



Autobiografia sem maquiagem: Vida após a *morte do autor* em *La vie sans fards*, de Maryse Condé

Aída Maria Jorge Ribeiro*
(Universidade Federal Fluminense)

360

RESUMO

O presente artigo visa a apresentar caminhos de leitura de *La vie sans fards*, de Maryse Condé, construídos a partir de alguns conceitos percebidos (paradoxalmente) na tentativa de desconstrução de leitura barthesiana; conceitos que nos oferecem pistas e questionamentos sobre a autobiografia. Além de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, dentre outros autores que pensam a escrita autobiográfica, permearão nossos apontamentos. No entanto, são as teorias de Barthes que nortearão a proposta apresentada, sobretudo às que se referem à *morte do autor*. Como consideração final será apresentada uma sucinta proposta de aproximação do Barthes literário em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) à obra *La vie sans fards*, de Maryse Condé.

Palavras-chave: autobiografia, ficção, escritas de si.

ABSTRACT

This paper presents ways of reading *La vie sans fards*, Maryse Condé, built from some perceived concepts (paradoxically) in an attempt to deconstruct reading Barthes; concepts that offer us clues and questions about the autobiography. In addition to Roland Barthes, Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, among other authors who think the autobiographical writing, permeate our notes. However, are the theories of Barthes that will guide the proposal, especially those that relate to the *author's death*. As a final

* **Aída Maria Jorge Ribeiro**
Professora do Instituto Federal Fluminense
Doutoranda em Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense
<http://lattes.cnpq.br/2669682953022066>
Campos dos Goytacazes - RJ
Brasil
aida@iff.edu.br

proposal will be presented a succinct approximation of the literary Barthes *Roland Barthes by Roland Barthes* (2003) the work *La vie sans fards*, Maryse Condé.

Keywords: autobiography, fiction, written himself.

INTRODUÇÃO

Em *La vie sans fards* (2012) – *A vida sem maquiagem* – a autora antilhana Maryse Condé busca contar o nascimento de uma escritora, ela própria. Costa do Marfim, Guiné, Gana, Senegal... uma dezena de bilhetes de avião que revelam um percurso caótico e extremamente revelador (se observado pelo viés identitário) da autora-personagem em terras africanas. A África vivida por Condé é a sua própria, a de uma aventureira *à espera da felicidade* como declarou em título de seu primeiro livro, publicado em 1976, *En attendant le bonheur*.

Mais do que uma autobiografia, *La vie sans fards* é a história de um destino feito de decepções, fracassos, mas também de alegria e, especialmente, de encontros que constituem os pilares principais para a construção de si mesmo. Nesse sentido, o leitor se vê diante de uma abordagem também universal.

Maryse Condé nasceu em Pointe-à-Pitre, Guadalupe, em 1937. Ela é a caçula de oito filhos. Deixou sua família com a idade de 16 anos para prosseguir seus estudos na França. Em 1959, ela se casou com Mamadou Condé, um ator Africano. Com o atual marido, Richard Philcox, ela divide seu tempo entre Nova York, onde leciona na Universidade de Columbia, e Guadalupe.

Pretende-se aqui apresentar caminhos de leitura de *La vie sans fards*, de Maryse Condé, construídos a partir de alguns conceitos percebidos (paradoxalmente) na tentativa de desconstrução de leitura barthesiana, conceitos que nos oferecem pistas e questionamentos sobre a autobiografia. Além de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, dentre outros autores que pensam a escrita autobiográfica, permearão

nossos apontamentos. No entanto, são as teorias de Barthes que nortearão a proposta apresentada, sobretudo às que se referem à morte do autor.

Como consideração final será apresentada uma sucinta proposta de aproximação do Barthes literário em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) à obra *La vie sans fards*, de Maryse Condé.

A AUTOBIOGRAFIA E A MORTE DO AUTOR

A autobiografia tem atraído cada vez mais a atenção dos estudiosos em diversas áreas. Antes ocupando um lugar modesto e marginal no conjunto da obra de escritores, filósofos, artistas e cientistas, passou, nas últimas décadas, a texto-chave para a avaliação dessa mesma obra ou documento inestimável de uma época.

