamento de Tiradentes no Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles, e todos os paradigmas históricos e factuais de execuções ocorridas quando de revoluções. (GROSSMANN, 2000, p.231).

Todavia, a escritora declara que o importante não são essas inúmeras menções que ocorrem ao longo da criação e antes do ato de escrita. Importa, na sua visão, o processo de alijamento dessas referências, ou seja, a depuração necessária para que um novo conto surja e dele uma nova linguagem. Portanto, essa consciência que emerge da escrita da autora nos dá pequenas amostras do quanto que ela foi grata aos seus predecessores, mantendo com eles certa afinidade.

Ao lado do desejo de se insurgir diante de outros escritores, reside também a ânsia de escrever algo “diferente” do já escrito. Grossmann relata, quase ao final dessa oficina, que a experiência de escrita de “O pelotão de Fuzilamento” funcionou como uma espécie de “combate com a própria bibliografia do autor”. Considerando que a segunda publicação⁵ deste ensaio aconteceu no ano 2000, ou seja, após terem sido publicados vários contos e romances de sua autoria ao longo das duas últimas décadas, a sensação a percorrer o leitor e a própria

⁵ A primeira publicação ocorreu no Caderno de Letras, n.10, do Departamento de Letras ânglo-germânicas, da Faculdade de Letras (UFRJ). Cf. GROSSMANN, Judith. Com a palavra o escritor: depoimento. In: HERRERA, Antonia; HOISEL, Evelina; TELLES, Lígia (orgs). **Rotas, Trânsitos, Migrações**: ensaios de literatura e cultura. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 351- 382.

Grossmann é a de que esse combate está justamente na missão de que esse conto deixe “sobras”, “reservas” que possam gerar futuros trabalhos, que inspire outros contos, romances, poemas e o que quer seja.

Nas palavras finais do “Conservatório”, Judith Grossmann declara seu apreço a escritores que conseguem falar “com extrema competência sobre sua arte”, seu amor aos predecessores e continuadores, estes últimos enquanto responsáveis por levar adiante a história da literatura, e finaliza com outras razões que versam sobre a sua opção de não ser levada a escrever cartas e diários.

O primeiro motivo está em de imediato escrever o seu texto, literário, a ele reservando totalmente seu tempo. Nesta concepção reside a sua própria escolha de se comunicar com o mundo através da arte literária, sem a necessidade de escrita de textos “outros”. A segunda razão vincula-se ao seu percurso enquanto professora e crítica literária, ações que, ao serem conjugadas, permitiram-lhe falar das obras de diversos escritores, desenvolver a partir dos quais teoremas e reflexões, e, nesse incursão, falar de sua própria obra ficcional e do lugar que ocupa na cena literária brasileira.

embora concorde que isto não seja indispensável, no que a mim concerne, foi, e o meu estilo nesta continuidade de campos e em ambos decorre deste acoplamento, desempenho literário gera competência crítica no sentido amplo, e desempenho crítico gera competência literária também no sentido amplo, e já não se pode separar uma coisa da outra. (GROSSMANN, 2000, p. 235).

Melhor seria pensar, tal como o fez Lígia Telles (2015) em suas anotações sobre a escritora, numa relação “suplementar” em vez de “contínua” entre esses campos de atuação dos quais decorrem ambos os desempenhos, seja o literário, seja o crítico, uma vez que aqui se traçam os perfis de crítica literária, escritora, leitora e docente de Judith Grossmann em constante intersecção.

Nessa zona de convergência situa-se o tratamento que é dado aos diferentes registros textuais assinados por Grossmann. Em que lugar, por exemplo, se situaria o conto “O pelotão de Fuzilamento”? Teria ele menos “valor” em relação ao ensaio “Conservatório”? Na impossibilidade de estabelecer uma hierarquia entre ambos, ou de encarar o ensaio como dotado de uma “verdade” capaz de direcionar a interpretação ou mesmo o sentido “completo” do conto, resta-nos, enquanto leitores, encararmos esses registros como dois artefatos singulares, distintos, que se comportam de maneira também suplementar.

“O pelotão de fuzilamento” pode ser lido em duas vias: enquanto guinada autobiográfica, a narrativa alude ao processo de vinda dos pais de Judith Grossmann da região

de fronteira entre a Romênia e a Rússia ao Brasil, portando na bagagem todo artefato de roupas, indumentárias, cultura e língua, formando nessas terras a sua família e história; enquanto perspectiva histórico-geográfica, o texto toma como pano de fundo o episódio do esfacelamento da família real russa – Nicolau II, Alexandra, Olga, Tatiana, Maria, Anastásia e Alexy – destruída quando da revolução russa, em outubro de 1917, para narrar o episódio de esfacelamento da família cujo único algoz seria o filho mais novo, Alexy. Alexy, portanto, na condição de protagonista e algoz, é vítima de um conluio dos irmãos e acaba fuzilado ao final da história. Ressalte-se, neste ponto, a importância da personagem de Anastásia, uma das irmãs, por ser a responsável por contar a história daquela família em forma de texto, em forma de narração. A ela caberia descrever o esfacelamento da própria família, entregando-o ao mundo em forma de literatura.

Se lido por esse viés interpretativo, “O pelotão de fuzilamento” monta-se para nós sob este painel trágico em cuja força textual não só podemos encontrar o diálogo com outros discursos artísticos, como o cinema e as artes plásticas, como também podemos ser capazes de redimensionar e perceber, com outra linha de percepção, os fatos e acontecimentos históricos.

Embora esses processos de realocação dos ambientes e dos fatos históricos sejam típicos ao ato da escrita, sobretudo à escrita do conto colocado em questão, por conferirem novas significações aos elementos abordados, não é difícil reconhecer, à nossa volta, a contundência que esses elementos fornecem para pôr em diálogo duas culturas que, a princípio, parecem díspares. Judith Grossmann, ao reconfigurar o esfacelamento da família Romanov, relê, em diferença, um passado e o coloca em diálogo com o seu presente e contexto históricos: um Brasil, nos anos 1990, recém-saído de 21 anos de ditadura, com focos remanescentes de ataques a presídios, como o do Carandiru, em São Paulo, e de sucessivos massacres a adolescentes em situações de rua.

As três narrativas esboçam operações textuais de Judith Grossmann que a constroem enquanto leitora assídua de uma tradição literária e que utiliza o seu repertório de leitura para relê-lo e ressignificá-lo em sua produção textual. Ao traçar esse perfil, verifica-se a articulação entre ficção, teoria e fragmentos biográficos, fazendo com que o estudo dessa produção seja realizado neste entrecruzamento e apresente sinais de uma possível cartografia da escrita literária contemporânea, expressas diante do intenso entrecruzamento das diversas facetas do sujeito, do diálogo entre o documental e o ficcional e da expansão do potencial lúdico da linguagem.

3 TEAR DE MÚLTIPLOS FIOS

3.1 DAVID: ESCRITOR E ESGRIMISTA

Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravaza toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível.

Deleuze. *A literatura e a vida.*

A escrita literária contemporânea tem sido marcada, nos últimos anos, por uma diversidade de estilos, gêneros e vozes. Beatriz Resende (2014) tem ressaltado esse aspecto na produção ficcional brasileira, ao observar a entrada de um corpus literário “fértil” no mercado editorial. Baseando-se em comentários de revistas consagradas, a exemplo da Revista Granta, a pesquisadora afirma que “não há convergência estética ou temática” nessa produção escrita por autores eleitos como os “melhores jovens escritores brasileiros”. Resende ainda aponta, baseada nas considerações de Boris Groys (2013) sobre o campo artístico da atualidade, que a multiplicidade não é característica exclusiva da literatura brasileira, “é própria da arte contemporânea, radicalmente pluralista”. (RESENDE, 2014, p. 3).

Nesse espaço de intensas imbricações, a produção ficcional, sobretudo a prosa, assumiu uma configuração múltipla, na qual são discutidos diversos temas; são redefinidos e problematizados os limites entre os gêneros; são diluídas as fronteiras entre o documental e o biográfico, entre muitos outros tópicos, colocando o leitor no desafio de atravessá-los. É sobre essa produção atual que almejamos desenvolver a nossa leitura. Para tanto, partimos de uma noção cunhada por Ítalo Calvino (1990) que, nas *Seis propostas para o próximo milênio*, ressalta o tema da multiplicidade, buscando entender o romance contemporâneo “como enciclopédia, como método de conhecimento e principalmente como rede de conexão entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”. (CALVINO, 1990, p. 121).

Também para Evelina Hoisel (2019), a produção de escritores que exercem em simultâneo as funções de docente em instituições de ensino superior, críticos literários, teóricos e ficcionistas, por exemplo, indicia o cenário em foco, trazendo em seu eixo o aspecto múltiplo. Constitui-se, assim, em uma rede textual híbrida na qual esses sujeitos se inscrevem, temas migram de um trabalho para outro, motivando a criação tanto de textos

literários quanto de ensaios teórico-críticos, a ponto de “estabelecer uma cumplicidade entre biografia, ficção e teoria”. (HOISEL, 2019, p. 42).

Assim sendo, pretendemos construir uma leitura de *Todos os Filhos da Ditadura Romance* a partir dessas considerações. O que observaremos, ao longo das próximas páginas, é de que maneira tal romance pode ser lido enquanto uma cartografia da escrita literária contemporânea, da qual ressalta, como um de seus principais elementos, a multiplicidade. Pretende-se, sobretudo, refletir sobre como a composição do texto de Judith Grossmann potencializa esse traço. Nosso objetivo, portanto, repousa na articulação entre ficção, teoria e crítica que, no decorrer do enredo, se acentua. O jogo da escrita favorece o exame da relação aqui apontada, permitindo, assim, a identificação de um projeto ficcional que alicerça toda a narrativa.

A proposta de encararmos *Todos os Filhos da Ditadura Romance* como sendo um texto múltiplo leva-nos a apontar que esse traço se materializa na linguagem na forma do diálogo. É por essa via, portanto, que a escritora constrói o texto e o conecta ao seu leitor, promovendo diálogos com autores de sua predileção, bem como com as suas múltiplas alteridades, desdobradas nas facetas da professora, da ficcionista, da crítica literária, da leitora. De certa forma, a escritora faz jus ao que Roland Barthes (1984) nos disse:

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teleológico (mensagem do autor Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original. O texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1984, p. 62).

Todos os Filhos da Ditadura Romance (TFDR) narra a história de David, um engenheiro e escritor que, ainda encarcerado, decide escrever um romance no qual se propõe a contar a sua vida e para onde canaliza o seu sentimento de revolta diante de alguns episódios traumatizantes vividos. Nesta escrita autobiográfica, a personagem, ao falar de si, estende a sua narrativa aos brasileiros que, assim como ele, são herdeiros e filhos da ditadura militar (1964-1985). É com esse protagonista que Judith Grossmann constrói o seu romance e é dele que emana toda a multiplicidade aqui perseguida.

David faz parte do quadro de personagens grossmannianos que, na condição de artista “articulador de um pensamento tornado discurso” (TELLES, 2011, p. 15), se inscreve no corpo textual do livro mobilizando e articulando discursos de variada natureza, produzindo uma narrativa atravessada pela multiplicidade. A partir desses pontos, podemos discutir

características dessa composição textual, levando em consideração os diálogos e as problematizações discursivas que ela promove.

Construído em cinco partes, o romance abre-se, no primeiro capítulo, com a apresentação do narrador-personagem. Intitulado “O Cativo”, o texto fornece os principais aspectos em torno da vida desse protagonista e núcleo de todas as forças a serem desdobradas ao longo dos demais blocos.

Como o próprio nome sugere, o assunto em torno do qual girará o capítulo recairá sobre o estado em que a personagem se encontra. David, narrador da história, encontra-se preso, por motivos que ainda não sabemos: “estou numa cela de prisão. Uma cela é uma cela, como o mundo o é?, com bons calabouços?” (*TFDR*, p.13). Como se percebe, a prisão torna-se metáfora do mundo, em gesto que simboliza a própria configuração do país no momento em que o narrador profere o seu discurso: “na verdade não vejo diferença alguma entre estar ao lado ou aqui, mas de fato isto representa uma mudança de mundos, cujos limites são extremamente tênues”. (*TFDR*, p.19).

A mudança de mundos a que David se refere, nestas linhas iniciatórias, demarca dois espaços em especial: a cadeia e a casa paterna, estando esta última ao lado da primeira. Se a casa paterna possivelmente representaria o lugar da liberdade, no instante de realização desse relato, no entanto, verifica-se que, para o narrador, tanto faz habitar nela ou estar preso em uma cela, uma vez que o mundo, sobretudo o Brasil da Ditadura Militar, transformou-se em uma grande prisão. A casa paterna, espaço do acolhimento familiar e, possivelmente, do gozo da liberdade, fica, por hora, nas lembranças desse que está a narrar.

Entretanto, o texto de Grossmann subverte, em uma perspectiva irônica, a conotação do encarceramento de David: “aqui, em minha não muito acanhada cela, encontro o meu paraíso” (*TFDR*, p. 25). De prisão a paraíso, a “lugar do gozo” (*TFDR*, p. 29), a cadeia passa a ser configurada, dessa maneira um tanto paradoxal, como espaço poético. Isso se justifica coerentemente, pois a prisão se transforma em lugar de realização das principais ações do protagonista, quais sejam, a de narrar e a de escrever, realizações para as quais se exige, dentro da ótica do romance, o máximo de liberdade. Mediando todas essas operações, a cadeia fornecerá a necessária liberdade para que esse indivíduo possa entregar-se ao máximo à reflexão e se comunicar com o seu principal ouvinte, o leitor, testemunha fiel do seu relato:

Direi outras coisas, enquanto vou me preparando para estas revelações. Outras coisas tão importantes quanto, para as quais preciso de sua ajuda para delas me corrigir. Que seria de mim sem a sua ajuda? sua, a pessoa mais importante do mundo para mim, agora que finalmente conseguimos o milagre de nos encontramos e estarmos juntos. (*TFDR*, p.15).

Está aí configurado o primeiro dos muitos diálogos do romance do Grossmann. Ao assumir declarada interlocução com o leitor, o texto com ele promove uma espécie de pacto, estabelecido dentro do jogo textual. O leitor passa a ser, assim, espécie de cúmplice do relato, o que não deixa de ser também um seu quase coautor. Nesse sentido, a autora, já no primeiro capítulo, introduz esse importante interlocutor e o arrasta até o final do romance.

Entregando-se, portanto, à tarefa de escrever sobre sua vida no corpo do romance, David escolhe, para acompanhá-lo nessa grandiosa atividade, leitores virtuais que se materializam em nós e, no contexto do romance, nos próprios detentos, por sinal seus primeiros ouvintes. Os parceiros de cela ouvem-no e, curiosos pelo livro que ora vem se construindo na prisão, desejam saber dos rumos que ele tomará, assim que o seu autor decidir publicá-lo.

Acometido pela síndrome de Sherazade, David cada vez mais enverga-se na imperiosa tarefa de narrar e escrever. Essas duas operações realizadas no contexto de *Todos os Filhos da Ditadura Romance* constituem o eixo em que o romance se edificará. Nesse sentido, a escrita, desempenhando o ofício de dá corpo à voz do narrador e ao seu projeto como escritor, pode ter seu significado expresso em muitas claves.

Em primeiro lugar, a escrita pode significar o processo de transformação de signos aparentemente banais, como a caneta esferográfica, “que considero a maior invenção do século XX”, em símbolos de resistência e arma contra o ofensor. É dessa capacidade de “transmudar-me, metamorfosear-me em tinta” que David encontra o meio para enfrentar episódios traumatizantes de sua vida, como o plágio de seus livros, transformando metaforicamente esses acidentes cotidianos em belas páginas de literatura. (*TFDR*, p. 17, 20).

Em segundo lugar, o ato de escrever um livro funciona “como operação oposta, muito mais acurada e da máxima precisão, despigmentar minha pele do pigmento que à minha revelia nela entrou” (*TFDR*, p. 29). Ou seja, a escrita passa a agir simbolicamente como remédio que cura o protagonista. Nesse contexto, a ação de escrever desloca-se de uma simples operação de “metamorfose” em tinta para se tornar uma resposta mais elaborada, mais assertiva aos ofensores, o que não deixa de ser uma realização pessoal, uma espécie de satisfação.

Aqui, agora, quero, não, não é bem querer, necessito livrar-me de todo apego, o meu trabalho exige, do contrário sempre estarei enviando uma carta para alguém, falando ao telefone como alguém, isto excede, desconcentra, perturba, sei agora que para fazer alguma coisa por alguém preciso fazer primeiro por mim, e esta coisa que preciso fazer por mim, para **curar-me** de todo, e curá-lo, já que está ao meu lado, é este trabalho. Não falo destas

farmácias de manipulação. **A farmácia aqui é outra, a minha, a sua e o fármaco vamos nós fabricar.** (TFDR, p.16, grifos nossos)

Jacques Derrida (2005) apresenta uma diversidade de significados da palavra grega *pharmakon*. No entanto, direciona a sua atenção para um dos binarismos em que a palavra esteve a que a palavra esteve vinculada, a polaridade veneno/remédio. Ao recuperar excertos do *Fédon* de Sócrates, localiza naqueles escritos a tentativa de se chegar a um “acordo” comum para a significação do termo. Assim, Derrida percebe que o ilustre filósofo grego, nos diálogos que tecia, buscava compreender o sentido de *pharmakon* como remédio. Decidindo introduzi-lo ao *Fédon*, justamente para compreender o processamento do conhecimento em suas mais diversas realizações, nas quais se inclui a própria escrita, Sócrates vê no *Pharmakon* a possibilidade de uma exorcização do que considera ruim.

Parece ser esse o sentido de escrita que permeia o romance de Judith Grossmann. Enquanto remédio indispensável à cura, David trabalha sempre a favor de uma operação que vise não apenas a sua cura pessoal, a exorcização de toda e qualquer situação traumatizante, mas também a de uma coletividade imersa nesse mesmo jogo. O processamento dessa atividade, portanto, ao aliar a narrativa ao registro escrito, devolve ao protagonista a esperança de continuar a viver. Entretanto, percebe-se que o protagonista oscila ante o objetivo de seu trabalho, pois, ao mesmo tempo que a escrita cumpre uma função de cura, também pode ser vista como uma droga “mortífera”, uma vez que a sua principal meta é a de atingir o detrator (os plagiadores) com a força da palavra poética. Sem atribuir juízo de valor a tais designações nota-se que é a força dessa oposição, remédio/veneno, que realmente age em todo o texto, o que só faz reforçar o aparente paradoxo enquanto mola propulsora de todo o ato criativo de David.

Existe uma dimensão pedagógica no projeto da personagem que merece o devido destaque. O romance que David está a escrever e que se materializa em sua voz ao longo de todo o enredo escancara essa finalidade de modo a deixar claro que o seu propósito, ao finalizá-lo, será o de ensinar, converter esse trabalho em ensino, que é um ato de amor:

evidente é que não quis ensinar apenas aos ofensores, mas à cidade, ao mundo, a todos, pelo que este trabalho completa o meu gesto que pelo poder novamente poderia ser eliminado [...] quero ensinar, certamente me incluo, sendo tanto meu discípulo quanto meu mestre, à imagem e semelhança de quem me haja criado. (TFDR, p. 14).

Veremos com mais detalhamento que a escrita de David se converte em sua própria militância durante os “anos sombrios”, nome que escolhe para retratar a ditadura militar, o

que pode ser comparado à própria militância de Judith Grossmann, ao tornar a escrita um ato político.

Feitas essas considerações, alguns aspectos de “O Cativo” ainda nos instigam a pensar em outros elementos do romance. Nesse sentido, é interessante observar que, antes do seu desfecho, o primeiro capítulo apresenta uma espécie de sumário com os assuntos a serem melhor distribuídos no decorrer do livro:

Assim sendo, na sequência, lhes narrarei, como tenho feito até aqui em pequena escala, de uma vez só, como me tornei o homem que sou, que incluirá a história da minha formação, quando o destino se decidiu, mais a estranha história do meu casamento; em seguida, a da criação de minha obra, da qual este livro segue como a notícia mais autorizada e das ofensas que, com as velocidades dos golpes do destino, se abateram sobre mim e as terríveis sensações que acompanharam os seus lances inexoráveis [...]. (TFDR, p. 45-6)

Sob esse prima, portanto, o leitor acompanhará a trajetória do personagem a partir das trilhas abertas em seu discurso. Assim, terá as chaves que lhe possibilitem adentrar no território ficcional onde David escolheu se alojar.

Antonia Herrera (2014), no ensaio “A inventiva literária de Judith Grossmann”, identifica uma responsabilidade ética com a forma de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Interessa à autora marcar que o estilo desse livro “cria sistemas de argumentação, de aprimoramento e, se o escritor tem o domínio da forma, tem a sabedoria da forma”. De certa maneira, a sua tese se aproxima do que estamos refletindo, pelo fato de tanto ela quanto nós verificarmos a formação desses sistemas no romance mencionado. No entanto, o nosso posicionamento vai além do que foi colocado pela ensaísta e indica a possibilidade de os sistemas de argumentação aludidos se referirem à multiplicidade de questões abordadas no texto de Judith Grossmann, a saber: as de matriz biográfica, teórico-crítica, ficcional e pedagógica. É por essa razão que o romance abriga esses sistemas, os quais ganham contornos nítidos na escrita de David, feitos “de momentos cristalizados e eternizados no romance, pelo efeito poético da palavra”. (HERRERA, 2014, p. 19). Ademais, ressalte-se a loquacidade desse narrador, manifestada na competência para articular o seu pensamento e no poder de sistematização de suas ideias. Nesta rede textual, criada para justamente demonstrar a coerência da vida do protagonista, o leitor, se não tiver o necessário distanciamento, corre o risco de ser seduzido e de cair nas armadilhas do discurso, dada a persuasão que a envolve.

Dessa forma, a narrativa em primeira pessoa justifica a escolha de David em escrever a própria biografia, uma escultura que lapida com as suas mãos. Contudo, recuperar fatos da

vida, acionando a memória, não significa, como bem sabemos, abarcar com exatidão os fatos vividos. Significa, por assim dizer, fabricar uma imagem. Forjar um elo que enlace memória e invenção. Recuando à infância, à juventude, à história da sua formação, à do seu casamento, à da sua obra, o narrador do romance pretende, ao que tudo indica, eternizar, na biografia inventada, os rastros de sua existência plena e nela imprimir uma lição.

A articulação do texto de Grossmann prossegue na tentativa de mostrar a coerência da vida do narrador-protagonista. A distribuição em cinco capítulos evidencia o quanto o romance pode ser comparado ao modelo tradicional das peças teatrais, cujo encadeamento lógico das cenas evidencia os motivos que geraram ações e consequências. Nesse aspecto, o primeiro capítulo, “O cativo”, tem o seu lugar de destaque, equiparando-se a um prólogo no qual apresenta a personagem e as razões de seu invento. As ações prosseguem arroladas nos capítulos subsequentes, “A construção”, “A injúria”, “O justiceiro” e “O Grande Feriado”, respectivamente, segundo, terceiro, quarto e quinto capítulo, construindo a formação da vida de David para o leitor, o qual vai apreciar momentos escolhidos daquela trajetória e, ao final, comungar a sensação de contentamento da personagem por haver escrito o trabalho que tanto desejou:

logo terei, conheço-me, chegando ao fim deste trabalho, em cinco partes, como os atos velozes de uma tragédia. Mas o que será isso, que pequena gota d’água no vasto lençol de minha indignação? Um contentamento estou certo me virá, serei o grão de areia que fará parar a máquina que me atingiu. (TFDR, p. 46).

A fala do protagonista nos fez rever as *Seis propostas para o próximo milênio*, de Ítalo Calvino (1990), das quais podemos extrair chaves de leitura para a compreensão do romance de Grossmann, sobretudo no que tange ao tema da criação literária, que se processa na urdidura desse texto ficcional.

“Leveza”, “Rapidez”, “Exatidão”, “Visibilidade” e “Multiplicidade” são as qualidades apontadas por Calvino para as obras literárias da contemporaneidade, qualidades essas percebidas desde já no próprio estilo e na linguagem adotados nos ensaios-conferências desse ensaísta italiano. Calvino recolhe em textos literários de várias épocas, em registros midiáticos, nas imagens propagadas nos veículos de comunicação e na sua obra poética o material indispensável à reflexão proposta.

Em relação ao tema “leveza”, Calvino considera-o como elemento criado no processo de escrita a partir dos meios linguísticos e dos recursos de que se vale o escritor, estando associado, portanto, “à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”. O texto literário, à procura do mencionado valor, ambiciona uma função, ou seja, “a literatura como

função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver”. (CALVINO, 1990, p. 28, 39)

Ao lado dessa qualidade, o raciocínio rápido, o que imediatamente se associa à qualidade da “rapidez”, ao contrário do que se pensa, “não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa leveza”. Enquanto paradigma do valor em questão, Calvino elege, dentre tantos escritores com quem dialoga, justamente Jorge Luis Borges, pois devido a sua “maneira de narrar sintética e esquemática que conduz a uma linguagem tão precisa quanto concreta”. (CALVINO, 1990, p. 58, 63)

Cruzando as colocações de Calvino aqui pontuadas com o texto de Judith Grossmann, percebe-se ser *Todos os Filhos da Ditadura Romance* uma obra marcada tanto pela “leveza” quanto pela “rapidez”, em função de a sua elaboração textual ancorar-se nos propósitos da escrita literária contemporânea, conforme indicados por Calvino. Principalmente, por ser um texto cuja finalidade, como bem acentua o seu narrador, de ser como “os atos velozes de uma tragédia” (TFDR, p. 23), responde por essa dinâmica textual que pretende atingir o leitor de forma plena e imediata. A escolha dos assuntos de cada capítulo, das palavras empregadas, do estilo, do gênero, do tom, bem como o ordenamento das ações narradas são indícios que justificam um projeto textual leve e rápido:

Na verdade, lhes estarei narrando o essencial, o que significa que o estarei fazendo bem mais abreviadamente do que tencionava, por razões diversas. Aflige-me dar logo conta deste trabalho, porque não sei ao certo quantos outros me esperam, mesmo que nenhum. Também porque se agora sou réu, amanhã poderei estar no papel de ofendido e de acusador. (TFDR, p. 44-5)

O contexto em que se insere a terceira proposta, “Exatidão”, é marcado, segundo Calvino, por uma “epidemia pestilenta” que assola a contemporaneidade mediante a profusão desenfreada de imagens no mundo dos *media*, cenário visto por Calvino como provocador de certa confusão entre as experiências diretas e as imagens, sobretudo televisivas.

essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. (CALVINO, 1990, p.72)

Nesse sentido, a referida proposta assume o compromisso de promover saídas ou, nas palavras do ensaísta, “possibilidades de salvação” na literatura, uma vez que ela “pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico”. (CALVINO, 1990, p. 72). É

por essa razão que Calvino justifica a inclusão da “Visibilidade” nas propostas para o novo milênio, dado que a literatura pode também assumir uma “pedagogia da imaginação”, a partir da qual se cria, com liberdade e criticidade, outras experiências do olhar e de produção imagética.

Interligando tais dimensões, o romance de Grossmann já abriga essa possibilidade de salvação vislumbrada por Calvino, a começar pela finalidade de “cura” a que todo o processo de criação do livro de David se destina. Em virtude dessas e de outras considerações, é que *Todos os Filhos da Ditadura Romance* acena para a última proposta, a “Multiplicidade”.

Retornando à afirmação de Calvino, segundo a qual o romance contemporâneo pode ser lido enquanto “enciclopédia, como método de conhecimento e principalmente como rede de conexão entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”, verificaremos como o romance de Judith Grossmann responde a essa afirmação e a amplia. Para isso, é importante voltarmos para a urdidura do texto e nela compreendermos em que medida o relato de David institui essa rede aludida por Calvino.

No segundo capítulo do romance, “A construção”, a personagem revive fatos de sua trajetória de vida para demonstrar como a sua subjetividade, desde a infância, foi formada. Como o próprio nome já diz, leremos, a partir do que nos conta o narrador, a construção de uma pessoa. Nesse sentido, David recua à infância, à adolescência, às relações familiares; salta os anos; relembra sua vida universitária, as mulheres com quem se relacionou afetivamente, o dia do seu casamento, o nascimento da filha, o desfecho do casamento com Khrista. Todos esses fatos recolhidos do tecido da memória do narrador foram trazidos ao corpo do texto para evidenciar o quanto eles estiveram perpassados por um elemento matricial na existência de David: a vontade de renascer.

O renascimento é a condição básica e indispensável para que o protagonista não desista de viver. Nessa perspectiva, renascer é construir um novo olhar; é estabelecer novas metas e novos rumos para si; é ter o poder e a coragem de reconfigurar-se. Reconfiguração. Está aí formada, portanto, a base desse indivíduo que, embora atravessasse situações de variada natureza, pretende continuar a viver e a ensinar o outro a cada ressurgir. Assim, podemos localizar, no âmbito desse segundo capítulo, pelo menos três momentos em que David buscou e conseguiu, plenamente, renascer: após o nascimento de sua irmã caçula, após a partida da esposa, após o plágio de seus livros.

Nascido no Rio de Janeiro, não sentindo “necessidade de viver em nenhum outro lugar” (*TFDR*, p. 50), David refaz no relato o seu périplo existencial, começando-o na casa paterna. Filho de uma família aparentemente bastante confortável financeiramente, a personagem

seguia até certa altura como filho primogênito, a quem os pais direcionavam completa atenção e carinho. Com o nascimento de Sandra, entretanto, esse cenário modificou-se. David sente-se preterido pelos pais, uma vez que a irmã caçula roubou-lhe tudo aquilo que ele tinha de mais primoroso: a condição de filho eleito:

Tão cedo, e nunca seria cedo demais, precisava começar do zero a reconstruir-me inteiramente, e esta lei inicial transformou-se logo na lei de ouro, e no segmento áureo da minha vida. Até minha irmã nascer, minha mãe me provera abundantemente de seus cuidados, de suas melhores ternuras. Então estes cuidados e ternuras escassearam, migraram para o novo rebento, os seus beijos pelos quais eu era ávido minguaram, suas atenções mudaram de rumo, chegando ao ponto de ter eu horários para ser levado à sua presença”. (*TFDR*, p. 51)

O contorno desta situação, ou melhor, a saída encontrada para não se sentir totalmente afastado do colo materno, foi possível com a chegada de Pia, espécie de “babá”, logo, segunda mãe. A italiana Pia encarregou-se de oferecer ao menino o carinho de que precisava. Ao ter esse lugar, David reconfigura as suas relações familiares e concede à babá o lugar de mãe.

Vendo nele traços de um sujeito curioso, a babá injetou no imaginário do menino David elementos do mundo italiano, como a língua e a literatura, alimentando, assim, o seu gosto por diferentes culturas: “pela primeira vez meu imaginário foi transportado do Rio para a Itália e para a Europa e uma parte de mim, por mimetismo, começou a tornar-se cosmopolita e europeia”. Nesse aspecto, portanto, a “Bá”, como era chamada, foi uma das principais mentoras na formação de David, já que a ele proporcionava o encontro entre culturas: “encontrei-me mais rico, mais diversificado e pelos livros que eu começaria a ler esta aventura cada vez mais se ampliaria, e não cessaria nunca”. (*TFDR*, p. 52, 53).

Sobre esse último aspecto, que gira em torno da formação do imaginário a partir da leitura de livros diversos, é importante assinalar a influência da figura paterna na trajetória do narrador. Em seu discurso, David assinala a importância do pai em sua educação formal. Criados sob o seu imperativo, tanto a ele quanto a Sandra foram oferecidos professores, contratados para reforçar o ensino no âmbito domiciliar, o processo de aprendizagem de línguas e o desempenho na leitura.

Assim evidenciado, o pai de David e de Sandra é aquele que garante a formação intelectual, cultural e moral dos filhos. É interessante nesse aspecto ressaltar como a presença paterna se encontra em outras textualidades de Judith Grossmann, tornando-se emblema a ser investigado em tais construções. Leia-se, a propósito, o depoimento da escritora no evento

Oficina Amorosa [2014 (1993)] e o conto “As tranças de Charlienne”, para constatar a participação ativa do pai na educação e na decisão da escolha profissional da autora e da protagonista em foco, até mesmo em detalhes que nos são triviais, como na manutenção das longas tranças. Embora alteradas as vozes narrativas e os locais de enunciação de cada discurso, esses textos dialogam no seguinte ponto: ambos expressam a vontade do sujeito ali envolvido de ser independente, de livrar-se das amarras paternas, para assim desfrutar de liberdade.

David opta por seguir a carreira de engenheiro civil. Apesar de “não se interessar por nenhuma das profissões, dando-se por satisfeito ler todos os livros do mundo” (*TFDR*, p. 56), prossegue na mesma carreira do pai. Aliás, ele e Sandra, sua irmã. Os dois prestam vestibular na então Universidade do Brasil e ingressam juntos no curso de Engenharia.

A entrada dos irmãos nesse curso é tão simbólica no contexto do romance que ela mesma acaba se tornando responsável não só pela “construção” da personalidade de David, no sentido de apresentar a sua escolha profissional e os resultados dela advindos (muito menos voltados à construção civil e mais à construção da sua família, da sua obra literária, do seu projeto de vida), como também responsável por reatar os laços afetivos entre os dois irmãos: “Nossas relações, que na infância beiravam a frieza, se tornaram ardorosas, fizemo-nos indispensáveis um ao outro, cúmplices, companheiros”. (*TFDR*, p. 60).

Desse modo, Sandra conquista o seu lugar na vida de David. Companheira nos estudos, passa a sê-lo também no trabalho, ao dividir com o irmão as tarefas profissionais no escritório de engenharia. Mas a participação de Sandra é ainda maior do que essas apontadas. A irmã caçula desfruta com David os prazeres de explorar as belezas da cidade do Rio de Janeiro. Torna-se, portanto, além de testemunha ocular de muitos dos seus feitos, partícipe das aventuras conjuntas pela “cidade maravilhosa”, inclusive ouvindo-o e vendo-o declamar, nas Pedras do Arpoador, a sua antologia pessoal constituída de trechos do *Hamlet* de Shakespeare:

O, that this too too solid flesh would melt, Thaw, and resolve itself into a dew! (I, ii)

O my prophetic soul! (I, v)

The time is out of joint: - O cursed spite, That ever I was born to set it right!
- (I, v)

O God, I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space, were it not that I had bad dreams. (II, ii)

What's Hecuba to him or he to Hecuba That he should weep for her? (II, ii)
 Thus conscience does make cowards of us all; (III, i)
 I must be cruel only to be kind: (III, iv)
 What is a man, If his chief good and arket of his time Be but to sleep and
 feed? A beast, no more. (IV, iv)
 there's a special providence in the fall of a sparrow. (V, ii) (*TFDR*, p. 57-58)

Podemos compreender o sentido da inserção dos trechos da peça de Shakespeare no tecido textual do romance de Grossmann a partir de algumas considerações de Michel Foucault (2006), no ensaio “A escrita de si”.

No famoso texto, o autor desenvolve reflexões sobre textos escritos na Antiguidade greco-latina, mais especificamente de Plutarco, Sêneca e Marco Aurélio, procurando investigar o papel da escrita naquela comunidade; a sua relação com a constituição da subjetividade dos indivíduos; a sua importância para o conhecimento de si e do outro. Nesse sentido, Foucault centraliza sua atenção em duas formas textuais presentes naquela comunidade: os *hypomnêmata* e as correspondências.

Os primeiros, segundo ele, são definidos por “livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete”, nos quais “se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos vindos à mente”. Criados para ter uma finalidade prática na vida cotidiana, pois “livros de vida, guia de conduta”, os *hypomnêmata*, conclui Foucault, “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”, oferecidas, por seu turno, “à releitura e à meditação posterior” (FOUCAULT, 2006, p. 147). As correspondências, “texto por definição destinado ao outro” (FOUCAULT, 2006, p. 155), dialogam com os *hypomnêmata* no que diz respeito à sua dupla função: tanto agem sobre aquele que escreve, quanto “pela leitura e releitura” naquele que a recebe.

Interessa-nos, para a nossa reflexão, recuperar a análise de Foucault sobre os *hypomnêmata*, não as correspondências. Enquanto estratégia de construção textual, a inserção dos trechos do Hamlet no romance de Grossmann pode ser lida como registro dessa memória material das “coisas lidas, ouvidas ou pensadas” que auxilia na constituição do indivíduo David e na sua formação enquanto sujeito.

Apesar de essas formas textuais se situarem temporalmente em um contexto muito distante do nosso, seus significados ainda repercutem em nossas reflexões, principalmente porque ainda se percebe a importância do exercício da escrita como forma de

desenvolvimento de si, um meio de articulação entre o eu e o outro, assim como uma ferramenta de cura.

Entretanto, Foucault adverte que os *hypomnêmata* não devem ser considerados como simples suportes da memória, em função dos registros escritos. Eles se constituem “de preferência um material e um enquadre para exercícios a serem frequentemente executados: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com os outros” (FOUCAULT, 2006, p. 148). Por essa razão, David utiliza as nove citações extraídas do *Hamlet* em seu cotidiano:

Estas nove citações eram minhas pedras de toque. A primeira, a da carne que se desfaria em orvalho, usava-a como uma espécie de ária em todos os momentos de inexplicável melancolia. A segunda, da alma profética, quando qualquer pressentimento meu se realizava. A terceira, a da missão de endireitar o tempo fora dos gonzos, quando se apresentava alguma matéria de escândalo. A quarta, a dos sonhos maus, para expressar as minhas sombrias intuições. A quinta, a do ator que chora por Hécuba, quando abandonava a ação pelos sonhos. A sexta, a da consciência que nos faz covardes, para dizer do excesso de reflexão. A sétima, quando devia ser cruel para ser bom, justificando algum ato meu que escapava à compreensão. A oitava, a dos que apenas comem e dormem, para exaltar outros propósitos da existência. A nona, a da providência que se manifesta ao menor sinal, como uma advertência para não se deixar de atender a quaisquer deles. (TFDR, p. 59).

Ao articular “a autoridade da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso” (FOUCAULT, 2006, p. 151), ou seja, ao escolher o *Hamlet* como fonte de lições indispensáveis para a construção de sua subjetividade, David cria ferramentas imaginárias para enfrentar a vida e para renascer a cada adversidade que se lhe apresenta.

A indissociação entre leitura e escrita, como bem se nota, é um desses mecanismos por ele criados. Judith Grossmann, ao colocar em cena um protagonista que lê, escreve e narra sobre essas experiências, desenha para os leitores o corpo de sua personagem, nele imprimindo um sentido peculiar. Em consonância com Foucault, esse sentido pode ser expresso por “aquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em força e em sangue” (FOUCAULT, 2006, p. 152).

Ao lado das circunstâncias em que se aplicaria cada uma das citações, David desenvolve uma metodologia de leitura dos textos por ele eleitos, uma maneira que lhe serve até para o seu descanso noturno:

se a ação me enfarava, pelo seu mecanismo, fazia de conta que a sua estridência não existia, e lia pedaços, tornando-os autônomos e

independentes, como fazem os ouvintes com a música, escolhendo uma frase, que fazem sua, como compõem os músicos que, como eu, compõem e leem, detalhes, trechos, e à noite, em vez de daqueles famosos chás para dormir, ficava a recordar a minha valiosa seleção, e toda seleção é autoral, e logo me vinha o melhor dos sonhos”. (TFDR, p. 67).

Dessa maneira, ao dialogar com o próprio sistema de referências, afirmando que “toda seleção é autoral”, David não apenas constrói a sua subjetividade a partir de sua estante de livros; ele, automaticamente, abre espaço para construir também a sua imagem de autor. A figura do leitor assíduo é traço de muitos protagonistas de Judith Grossmann, especialmente os narradores, que enxertam o acervo de leituras em suas vidas de modo fascinado e competente. Neste caso, o “enxerto” das citações da peça *Hamlet*, nos planos existencial e autoral, terá enorme utilidade na vida de David, pois elas serão de grande valia no enfrentamento e na superação de duas de suas maiores adversidades: a partida da esposa e o plágio.

David conhece Khrista ainda na universidade. Foram colegas do curso de engenharia e formaram-se juntos. Ao se apaixonar por ela, decide casar-se e fundar uma família. Até esse ponto, o romance investe na relação das personagens, marcando o forte entrosamento que havia entre o casal, no estabelecimento de planos conjuntos para o futuro. A simbiose entre David e Khrista afirma-se, assim, nas trocas mútuas de saberes entre eles, a ponto de um auxiliar o outro em suas carreiras profissionais:

Na verdade tudo se encaminhava para que ela escrevesse uma tese, aqui ou fora daqui, sobre a relação entre estes fatores. Sugeri um título: *Genius loci e vida urbana no Brasil*, que ela prontamente aceitou e que na verdade bordejava os meus temas literários, sob sua forma científica. (TFDR, p. 74).

Acontece, no entanto, que o entrosamento entre Khrista e David aos poucos se arrefece. Os primeiros sinais de mudanças começam ainda na gestação de Khrista, justamente no ponto em que se demarca a desproporção do casal para exercer a maternidade e a paternidade:

seu humor mudou e logo percebi que ela jamais dera muito pensamento a esta coisa de ser mãe. Ela própria dizia: eu ainda estou chegando a ser filha, esposa eu comecei ontem, como é que vou dar conta de tanta coisa? Sentia-me um pouco perplexo, porque a mim ser pai parecia absolutamente natural, por que se precisaria pensar tanto nisso? Mas para ela já se apresentava como uma perda de espaço. (TFDR, p. 79)

Com o nascimento de Karoline, David experimenta a sensação de estar só, tanto no que se refere aos cuidados da filha, quanto no próprio casamento. A esposa mantém-se, no olhar do narrador, distante de suas ocupações como mãe, interessando-lhe apenas tratar dos

assuntos profissionais ligados ao pai. Em virtude desse descompasso familiar, é necessário que à filha seja dada uma babá, a qual passa a assumir o lugar da mãe, sobretudo em que pese o lugar do afeto. No romance, a fala do narrador, permeada por ironia, registra a presença da babá na vida de Karoline, ao mesmo tempo que projeta novas adequações à configuração familiar:

Saíamos juntos do Leblon apenas para levar Karoline ao pediatra, às vezes íamos somente eu e a babá, Khrista cada vez mais afundada nas suas pesquisas e assuntos do pai. Certa vez indagou o pediatra, e a mãe não vem? Procurei desculpar sua impossibilidade, mas vi muito bem que ele permanecia inconformado com aquela organização inusitada, o pai, a babá, a filha. (*TFDR*, p. 84)

A ida de Khrista ao encontro do pai na Alemanha impõe novos arranjos na família e na vida de David. Tal como Hamlet, ao pressentir sombrias intuições, David presente a finitude de sua relação com a esposa, desde a sua objeção à maternidade. O protagonista constata que a partir daquele momento exerceria sozinho a paternidade. Aos poucos, transformaria a filha em fiel companheira, lugar esse antes ocupado pela mulher com quem se casara. Karoline, de fato, assim o é perante o pai e age de forma a reforçar a alta habilidade da personagem central do romance em se recompor a cada adversidade.

Fascinantes, no relato da partida de Khrista, são as estratégias forjadas por David para alcançar a tão sonhada regeneração, embora se note, sutilmente, a sua dor ao se ver sozinho e tomar para si a responsabilidade total da sua e da vida da filha. Extremamente articulado em suas projeções, David já vai se reconstruindo antes mesmo da esposa partir definitivamente, numa tentativa de preservar inabalável a sua autoestima, impedindo que absolutamente nada (nem ninguém) a arruinasse.