Para a literatura, o gênero autobiográfico levanta instigantes questões sobre as negociações entre ficção e realidade, identidade narrador-autor e em torno do pacto que busca estabelecer com o leitor. Entretanto, definir o teor de sinceridade nas obras deste e daquele memorialista é ainda um objetivo estreito demais para a reflexão filosófica.

Segundo a professora Eurídice Figueiredo, autora do livro *Mulheres ao espelho – autobiografia, ficção e autoficção* (2013), a palavra “autobiografia” aparece pela primeira vez em alemão, em 1779, e logo depois em inglês, em 1809. Na França, seu uso acontece na primeira metade do século XIX. Acrescenta ainda a professora, com base em afirmações do próprio Philippe Lejeune, autor de *Le pacte autobiographique* (1975), que o mesmo inspirou-se em alguns verbetes dos dicionários *Larousse* de 1886 e *Vapereau* de 1876 para cunhar sua definição de autobiografia: “narrativa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Assim, mais de um século após a emergência do termo, Philippe Lejeune faz um estudo sistemático sobre a autobiografia. Para delimitar a especificidade do gênero entre as outras formas literárias, ele escreve *O pacto autobiográfico* (1975). Baseado na linguística da enunciação de Benveniste, Lejeune expõe os três *eu* do projeto autobiográfico – o autor, o narrador, o personagem principal – e mostra que, no pacto, eles se combinam em um só *eu*, não sendo outro senão aquele que assina o texto com sua identidade. O leitor estabelece, assim, um contrato com o autor, reforçando o caráter enunciativo do texto autobiográfico:

(...) se a identidade não é afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer as semelhanças, independente do autor; se ela é afirmada (caso da autobiografia), ele terá tendência a procurar as diferenças (erros, deformações, etc.). Frente a uma narração de aspecto autobiográfico, o leitor tem seguidamente tendência a se tomar por um detetive, isto é, a procurar as rupturas do contrato (LEJEUNE, 2008, p.26).

Toda autobiografia parece encerrar em si uma tentativa do seu autor de sobreviver a sua própria morte. Para que o autor sobreviva, é necessário que os leitores o leiam. Maurice Blanchot e Roland Barthes falam nos anos 60 da morte do autor e conhecemos a famosa frase de Barthes “o nascimento do leitor se paga com a morte do autor” (BARTHES, 1988). Não há nesse momento uma tentativa de criticar a pertinência de ver a obra trilhando um caminho que lhe é próprio, independente do autor. Até na autobiografia isso acontece. No entanto, um texto autobiográfico está necessariamente impregnado de seu autor e é assim percebido por seus leitores (ou melhor, o texto só é autobiográfico se for assim percebido pelos leitores) – “a autobiografia é uma figura de leitura ou entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos.” (FIGUEIREDO, 2013, p.28)

Em seu livro, Lejeune parece criticar os autores ligados à tese da “morte do autor”, uma vez que ele constatava que, se havia assinatura da obra, de fato era sinal de que o autor não estava morto; aqui, em especial, segundo a professora Eurídice Figueiredo, “uma crítica ingênua é feita a Barthes, pois, em nenhum momento, colocou a questão nestes termos de assinatura da obra.” (Idem, p. 27)

Torna-se possível fazermos uma complementação que parte da ideia do pacto autobiográfico: no que se refere à tese de Roland Barthes, na perspectiva autobiográfica, parece que nos distanciamos do que seria a morte do autor. No caso deste gênero, perguntar-se “o que o autor quis dizer?” não configuraria um “erro”. A autobiografia seria o gênero em que o autor “ainda vive”, onde, aliás, ele jamais teria morrido, dada sua relação particular com o conteúdo textual. Curiosamente, Barthes afirma em sua tese:

Enfim, de fora da própria literatura (a bem dizer, estas distinções tornam-se obsoletas), a linguística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar ser preenchido pela pessoa dos “interlocutores”; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, para a esgotar (BARTHES, 2004, p. 3).

Barthes enfatiza o domínio do imaginário, a encenação, o teatro, a ficção ao longo do texto. Assim, não aprisiona seu discurso pela escolha de um pronome, uma vez que, quando anda, aqui, em “linha reta” (BARTHES, 2003, p.105), repetindo, ampliando, insistindo numa ideia, numa imagem, acolá, o “ziguezague” (Idem, p.106) liberta o texto de qualquer corrente. Confere-se com Barthes o entendimento de que o texto, seja ele qual for, mas, especialmente, o romanesco (e, óbvio, aquele no qual falamos de nós mesmos), é sempre expressão do imaginário. Assim, tanto em relação à biografia quanto à autobiografia, estamos “condenados ao imaginário”.

Lejeune utiliza a mesma perspectiva da natureza dos pronomes para mostrar que, na autobiografia, o pronome *eu*, naturalmente vazio, é preenchido com o *eu* da assinatura do texto. Podemos, portanto, tomar o pacto autobiográfico como uma oposição à tese de Barthes. Qual seria a especificidade da autobiografia? Em relação à tese de Barthes, o gênero autobiográfico parece ser imune à “morte do autor”, já que seus significados têm uma particularidade fundamentalmente implicada na identidade do autor.

Arrisca-se um caminho possível às leituras de Barthes e Lejeune. Por mais que o escritor se transforme em seres estranhos, que se desloque por lugares e épocas desconhecidas, o texto que ele produz passa sempre por ele, pelo seu campo de conhecimento e, ainda mais, pelo seu corpo. Às vezes, para falar dos outros, é preciso chegar muito próximo de si mesmo. Assim, “na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto...” (BARTHES, 2003, p.23).

Uma das questões mais recorrentes em torno da crítica literária hoje se resume na seguinte pergunta: o que é narrado aconteceu na realidade? De um lado, existe uma fome de veracidade por parte dos leitores, ansiosos em saber se há equivalência entre fato e ficção. E, de outro, existe na crítica uma enorme resistência em falar da vida, como se a literatura não tivesse nada a ver com ela. O problema dessa questão talvez se coloque desde o ponto de partida, na definição equivocada do que seja o real.

Pode-se contar sua própria história de vida com total honestidade? Maryse Condé revela esse desafio em *La vie sans fards*. Ela tenta estar o mais próximo da realidade. Muitos elementos da obra em questão contribuiriam para uma colagem ao real, o que Roland Barthes chama de *efeito de real* e não a realidade propriamente dita:

(...) o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet não dizem mais do que o seguinte: somos o real; é a categoria do real (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 2004, p.190)

Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2010), declara o real em termos barthesianos como ilusão linguística, ou seja, pensar que a linguagem pode copiar o real, que a literatura pode representá-lo fielmente, como um espelho ou uma janela sobre o mundo, segundo as imagens convencionais do romance - “ a única maneira aceitável de colocar a questão das relações entre a literatura e a realidade é formulá-la em termos de “ilusão referencial” (COMPAGNON, 2010, p. 107). No clássico ensaio “A morte do autor”, Barthes se pergunta, a propósito de uma passagem de *Sarrasine*, de Balzac:

Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado por sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias “literárias” sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?(BARTHES, 1988, p.65)

Barthes conclui que é impossível responder a essas perguntas porque “a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, aonde foge nosso sujeito, o branco e preto aonde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve.”(Idem, ibidem)

No entanto será que a destruição da identidade do corpo que escreve não é menos um produto da escritura do que uma concepção modernista da escritura? A escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado e historicamente ultrapassado, uma vez que se descobre que a arte cria sua própria realidade.

Maryse Condé, neste seu mais recente livro, conta os anos que precederam a publicação de seu primeiro romance quando tinha 42 anos e assim define o motivo pelo qual começa a escrever tão tardiamente:

A principal razão que explica o porquê de eu ter começado a escrever tão tarde é que eu estava tão ocupada em viver dolorosamente que eu não tinha nenhum outro lazer. De fato, eu só comecei a escrever assim que eu tive menos problemas e que eu pude trocar dramas de papel pelos verdadeiros dramas. (CONDÉ, 2012, p. 14)

Além do *pacto autobiográfico*, Maryse oferece chaves de leitura, indicando as pessoas, cenas, lugares, acontecimentos de sua vida que alimentaram seus diversos romances, embora por alguns momentos não negue os lapsos de memória – “Eu não me lembro mais em quais circunstâncias eu tinha reencontrado este homem...” (p.21) ou “Por razões que eu esqueci...” (p. 138 e p.164) . Segundo a autora, ela chegou a uma idade onde não há mais nada a esconder; livre de seus medos e fantasmas, ela tenta se recontar, sem maquiagem. Maryse não anuncia suas confissões, mas seu relato que bem poderia ter sido fruto de terapia, análise, talvez, interpelando e desafiando diretamente seus leitores, e parafraseando Jean-Jacques Rousseau: “Eu quero mostrar a meus semelhantes uma mulher em toda a verdade da natureza e esta mulher será eu - *Je veux montrer à mes semblables une femme dans toute la vérité de la nature et cette femme sera moi.*” (Idem, p.12)