Para treinar, eu fazia de conta que éramos somente eu e Karoline, o que de certa forma já era há muito tempo [...] eu não lhe daria qualquer oportunidade de ter o menor vislumbre de como eu iria agir depois de sua partida, muito menos de pôr em discussão qualquer ato meu. (*TFDR*, p. 85)

Outras ações de David, do ponto de vista funcional, foram colocadas em prática, na busca de configurar uma nova família: a babá seria chamada pelo seu nome próprio: Neusa, esta não usaria uniforme e passaria a fazer as refeições sentada à mesa com todos os moradores da casa; na residência, seriam ouvidos com frequência poemas de Baudelaire, sinfonias de Wagner e Bach, canções de jazz; a sogra, dona Maria Joseph, moraria definitivamente no apartamento de David no Leblon. À proporção que essas mudanças se aperfeiçoavam, os vestígios de Khrista se apagavam naquela casa. O silêncio em torno da ex-

esposa chegou a tal ponto que se “o emitissem seriam sinalizados de alguma forma a não fazê-lo”. Embora completamente entregue a esse encargo, o de cada vez mais erradicar a presença de Khrista de sua vida, fazendo-o de certa forma da vida da própria filha, David não cogita a possibilidade de envolver-se afetivamente com outra mulher. Satisfaz-se em manter o seu estado civil e em devotar-se à educação e à criação de Karoline: “estava casado com Karoline e com tudo o que viesse junto com ela” (*TFDR*, p. 91), além do cuidado consigo mesmo.

depois que ela partir é que irei começar. Falar sozinho? De nenhuma forma. Disponho de uma filha inteira, de uma babá inteira, de uma sogra inteira, de um Leblon inteiro, de um mundo inteiro, de uma vida inteira. Uma vida inteira para falar? Também, mas não só. Para escrever [...] ficarei com os poetas, e com os poetas possíveis do século, os narradores”. (*TFDR*, p. 87).

Nesse sentido, o romance encerra este ciclo e abre um novo capítulo no qual o relato de David focaliza a história da sua vida como escritor. Nessa nova fase, a narrativa se direciona, fundamentalmente, ao papel da escrita ao longo da vida do protagonista. Centralizando-se no momento em que essa finalidade se insurge, o foco do romance de Judith Grossmann incide no acontecimento do plágio dos romances inéditos, bem como nas estratégias de David em superá-lo.

Do ponto de vista formal, a narrativa se desenvolve, nos próximos capítulos, adotando os mesmos procedimentos até então vistos: recua desde o primeiro trabalho escrito e publicado pelo protagonista, perpassa os demais, destaca os acontecimentos mais relevantes à argumentação geral do livro e conclui o seu percurso afirmando, positivamente, a coerência dos esforços de David em suas diversificadas realizações. Porque é assim que *Todos os Filhos da Ditadura Romance* enquanto autobiografia dessa personagem contada por ela mesma se edifica: por mais que sejam difíceis as situações vividas na infância, no casamento, da sensação de “abandono” do cônjuge, o que importa, para David, é salvaguardar a sua individualidade e renascer. Terapeuta de si mesmo, ele se autoavalia, traça uma meta, rabisca um plano, executa-o. E o mais interessante: a coerência do seu raciocínio merece ser aplaudida, se não pelo leitor, por ele mesmo.

Mais uma vez, o espectro de Hamlet embasa as suas reflexões e ações cotidianas. Desta vez, na missão de endireitar “o tempo fora dos gonzos” (uma das falas do príncipe Hamlet da qual Judith Grossmann se apropria) é que David prossegue a sua luta contra a falta de ética e contra o dissabor de ter a sua obra plagiada. Como revide, opta por proceder de maneira

contrária à dos seus malfeitores: sua resposta será um romance, uma tentativa de restaurar utopicamente a ordem, a esperança perdida e a ética do mundo.

3.2 ATRAVESSANDO OS ANOS SOMBRIOS

*Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.*

*Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?*

*Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:*

*em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.*

Carlos Drummond de Andrade. *Áporo*.

A descrição do episódio do plágio e as avaliações do protagonista a respeito desse acontecimento recobrem os três últimos capítulos de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*: “A injúria”, “O justiceiro”, “O Grande Feriado”. O contexto em que ocorre esse episódio é o da Ditadura Militar, metaforizado no romance como os “Anos Sombrios”. Assim, a escolha do período político para “ambientar” o enredo tem a sua devida especificidade não apenas por revelar os diversos esforços da personagem de Grossmann para atravessá-lo, mas também por

localizar uma fase histórica contra cujas atrocidades políticas e humanitárias todos os brasileiros se viram instados a erradicar.

Toda a saga de David para atravessar os Anos Sombrios está focalizada no capítulo “A injúria” e inicia-se com a constatação de que dois romances seus até então inéditos, *Claro* e *Quotidianus*, após entregues à editora do senhor Nigri, foram plagiados por Roger. A publicação de *Noir* por este escritor atesta o plágio e reforça o argumento de David de que

o que indicia não é o tema, mas o tratamento deste, a combinação dos elementos que, matematicamente, em tão pequeno espaço, a editora, eu, ele, não poderiam vir a recombinar-se da mesma forma, carreando informação genética, o próprio DNA do meu texto para o dele. (TFDR, p. 107).

Na visão do protagonista, o primeiro texto de *Noir* copiava exatamente o penúltimo capítulo de *Claro*, embora houvesse as distorções de Roger para adequar ao seu estilo as informações “roubadas” e transportá-las ao seu texto. A acusação se estende quando se constata no texto plagiado elementos narrativos e informações do enredo de *Quotidianus*. Em busca de respostas e da devida reparação, David questiona o editor, o senhor Nigri por meio de correspondências. Não obtendo sucesso, resolve interpelá-lo diretamente, na tentativa de saber até que ponto ele era ciente da situação, chegando a fracassar ao perceber o posicionamento dúbio do editor diante de Roger. Não satisfeito, o protagonista procura advogados de sua confiança a fim de instaurar um processo contra a editora e Roger. Mais uma vez percebe uma espécie de conluio, desta vez por parte dos advogados: “procurei imediatamente um advogado, o doutor Alberico [...] Recebeu-me cordialmente e quando pronunciei o nome de Roger, ele me interrompeu e disse: impossível, ele é meu afilhado”. (TFDR, p. 107-8)

Diante do desejo de tornar público o episódio, David descartou, naquele momento, a possibilidade de impetrar uma ação judicial. Preferiu reunir um número máximo de provas nas quais se constatava o plágio do seu livro na publicação de Roger. Consegue, para tanto, um parecer, exarado por um estudante de Letras da PUC, no qual se explicitava a apropriação de diversas partes de *Claro* em *Noir*. A aquisição deste documento serviria, no entendimento de David, para instruir um eventual processo judicial, que resultaria na condenação de Roger e do editor, dada a constatação do suposto crime e da participação conjunta dos envolvidos. Todavia, no decorrer do romance, há um completo silêncio acerca do destino desse parecer. David não volta a falar sobre ele em nenhuma das outras partes do relato, sequer a mencioná-lo como uma das “provas” do plágio que obtivera por terceiros. Talvez esse silêncio só confirme a postura do próprio David em não querer delegar ao outro o papel que só a ele

caberia, ou seja, o de resolver essa situação problemática com os próprios argumentos. Assim, ele resolve tomar outras providências, a começar pelo destino dos romances. Com a ajuda do Doutor Salvador, arquiva os originais do *Claro* e do *Quotidianus* no Museu, dando por encerrado esse capítulo tenebroso de sua história, decidindo cicatrizar as feridas dessa injúria na escrita.

Incorporado à fabula de outro romance, o plágio tornou-se público no livro *Nascimento*, escrito para angariar uma bolsa literária de premiação nacional. Nele, David instaura o que sempre queria realizar e não o fez: tornar pública a injúria sofrida, denunciar os plagiadores, instaurar o processo e, comodamente, responder à ofensa. Acontece, todavia, que também o romance *Nascimento* foi plagiado ao ser entregue na editora do senhor Ladeira. David constatou o ocorrido após perceber que, especificamente o capítulo 21 desse livro, gerou todo o enredo de *A encantação*, de Bertoldo, um dos escritores pertencentes à referida editora e o escolhido para ler os originais de *Nascimento* antes da publicação. A partir desse momento, o protagonista experimenta a sensação de retornar à trajetória inicial vivida com Roger e o senhor Nigri. Dali em diante, pensou novamente em instaurar um processo judicial, porém se ocupou de uma tarefa que para ele parecia mais imediata: retirar o original da editora, publicá-lo em uma instituição de ensino na qual sua obra vinha sendo estudada e, de alguma forma, liberar o ódio que se avolumava. O murro dado em Bertoldo, na praça General Osório, simboliza o ato de despejo do ódio e motivo para levar David à prisão e nela iniciar todo o processo de fabulação desses sucessivos acontecimentos, para os quais o romance que aqui se analisa serve de alojamento. Na cadeia, David escreve o enredo do livro a ser publicado e com ele abre espaço para o debate em torno do país e da condição de ser brasileiro durante os anos sombrios.

Lembro-me ainda da cara daquele Delegado que me levou junto com um vizinho, para averiguações, por causa da correspondência recebida, durante os Anos Sombrios, e enquanto eu protestava, ele me dizia: mas nos tempos que correm, o que o senhor pode esperar? Tudo, eu lhe dizia. Tudo, ele confirmava. Apenas que o meu tudo era completamente diferente do dele. (TFDR, p. 168)

As respostas do delegado e do encarcerado reforçam o grau de incertezas do cenário político, principalmente diante da conjuntura formada para erradicar a voz dissidente. O regime militar instaurado em 1964 criou diversos mecanismos de combate ao opositor, impossibilitando a luta contra a ordem estabelecida. O pronome indefinido “tudo”, ressaltado em ambas as vozes, distinto, no entanto, em suas intenções, ilustra que absolutamente tudo era

possível no Brasil ditatorial, uma vez que a liberdade de expressão e a garantia dos direitos políticos foram cerceadas.

Entre os historiadores brasileiros cujas visões se aproximam do contexto discutido no livro de Judith Grossmann, tem-se o exemplo de Lília Schwarcz e Heloísa Starling (2015) que, ao pensarem nas medidas de repressão impostas pelo regime militar, apoiam-se em documentos historiográficos diversos a fim de observarem, para além da perseguição aos militantes, outros comportamentos igualmente devastadores que justificavam essas condutas. Para as pesquisadoras, a prática da tortura, desde o governo de Castello Branco, tornou-se frequente nos quartéis militares e ganhou forças até se transformar em política do estado brasileiro:

Para a tortura funcionar, é preciso que existam juízes que reconheçam como legais e verossímeis processos absurdos, confissões renegadas, laudos periciais mentirosos. Também é preciso encontrar, em hospitais, gente disposta a fraudar autópsias e autos de corpo de delito e a receber presos marcados pela violência física. É preciso, ainda, descobrir empresários prontos a fornecer dotações extraorçamentárias para que a máquina de repressão política funcione com maior eficácia”. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 460-1)

No mesmo capítulo de *Brasil: uma biografia*, em que dissertam sobre as condutas apoiadoras da prática da tortura, Schwarcz e Starling comentam sobre a censura, outra forma de os presidentes militares eliminarem os seus opositores, através de agentes responsáveis por fiscalizar a produção cultural do país: “o governo dos militares carregava consigo uma proposta de silêncio, e utilizou a censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso”. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 464). As mobilizações contrárias às medidas de silenciamento ganharam forças nos movimentos estudantis, nas organizações sindicais, nas canções de protesto e nos diversos setores artísticos, o que nos leva a admitir que a maior parte da população brasileira clamava pelo fim da repressão política.

A exposição desse quadro de comportamentos representa, do ponto de vista da historiografia brasileira, uma iniciativa inovadora da parte das pesquisadoras, ora pelo investimento de percorrerem os escombros do arquivo nacional e resgatar condutas que legitimaram a tortura e a censura, devolvendo ao conhecimento do público leitor a relação de comportamentos torpes “escondida intencionalmente” dos discursos oficiais e de quem não acredita ter havido um golpe militar em 1964: a mentira, o silêncio conivente, a fraude, a corrupção, a visão deturpada do país, a manipulação dos fatos; ora pela escolha do gênero, do

estilo e do tom das historiadoras para abordar esse tema e um “personagem” tão complexo como o Brasil.

Todos os Filhos da Ditadura Romance, de certa forma, explora essa visão de Schwarcz e Starling acerca do Brasil ditatorial, ao inserir o plágio no conjunto das mazelas do regime militar. Apesar de os interesses de abordagem das historiadoras e de Judith Grossmann serem diferentes, ambos os textos parecem expressar um comum acordo quando tratam do mesmo evento histórico: a ditadura militar deixou como herança um quadro de condutas capaz de corromper o caráter dos indivíduos. Ao ganhar tratamento literário, o livro de Grossmann aponta o aspecto viralizante do plágio, que se espalhou fortemente nos anos do regime: “porque o tema do plágio se estendeu amplamente para o coletivo, abarca os Anos Sombrios, como viveu e vive quem aqui permaneceu”. (*TFDR*, p. 138). Judith Grossmann se apropria do dado histórico, procurando evidenciar a militância do escritor na vida. Mesmo que o seu protagonista venha a representar “a história dos que aqui ficaram ostracizados, e assim continuam, com os demais ocupando o mesmo espaço” (*TFDR*, p. 131), a sua luta contra o regime, por meio da literatura, também se mostra significativa. Considerando-se o contexto e todas as suas formas de aniquilamento da voz e do corpo dissidente, a forma de agir de David, ainda que de forma silenciosa e sutil, denuncia os jogos corrompidos que envolvem a cena do mercado editorial.

E é na condição de clandestinidade, ou como ele prefere dizer, em um estado de “autoclandestinidade”, que a voz do protagonista entoia grito de insatisfação, buscando comunicar algo, a despeito da total incomunicabilidade de todos naqueles anos de chumbo. Mas comunicar o quê?, questiona-se: “certamente não o que estava aí, mas um mundo oposto do que faltava, a carência que cria. Foi o que fiz, enquanto afundavam juntos, refugiando-se no passado histórico, estetizando a violência, que quando acabasse: nada”. (*TFDR*, p. 101)

Da fala da personagem podemos entrever a relação estabelecida entre o romance e o regime militar. Direcionando sua força para outros tipos de construção temática, Judith Grossmann cria narradores e personagens que, asfixiados pelo sentimento de impotência, desfiam um combate taciturno a revelar os dissabores políticos, sociais e históricos que os cercam. Nessa postura de narrar o silêncio, de escrever a falta, o vazio que corrói, aparentemente nada conflitante com o sistema político, a escritora parece ter a “certeza plena de que escrever também é política” (AGUIAR, 2014, p. 133) e de que teorizar, naquela altura, é também gesto revolucionário. Em seu recente livro teórico publicado, *Guerra e Paz no discurso literário*, escrito ainda nos meados da década de 1980, Grossmann (2021) sintetiza, no capítulo “Arte e historicidade”, a sua tese acerca da relação entre história e literatura. Para

a ensaísta, essa articulação não se resolve inteiramente a partir da tematização “explícita” dos eventos históricos nas obras literárias, pelo contrário: nesse jogo, o que vale, na criação artística, ao se voltar para a história, não se resume em “expressá-la simetricamente, mas para fazer emergir o que a história oblitera e o que os documentos históricos e o discurso da história obliteram”. (GROSSMANN, 2021, p. 57). Nessa perspectiva, a literatura tem, no seu entendimento, um “poder liberalizante”, capaz de redistribuir os eventos históricos e suas repercussões, para além das versões vazadas pelo discurso oficial.

É curioso como essa forma de se relacionar com os eventos históricos se aloja em muitos trabalhos artísticos de Judith Grossmann, como é o caso do livro de contos *O meio da pedra: nonas estórias genéticas* (GROSSMANN, 1970). Tânia Franco Carvalhal (2014 [1993]), ao tecer considerações sobre a obra poética e ensaística da escritora, resume e exemplifica que os contos publicados por Grossmann durante os anos 1970 não davam “a representação direta dos fatos da realidade, mas remetiam a ela obliquamente, incorporando a tensão existente a seu discurso”. (CARVALHAL, 2014, p. 173). O destaque da autora é para o livro mencionado, mormente para alguns contos nele incluídos (“Os imortais amantes”, “Morte de um amigo”), nos quais as tramas simulam uma atmosfera sufocante e as personagens representam indivíduos à procura de algum meio para reorganizar a própria vida, a subjetividade desmantelada: “que tento estar contando? O incontável”. (GROSSMANN, 1970, p. 106)

Desse prisma, é latente que *Todos os Filhos da Ditadura Romance* produz uma outra relação com o quadro histórico. A ditadura militar é, portanto, trazida ao enredo, sob a metáfora dos Anos Sombrios, muito mais como uma paisagem sócio-histórica do que um tema propriamente explícito, a qual nos faz lembrar imediatamente o contexto de opressão e de perseguição política do regime. Assim, o romance opera contra esse pano de fundo e ilumina a zona de sombra que se abateu e que foi silenciada durante aquele contexto: o plágio, a apropriação de originais, a falta de ética. Ainda assim, o texto de Grossmann não arrefece ante estas evidências, pois acredita que a literatura, como “embrião e mola de mudança” (GROSSMANN, 2021, p. 61), tem o poder de projetar um mundo inteiramente novo, apesar das circunstâncias de qualquer tempo.

Retomando o enredo de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, nota-se que o plágio dos livros inéditos de David deriva de uma situação de esvaziamento criativo, a qual impede a criação de novos projetos e ideias; essa suposta falta de criatividade, segundo o narrador, leva os dois escritores a roubar o material alheio e usurpar para si um talento “raro”: a capacidade de criar o novo, de criar novos mundos. A busca rápida por uma ideia original para construir

os seus trabalhos artísticos responde pela necessidade de Roger e Bertoldo de cumprir os prazos das editoras, que também aspiram a um produto novo em seus catálogos:

queria apenas cumprir suas obrigações e prazos com o senhor Ladeira, e como se encontrava no lastimável estado em que se encontrava e que transformava no seu melhor *marketing*, dele não tendo o menor pudor, como os que estão irremediavelmente perdidos, me inscrevera como um inseto em suas enrascadas”. (*TFDR*, p. 163).

Nessa corrida intensa pelo sucesso e pelo brilho das assinaturas, acabam-se os valores e a literatura é vista como moeda de interesses financeiros. Desfaz-se, desse modo, tanto a ideia de literatura como meio de dissipação do conhecimento, da problematização de ideias, da própria existência humana, quanto de sistema simbólico cujo capital move-se a partir da perspectiva crítica do escritor e de sua carga de leituras e experiências. A afirmação de Antonia Herrera esclarece os pontos que pretendemos discutir, sobretudo porque o seu argumento se articula com o nosso:

o jogo mercadológico, a existência de vendas, a mídia, o favoritismo a quem ‘criou fama e deitou-se na cama’ são denunciados de modo sutil e iluminado pela escrita que se faz. *Todos os Filhos da Ditadura* tem o teor de denúncia, de registro para a posteridade do aviltamento sofrido pelo escritor, o narrador-personagem David. (HERRERA, 2014, p. 21).

A reação de David ao escrever sobre o plágio registra a sua postura contrária às condutas de Roger e de Bertoldo e dos editores, condutas essas que desencadearam no protagonista o sentimento de ódio e o intenso desejo de reparação. David trabalha a favor da sua regeneração, tendo em vista que é preciso sempre lutar por uma sociedade mais justa e ética. Sua proposta, portanto, reside em tornar público o episódio do plágio no livro que escreve para que haja um máximo possível de conhecedores. Nesse ínterim, o protagonista, estrategicamente, empenha-se para apresentar, na biografia que redige, o verdadeiro resultado dos inventos de Roger e Bertoldo, ou seja, a formação de um círculo de leitores ludibriados:

então havia todo um custoso trabalho a fazer em relação ao que fez Roger, não apenas o roubo ou plágio, mas tudo o que vem junto, a própria natureza do seu trabalho em seu todo, e como este trabalho é uma metáfora de sua vida, o que ele gera, um círculo de leitores ludibriados”. (*TFDR*, p. 124).

Entretanto, David se esforça para conscientizar esse público “ludibriado”, o mesmo acostumado a ler, nos escritos de Roger e de Bertoldo, “visões deturpadas” do país. É contra tais versões e, principalmente, contra o plágio, que a personagem e o seu romance se

insurgem. Assim, deixa registrado no texto o ensinamento de que não é correto plagiar para criar algo novo, lição que servirá tanto a Roger e Bertoldo quanto às futuras gerações.

Por conseguinte, a “lição” de David se estende aos editores, os senhores Nigri e Ladeira, considerados co-partícipes do esquema de apropriação indébita dos originais. Essa lição inicia-se desde a conturbada comunicação entre David e os editores após “identificação” do plágio nos romances *Noir* e *A encantação* e formaliza-se, posteriormente, no romance que se propõe a escrever. Os telefonemas e a troca de correspondências figuram um diálogo tenso entre as personagens e circunscrevem as numerosas tentativas de David em conseguir uma explicação plausível dos editores sobre o ocorrido. Entretanto, as lacunas das respostas dos senhores Nigri e Ladeira, ou mesmo a ausência delas, só vêm a confirmar a intuição de David de que ambos editores estiveram envolvidos no plágio. Vale o destaque de um desses diálogos para ilustrar o contexto:

Não me privei de telefonar ao senhor Nigri, quando ele me telefonou de volta [...] pouco tempo depois da publicação de *Noir* [...] Sua súmula é a seguinte: tentei explicar ao senhor Nigri, ele sabe disso, que não havia sido facultado a Flaubert remexer na gaveta de Balzac e de Stendhal e que ele tivera de esperar aquele tempo todo para ser Flaubert, o mesmo se aplicando a Proust, que fora obrigado a esperar por Balzac, Stendhal e Flaubert [...] o senhor Nigri me disse textualmente: estas últimas partes eu não entendi. Então vamos fazer o seguinte, senhor Nigri, a USP é aí perto e qualquer estudante de Letras poderá explicar melhor ao senhor, e quanto ao Ministério Público, nem se fala! (*TFDR*, p. 107).

Despida a ironia do narrador, a conversa assume uma preocupação pedagógica de David em educar aqueles que se revelam omissos diante de posturas antiéticas. Ele, apesar do ódio que o corrói, certamente ainda mais com as devolutivas pouco ou nada convincentes dos editores, consegue reunir argumentos para contorcionar a situação e dela salvar-se, justamente para não comprometer a sua saúde mental com qualquer acontecimento externo. Interessante é como a personagem consegue rir das próprias experiências, uma estratégia um tanto lúdica para driblar os infortúnios da vida. Nesse sentido, só resta a David rir da suposta falta de entendimento do senhor Nigri, por vezes um riso cáustico, que também zomba do outro e das suas “supostas” limitações: “quando queria adormecer mais facilmente, fazia soar nos meus ouvidos a voz do senhor Nigri, a dizer, esta parte não entendi. Viva! E quase prorrompia numa colossal gargalhada, não me atrapalhasse o sono”. (*TFDR*, p. 146).

A lição “pedagógica” de David formaliza-se na biografia que ele elabora ainda na cadeia. A recordação de todos esses episódios é ressignificada em sua escrita e reelaborada

com o intuito de perfazer os labirintos de uma travessia, dela extraindo ensinamentos para a vida. Digamos, com isso, que David dedica-se, ao narrar e escrever sobre si, a restaurar a ética na comunidade social em que se insere, e o faz escolhendo como eixo de sua trama o plágio. A consumação desse objetivo se realiza no espaço ficcional, responsabilizando-se a linguagem por operacionalizá-lo. Trata-se, portanto, de um projeto que inclui, em sua dimensão ficcional, um projeto crítico e pedagógico. E por amalgamar em seu centro esse feixe de dimensões é que *Todos os Filhos da Ditadura Romance* torna-se, paradoxalmente, uma ficção crítico-pedagógica, considerando o debate ético que se trava em torno da relação do artista com o plágio.

O ensejo restaurador de David constrói-se através de estratégias discursivas diversas, sendo uma delas a da busca por aproximar o leitor da construção textual desse romance. Esse convite estabelece uma espécie de pacto de leitura, no qual o leitor se transforma em cúmplice do narrador e de suas observações sobre os fatos vividos: “então permitirei, para que você também saiba e para que eu possa de uma vez por todas colocar o mundo em ordem e prosseguir, aqui, fora daqui, não importa”. (*TFDR*, p. 33). De cúmplice, o leitor passa a ser co-autor do texto, uma vez que sabedor das “reais” circunstâncias que motivaram essa escrita, é convocado a atestar a eficácia do discurso entregue e a assumir a missão de não perpetuar as mazelas do contexto político contra o qual o romance se insurge.

Ao lado do leitor, outras estratégias discursivas são promovidas a favor desse projeto de “restauração” da ética. Desta vez, apoiando-se em registros textuais recolhidos da tradição literária ocidental, *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, que já vem estabelecendo um diálogo com a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, em tantos outros aspectos, como até aqui evidenciados, é nesse ponto em específico que ele mais se acentua. Os projetos de David e de Hamlet, guardadas as devidas diferenças contextuais, convergem no sentido de que ambos, o personagem da trama de Judith Grossmann e o jovem príncipe da Dinamarca, são justiceiros e querem trazer de volta à sua comunidade a ordem e a ética. Embora sejam projetos utópicos, trata-se uma discussão que se promove dentro da arte, dentro da linguagem, local onde se é possível apossar-se dessa e de outras utopias. Posto isso, é indispensável percorrer, ainda que brevemente, alguns momentos do *Hamlet*, a fim de que possamos traçar o aludido diálogo entre os textos, percebendo em que medida a peça do dramaturgo inglês foi relida por Judith Grossmann.

Apontada como a primeira obra a manifestar “certo estado de espírito criado no Renascimento” (ROSENFELD, 1985, p. 135), *Hamlet* coloca em cena um indivíduo a enfrentar, solitário, o próprio destino e a experimentar a destruição dos valores em sua

comunidade. Homem “ardente e a perder o fôlego”, o príncipe hesita diante das decisões que precisa tomar. Embora astuto, valendo-se de loucura “meio fingida, meio verdadeira” (AUERBACH, 1976, p. 275, 279) para planejar e executar os seus estratagemas, padece de mórbida melancolia. Enquanto agente que assume a tarefa de reorganizar o mundo, Hamlet ingressa em tal empreitada de modo grandioso, mesmo que possa sucumbir, como todo e qualquer ser humano diante da ação solitária de endireitar o mundo. Analisando Hamlet como “o mais filósofo” das personagens de Shakespeare, Pedro Sússekind (2008) vê no príncipe dinamarquês espécie de precursor da corrente filosófica existencialista, cujo emblema a perseguir estaria inscrito, resumidamente, em:

melhor suportar esta vida que se mostra absurda ou, reconhecendo a falta de sentido da existência, dar cabo dela? Em outras palavras, o mais nobre é “sofrer as estocadas e as flechadas de uma sorte ultrajante” ou “levantar armas contra esse mar de problemas” que é a vida e, com um único golpe de punhal, acabar com eles?”. (SUSSEKIND, 2008, p. 4).

A questão central aqui colocada recobre o julgamento de que a personagem faz se a vida vale ou não a pena ser vivida. Mais do que indagação filosófica, o emblema colocado assume caráter existencial, transpondo para a vida imanente o problema com que todos nós nos deparamos: ser ou não ser. Mas como todo conflito não nasce sem uma condicionante inicial, com Hamlet não poderia ser diferente.

Na peça, é um fantasma que revela a Hamlet a verdade sobre a morte do pai, o Rei Hamlet. Contou-lhe que fora assassinado por Claudio, o irmão que ora ocupa o trono e que se casou com Gertrudes, rainha e mãe de Hamlet. Como se não bastasse o enorme impacto causado pela revelação, o fantasma impõe ao jovem príncipe o dever de vingança. Hamlet, nesse momento, deveria revelar à sua comunidade quem foi o verdadeiro assassino do rei, desfazendo a versão “que engana grosseiramente o ouvido de toda Dinamarca” (SHAKESPEARE, 2014, p.36), segundo a qual o monarca teria morrido após ter sido picado por uma serpente enquanto dormia no jardim do palácio.

Tudo em Hamlet passa pelo crivo de sua consciência. Logo, suas ações não vêm sem antes passar por reflexão. Vivendo nos limites do agir/refletir, o título de príncipe-filósofo conferido a ele justifica-o muito mais do que o de príncipe de “ação”, conforme se percebe em Fortimbrás. Tanto faz jus que, enquanto filósofo, sua tremenda reflexão, expressa em distintos momentos, o faz por vezes protelar a missão imputada. O momento em que se depara com Claudio é um desses instantes em que Hamlet poderia cumprir a vingança, matando o assassino do pai, já que soubera quem de fato era.

Se o tachássemos de covarde porque hesita diante das situações e porque dedica prolongadas horas à reflexão, desconsideraríamos o impacto no jovem príncipe por saber a verdade. De fato, tomar conhecimento de um crime tão hediondo e naquelas condições pode paralisar o ser humano, a ponto de hipertrofiar inicialmente qualquer ação. A possibilidade de saída desse estado acontece paulatinamente, até que se consiga reparar as forças e direcioná-las a uma possível ação.

Vista por outra perspectiva, a capacidade de reflexão de Hamlet não o paralisou por completo, tanto é que não o impediu de avaliar qual seria o preço por saber a verdade, ou melhor, qual seria o preço a pagar por ser o único a sabê-lo. Concordemos que é legítimo da parte de Hamlet lamentar a maldição que o fez nascer um dia para, além de vingar o pai, consertar esse mundo repleto de seres e de comportamentos medíocres. Todavia, Hamlet não quer suas reflexões desgastadas em vão. Ele almeja que elas não criem ilusões de saídas fáceis ou crescentemente mecânicas para a tarefa que se colocou a executar. Se todo herói tem um traço que o engrandece, em Hamlet, a grandeza reside na ação de imergir em seu fluxo de consciência e dele extrair a ideia para agir no momento mais indicado. Nesse influxo, auxilia as demais pessoas a imergirem em si mesmas, a ponto de se confrontarem com as suas próprias escolhas. Expressivo neste ponto é o diálogo no qual Hamlet compara os quadros dos dois reis e gera em sua mãe profundo exame de consciência:

Olha aqui este retrato, e este
 Retratos fiéis de dois irmãos.
 Veja a graça pousada neste rosto (...)
 Este era seu marido. Vê agora o que se segue;
 Aqui está o outro marido, como espiga podre,
 Contaminando o irmão saudável. A senhora tem olhos?
 E deixa de se alimentar nesta montanha límpida
 Para ir engordar num lamaçal (..) (SHAKESPEARE, 2014, p. 42)

O jovem príncipe não apenas ironiza o estado civil atual da mãe, agora casada com o rei criminoso. Ele confronta dois mundos, absolutamente díspares. O mundo do qual o Rei Hamlet fazia parte, se o conjecturarmos a partir de uma perspectiva histórica, é o mundo formado por valores estáveis, gerando indivíduos sãos e condutas aceitáveis, ao passo que o mundo de Claudio, em conflito com os dogmas do mundo anterior, é o dos valores instáveis, preenchidos por indivíduos doentes e condutas contraindicadas. Diante de tais conclusões,

justifica-se a lamentação de Hamlet diante do perfil de homem que ora ocupa o trono da Dinamarca, como também a vontade de destituí-lo.

Ao observar a situação deplorável do país, mergulhada em administração corrupta, criminosa e mentirosa, e sendo a única pessoa a saber da razão pela qual tudo aquilo se edificara, resta a Hamlet retraindo os mecanismos que o atenuam da ação. Para isso, é preciso deslocar, primeiramente, a visão de que a reflexão torna não só a ele como a todos os seres humanos covardes, para que ela seja, de fato, o agente mais sensato e coerente na tomada de decisão. É imperioso a Hamlet chegar a esse ponto, principalmente porque a situação era completamente “absurda, terrível, inaceitável, ainda mais porque o príncipe não só é sobrinho do rei criminoso e filho da rainha que traiu o pai amado, como também é o único que conhece a verdade, enquanto o resto do reino festeja despreocupadamente”. (SUSSEKIND, 2008, p. 9).

A montagem da peça “*A Ratoeira*”⁶ foi a estratégia de Hamlet para desmascarar o rei e vingar a morte do pai. A inclusão de uma peça dentro de uma outra peça, se encarada do ponto de vista do metateatro, suscita no espectador e leitor alguns pontos de reflexão. Em primeiro lugar, recai sobre a escolha de Hamlet em optar por desmascarar o tio, utilizando o teatro, já que em outros momentos da própria peça teve oportunidade de matá-lo ou de desmascará-lo. Se a representação que assistia causasse o efeito esperado, Hamlet confirmaria as palavras do fantasma, de modo que, cruzadas com a sua certa intuição, chegaria à conclusão dos fatos. Em segundo lugar, questiona o poder que o teatro assume na peça de Shakespeare. Hamlet atinge seu objetivo quando percebe o desconforto do tio-monarca em ver encenada a sequência de acontecimentos da peça *A Ratoeira*, análoga à que vivera para usurpar o trono da Dinamarca e casar-se com Gertrudes. Coelho (2007) indaga sobre como o teatro teve o poder de desestabilizar a figura do criminoso, que antes agia friamente, gozando da ilusória certeza de que permaneceria impune por matar o irmão, continuando a viver sem remorsos. Perseguindo o propósito de tamanho efeito, a ensaísta provoca: por que “depois dessa encenação Claudio parece ser perseguido pelo sentimento de culpa que se propagou em sua alma?”. (COELHO, 2008, p. 468). Encontrando chaves interpretativas na teoria de Freud, disserta:

A problematização dos efeitos de uma encenação teatral no espectador é algo que já foi efetuado por Freud num texto que escreveu nos anos de 1905-

⁶ Hamlet explica aos atores convocados para a encenação a peça que quer montar e que será encenada à corte: O nome “*A Ratoeira*” se explica por ser a ratificação de um fato, cujo enredo seria o assassinato de um duque (Gonzaga) e a conquista da rainha (Batista) pelo assassino. Hamlet esclarece aos atores que se trata de obra-prima de perfídia.

1906, e que só foi publicado após a sua morte, em 1942: “Tipos Psicopáticos no Palco”. Nesse texto, Freud (1942/1980) parte do conceito de recalque para pensar como o espectador pode sentir prazer com personagens psicopatas no teatro. Vejam que, aí, a psicopatia está representada apenas no palco. Freud (1942/1980) não discorre sobre os efeitos de tal encenação entre espectadores psicopatas, por exemplo, pois pensa essa questão a partir do campo da neurose. afirma que a pré-condição para tal fruição de prazer é que o espectador deve ser, ele próprio, um neurótico. Somente tais pessoas podem sentir prazer pela revelação e reconhecimento mais ou menos consciente de um impulso reprimido. Freud acrescenta ainda que, além disso, o espectador pode se identificar com o herói da peça, sem ter que pagar o preço de passar, em sua vida, pelo sofrimento e risco que tal papel encerra. Ele sabe que se trata aí apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal. Freud (1942/1980) assinala, entretanto, que, durante a encenação da peça, o espectador neurótico não experimenta apenas um sentimento de prazer, mas é também tomado por um sentimento interno de resistência, fruto de conflitos intrapsíquicos. (COELHO, 2008, p. 469-70).

Embora não adote a perspectiva psicanalítica da autora para a leitura que fazemos da peça de Shakespeare, acolhemo-na como válida, sobretudo para pensar tanto sobre os aspectos de identificação do espectador com o personagem em cena, quanto sobre a percepção de que há, no âmbito da representação, jogos teatrais a envolverem o público e os atores.

Em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, o diálogo com a peça de Shakespeare se inicia desde a epígrafe escolhida para o romance, *Denmark's a prison* (A Dinamarca é uma prisão), deslocando da Dinamarca para as terras brasileiras acometidas pelo regime militar de 1964 a mesma sensação de prisão. Prossegue o romance construindo a personagem central, David, a partir do seu desejo de justiça, consumando-o na caneta de que faz uso: “não quereria tão pouco, apenas ganhar na justiça, tudo o que quero é fazer uso do meu florete envenenado, um toque apenas, e baste. Seja pois este livro o meu florete envenenado”. (TFDR, p. 45)

O florete envenenado utilizado por Hamlet para matar o tio-padrasto-assassino, Rei Claudio, é deslocado, portanto, para a caneta de David, sua arma contra os plagiadores e ferramenta de cura pessoal. É nesse ponto que percebemos o diálogo estabelecido entre os dois textos. Judith Grossmann metaforicamente se apropria do símbolo do florete e da astúcia do príncipe da Dinamarca para indicar a força de sua personagem ao agir contra o ofensor. Extrai do Hamlet ainda o comportamento de postergar a ação de vingança, colocando o seu protagonista para refletir vagarosamente se vale a pena ou não instaurar um processo judicial contra os ofensores, por considerar a justiça morosa e o fato de estar ao lado de pessoas que julga corruptas inteiramente maléfico.

Ao abdicar do processo judicial pelas razões acima mencionadas, a personagem conduz o seu relato para a reflexão acerca da estrutura do estado e de como é difícil e cansativo mover-se nela. Guardadas as devidas distinções, automaticamente essa discussão nos leva a comparar a situação de David à de Joseph K., personagem-protagonista de *O Processo*, de Franz Kafka. Acusado de cometer um crime cuja causa desconhecia, K. adentra nos labirintos de um suposto processo judicial, tentando entender os motivos que o levaram àquela situação. Enquanto o faz, a máquina estatal atrofia completamente as suas forças, enfraquecendo-o ao longo dessa difícil jornada que o encaminha à morte. Grossmann, contudo, ao colocar em cena as dificuldades do Hamlet para tomar decisões, e as de Joseph K., para deslocar-se pela burocracia, mostra a sua personagem convicta e decidida de seus passos, optando por não instaurar o processo desde os primeiros momentos em que se fez ciente do plágio:

mas como evitar o contágio encerrando-se numa bolha atópica, sem sol, sem luz, sem ar? Por isso o Hamlet precisa ou agir ou morrer. E não agindo, morre. Mas então vem Joseph K., o que por agir, morre. É verdade que não é ele quem instaura o processo, dando continuidade à estrutura hamletiana, fazem-lhe este favor, já que ele esteve sempre ultrajado e o processo não pode deixar de ser instaurado, não importa de que lado, instauram-no. Jogado na ação, começa a mover-se na máquina emperrada, sem a menor possibilidade de que a faça funcionar, morre, o pior de tudo, temendo que a vergonha o sobreviva. Mas que vergonha? Recuso-me a isso. (*TFDR*, p. 123).

David livra-se, por sua iniciativa, do processo judicial e da possibilidade de uma “morte trágica”, como sobre Hamlet e Joseph K. se abatera; arquiva os originais no museu e refugia-se na literatura, empregando todas suas forças na escrita que está desenvolvendo e na qual denuncia a pirataria de ideias, o esvaziamento criativo, o plágio e o roubo de inéditos. De modo paralelo a Hamlet que usou a peça “A Ratoeira” para desmascarar o tio e a corrupção do seu reinado, David desarma, com o seu romance, a facção de advogados, editores e escritores na qual, à sua revelia, se viu imerso, convertendo a arte literária em tribunal de um processo cujos réu e juiz serão ele mesmo: “a arte é um ótimo *fórum* [...], neste fórum podemos fazer funcionar o tribunal do nosso jeito, de onde poderá sair um julgamento e uma sentença”. (*TFDR*, p. 123).

Dessa forma, a personagem une o seu destino ao do príncipe dinamarquês, por quererem ambos construir novos mundos, com novos valores. Consegue sair da prisão, planejando publicar o livro que escreveu. Sobrevive, portanto, para ver “nascer” o mundo que projetou.

A formalização de um “mundo reequilibrado” é sistematizada no capítulo “O Grande Feriado”. Tal organização é constituída de eventos, personagens e situações que evidenciam

essa construção de David, a qual se formaliza na linguagem. Tanto é que o tom do relato, nessa última parte do romance, se diferencia do adotado nos capítulos anteriores. O ódio e a melancolia são substituídos pela esperança, pelo amor e pela crença de que um mundo novo sempre renascerá. A materialização da nova perspectiva em foco se centraliza nas cenas familiares, nas quais David encontra o irrestrito apoio de Karoline, sua filha, de Igor, seu esposo, e do filho do casal, Raphael. A família, nesse momento, configura-se como lugar do afeto, do amparo, colo espiritual onde o protagonista encontra forças para prosseguir a sua jornada. Todavia, o “reequilíbrio” desse mundo aqui apontado focaliza-se mesmo na pessoa de David. Ele é que se reequilibra e se reconstrói.

O sugestivo título do capítulo remete a um intervalo estabelecido nas ações do protagonista. Se nos capítulos anteriores o foco esteve direcionado ao relato da vida de David e das causas que o levaram a escrever este romance em específico, em “O Grande Feriado” suspende-se temporariamente a ação da escrita desse texto, dando-se espaço para a realização de outras atividades, ambientadas em locais diversos. Nesse sentido, o último bloco do romance articula uma sequência de eventos, os quais contemplam a saída de David da prisão; a perambulação do protagonista pela cidade do Rio de Janeiro, o contato com o neto (Raphael) e o desfecho da história. Trata-se, portanto, de uma construção textual que destaca o retorno do personagem central da trama de *Todos os Filhos da Ditadura Romance à Vida* em seu sentido máximo, revivificado após enfrentar inúmeros percalços.

A saída de David da prisão coincide com a sua recepção em casa de Karoline. A sequência de tais eventos representa o reencontro do pai com a filha. Do ponto de vista da narrativa, esse momento propicia a reconstrução da estrutura familiar, formada por David, sua filha e o genro, Igor. É essa estrutura familiar, por conseguinte, que fornece ao protagonista segurança, amparo e motivação para seguir o curso da sua vida, motivação essa que estende para David mover um processo na justiça contra os plagiadores. A insistência de Karoline para que o pai consuma esse desejo é marcada reiteradas vezes nas conversas que tem com David. Tal insistência é reforçada através dos argumentos de Igor, segundo os quais tornar público o episódio do plágio seria o primeiro passo para o desfecho dessa querela: “Pai, Igor está muito preocupado com o senhor, está relendo toda a sua obra e disse que se o senhor der a matéria de Roger e de Bertoldo para ele, ele estoura tudo”. (TFDR, p. 182).

David, no entanto, descarta as sugestões da filha e do seu esposo e opta por não levar o seu caso aos holofotes da mídia. Empenha-se, dessa maneira, em resguardar-se, reequilibrar-se, com vistas a resolver o problema com a solução mais coerente: tornando-o público por meio do livro que está a finalizar. Para o contexto desse capítulo, é perfeitamente

compreensível que essa seja a posição do protagonista, uma vez que a matéria narrada nesta última parte do romance livra-se de um tom pessimista e melancólico e adota um mais “esperançoso” no que diz respeito aos sentimentos e às atitudes de David, ainda que persista na sua memória a lembrança de alguns acontecimentos problemáticos:

mas, provisoriamente, para me abastecer de coisas novas, vivo mais sob o signo do esquecimento do que da lembrança [...] digamos que aplico a lembrança ao presente e o esquecimento ao passado. Semi-esquecimento, na verdade, que por ora, nesta ânsia de festa, não interessa lembrar, exceto se se põem à sua frente, como naquela manhã na Praça”. (TFDR, p. 195).

Na busca por atingir a realização dessa “festa”, David volta a abraçar o seu entorno com mais esperança. A retomada gradativa do espaço urbano simboliza o encontro com novas pessoas com quem o protagonista estabelece novos elos. Para materializar esse retorno à cidade do Rio de Janeiro, o romance coloca em cena o percurso de David dentro de um táxi, com cujo motorista a personagem tece diálogos. Durante o trajeto, a pauta da conversa se centraliza na obra de David, a qual alimenta a curiosidade do taxista. Ao ser questionado sobre se há algum trabalho/romance em andamento, David lhe responde: “é sobre um homem que pratica uma pequena agressão, vai preso e na prisão escreve um livro sobre sua vida, sai da prisão e procura terminar o livro já livre”. Com essa súmula, David sintetiza para o eventual leitor (o taxista) a matéria narrada do livro, gerando no ouvinte curiosidade para saber se haverá publicação desse romance. O taxista, por sua vez, afirma, diante do exposto, que adquirirá o livro e iniciará a leitura. O encontro de David com o taxista simula o ritual que perpassa e encerra a tessitura de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, o espaço da aprendizagem mútua. Ao mesmo tempo que ele era ouvido pelo taxista, ouvia também a sua história e dela extraía o seu aprendizado. Nessas trocas, aconteciam “aulas magnas em que ambos são ao mesmo tempo mestre e discípulo”. Por essa perspectiva, não importa o local e as suas circunstâncias para ouvir e aprender, já que todos os espaços são, para David, propícios à aprendizagem mútua. O gesto do protagonista de transformar a experiência traumatizante em matéria poética ao mesmo tempo que encerra esse desejo pela via da arte abre margens para que o seu projeto pedagógico ficcionalmente construído no espaço do romance se propague para um número infinito de leitores, estes, sim, os responsáveis por apreciar e extrair da matéria narrada a lição do seu criador. (TFDR, p. 191).

Espaço de aprendizagem que também se estende no encontro com Raphael, neto de David, para quem o protagonista exerce, momentaneamente, o papel de pai e de educador, em decorrência da viagem de Karoline e de Igor por alguns dias. O contato com o neto devolve a

David a sensação de felicidade e de harmonia que só uma criança pode gerar. A presença de Raphael, portanto, ao final do romance, metaforiza o nascimento do novo mundo quando “tudo volta a se equilibrar, porque há novamente uma criança em casa” (TFDR, p. 207), como o é no aparecimento do príncipe Fortimbrás, ao final da peça de Shakespeare.

Inserida no rol dos temas aqui eleitos como instigadores da reflexão de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, a elaboração de uma proposta pedagógica ficcionalmente construída no texto se entrelaça a outras variantes temáticas significativamente inseridas no contexto das ações do protagonista, entre elas, as suas relações familiares e conjugais-afetivas, a relação com o trabalho artístico com os leitores. Em todas essas conjunturas, identifica-se uma rede de aprendizagem mútua, forma de organização das ações humanas e matriz da elaboração ficcional do texto de Judith Grossmann. Não à toa que essa rede assume um teor utópico, instigando o leitor a vislumbrar, no terreno da criação artística, um mundo possível.

4 A COSTURA ENIGMÁTICA ENTRE A OBRA E A VIDA

4.1 DAS CERCANIAS DO SERPENTÁRIO ÀS CERCANIAS DO AFETO

O propósito do escritor contemporâneo é viver com um lado do corpo uma parte do drama, com o outro sua contrafação na obra, impedindo o corpo inteiro de escorregar da tela

Judith Grossmann. *Guerra e Paz do discurso literário.*

Neste texto, em que refletimos acerca da multiplicidade no livro *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, buscamos compreender melhor esse tema a partir das relações entre ficção, teoria, crítica e pedagogia que se processam no enredo. Percebemos, como já demonstramos, que a composição dessa ficção ensaístico-crítica não apenas abre espaço para que se observe os rumos da prosa literária contemporaneamente produzida no Brasil e no mundo afora, principalmente a escrita por ficcionistas que são professores e críticos literários, mas também favorece a criação de um debate crítico para o qual o leitor é convidado tanto a participar ativamente quanto a atravessar. Agora, nossa abordagem focalizará a maneira como esse aspecto plural se articula a outro tema presente no livro em foco: o da relação entre a obra e a vida. Afinal, o projeto “teórico-crítico-pedagógico” ficcionalmente construído encontra respaldo na experiência de vida da escritora Judith Grossmann.

E é em torno dessa experiência que a escritora profere o seu depoimento, quando é convidada a falar sobre a sua trajetória como ficcionista, no evento “Com a palavra, o escritor” (GROSSMANN, 2017 [1995]). Judith apresenta a sua relação com a literatura brasileira e estrangeira, bem como os modos com que direcionou a sua carreira enquanto escritora. Durante a fala, destacou a importância de ter exercido as funções de professora e de crítica literária, avaliando a interferência de tais ofícios em sua competência como escritora: “eu tenho o saber do professor e do poeta, isso é uma coisa muito invejada, inveja também é uma coisa erótica dentro de nós, não é?”. (GROSSMANN, 2017 [1995], p. 374). Certamente, o ponto chave do depoimento de Grossmann se centra na figura da mulher que, desde a infância, nutriu a paixão pelo mundo das palavras, paixão essa incentivada pelos pais e desenvolvida, posteriormente, no sistema escolar.

O depoimento de Grossmann ao referido evento apresenta uma natureza bastante peculiar. A escritora inicia a sua fala comentando sobre o seu mais recente trabalho publicado,

o conto “O pelotão de fuzilamento”, e desenvolve a narrativa trazendo e costurando ao comentário inicial episódios vividos na infância, na adolescência e na vida adulta, ali encontrando meios para narrar a sua história como ficcionista, poeta, professora e crítica literária. O espaço entre uma fala e outra preenche-se das próprias visões de Grossmann acerca do que por ela foi escrito, impressões, no entanto, que não chegam a ser a interpretação única dos textos, mas sim um ponto de vista a ser somado aos vários já ditos. Chega ao fim, retornando ao ponto de origem, ou seja, ao conto acima referido, estabelecendo pontes metafóricas entre o destino da família Romanov e a sua. Ao terminar com a invocação do nome “Anastásia”, cujo significado reporta “àquela que ressuscita”, Grossmann, alegoricamente, acaba se referindo a ela mesma, encerrando o discurso com o desenho da própria imagem por ela traçado, ou seja, a de uma mulher dona do próprio destino e que tomou como paixão a literatura.

Se, por um lado, o depoimento mostra o aspecto ritualístico e teatral da maneira com que Grossmann apresenta a sua vida ao público, relembrando, com certo humor, episódios marcantes, por outro, demarca a sensível, estreita e bem-humorada relação entre a obra e a vida dessa escritora, embora ela tenha afirmado que “não se trata de contar a minha história, mas de falar sobre este esponsal, sobre núpcias. Eu e a literatura”. (GROSSMANN, 2017 [1995], p. 354).

A negativa peremptória de Judith Grossmann automaticamente é problematizada pelo ouvinte/leitor, pois ele terá a capacidade de perceber que certos acontecimentos da vida da escritora alimentaram a produção de seus textos ficcionais, o que já seria um passo para que pudéssemos ler a obra em conchavo com a vida, obviamente com as devidas alterações e os necessários ajustes. Nesse sentido, é impossível não mencionar, entre os muitos episódios relatados no depoimento, o acontecimento do plágio, fio condutor da trama de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*:

Como o leitor, também compreendo que um escritor de renome ficou fascinado por aquele inédito. Não se plagia inédito, é apropriação indébita, tá bom? E foi numa editora de grande porte de São Paulo, mas o meu livro é inimitável. Suponhamos que, à vista de Clarior Romance, se tenha uma boa ideia, como na televisão, de escrever o romance “não Clarior”, capisce? E o pior é que toda aquela perversão deste escritor medíocre levou ao exibicionismo, e o último texto conta sobre a inveja que ele tem de um professor de Letras, do qual ele rouba um manuscrito e imita, mas não o matou. (GROSSMANN, 2017 [1995], p. 374).

Na sequência, a escritora discorre sobre alguns desdobramentos desse episódio:

Então eu fui a um advogado para impetrar uma ação judicial. O nome do advogado é Alberto Venâncio, Edifício Cândido Mendes, Rua da Assembleia. Porque eu tenho essa ideia dos *pilgrim fathers* de que eu quero um tribunal. Eu quero ser ouvida. Eu desejo uma sentença, no centro, um tribunal. Eu me recordo que havia no centro da ilha um tribunal. Canto VII, poema V da Invenção de Orfeu, dever de casa. Eu verifiquei antes de vir para cá, porque eu sabia que eu ia repetir aqui. Ainda não tinha certeza, mas eu sabia. No centro, um tribunal. Eu me recordo que no centro da ilha havia um tribunal. (GROSSMANN, 2017 [1995], p. 374)

Observando-se tais passagens, a impressão que temos é a de que Judith Grossmann enfrentou as mesmas experiências de David, protagonista de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Ambos tiveram seus livros plagiados e ficaram imersos nas mesmas cercanias do serpentário⁷. Sob essa perspectiva, o argumento mais comum a ser posto seria o de que a vida da escritora estaria diretamente refletida no livro, em virtude do grau de semelhanças entre as suas experiências e as da sua personagem. Entretanto, esse não é posicionamento adotado aqui. Percebemos que a relação entre a obra e a vida de Judith Grossmann não ocorre de maneira direta. O processamento da vida na obra de arte literária acontece de maneira metafórica ao ponto de verificarmos as distorções realizadas pela escritora para poder alimentar o jogo da linguagem literária.

Nesse sentido, a crítica biográfica contemporânea vem contribuindo significativamente com o avanço dos debates em torno dessa espinhosa questão, colocando em pauta a necessidade de encararmos a relação entre a obra e a vida dos escritores de um modo metafórico. Entre os pensadores brasileiros que se voltam para a teorização da relação em destaque, tem-se o nome de Eneida Maria de Souza, cuja obra crítica despertou um novo olhar para a reflexão sobre o tema, o que conseqüentemente contribuiu para uma nova abordagem dos fatos da vida e o seu processamento na literatura.

No ensaio “Crítica biográfica, ainda” (SOUZA, 2010), a professora da Universidade Federal de Minas Gerais dá continuidade à reflexão do tema iniciada no artigo “Notas sobre crítica biográfica”, incluído no seu livro *Crítica Cult* (SOUZA, 2002). No artigo de 2010, todavia, a discussão já se processa levando em consideração os debates em torno da autoficção, que se tornou, ao longo dos últimos tempos, um operador crítico para compreendermos o panorama da “escrita de si” na contemporaneidade.

⁷O plágio é tema do conto “Nas Cercanias do Serpentário”, de Judith Grossmann. A partir de uma entrevista entre o protagonista e uma agente censitária, a escritora recupera o tema mobilizando as mesmas problemáticas envolvidas em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*: a apropriação indébita dos originais e a retirada dos mesmos de circulação pelo narrador-protagonista. No conto em foco, a personagem é colocada como guardiã do palácio do seu amo (Clarior) e das obras por ele escritas e plagiadas. A entrevista e as sucessivas interpelações da agente censitária metaforizam as cercanias do serpentário, das quais o protagonista quer se livrar para usufruir de sua liberdade, até porque se trata de uma personagem de 200 anos de idade. A retirada do protagonista da entrevista simboliza o gesto de saída dessas cercanias e a continuação da sua experiência de liberdade.

Souza se apropria da noção de “metáfora” de Susan Sontag⁸ para expandir a teorização sobre a relação entre arte e vida. Entretanto, a pesquisadora brasileira se afasta da perspectiva de Sontag por entender que o uso destinado à metáfora nos escritos da ensaísta nova-iorquina serviu de “reforço ao preconceito e à exclusão”, principalmente dos grupos sociais que adquiriam doenças como a Aids, a tuberculose e sofreram o desamparo do estado. Ao contrário de Sontag, Eneida Souza se vale da metáfora como dispositivo que media a relação entre a obra e a vida, sendo responsável pelo tratamento alegórico dos acontecimentos quando deslocados para a ficção. As obras de Roland Barthes - *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) -, e a de Silviano Santiago - *Em Liberdade* (1981) e *Viagem ao México* (1995) - são vistas pela ensaísta como bons exemplos de textos que se valem da metáfora como recurso tanto para construir as aludidas pontes, como para escrever relatos “pseudoautobiográficos”. Se a crítica biográfica até o século 19 buscava indícios que comprovassem a relação direta da vida na obra, a crítica biográfica assim pensada por Eneida Souza e seus sucessores brasileiros aponta a fragilidade desse enfoque e preocupa-se mais em: “distinguir e condensar os polos da vida e da arte por meio do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor”. (SOUZA, 2010, p. 53).

Um dos grandes lances do instigante pensamento teórico de Eneida Maria de Souza, no que compete à abordagem mais pontual da crítica biográfica, é deslocar o referencial como verdade factual. Uma vez que isso é feito, e considerando que os laços biográficos são atados por uma relação metafórica entre a arte e a vida, existe, portanto, a possibilidade de reunir teoria e ficção no exercício crítico. Por essa perspectiva, a tarefa principal da crítica biográfica seria a de observar a transposição metafórica do fato para a literatura, ou seja: “ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção”. (SOUZA, 2010, p.53).

Assim sendo, nosso foco não é ficar à cata dos bastidores do acontecimento do plágio vivido pela escritora Judith Grossmann e rastreá-los em sua ficção. A abordagem aqui apresentada, entretanto, percebe que o plágio ganha um estatuto simbólico em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, ao ser o *leitmotiv* da trama e justamente o tema pelo qual se processam as aludidas relações. Nesse aspecto, o plágio se transforma em metáfora da conquista de mais uma obra artística da personagem David, pois desperta nele o desejo de escrever mais um romance, que se torna artifício do protagonista para narrar a própria vida e

⁸ Eneida Souza se refere aos livros *As doenças e suas metáforas* (1984) e *A aids e suas metáforas* (2007), de Susan Sontag.

instigar o leitor, via literatura, a não perpetuar as mazelas dos “Anos sombrios”, entre elas, o plágio.

A apropriação indébita dos originais de *Claro, Quotidianus* e do capítulo 21 de *Nascimento* representa metaforicamente o tema de mais um romance de David. A força literária, imaginativa, provocativa e criadora de novos mundos, atua como dispositivo de combate do protagonista contra Roger e Bertoldo, os seus respectivos editores, Nigri e Ladeira, e os advogados com quem a personagem se defrontou ao longo daquela difícil travessia. A literatura, simbolicamente, é o tribunal a que tanto David ansiava por comparecer e o meio pelo qual o narrador de Judith Grossmann suplanta a falta de um processo judicial contra os plagiadores pela força da linguagem poética.

Via de regra, o tema do plágio justifica o debate crítico instalado nas fissuras do romance, por abrir margens de reflexão que incidem na relação do artista com a palavra do outro. Sem sombra de dúvidas que esse tema, quando deslocado para a ficção, é problematizado em seu aspecto mais abrangente, pois daí surge toda uma reflexão sobre a propriedade autoral e a sua relação com o comércio das ideias, algo que se torna bastante complexo quando se trata de falar a respeito do tema nos dias de hoje, o que não é o nosso objetivo. Atendo-se tão somente para a realização do referido debate formalizado dentro da relação metafórica entre a obra e a vida, esse enfoque passa a ser objeto de nossa atenção ao expandirmos para a observação de outras textualidades de Judith Grossmann nas quais o tema do plágio comparece.

Voltando-nos para o depoimento em destaque, verificamos que ele também é passível de problematização, no que se refere ao teor das declarações de Judith Grossmann e à forma com que elas foram construídas ao decorrer de seu discurso. Em meio à narração do episódio aqui em foco, o plágio dos inéditos, a escritora tempera as informações do fato com trechos de obras literárias diversas, como os de *A invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima (1952), e lhe dá continuidade, ao que tudo indica, não no sentido de esclarecer para o público todos os desdobramentos envolvidos na questão e o seu desfecho. A fala de Grossmann, pelo contrário, recheia-se muito mais de interditos e de sobressaltos enunciativos do que de certezas que possam atestar a verdade do discurso.

Esse comportamento, contudo, não anula a possibilidade de existência do ocorrido acontecimento, nem coloca em suspensão os sentimentos de Grossmann envolvidos em todo o percurso. O interessante, nessa discussão, é pontuar o registro textual de uma fala que, ao ser enunciada em uma determinada circunstância discursiva e a um público diverso, rompe as

barreiras do público e do privado e com o convencional estatuto “de verdade” dos depoimentos.

Se um dos fatores que impulsionam o exercício da crítica biográfica contemporânea é deslocar o referencial, preservar a liberdade artística e reunir o material biográfico ao poético, é possível que esse mesmo raciocínio se aplique quando se observa a dinâmica textual dos depoimentos de Judith Grossmann, os quais são aqui examinados sem o estabelecimento de hierarquias em relação aos seus textos ficcionais. Naqueles, portanto, Grossmann também cria estratégias de ficcionalização de si, principalmente em torno de acontecimentos sobre a sua trajetória como escritora e a relação com o mercado editorial, estratégias essas que, de um lado, alimentam a produção poética da ficcionista e, do outro, colocam a verdade biográfica em suspenso.

A respeito de como tratar os depoimentos diversos de Grossmann, Lígia Telles (2011) elabora algumas estratégias de leitura. A pesquisadora tem como princípio analítico a articulação entre as variadas textualidades da romancista, com o intuito de produzir uma visão ampla dessa produção para além do texto literário. Exemplo desse procedimento é registrado no ensaio “A escrita de Judith Grossmann: entre o depoimento e a ficção”, cuja reflexão deságua na afirmação de que a produção intelectual de Grossmann se ancora no entrecruzamento discursivo (ficcional e não ficcional). Ao apresentar como proposta a leitura dialogal desses textos, Lígia Telles não anseia inseri-los em “determinado paradigma”, como também não pretende explicar a ficção de Judith Grossmann por meio dos dados factuais apresentados nos depoimentos ou “de rastrear nestes alguns motivos ou frações textuais de caráter nitidamente ficcional”. (TELLES, 2011, p. 137).

O descarte dessas pretensões propicia à ensaísta deslocar os convencionais limites entre o “ficcional” e o “não-ficcional” da abordagem proposta, uma vez que o próprio universo ficcional grossmanniano extrapola tais fronteiras. A proposta de leitura de Lígia Telles favorece a construção de metodologia que permite que a abordagem da produção ficcional de Judith Grossmann seja feita através da articulação entre textos ficcionais e “não-ficcionais”⁹ e subsidia a nossa investigação em torno do tema do plágio e o seu processamento metafórico em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Dessa maneira, a forma como encaramos os depoimentos relativiza o seu pretense caráter documental e os coloca enquanto mais uma construção da linguagem, sempre passível de problematização. Quanto aos textos ficcionais,

⁹ No ensaio em destaque, Lígia Telles se concentra nos temas da infância, da formação familiar e da concepção e nascimento da escritora, apresentados no depoimento *Oficina Amorosa* (GROSSMANN, 1993), e observa, para além do processamento metafórico desses episódios no livro *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (1995, GROSSMANN), o trânsito dos discursos confessional e fictício na produção grossmanniana.

preserva-se a sua licença tanto para retrabalhar metaforicamente os dados da vida, quanto para ser “um espaço de amplitude, no qual são articulados textos confessionais e textos não ficcionais, num jogo de múltiplas interseções”. (TELLES, 2011, p. 14).

Com o avanço de tais discussões, paira sobre nós o seguinte questionamento: como ficam os dados biográficos dos escritores? Seriam eles, mais uma vez, relegados em favor do texto ficcional? Assim como Lígia Telles interrogou-se a respeito do tratamento a ser dado aos depoimentos, cabe a nós indicar, também, direções de reflexão acerca daqueles dados, uma vez que o nosso tempo é atravessado cada vez mais por um interesse crescente pela vida particular e pelos seus bastidores.

A nossa orientação, contudo, em que pese a conexão desse aspecto da contemporaneidade com a produção literária, sobretudo a de escritores como Judith Grossmann, cuja obra intelectual deliberadamente se apoia na própria vida, segue na direção de perceber a multiplicidade de questões que essa produção encena textualmente, em suas mais variadas esferas.

No que se refere ao tratamento dos dados biográficos de Judith Grossmann, por conseguinte, não basta assumir a postura de reconhecê-los como “alicerces na hora de idealizar e compor os escritos”. (SANTIAGO, 2011, p. 16). Deve-se, conforme disserta o próprio Silviano Santiago, deixar que o discurso autobiográfico se “contamine” do “conhecimento - atento, concentrado e imaginativo – do discurso ficcional” (SANTIAGO, 2011, p. 17), porque esta contaminação (que não tem uma conotação negativa) favorece a construção de textos híbridos. Interessante como a declaração de Silviano Santiago repercute na cena literária brasileira dedicada à “escrita do eu”. A construção de textos híbridos, como assim aponta o autor, cresce de forma exponencial, gerada por uma gama de fatores, entre os quais a relativização dos limites entre os gêneros, os processos acentuados de fusão do documental com o ficcional e de “ressemantização do sujeito” pelo discurso híbrido. Sua reflexão, atenta a tais dimensões, repercute também de maneira diversa, considerando o propósito de cada escritor.

No caso de Silviano Santiago, é interessante observar como a dinâmica da reflexão exposta em seu ensaio se coaduna com a abordagem da relação entre a obra e a vida de Judith Grossmann aqui desenvolvida. Considerando o fato de os dois serem professores, críticos literários, teóricos e ficcionistas, a cartografia de ambas as produções indica a presença do traço híbrido nos textos, sejam eles ficcionais ou não. Entretanto, de nada valeria tal marca se ela não fosse o combustível a garantir o livre trânsito entre as escritas. Assim como Grossmann se aproveita do espaço da ficção para discutir temas teóricos e propor debates

críticos, Santiago também o faz em seus trabalhos. Parecido comportamento há nos ensaios críticos de ambos os escritores. Guardadas as devidas diferenças de tom e de estilo, esses textos dissolvem a rigidez dos antigos tratados e transbordam nas suas fissuras a encenação da vida e a dramatização do próprio sujeito.

Nesse sentido, o ensaio “Meditação sobre o ofício de criar” (SANTIAGO, 2011) é mais um exemplo do panorama atual da ensaística brasileira contemporânea a explorar, em sua textualidade, o traço da hibridez: Santiago apresenta a sua visão acerca do conceito “autoficção”, teoriza-o a partir da sua experiência como escritor do gênero e vai além: relativiza limites rígidos entre autobiografia e ficção, formula a ideia de “verdade poética”, ou seja, “o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção” (SANTIAGO, 2011, p. 22) e aproveita, obviamente, o espaço daquela interlocução – inicialmente com a plateia do SESC/RJ e, depois, os leitores virtuais –, para se inscrever na tradição literária, através da sua escrita híbrida, capaz de aliar memórias pessoais e inventividade. De modo equivalente procede Judith Grossmann, na ocasião do depoimento “Com a palavra: o escritor”, ao se valer da construção de um discurso híbrido (ora confessional, ora ficcional) para elaborar uma imagem de escritora, cujo projeto ficcional transita livremente por essas instâncias.

Nesse aspecto, portanto, cabe considerar os acontecimentos da vida de um escritor como “moeda de troca da ficção”, sugestiva metáfora criada por Eneida Maria de Souza (2010). A operacionalização dessa metáfora gera resultados de variada ordem, pois o que a operação sugere a respeito dos acontecimentos, no caso em foco, o plágio, não é “converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional”. (SOUZA, 2010, p. 54). Uma vez que a vida foi metaforizada pela ficção, ou seja, as informações sobre o vivido já foram processadas pelo jogo lúdico da linguagem literária, só nos resta admitir que já estamos fazendo uma leitura da mulher e da persona Judith Grossmann como uma personagem. De toda maneira, resta ao leitor a manipulação do texto ficcional, com a finalidade de criar novas estratégias de leituras que o colocam a ler a vida em formato de texto, ou melhor, a ler a própria alegorização da vida.

A recordação de episódios e o seu processamento fabular, assim como os lapsos da memória e a tentativa de Judith Grossmann de preencher os vazios da enunciação através da própria linguagem, remetem para a discussão de como a vida é recuperada e metaforizada pelo livro *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. As direções de resposta a tal questão podem ser encontradas no ensaio “Autoficção e sobrevivência”, de Eneida Souza (2017), quando a autora indica que esse movimento se dá “pela sobrevivência de resíduos, do que falta e do que

suplementa, à medida que os restos da experiência e da escrita de si exercem a função de embaralhar o aspecto referencial da autobiografia e a pretensa autonomia da ficção”. Diante do gesto suplementar, a inventiva literária, segundo a ensaísta, se cerca de muitas finalidades, entre elas, a de “sobrevida de uma relação afetiva que se recupera pela escrita” (SOUZA, 2017, p. 112), como é o caso de *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy, utilizada por Souza.

Olhando-se para a cena textual de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, o que se observa é um processamento metafórico da vida de Judith Grossmann atravessado por uma série de associações e de distorções que conferem à escrita do texto a abertura para conciliar a relação entre a obra e a vida. Nesse diapasão, o processo de criação literária desenvolvido pela personagem-protagonista tem por finalidade ressignificar a memória traumatizante do plágio, da qual deriva o encontro com a rede corrupta de escritores e editores, e celebrar o potencial de cura da linguagem artística.

A persona de Judith Grossmann adentra ao enredo de forma mascarada e através de um processo de distanciamento artístico. A presença e a ausência ali insinuadas reforçam o caráter oblíquo da relação entre a obra e a vida, permitindo à escritora reunir itens do seu amplo material biográfico, dando-lhes tratamento metafórico. Esse comportamento já havia sido demarcado por Roland Barthes, cuja noção de biografema, explorada desde o primeiro capítulo desta dissertação, é emblema da reflexão em curso.

Nesse aspecto, Judith Grossmann formaliza textualmente a relação entre obra e vida, quer explorando os recursos da metaficção, principalmente nos seus aspectos mais amplos, pautados em uma reflexão metalinguística da arte na própria arte, quer recriando situações e episódios da vida, quer, ainda, modelando perfis de personagens a serem explorados a cada leitura, os quais se tornam responsáveis para falar de si ao leitor. Por esse ângulo, a intromissão do outro (neste caso, o próprio David, espécie de *alterego* de Grossmann) é expandida para além dos limites do enredo, justamente por mediar a controversa relação entre arte e vida, construir os laços teórico-crítico-pedagógicos-ficcionais e inscrever o corpo e a voz da mulher Judith Grossmann na tradição literária ocidental.

Um dos mais significativos e emblemáticos exemplos do jogo presença/ausência de Grossmann é o trabalho de desrealização dos títulos de sua produção. Abreviados em sua forma, embora reconhecíveis pela história de publicação anterior à de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, os romances são lançados no livro em foco tendo em vista a revisitação e a revisão crítica do legado intelectual deixado à posteridade. O gesto do protagonista em apresentá-los contribui com a visão de que a sua vida sempre foi dedicada à literatura, conciliando, portanto, esta com a obra:

apenas para ouvir e reouvir: *anda tão sumido!*, substituído por *quanto sucesso!*, sem que entendam que uma coisa depende inevitavelmente da outra, é a outra. Foi assim que escrevi *A Pedra*, *A noite*, *Trópicos*, *Delitos*, e também *Temas*, foi assim que vieram os prêmios, as bolsas, os convites, as homenagens, as distinções, que vieram, que se foram, e eu fiquei. (*TFDR*, p. 98).

Títulos, por sua vez, que remetem a *O meio da pedra: nonas estórias genéticas* (1970), *A noite estrelada: estórias do ínterim* (1976), *Outros trópicos; romance* (1980), *Cantos delituosos; romance* (1985), *Temas de Teoria da Literatura* (1982) e que, neste momento, passam a ser, junto com a vida da autora, metaforizados. A entronização metafórica da obra artística e intelectual de Judith Grossmann em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* é um passo a mais no processo de alegorização da vida, pois toda a trajetória profissional de Grossmann, emblematicamente, é também recuperada nas linhas do romance. A fabulação do longo período em que exerceu o magistério e as atividades como ficcionista, teórica, poeta e crítica literária ocorre por meio de inferências lançadas durante a leitura crítica do texto. Nesse sentido, a transformação do percurso profissional em linguagem literária é lida pelo viés da operação realizada com os frutos desse percurso, ou seja, com toda a obra intelectual, uma vez que é impossível dissociar o trabalho dos seus resultados.

Ao lado da revisitação, Grossmann procede à revisão de sua obra, traçando leituras críticas dos seus romances. Ocorrida no espaço da ficção, a atividade revisionista realça o lado ensaístico de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, agora tornado espaço de uma leitura pessoal da autora do seu próprio legado. Dentro do conjunto de textos, destacamos a releitura que é feita de *Amigo*, abreviação de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (GROSSMANN, 1995). A escolha deste romance se justifica pelas aproximações com *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, no que se refere ao aspecto múltiplo de sua narrativa, ao articular ficção, teoria, crítica e pedagogia, e por estabelecer a relação entre a obra e a vida de Judith Grossmann:

Trata-se de um livro-amor, não um livro sobre amor, como os que surgiram depois de sua publicação, se é que surgiram, colocando, o tema up-side-down, ou o tomando de forma pasteurizada, com resultados outros, como as leituras de Freud em qualquer parte, dissolvendo da mesma forma os seus inventos (...) Amigo? Apenas uma espécie de amor funcionando. Ou um aconchegar-se na criação artística do século XX ocidental. (GROSSMANN, 2011, p. 147-149).

Não caberia aqui traçar uma análise textual de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* com o fim de compará-la ao discurso da personagem. No entanto, o leitor perceberá que

David sintetiza a proposta básica do romance. O amor, a ambientação da narrativa, a criação do texto em um *shopping center* e o desabrochar de uma paixão amorosa do par romântico são aspectos temáticos do livro em foco relidos pelo discurso do protagonista, objetivando-se observar o tratamento temático e a recepção crítica de *Amigo*. O diferencial da abordagem recai basicamente na exploração do tema do amor nos níveis teórico e ficcional. Acompanha ainda esse ritmo uma crítica aos tempos “pós-modernos” e à rapidez com que se descartam objetos e pessoas. No processo de criação do livro, ocorrido em um shopping, a protagonista se apropria do banal e o devolve sacralizado ao leitor, cúmplice e parceiro do texto em elaboração. Esse gesto, portanto, metaforiza a função da arte literária e do aproveitamento que ela faz dos signos espalhados pelo mundo.

Todos os Filhos da Ditadura Romance processa a recepção crítica de *Amigo* e mostra o quanto David se sentiu feliz ao escrevê-lo e ao comentá-lo para uma plateia diversa. As demonstrações de alegria escorrem no relato do protagonista, por meio do qual desperta curiosidade do público: “os convites para falar sobre *Amigo* não cessavam nunca e eu resolvi aceitá-los todos. As perguntas eram das mais ilustrativas, fossem elas argutas ou banais, de qualquer ordem. Era o ensinamento em ação”. (TFDR, p. 148).

A recepção crítica, traduzida como ato de ensino, colabora com a aproximação do escritor com o público, em um sistema de trocas capaz de reavivar a obra. O que se percebe, diante dessa e de outras cenas comentadas no livro, é que a recepção dos romances do protagonista trouxe efeitos positivos, sobretudo quando se pensa na conversa com o público enquanto gesto que anima o próprio circuito da leitura e a vida do texto literário.

Dessa maneira, o escritor David, ao se alojar no círculo ativo dos leitores, obtém a clara noção de como a sua obra está sendo lida e de como ela se conecta a todo um contexto cultural. Interessante, nesse ponto, sublinhar a observação que o protagonista realiza em torno dessa relação entre o conteúdo de *Amigo* e o tempo em que ele foi publicado, considerando aqui o aspecto favorável dessa relação para a “boa” recepção entre leitores jovens: “o momento em que surgiu *Amigo* se faz num momento muito especial do século, o seu último quinquênio. Os leitores existentes neste momento são também muito especiais, que a todo momento precisam justificar para si mesmos o ato de ler” (TFDR, p. 151). Nesse circuito de leitores, David destaca a presença do público universitário, o qual passa a estudar sistematicamente a sua obra, sinal de que o seu legado se fortalecerá ainda mais e será visto por um conjunto de indivíduos que procura pensar o mundo cultural a partir da literatura. Acreditando na capacidade que tem de uma obra ser lida de diversas perspectivas, o saldo maior dessa operação, para o protagonista de Judith Grossmann, é o de que cada leitura ajuda

a construir o mesmo texto. O leitor é também um construtor: “a contribuição que dava cada um na construção do texto. Operacionalizando-o. Fazendo-o viver. Como eu próprio fizera, fazia-o com o *Hamlet*, perto ou longe das Pedras do Arpoador”. (TFDR, p. 152).

O cruzamento do lado revisionista com o revisitado, presente na cobertura textual de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, permite a observação do seu caráter ensaístico, em plena conexão com o aspecto ficcional. O gênero ensaio, responsável por construir um saber em processo, não-definitivo, contribui para uma maior inclusão do sujeito naquilo que escreve e revisa. Desse comportamento, portanto, deriva uma aproximação do sujeito ensaístico-crítico com o sujeito ficcional, pelo fato de ambos explorarem os malabarismos da linguagem. Os resultados de tal operação são por vezes a diluição das fronteiras entre crítica e criação, ficção e documento, como também a produção de um texto híbrido. Ao explorar a dinâmica ensaística, Judith Grossmann, em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, transita pelas textualidades e ensaia um “saber dramático”, como assim discorre e argumenta Roland Barthes (1978), quando reflete sobre o saber não mais em seu aspecto “epistemológico, mas dramático”. (BARTHES, 1978, p. 19).

O gesto de escrever uma ficção múltipla, em que os limites entre a criação e a crítica são tênues, Judith Grossmann nos remete, nas entrelinhas do seu discurso, ao conceito de autoficção, operador crítico eficaz para proceder à reflexão de sua obra artística, na qual se inclui *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Embora não esteja restrito a esse conceito, o romance dialoga com as reflexões contemporâneas promovidas a partir desse dispositivo, sobretudo no que concerne às discussões sobre a relação complexa entre a obra e a vida. Certamente que do centro dessa relação outros pontos são alavancados, considerando que o debate em foco carrega também a problematização da ideia de verdade dos relatos autobiográficos e o endosso para a incapacidade de o sujeito sustentar uma imagem plena no discurso.

Forjado por Serge Doubrovsky em 1977, o conceito autoficção aparece pela primeira vez teorizado em seu romance *Fils* e orienta o sentido da escrita desse romance: “Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo”. (DOUBROVSKY, 1977).

O termo cunhado pelo escritor e crítico francês questiona a proposta do “pacto autobiográfico”, de Phillippe Lejeune (1975), amparada na correspondência entre os nomes do autor/personagem/narrador e cuja proposta, a de reconstituir linear e cronologicamente uma vida, justifica esse pacto e assegura o seu caráter de verdade, firmado a partir do contrato

que se estabelece com o leitor. Como resposta, a autoficção também pode apresentar uma correspondência onomástica entre personagem/autor/narrador (como assim o procedeu Doubrovsky em *Fils*), entretanto, suspende o critério de verdade dessa correspondência, por considerar a atuação dos jogos de linguagem que, independentemente de qualquer correspondência ou de fidelidade do relato, desloca o aspecto referencial para assumir um compromisso com o jogo lúdico da linguagem. Diferentemente das autobiografias, a autoficção não propõe a reconstituição de uma vida, buscando perfazê-la em sua integridade; valendo-se dos restos de uma experiência e dos fragmentos do sujeito, a prática autoficcional reúne-os na cena dramática da escrita, dentro de um movimento de formalização ficcional da memória. Enquanto “variante pós-moderna das autobiografias”, como prefere dizer a professora Eurídice Figueiredo (2012), a autoficção diretamente se liga à condição do sujeito contemporâneo, “na medida em que não acredita mais na verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. (FIGUEIREDO, 2012, p. 63).

Compreender o significado do conceito autoficção tem sido um dos maiores desafios da crítica desde o seu aparecimento no romance de Doubrovsky. Dada a amplitude de sentidos à palavra, a autoficção foi considerada por muitos teóricos, incluindo o próprio Lejeune, como uma “aventura teórica” e por isso imprecisa em sua definição, o que não a tornaria, a princípio, um operador crítico eficaz para ler as “escritas do eu” que se proliferam em sociedade. Entrementes, Doubrovsky, no ensaio “O último eu” (2014), no qual revisita o conceito por ele criado e as sucessivas atualizações em torno do mesmo, conclui que a imprecisão em seu sentido é algo positivo para a sua sobrevivência, por admitir que a formulação de uma única definição para o termo encerrala outros significados que possam surgir. A postura do crítico, em defender a extrema mobilidade do conceito, pactua com os direcionamentos atuais da crítica, em que pese a sua incredulidade tanto em relação às definições fechadas quanto aos critérios de verdade dos relatos. Dessa maneira, Doubrovsky acredita que a autoficção se situa nesse lugar tenso entre a autobiografia e o romance, pontuando para a não oposição dessas formas:

nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos. (DOUBROVSKY, 2014, p. 122)

Entre a autobiografia e o romance, a autoficção torna-se operatória para o entendimento dos textos literários lidos como “escritas de si”. Ao deslizar pelos gêneros tradicionais e problematizar a rigidez da taxonomia, a autoficção, paradoxalmente, se transforma em dispositivo eficaz para pensar o conhecimento a partir da sobrevivência das formas. Eneida Souza (2017), no ensaio “Autoficção e sobrevivência”, explica essa sobrevivência tendo por base o pensamento de Aby Warburg, disseminado por Didi Huberman. O conceito “sobrevivência”, desenvolvido por esse historiador de arte, se apoia no trabalho de revitalização da Antiguidade Clássica pelo Renascimento, como forma de refletir sobre como o passado atua no presente, desvencilhando-se de ideias do passado como “letra morta” ou “desprovida de força”. A ensaísta se apropria do conceito de Didi Huberman para se referir à dinâmica do pensamento teórico na contemporaneidade, um tanto avessa ao passado e sempre indicativa de uma elisão dos conceitos já elaborados. Sua proposta, portanto, advoga a favor da sobrevivência daqueles e no que podem ser úteis ao presente. Nesse sentido, Souza é favorável à postura de mobilizar os conceitos, conforme necessidade do presente:

Essa posição investe na releitura do presente como meio de apontar o que ainda merece ser reintroduzido como reflexão na contemporaneidade. Pode-se, nesse sentido, entender o movimento contínuo dos conceitos como sobrevivência de outros, como revitalização de impasses teóricos. (SOUZA, 2017, p.107).

Dentro dessa proposta, a crítica relê positivamente a contribuição de Lejeune e percebe que a dinâmica da autoficção em nada desmerece o seu gesto inaugural frente aos estudos das autobiografias. Pelo contrário, Eneida Souza destaca o reconhecimento do crítico francês quanto à existência das “autobiografias ficcionais”, distintas da sua proposta teórica acerca das autobiografias. No texto “Autoficções e Cia – peça em cinco atos” (2014), Lejeune já indica esse reconhecimento e vai além, ao avaliar o percurso do conceito de Doubrovsky, seus rumos desde a década de 1970 e o quanto ele se afina à condição do sujeito na contemporaneidade. O autor do pacto autobiográfico encara de maneira positiva os rumos que têm sido dados às discussões teóricas acerca da autoficção e às suas multifacetadas aplicações. Aprecia, satisfatoriamente, o dissenso em torno do sentido à palavra, pois ele se torna, ao fim e ao cabo, o combustível para uma discussão sem fim. Ao deslocar a relevância de uma proposta de definição fechada, Phillippe Lejeune acaba também assumindo, ao lado de tantos outros críticos, a postura de conferir um sentido à palavra, atirando-o à seara movediça e complexa de significados do conceito.

É como se a palavra ‘autoficção’ fosse um catalisador. Ou uma partícula traçante, cuja trajetória revela as linhas de força de um campo antes de se esvanecer. Talvez não exista realmente um ‘gênero’ que corresponda a essa palavra, mas no rastro deixado por sua passagem, nossos problemas se esclarecem, nossas diferenças se exprimem. (LEJEUNE, 2014, p. 28).

Habilidosa escritora, Judith Grossmann parece estabelecer um pacto de sobrevivência de conceitos e de formas em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. A prática autoficcional exercida durante a escrita do livro permite que se visualize o ressaibo autobiográfico e sua consequente contaminação pelo discurso ficcional. Nesse ínterim, a escritora escava um espaço onde se aloja, estando ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem. A autoficção torna-se, portanto, operacional no texto de Grossmann por não desprezar a experiência de vida a favor da ficção. Colabora, por assim dizer, com a desestabilização de um referencial que conduz à invenção, inserindo a autora de forma mascarada no jogo da escrita. Indicando a possibilidade de todos os seus livros serem “metáforas de minha vida, do meu *carpe diem*, um tapete estendido ao coletivo, no qual haverá lugar para todos” (TFDR, p. 94), o narrador de *Todos os Filhos da Ditadura Romance* antecipou o que Doubrovsky, no texto acima referido, chamou de pacto romanesco, ou melhor, um pacto oximórico, este sim o verdadeiro pacto da escrita ficcional, que não se compromete a apenas inventar mentiras ou distorcer a realidade, mas a formalizar a narrativa de uma existência.

Se um dos impasses da autoficção é justamente a dificuldade da crítica em delimitar um significado preciso para as suas múltiplas manifestações textuais, à complexa questão se articula o problema de conseguir categorizar autoficção enquanto gênero literário. A saída do entrave, como já demonstramos, não se resume em estabelecer uma definição, pois o gesto anularia a existência de outros sentidos. Seria mais coerente pensarmos na aludida sobrevivência. Embora no título da obra (*Todos os Filhos da Ditadura Romance*) venha estampada a palavra “romance”, indicando o território discursivo por onde o leitor atravessará, Grossmann desarma o leitor, retirando-lhe a segurança colocada na palavra inscrita e alçando-o no jogo alucinado que promove entre autobiografia, romance e memória nesse texto, a ponto de ele não saber definir, com total precisão, as fronteiras de cada gênero.

No Brasil, a escrita autoficcional vem se desenvolvendo na direção de um experimento artístico híbrido, para o qual são convocadas a criatividade do escritor e toda a sua experiência vivida. Esse artefato, contudo, não menospreza os gêneros literários historicamente convencionais, como a autobiografia, mas dialoga com as suas propostas, inclusive para desconstruí-las (no sentido derridiano do termo). Demonstrações claras do aspecto em foco são as inúmeras apropriações de sentido da prática autoficcional realizada

por críticos e escritores. Como a autoficção é ainda um tema bastante controverso, escritores se sentem à vontade para exercê-la em sua atividade intelectual da maneira que lhes aprouver. Exemplo é Silviano Santiago, cuja experiência literária retomamos como forma de ilustrar essa prática aberta da autoficção:

o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo. (SANTIAGO, 2011, p. 17).

O exercício autoficcional do crítico literário, ensaísta e escritor Silviano Santiago é apenas um dos muitos exemplos que poderiam ser mobilizados para demonstrar o altíssimo potencial criativo dos nossos escritores contemporâneos. Entretanto, o caso Santiago nos serve de base para traçar um diálogo mais proveitoso com o caso Grossmann, porque o texto autoficcional *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (2011) se aproxima da proposta teórica ensaiada por Santiago, de ser a autoficção um lugar “entre o literário e o crítico”, o que não deixa de ser um espaço de confronto entre uma prática intelectual e a prática do escritor.

Judith Grossmann constrói a sua experiência autoficcional com um texto múltiplo. As marcas discursivas da professora, da escritora e da ficcionista são aspectos a serem notados, tendo em vista não o rastreamento detetivesco dessas marcas, mas a percepção do diálogo entre os ofícios na composição do texto. Concomitantemente, o entrecruzamento dialogal de aspectos da experiência vivida se encontra metaforicamente processado no romance de Grossmann, abrindo margens para que se observe a relação entre obra e vida. Ao manejar esse material, a autoficção de Judith Grossmann ganha contornos próprios, permitindo a sua inserção no conjunto de textos que partilham tal traço.

Sob esse prisma, podemos afirmar que uma das características da autoficção de Judith Grossmann é a possibilidade que o texto favorece para a construção de um debate teórico-crítico. Se a relação entre obra e vida foi mediada pelo tema do plágio, a escritora amplia a dimensão factual e dela explora o seu aspecto mais simbólico: a relação do artista com as ideias alheias. Ao transformar em literatura um tema bastante complexo e vivido, a romancista acaba por desenvolver uma reflexão crítica que atinge uma dimensão coletiva. *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, embora tenha sido escrito para ser a biografia da personagem central, torna-se, paradoxalmente, a biografia do povo brasileiro, ou como o protagonista chama, “biografia de um tempo, de um país”. (TFDR, p. 138).

A ampliação para o polo contextual põe em cena a relação dos filhos da ditadura com o regime, bem como as suas formas de atuação no combate às mazelas desse período político.

Centrando-se nas ações do seu protagonista, a escritora destaca, em meio a tantas formas de atuação política, o papel da literatura e do escritor no enfrentamento do plágio e do conjunto de comportamentos que o legitimam: a mentira, o apadrinhamento, as relações por interesse financeiro etc. Nessa perspectiva, a literatura assume, no texto de Grossmann, um papel de cura, na medida em que ajuda David, no processo de reinvenção da experiência traumática, a cicatrizar as feridas da memória. Retirando-o das cercanias do serpentário, o processo de fabulação da memória favorece a entrada do protagonista nas cercanias do afeto – lembremos do contexto do último capítulo “O Grande Feriado”, no qual David, após sair da prisão, é acolhido pela sua família e nela encontra a força e o afeto necessários para prosseguir a sua jornada. Nas circunstâncias do afeto, nas quais o saber e a amizade se conectam, a personagem celebra o poder da arte literária, com a qual estabelece um pacto desde as primeiras linhas escritas e narradas. Pelo bem ou pelo mal, o que está em jogo, em todo o processo de criação do romance de David, é um pacto com a própria literatura, ou seja, com a arte da linguagem, por meio da qual é possível aliar invenção, saber vivido e reflexão crítica.

4.2 A CENA DA AUTORIA

Porque nós, escritores, não temos o corpo fechado, nós temos o corpo vazado. Não podemos fechar o corpo. Essa é a grande dificuldade. Nós somos atingidos por todos os lados, e isto não é um drama fictício, isto é um drama real.

Judith Grossmann. *Com a Palavra o escritor.*

O leitor não sai das páginas de *Todos os Filhos da Ditadura Romance* sem se questionar a respeito das relações entre o texto e o autor. Na esteira dessa indagação, somos conduzidos a repensar, simultaneamente, a cena da autoria.

O romance prepara para o leitor um espaço textual a ser escavado de modo cuidadoso. Ele não permite que o estudioso avance por seus labirintos sem antes perceber o fio emblemático que enlaça a matéria narrada à vida de sua autora. Não lhe permite envolver-se nas intrincadas malhas do discurso do protagonista sem antes fazê-lo repensar sua experiência de leitor das “escritas do eu” que, desde o século 19, o coloca à cata de evidências biográficas em detrimento do processamento simbólico da vida no texto.

Ao que tudo indica, Judith Grossmann decide escrever *Todos os Filhos da Ditadura Romance* não separando a “grafia” da “bio”. Contudo, esse gesto em nada parece inocente. Nos interstícios da trama, a escritora atua dentro e fora da linguagem, contribuindo ativamente para que as relações entre obra e a vida se acentuem. Presente e esquiava, a escritora desliza

pela fala do seu protagonista e apropria-se do seu corpo para encenar, no jogo da escrita autoficcional, as suas múltiplas alteridades.

A crítica biográfica contemporânea tem discutido sobre o retorno do autor, distanciando-se de antigas prerrogativas que o colocavam como detentor do sentido do texto ou mesmo como entidade externa e anterior à superfície das palavras, desprovida de uma “corporeidade”. Fora de tais órbitas, essa vertente da crítica literária vem construindo operadores de leitura que legitimam o alusivo retorno, pondo-o muitas vezes em diálogo com aspectos contextuais. Para tanto, os pesquisadores também recorrem a outras áreas do saber, de modo a construir uma reflexão heteróclita, menos confinada ao texto literário.

Desenvolvida por Roland Barthes (1980), a caracterização de um “saber dramático”, conforme teoriza no texto *Aula*, tem sido cada vez mais apropriada pela crítica biográfica para refletir sobre a relação entre texto e autor. Ao suplantar o saber epistemológico, o saber dramático, na acepção do semiólogo francês, proporciona a encenação das subjetividades na cena da escrita. Essa formulação de Barthes, baseada na psicanálise lacaniana e freudiana, no teatro de Brecht e na própria semiologia, não apenas reconsidera a maneira como o saber é construído, mas também repensa o lugar do sujeito no texto, ensaístico e ficcional. Ao construí-lo enquanto espaço de encenação, o texto faz circular os saberes da mesma forma com que o faz em relação ao indivíduo que o redige e se deixa inscrever pela linguagem.

É com base nesses pontos que Evelina Hoisel (2019) se apropria da metáfora teatral para tratar dos projetos intelectuais dos escritores múltiplos, nos quais inclui o de Judith Grossmann. Hoisel afirma que esses escritores retornam à cena textual como atores dispostos a dramatizarem as suas vidas, suas proposições teóricas, suas provocações críticas etc. e, ao fazê-lo, rompem as fronteiras discursivas, a ponto de o aspecto ficcional perpassar várias de suas textualidades. O que importa para a ensaísta é que essa metáfora “dilui a demarcação das fronteiras que separam, por exemplo, o discurso ficcional do teórico ou do crítico, expondo o lado de espetáculo da escrita”. (HOISEL, 2019, p. 29).

As marcas discursivas do retorno de Judith Grossmann à cena da escrita de *Todos os Filhos da Ditadura Romance* são evidenciadas a partir do jogo com a voz e com o corpo de David. Grossmann aproxima a sua voz à do protagonista, a qual materializa o discurso e dá vida ao romance que se cria ao longo do texto; une o seu corpo ao de David e com o qual experimenta as sensações de viver-narrar-escrever. Nesse sentido, o romance serve de meio para que a escritora, camuflada na pele da sua personagem, exponha a obra artística cada vez mais articulada à corporeidade: escrever envolve sensações, movimentos, músculos, sangue, dor e prazer.

Sob esse prisma, podemos articular a proposta do livro de Grossmann ao projeto mais geral das autobiografias que explodiram na cena literária brasileira e latino-americana após anos de censura política e de cerceamento da liberdade. As autobiografias, naquele contexto do final dos anos 1970 e início dos 1980, buscavam legitimar os testemunhos e os elementos derivados: a memória, o corpo, a voz. É por essa razão que Beatriz Sarlo afirma que “vivemos uma época de forte subjetividade” (SARLO, 2007, p. 20), mediante a visibilidade que o aspecto pessoal adquiriu publicamente. A ensaísta busca compreender os sentidos do retorno do passado no tempo presente e retoma os testemunhos e as suas variadas manifestações, justamente para reforçar o seu ponto de vista acerca do reconhecimento da subjetividade a partir da valorização da primeira pessoa do discurso. A teorização de uma “guinada subjetiva”, assim proposta, fundamenta-se naqueles textos e visa a redimensionar o papel do sujeito no discurso, considerando como legítima a relação que se estabelece entre memória-imaginação-corpo-voz:

A renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas. Restaurou-se a razão do sujeito, que foi, há décadas, mera ‘ideologia’ ou ‘falsa consciência’, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava. (SARLO, 2007, p. 18-19).

A relação corpo-voz-escrita em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* é demarcada a partir do traço deambulatório do seu protagonista, sinal de movimento desse sujeito por diversos territórios físicos e discursivos. Judith Grossmann faz dessa condição traço de vida e de escrita. Amante das cidades, desde a juventude desloca-se por diversos centros urbanos, Chicago (USA), Rio de Janeiro, Salvador, para citar alguns, sentindo-se (não) pertencente a eles. Nesse jogo ambivalente, constrói para si uma identidade transitória, migrante, na qual habitam, sem preconceitos, características de todos os espaços por onde seu corpo atravessou. Ao escrever “uma histórica universal da errância” (TFDR, p. 98), conforme assinala o seu protagonista, Grossmann devolve ao seu leitor a experiência dos intervalos, das sensações de ser e de viver como “estrangeira”, de habitar os não-lugares, dinâmica que retroalimenta o seu projeto intelectual, construído nas interfaces do discurso ficcional, crítico, teórico, pedagógico e autobiográfico.

Se traçarmos um paralelo entre romances da escritora, veremos nitidamente como a relação acima apontada se acentua conforme as situações ficcionais apresentadas. É o caso, por exemplo, de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (GROSSMANN, 1995), em cujo enredo também se aborda o processo de criação de um romance pela protagonista (Fulana-Fulana). O aspecto que iremos destacar gira em torno tanto da importância desse processo ocorrer em um *shopping center* quanto da relação entre o corpo deambulatório da personagem-protagonista e a obra que está a escrever.

Para além da subversão do lugar de concepção da escrita, deslocando a aparente solidão do gabinete do escritor para o espaço tumultuado das praças e dos corredores do shopping, reside a experiência corpóreo-sensorial da narradora-protagonista de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* em se imiscuir na multidão e transformar esse comportamento em texto. A condição anônima é evidenciada desde o seu nome (Fulana-Fulana) e é algo que favorece positivamente a experiência da personagem, por permitir que a sua escrita se construa em relação ao outro com quem esbarra. Uma vez infiltrada e travestida por várias máscaras, Fulana-Fulana recicla, na sua escrita, o que tem de mais descartável no shopping: as relações interpessoais, os alimentos ultra-processados e todos os signos culturais da pós-modernidade colocados em circulação e à venda, trabalhando a favor de uma nova visão do “amor”, tema do enredo, e da lógica do consumo da pós-modernidade:

subverto pelo simples pensar amor, as leis da indústria cultural, e em vez de um produto, trago Amor, objeto de arte, para criar um mundo novo e sem idade, presidido, não pela utilidade, mas pelo prazer, ético e estético, e pelo gozo, não apenas dos sentidos, mas do coração. (GROSSMANN, 1995, p. 61)

Aparentemente, o processo de criação da protagonista não se apoia apenas na ressignificação dos signos culturais por ela triturados. A personagem transeunte desenvolve uma quase relação erótica com os mesmos, transformando-os em elementos que excitam o seu corpo e a sua escrita: “trabalho no shopping, em uma mesa em frente aos cinemas, em situação de namoro universal, envolvida por música pop que cantam o amor, beijos e abraços de jovens casais no cio, cheiro de restaurantes”. (GROSSMANN, 1995, p. 39). Tornado espaço excitante, o shopping reanima a discussão acerca do amor, sua abordagem teórica e ficcional, e faz com que a escrita de Fulana-Fulana sobre o tema seja atravessada pelas suas experiências sensitivas, visuais, olfativas, auditivas, palatais, manuais, mostrando, com isso, não haver separação entre corpo e escrita, uma vez que um está relacionado ao outro.

Como é de se notar, a conexão entre o corpo da protagonista de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* e a obra a ser escrita no shopping é marcada pelo signo da erotização e se

expande para o diálogo da autora com escritores de sua predileção. A referência a Marcel Proust, estampada no título, atende a esse propósito, por ter sido ele um dos escritores a manter, ao longo de sua vida, e como assim entende Judith Grossmann, uma relação “erótica” com o mundo à volta. O processamento metafórico do comportamento erótico de Proust no romance de Grossmann delimita a percepção que a escritora tem ao fazer literatura e, principalmente, com o trabalho artístico, ao evidenciar a importância da metáfora da erotização para o ato da escrita:

Ainda que um tanto incômoda, esta erotização permanente do corpo, ela é imprescindível para a existência do trabalho do artista, totalmente informado por Eros, mesmo que submetida a um processo alquímico, ou a um simples eletrólise, transformadora das substâncias. Já aquelas obras dos antecessores são a esta altura uma explicitação de um rio de prazer e de gozo que às vezes corre à superfície e às vezes subterraneamente, um endeusamento, por vezes por um homem, não é, Marcel?, e aqui por uma mulher, e por isso se encontram neste gosto comum, do corpo masculino. (GROSSMANN, 1995, p. 87).

Desejo comum de Marcel (Proust) e de Fulana-Fulana, o aludido objeto fálico, masculino, proporcionador do prazer, atravessa o corpo de ambos os artistas e é processado pela escrita de Judith Grossmann como a própria erotização na qual se envolve trabalho da arte literária. Camuflada em sua protagonista, como assim está em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, a escritora desliza pelo corpo erótico do *shopping center*, buscando brechas para exercer a sua pedagogia, gesto impresso na forma do diálogo. Seja ele com Marcel Proust, seja ele com os consumidores do shopping, seja ele, ainda, com o par amoroso (Victor), a interlocução mais eficaz, entretanto, do ponto de vista apresentado no romance, é a estabelecida com o leitor virtual, este, sim, a ponte a conectar Judith Grossmann à pós-modernidade, à tradição literária ocidental e às suas diversas alteridades. Consequentemente, é essa figura a responsável por construir o perfil de autora que se constitui no texto através da linguagem.

Para isso, o ensaio “O que é um autor?”, de Michel Foucault (2001), nos ajuda a compreender o movimento de construção aludido. Segundo Foucault, o autor exerce um papel em relação ao discurso. A “função-autor”, assim entendida, é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 14). O filósofo estabelece pelo menos quatro características de um discurso portador da função-autor, discurso esse objeto de apropriação que sofreu alterações ao longo da história.

A primeira articula a função-autor ao sistema jurídico-institucional. Graças à instauração do regime de propriedade para os textos, no fim do século XVIII e início do século XIX, o autor torna-se passível de punição por aquilo que diz, publica e profere na cena pública. Em seguida, essa função “não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos”. Para exemplificar tal hipótese, Foucault contrapõe o tratamento conferido aos textos literário e científico no decurso do tempo. Enquanto os primeiros eram aceitos e circulavam sem a necessidade da assinatura do autor, os segundos, por sua vez, só mantinham valor de verdade se fossem marcados por essa assinatura. Na contemporaneidade, entretanto, a condição anônima do discurso literário não é mais aceita, prova disso são as perguntas dirigidas a qualquer texto: “de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto”. Sendo assim, a maneira como se responde a essas indagações define “o sentido, o status ou o valor” daquele discurso, demonstrando, com isso, que o “anonimato literário não é suportável para todos nós”. (FOUCAULT, 2001, p. 16).

Na sequência, Foucault argumenta que a função-autor não se define pela simples atribuição de uma obra a um sujeito, mas pelo conjunto de “operações complexas” responsáveis por construir esse ser. Importa para o filósofo marcar a relação obra/autor através do tratamento conferido aos textos, a partir de operações que visam aproximar e distanciar os textos, assim como perceber continuidades ou exclusões dentro do conjunto da obra. Foucault verifica que maneira de definir o autor pela crítica moderna é tributária da tradição cristã, na medida em que esta buscava “encontrar” o sujeito na obra e definir o valor do texto pela “santidade” do autor. De São Jerônimo, portanto, Foucault extrai critérios de como definir essa relação: considera, então, o autor “como certo nível constante de valor”; “como certo campo de coerência conceitual ou teórica”, “como unidade estilística”; “como o princípio de uma certa unidade de escrita” (FOUCAULT, 2001, p. 17, 18). Se o conjunto da obra fosse de fato “harmônico” e “coerente”, tal como o sujeito que a escreveu, e não apresentasse interrupções e variações de ordem temática, ou mesmo lacunas, estaria, portanto, atestado o aludido valor.

A teorização de Michel Foucault desloca o vezo da tradição cristã (consequentemente, o da crítica moderna) de reconstruir a figura autoral a partir da simples atribuição da obra a um indivíduo, realizada pelos critérios apontados como base dessa medida. Embora reconheça nos “pronomes pessoais, os advérbios de tempo e lugar, conjugação dos verbos” signos que remetem à figura do autor, o filósofo enfatiza que tais mecanismos linguísticos não se comportam da mesma maneira em todos os discursos, providos ou não da função autor. Para ele, a atuação desses signos é muito mais complexa e varia de acordo com a ocasião. Nesse

sentido, a ponderação de Foucault sinaliza para o jogo verbal dos signos, indicando a presença do sujeito e as coordenadas espaço-temporais lançadas no seu discurso:

É sabido que, em um romance que se apresenta como relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto da escrita; mas a um autor *ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. (FOUCAULT, 2001, p. 19).

Com a palavra “cisão” Foucault não apenas assinala o espaço onde se efetua a função aludida, mas também caracteriza o quarto aspecto da função-autor por ele teorizada, ao indicar a premissa segundo a qual todo discurso portador dessa função comporta uma “pluralidade de egos”. A característica traçada envolve os vários “eus” disseminados nas instâncias da obra (prefácios, posfácios etc.) que, ao transitarem por essas instâncias, promovem diferentes discursos e se vestem de diversas máscaras. Nesse sentido, não resta dúvida de que as ideias de Foucault objetivam construir um autor múltiplo cuja função no discurso dá lugar “simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2001, p. 19), o que imediatamente se correlaciona com a nossa proposta de perceber Judith Grossmann enquanto autora múltipla, cuja pluralidade de “egos” (docente, ficcionista, teórica e crítica) articula e alavanca a sua obra.

No que concerne a *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, é possível construir o perfil de autora Judith Grossmann a partir do “ego” da leitora voraz que se sobressai no texto. Ao escrever um romance autoficcional que basicamente gira em torno de duas operações, a de revisitação do legado intelectual e da intensa intertextualidade com o *Hamlet*, de Shakespeare, e *O Processo*, de Franz Kafka, Judith Grossmann esculpe a sua imagem de leitora voraz com a qual se inscreve no panteão dos escritores de nossa tradição literária. Essa manifestação discursiva, por sua vez, constitui traço singular na obra ficcional da escritora, por tematizar um tópico bastante antigo, mas ainda recorrente na contemporaneidade: o da relação entre ler-escrever. A nomeação explícita e implícita dos nomes dos autores, bem como o diálogo com as artes plásticas, a música e o cinema, são procedimentos comuns da maquinaria ficcional grossmanniana, a qual devolve ao leitor de seu texto, processados pelo olhar de sua proprietária, os signos culturais circulantes na imensa rede simbólica da literatura. Uma vez que já abordamos o movimento de revisitação do legado da escritora no contexto narrativo

daquele romance, passemos agora a discutir a respeito do segundo movimento, o da intertextualidade.

A declarada interlocução com a peça *Hamlet* ocorre desde a epígrafe do livro “Denmark’s a prison” (A Dinamarca é uma prisão) e se arrasta até o último capítulo do romance. Até esse ponto, Grossmann dialoga com o texto de Shakespeare com o objetivo de construir a trama, a sua personagem e o ambiente em que a insere. Retira da matéria fabular do dramaturgo inglês o sumo da sua inventiva. A escritora, no diálogo que promove, ressignifica a peça, por exemplo, apontando metaforicamente a caneta do escritor como um florete envenenado.

Entretanto, a relação intertextual entre *Todos os Filhos da Ditadura Romance* e a peça em questão extrapola certas apropriações simbólicas. O texto de Grossmann se preenche das atitudes do príncipe Hamlet, as quais colaboram, pelo menos no nível simbólico, na montagem do projeto de David em querer também colocar ordem no mundo a partir da sua escrita. Para o debate ético e crítico que Judith Grossmann promove, Hamlet comparece como colaborador principal. Ao lado de Kafka, ajudam a escritora a pensar criticamente a sociedade, auxiliando-a a mover-se por suas engrenagens.

Não nos escapa abordar essa relação em um nível contextual. Ao analisarmos a relação intertextual dentro do romance, percebemos um processo de construção autoral da escritora em estrita relação de alteridade. O gesto de inscrever-se no corpo histórico da literatura realizado por Grossmann aponta para o fato de que o seu perfil autoral está se constituindo em relação ao outro. Participar da mesma linhagem à qual pertenceram todos aqueles nomes assevera o quanto o outro participa, atua e interfere na escrita literária e ensaística de Judith Grossmann. Por essa perspectiva, a autora de *Todos os Filhos da Ditadura Romance* escolhe seus predecessores, “cria” a família com quem quer conviver e na qual pretende se instalar.

Observando a relação entre o escritor e os seus precursores, Jorge Luiz Borges (2007), no famoso ensaio “Kafka e seus precursores”, comenta sobre o tema, buscando observar a aludida relação a partir da obra do escritor tcheco. Em poucas páginas, Borges não se coloca à cata de marcas de autores nos textos do renomado escritor, por já reconhecer essa relação entranhada no discurso kafkiano e por considerar a idiossincrasia da prosa de Kafka. O escritor argentino se incumbe de deslocar a conotação “polêmica” e geradora de “rivalidades” da palavra “precursor” para incidir sobre o fato de o escritor “criar os seus precursores” (BORGES, 2007, p. 3). A sinalização de Borges já aponta para a forma como hoje se encaram as intertextualidades, dentro de um movimento que perfaz tanto a urdidura do texto quanto para a criação de identidades do escritor.

E dentro desse contexto não escapa o registro da intertextualidade também presente em *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (GROSSMANN1995). Não há dúvidas de que a reflexão da personagem-protagonista se desenvolve com a ajuda de Marcel Proust, um escritor que se consagrou na tradição literária em virtude de suas reflexões sobre a modernidade, no século XIX, e a de artistas do século XX, como Paul Cézanne, Luciano Pavarotti e Maria Callas. A abundância de nomes próprios obviamente não deixa de ser um aspecto deliberado que quer sinalizar a amplitude do diálogo instaurado, sem nada considerar angustiante o “estatuto” de influência dos precursores. O que não se abdica, talvez, é da boa corrosão ali instituída, a partir do momento em que a interlocução se investe da tarefa e da promessa de “des-fazer para semear”, como indica a própria Judith no ensaio “O mito da metaliteratura” (GROSSMANN, 1995). A partir dessa promessa, portanto, a romancista declara a sua visão de literatura, marcada pelas relações intertextuais desdobradas no ato criativo, sem se preocupar com primazias de épocas e espaços.

Nesse sentido, Grossmann tem licença de se inserir metaforicamente na obra de um William Shakespeare, como o faz em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, e nela se encontrar pela via do desejo de projetar um mundo novo através da literatura. Ou deslocar-se pelo universo fabular de um Franz Kafka, extrair seu sumo, e dele abdicar as controvérsias e burocracias da máquina estatal. Apesar da distância cronológica que os separa, nada impede que a escritora tenha a “liberdade de montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação” (SOUZA, 2010, p. 54), e mantenha relação de contemporaneidade com autores de sua predileção, trazendo para os tempos de hoje as suas provocações.

Ao tratar dos vínculos forjados entre Judith Grossmann e William Shakespeare, por exemplo, admite-se que essa conjugação ultrapassa a cronologia e se torna indispensável para ler o tempo presente a partir da literatura. A escritora brasileira, simbolicamente, cruza o seu destino ao do dramaturgo inglês, pela interferência de um dado biográfico que recapitula o tema do regresso ao lar, metáfora do fim do sujeito e da sua obra. Diferentemente do destino de Shakespeare, contudo, Grossmann continua a sua sina deambulatória, percorrendo territórios vastos, fazendo desta a do seu legado: “Minha obra será sempre como as folhas ao vento, incompleta, e nem fim eu escreverei, nem sequer viajarei de volta a Stratford-on-Avon. No meu caso nunca haverá tempo suficiente porque usarei o tempo que houver até o fim”. (TFDR, p. 155)

Giorgio Agamben em “O que é o contemporâneo?” destaca que uma das exigências para ser contemporâneo reside em sê-lo “dos textos e dos autores que se examinam”. Essa

conduta, portanto, exige de nós estarmos à “altura dessa exigência” (AGAMBEN, 2013, p. 57), no que se refere à construção de uma outra visão crítica sobre o nosso tempo.

Inspirando-se nas *Considerações Intempestivas* de Nietzsche, Agamben apresenta dois traços dessa visão, o da desconexão e o da dissociação, por meio dos quais o sujeito melhor apreende o tempo, percebe-o de forma crítica, algo que não seria possível se nele estivesse totalmente imiscuído. Logo, não coincidir perfeitamente com o tempo em que se está não significa inatualidade, de acordo com o filósofo, mas sim a condição necessária para ser contemporâneo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, é essa a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2013, p. 59)

As formulações de Agamben se aproximam das teorizações de Judith Grossmann sobre o tema da relação entre Literatura e História, aqui já abordado. À custa de uma breve recapitulação, todavia, Grossmann apresenta uma visão muito particular dessa relação, delimitada não por um aspecto temático, mas pelo comportamento de um sujeito contemporâneo que se apropria do tempo e da história como objetos para poder observá-los. Ao afirmar que “a literatura não pode referir-se exclusivamente aos valores de seu tempo sem arruinar-se. A literatura de qualquer período é, assim, não exclusivamente a literatura expressiva daquele período, mas a expressão simultânea das grandezas e misérias deste período”, Judith Grossmann já aventou, pela via da teorização literária, as indagações do filósofo italiano aqui expostas e a elas se articulou, sobretudo no que diz respeito aos traços de dissociação e desconexão, típicos do ser contemporâneo.

Neste lugar de teórica e crítica literária, Grossmann lê o seu tempo e a história em curso de modo a deixar transparecer o lado crítico, competente para apontar e retrabalhar as “grandezas e misérias” de qualquer período. No lugar da escritora, em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, espaço móvel entre o ensaio e a teoria, assume o papel do que é ser contemporânea, ao tematizar sobre a Ditadura Militar (1964-1985), mostrando as suas mazelas na vida dos brasileiros. Reelabora memórias pessoais, mas ao mesmo tempo protagoniza a saga do que foi ter sido um brasileiro durante aquele regime. À sua saga unem-se a memória coletiva e a saga dos outros contemporâneos, brasileiros militantes ou não, em busca de saídas para a liberdade.

É por essas razões que a cena da autoria em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* coloca em palco a figura de Judith Grossmann enquanto leitora. A potência desse traço resvala na construção de um texto em que memórias pessoais, dados históricos e máxima inventividade se articulam a um repertório literário heterogêneo. Enquanto leitora voraz de uma tradição plurissecular, Grossmann atesta a sua singularidade, ao inscrever-se nessa tradição com um trabalho que carrega muito de seu corpo, de sua voz, de seu intelecto.

Evando Nascimento, na condição de escritor, professor e crítico literário, repensa a autoria na contemporaneidade e não descarta de suas conjecturas a importância da leitura na redefinição teórica do tema. Nascimento inicialmente se apossa das formulações barthesianas inscritas no emblemático texto “A morte do autor” (BARTHES, 1968) e articula a elas outras leituras do seu acervo teórico e crítico. O ensaísta reconhece no semiólogo francês, à época moldado pelas ideias estruturalistas, o investimento de não sufocar a narrativa com qualquer empirismo. Para garantir a autonomia do texto, seria necessária a morte do autor, metáfora a traduzir o gesto de apagar a figura tida como “centralizadora” do sentido da obra. Concomitantemente à elisão da figura do autor do centro do texto, nasce o *scriptor* moderno e o leitor, agente central na construção de significados à obra. Nesse prisma, o texto ganharia vida a partir dos vários sentidos atribuídos a cada leitura e não se encerraria no significado “pleno” atribuído pelo autor.

Entretanto, Nascimento percebe que Barthes, apesar da polêmica gerada pela “Morte do Autor”, legou à posteridade a entrada do leitor na cena da escrita, passando ele a ser, emblematicamente, metáfora do perfil do autor, cujo retorno ao palco da escrita se traveste naquela figura. Segundo o crítico, os pedaços dos textos lidos e incorporados à tessitura da obra não apenas compunham a estrutura do texto literário, a única biografia possível, mas “juntos, consignavam a história intelectual privada de cada escritor. Mas essa biografia se achava inscrita e disponível antes de tudo no tecido da obra, entretecida com os múltiplos fios da cultura, exigindo uma abordagem transdisciplinar” (NASCIMENTO, 2011, p. 3). Se estas são as marcas deixadas pelo autor em seu texto, registros de leituras, traços de uma grafia correspondentes à vida, é para elas que o olhar contemporâneo acerca do tema se volta. A noção de “retrato”, pincelada por Nascimento e extraída de Jacques Derrida, colabora com o enriquecimento dessa metáfora, ao permitir o endosso do retorno do autor metamorfoseado na figura de um leitor. As marcas de leitura e a sobrevivência dos rastros da vida intelectual impressas no texto são elementos centrais para a composição de uma figura autoral respaldada na leitura e para o desfazimento do princípio de anonimato que ronda o seu corpo, em favor da sua transformação em diversas vozes e pessoas, um sujeito travestido por diversas

máscaras. No ensaio “Retrato do autor como leitor” (NASCIMENTO, 2011), Nascimento assim discute:

penso de antemão a autoria como o lugar mesmo da recepção e da produção transdisciplinar. Trata-se de uma instância de passagem, em que são articulados e retransmitidos diversos discursos: literatura, filosofia, artes, mídia, sociologia, antropologia etc., justo porque, como desejaria demonstrar, a autoria se fundamenta na leitura e não numa essência biográfica. A biografia que me interessa é menos factual do que bibliográfica, uma biobibliografia, portanto. (NASCIMENTO, 2011, p.1).

Seria pertinente aproximar a construção de *Todos Filhos da Ditadura Romance* à constituição de uma narrativa biobibliográfica, como assim pensa Nascimento, uma vez que a trama do livro ergue-se sobretudo das marcas de leitura da escritora, recolhidas de códigos culturais diversos, sinalizando a importância desse capital simbólico para a sua produção ficcional. Códigos culturais esses que também perfizeram a elaboração de ensaios críticos, aulas, entrevistas, depoimentos e formulações de cunho teórico da professora de teoria da literatura da Universidade Federal da Bahia e crítica literária Judith Grossmann.

A mudança de percepção acerca do ponto em que se fundamenta a autoria – de essência biográfica a leitura – acompanha a dinâmica atual da crítica biográfica em observar o processamento metafórico da vida em texto. Nesse ritmo, os fragmentos da existência, aqui incluídas as leituras e a vivência cultural do autor, se ressignificam no plano ficcional, permitindo a reinvenção do vivido e, com ela, a aproximação cada vez mais acentuada entre “grafia” e “bio”. Dentre a infinidade de signos a gravitarem, salta, de imediato, a leitura, força motriz a girar os demais signos e a esboçar o retrato de Judith Grossmann como leitora, em sua errância pelo mundo e pela literatura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa, construímos hipóteses de leitura sobre o livro *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, as quais colaboraram para uma reflexão acerca do tema da multiplicidade, explanada no corpo da dissertação a partir das relações entre representações ficcionais, representações autobiográficas e outras de cunho teórico-crítico promovidas nesse romance de Judith Grossmann. O recorte temático da pesquisa confluuiu para o diálogo com aspectos mais gerais da literatura contemporânea, como a diluição das fronteiras discursivas e a problematização do sujeito na cena da escrita. Para tanto, elaboramos algumas estratégias de leitura tendo em vista não apenas a percepção das relações mencionadas, mas também visando ao fortalecimento da metodologia da literatura comparada como uma maneira eficaz de pensar a produção intelectual dos escritores múltiplos.

Nesse sentido, e a partir da leitura entrecruzada de textualidades diversas de Judith Grossmann, cartografamos o seu perfil intelectual. Verificamos que a escritora transitou pela docência, pela prática teórico-ensaística e ficcional, promovendo diálogos instigantes entre essas esferas. O deslocamento discursivo favoreceu a migração de temas e a construção de um texto híbrido, no qual as fronteiras entre ensaio, teoria e ficção encontram-se diluídas. A participação dos aspectos autobiográficos da escritora, da mesma forma que migra e se desloca por sua produção, atua no fomento e na articulação de diversos trabalhos. Embora apontem para uma referência factual, nada impede que esses dados sejam redimensionados pela escrita, favorecendo a reinvenção da mulher Judith Grossmann na linguagem, travestida em diversas máscaras, entre as quais a de leitora. Talvez seja esse o vestígio que salta em cada ponto de seus textos, em cada esfera discursiva por onde atravessou. A leitura, enquanto dispositivo para a fabulação, é elemento catalizador da experiência docente, criativa e ensaística de Judith Grossmann e ferramenta indispensável para a articulação entre os seus perfis.

Todos os Filhos da Ditadura Romance articula os caminhos acima traçados e expande a reflexão aqui introduzida para outros horizontes. O livro comporta dimensões críticas, ensaísticas e teóricas que se interligam em uma escrita ficcional, impulsionando reflexões de ordem diversa, seja acerca da sociedade brasileira durante o regime militar de 1964, seja acerca das ações do protagonista-escritor que nela habita. Para tratar dessas relações, Judith Grossmann apropria-se da escrita autoficcional e alia ao conjunto de dimensões apontadas o aspecto autobiográfico, a partir do qual (entre) tece a escrita do romance em foco, contribuindo para a redefinição dos aspectos biográficos e do próprio sujeito na cena da

escrita. Enquanto texto autoficcional, portanto, *Todos os Filhos da Ditadura Romance* desliza entre a autobiografia e a ficção, diluindo as fronteiras entre esses convencionais gêneros. Com essa diluição, abre-se o espaço para que a escritora dramatize as suas diversificadas facetas, construa textualmente o seu “eu” e aproxime, cada vez mais, a “grafia” da “bio”.

Todo aquele movimento operacionalizado na linguagem faz com que se repense a relação entre a obra e a vida da escritora. Tal relação, como foi demonstrada, não ocorre de maneira horizontalizada, almejando o reflexo da obra sobre a vida, ou vice-versa, e sim de maneira vertical, através da metaforização dos dados autobiográficos. Seguindo este raciocínio, nosso estudo não se preocupou em atestar, por exemplo, a veracidade do episódio do plágio, fio condutor da trama do livro em foco. Investimos muito mais em interpretá-lo, percebendo a sua exploração nos níveis ficcional e teórico, na medida em que foi processado em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Na esteira dessa prerrogativa, nos afastamos do comportamento detetivesco afluído da curiosidade pelos bastidores da vida privada do escritor, para nos aproximarmos da sua construção enquanto personagem, representado em sua natureza fragmentária e imprevisível.

O plágio impulsionou a construção do romance de David, um engenheiro e escritor que decide escrever sobre suas memórias. Essa narrativa encontra conexão com a vida dos brasileiros, filhos da Ditadura Militar de 1964, tornando-se metonímia da biografia de um tempo marcado pelo recrudescimento dos direitos políticos e, principalmente, pelo jogo corrupto que envolve o mercado literário e os escritores. Inserido como tema e fio condutor da trama, o plágio é visto como umas das mazelas dos “anos sombrios” e serve para elucidação crítica daquele contexto político por Judith Grossmann. Ao mesmo tempo em que se narra a partir dessas mazelas, a escritora reforça o poder liberalizante da literatura, ao transformar o processo de elaboração do romance não apenas em leitura crítica da referida fase histórica, mas também em processo de cura do protagonista a partir da escrita. Nesse sentido, escrever sobre si é um ato que inclui a todos. Por essa razão, a militância do protagonista David contra o regime e suas mazelas acaba se transformando em militância coletiva, já que compete aos filhos da ditadura o dever de não perpetuar as heranças deste e de qualquer regime político.

Aliada a essa leitura do tema da Ditadura Militar, a pesquisa ainda contemplou a reflexão sobre a figura do autor construída no romance. Investindo-se em abordagens contemporâneas referentes ao tema do retorno do autor à cena da escrita, procuramos argumentar que esse retorno acontece de maneira a ser o autor uma figura a dramatizar o corpo, a voz e o intelecto na cena da escrita, não o sujeito a quem cabe o sentido pleno do

texto. O aludido retorno ainda propicia a dramatização de vários “eus”, evidenciando o quanto o escritor é plural e se move através de retalhos de sua existência. Luciene Azevedo, ao refletir sobre o tema, assinala a ambivalência da figura do autor na escrita autoficcional, uma vez que este se comporta como um referente do texto e, ao mesmo tempo, borra esse estatuto “pela indecidibilidade que inquieta o leitor chamado a participar do pacto em que as regras não são dadas de antemão”. (AZEVEDO, 2008, p. 34). Embasando-se em Diana Klinger (2006), para quem o interesse na autoficção não reside na relação do texto com a vida do autor, “e sim a do texto como forma de criação de um mito do escritor” (KLINGER apud AZEVEDO, 2008, p. 36), Azevedo assim entende a autoficção enquanto estratégia da literatura contemporânea a fomentar, dentre tantas outras questões, jogos com a multiplicidade das identidades do autor:

O que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído. (AZEVEDO, 2008, p. 37).

E dentro desse universo de construção consciente que é a literatura, saltou aos nossos olhos o retorno da autora Judith Grossmann ao enredo de *Todos os Filhos da Ditadura* Romance travestido no perfil de leitora. A articulação produtora realizada por ela do seu repertório literário e cultural promoveu diálogos intertextuais que endossam a sua visão de literatura calcada nas relações com a tradição literária. É o que faz, por exemplo, com *Hamlet*, de Shakespeare, e com *O Processo*, de Franz Kafka, obras distantes em quesito de publicação e projeto, mas passíveis de aproximação e de atualização, conforme desejo da escritora. O príncipe Hamlet atravessa todo o enredo do romance de Judith Grossmann mostrando, com a luz do seu espectro, o quanto ainda é possível combater a maledicência e sonhar com novos tempos; o injustiçado Joseph K., paradoxalmente, retira de David a vontade de impetrar uma ação judicial, ao suplantar esse desejo com a força da palavra poética. Certamente que o tema do autor como leitor presente no livro é reforçado também pela leitura de Judith Grossmann do seu legado intelectual, quando procede à revisão e a revisitação de sua obra ficcional e teórica já publicada, inserida no espaço ficcional de maneira despersonalizada, gesto que agudiza o lado ensaístico do romance por vezes explorado.

O olhar para essas relações, movidas pelos trânsitos e migrações de indivíduos, escritas e discursos, pode ser trampolim para que se observe tanto a particularidade das ficções

produzidas pelo escritor múltiplo, quanto a renovação do instrumental (meta) ficcional, crítico e teórico latino-americano. Feitas essas considerações, resta-nos sublinhar que a nossa leitura do romance de Judith Grossmann, a partir da chave das relações entre biografia, teoria, crítica e ficção, integra um conjunto de reflexões em curso sobre a obra artística da escritora, não se encerra no espaço deste texto. Ao se expandir, aguarda o surgir de outras leituras, neste jogo intenso que envolve a reflexão sobre a obra de Judith Grossmann e sua escrita múltipla.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ana Lígia Leite e. **Peixe fora d'água fria: um ensaio biográfico sobre Judith Grossmann**. 2006. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- AGUIAR, Ana Lígia Leite e. Opacidades do arquivo: as memórias de Judith Grossmann. In: TELLES, Lígia; HOISEL, Evelina. (orgs.). **Visitações à obra literária de Judith Grossmann**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 129-145.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética** (Organizada pelo autor). Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUERBACH, E. O príncipe cansado. In: _____. **Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 277-297.
- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. 2008. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 31-49. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>>. Acesso em 04 nov. 2021.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier e Loyola**. Paris: Seuil, 1971.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BORGES, Jorge Luiz. **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann. In: HOISEL, Evelina. TELLES, Lígia (orgs.) **Visitações à obra literária de Judith Grossmann**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 173-183.
- COELHO, M. T. A. D. Hamlet e o problema da verdade. In: **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Brasília, Out-Dez 007, Vol. 23 n. 4, pp. 467-472.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Duramá, 2001.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Grasset, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 (Coleção Babel). p. 111-125.
- FARIAS, José Niraldo de. **A arrogância como categoria literária**. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1986.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ/FAPERJ, 2012.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. A escrita de si. In: _____. **Ética, Sexualidade, Política**. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.145-162. (Ditos & Escritos, V).
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. **Ditos e Escritos: Estética – Literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GROSSMANN, Judith. **Meu Amigo Marcel Proust Romance**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.
- GROSSMANN, Judith. **Fausto Mefisto Romance**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GROSSMANN, Judith. **Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann**. Organização e seleção: Lígia Guimarães Telles. Rio de Janeiro: Imago.; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.
- GROSSMANN, Judith. **Todos os Filhos da Ditadura Romance**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- GROSSMANN, Judith. **O meio da pedra: nonas estórias genéticas**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1970.
- GROSSMANN, Judith. **Temas de Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1982 (Ensaio 79).
- GROSSMANN, Judith Grossmann. O cânone narrativo do século XX. In: **CONGRESSO DA ABRALIC**, 5, Rio de Janeiro. Anais...: Cânones & Contextos. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. V.1, p. 345-349.
- GROSSMANN, Judith. **Linhagem de Rocinante: 35 poemas**. Rio de Janeiro: São José, 1959.

- GROSSMANN, Judith. Midas da poesia. Entrevistador: Ildásio Tavares. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 25 jan. 1997.
- GROSSMANN, Judith. Com a palavra o escritor: depoimento. In: HERRERA, Antonia; HOISEL, Evelina; TELLES, Lúgia (orgs). **Rotas, Trânsitos, Migrações: ensaios de literatura e cultura**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 351- 382.
- GROSSMANN, Judith. **Guerra e paz no discurso literário**. Antonia Torreão Herrera, Henrique Júlio Vieira (Orgs). Salvador: EDUFBA, 2021.
- HOISEL, Evelina. **Teoria, Crítica e Criação Literária – O escritor e seus múltiplos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- HERRERA, Antonia. A inventiva literária de Judith Grossmann em Todos os Filhos da Ditadura Romance. In: HOISEL, Evelina. TELLES, Lúgia (orgs.) **Visitações à obra literária de Judith Grossmann**. Salvador: Edufba, 2014. p. 15-29.
- HERRERA, Antonia. **Approaches: crítica literária de Judith Grossmann no Suplemento Dominical do JB**. 2014. In: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434477124.pdf> Acesso em 24 ago 2022.
- KAFKA, Franz. **O Processo**. Trad. Gervásio Álvaro. 4ª edição. Coleção dois mundos. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como *performance*. 2008. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 11-29. Disponível em: <<https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em 05 nov. 2021.
- LEJEUNE, Philippe. Autoficções e Cia: peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 21-37.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida; TOLENTINO, Eliana; MARTINS, Anderson (Org.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 59-89.
- NASCIMENTO, Evando. **Retrato do autor como leitor**. 2011. Disponível em: <http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/retrato_do_autor_como_leitor.pdf> Acesso em 21 set. 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Ed. Escala, 2013.
- ROSENFELD, A. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 123-185.

_____. O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 27-36.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Meditações sobre o ofício de criar. 2008. In: **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 18(2), 173–179. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216>>. Acesso em 20 out. 2021.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SÜSSEKIND, Pedro. O filósofo Hamlet. In: **Revista confraria**. 2008. Disponível em

<<https://www.confrariadovento.com/revista/numero20/index.htm>> Acesso em 21 mai. 2021.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da escrita literária no Brasil. In: RESENDE, Beatriz;

FINAZZI-AGRÓ, Etori (orgs.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 9-23.

REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos. **No contemporâneo: arte e escritura expandidas**. Rio de Janeiro: Circuito/Faperj, 2011.

SOUZA, Eneida. Crítica biográfica, ainda. In: **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, p. 51 – 57, jul./dez. 2010.

SOUZA, Eneida. Autoficção e Sobrevivência. In: **La Palabra**, (30), 107 – 114. 2017.

TELLES, Lúcia Guimarães. **O Périplo de Judith Grossmann**. Salvador: EDUFBA, 2011.

TELLES, Lúcia Guimarães. O fio da vida que se corta, o fio da escrita que persiste: anotações sobre a escritora Judith Grossmann. In: **Anais da ABRALIC**. Belém, 2015. Disponível em:

<https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456101936.pdf> Acesso em: 23 set 2022.