Barthes não nega que o texto tenha um sentido original, embora este último não seja sua preocupação principal. Podemos confiar nas intenções da autora? Mesmo que tão claramente expressas? “A única intenção que conta em um autor é a de fazer literatura (no sentido de que a arte é intencional)” (COMPAGNON, 2010, p.79). Portanto, a ideia de que um texto possui um único objetivo é utópica, mas a autobiografia busca a utopia.

Desde Rousseau e as origens da autobiografia francesa, o gênero se constrói a partir de elementos ambivalentes, oscilando entre o *dizer* e o *calar*, entre a *verdade* e a *ficção*. Rousseau, cujas *Confissões* provocaram escândalo – já que pela primeira vez um escritor se propunha a *dizer tudo* e a falar também de sua vida íntima –, tenta ser o mais sincero possível. Para ele, não é questão de encontrar um atalho e omitir seus erros e momentos difíceis. Ao contrário, quer revelar a verdade, dizer exatamente o que se passou e descrever bem o percurso de sua vida, com um aspecto didático também evidente: “a história de um homem que terá a coragem de se mostrar *intus et in cute* pode ser de alguma instrução a seus semelhantes, mas esta empresa tem dificuldades quase intransponíveis” (ROUSSEAU, 2012, p.14)

Mas o que é dizer toda a verdade? Essa é talvez a questão central e mais flexível que rege a autobiografia e o modo de apresentar essa verdade é que dará mais ou menos poder ao discurso autobiográfico. O autor das *Confissões* conta-nos *sua* verdade e

parece não querer maquiar as circunstâncias - sendo essa a relação mais estreita observada com Maryse Condé em sua *Vida sem maquiagem*. Desse modo, o leitor é levado a ver a vida de Rousseau e de Maryse Condé a partir do ângulo que estes lhe apresentam. É assim que o filósofo das Luzes redige suas *Confissões*, sua vida sem maquiagem, como tempos depois o faz a escritora antilhana também ou, sobretudo, para se justificar junto à humanidade, justificar seus erros, diminuí-los aos olhos dos outros e de si próprios. Os leitores estariam também na posição de ler nesta obra talvez um esforço da parte de seus autores para evitar que seus biógrafos apresentassem sua vida de um modo crítico ou acusador.

Vida e ficção são instâncias cujas fronteiras são bastante tênues. Escrever sua vida é, portanto, um ato de poder, um discurso que cria uma vida, uma vida que cria uma personalidade. Na autobiografia a assinatura é responsável pela imortalidade do texto. No entanto, se escrever uma autobiografia é ter em mãos um discurso de poder muito forte, não podemos esquecer que ler uma autobiografia também não é um gesto passivo. “É, na verdade, nesse ato de leitura, espaço de dúvida, de leitura ativa e crítica que o leitor assina o *pacto* e deixa o discurso autobiográfico exercer seu poder... ou não.” (VILLAR, 2013). À Maryse Condé, em *La vie sans fards*, coube o prólogo e é a seu leitor que caberá o epílogo: “ora, este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer.” (BARTHES, 2003, p.8).

Nos estudos de teoria literária, existem questões fundamentais e controversas sobre o indivíduo autor e sua relação com o texto que produz. As respostas são divididas, tradicionalmente, em dois eixos de perspectiva: um deles busca seguir o que o autor desejou dizer em seu texto, tendo em vista suas condições de produção; o outro atribui ao texto todas as suas produções de sentido, independentemente de uma intenção autoral.

Mas outra perspectiva passa, de certa maneira, a atenuar os extremos das anteriores: distanciando o foco do autor e do texto, ela traz para o leitor a “responsabilidade” pelo significado de uma determinada produção textual.

Roland Barthes – semiólogo, sociólogo e filósofo – publica, nos anos 50, diversos textos que criticam as teorias complexas utilizadas pelas instituições de educação francesas. Porém, sua análise não está restrita às teorias da educação. Seus estudos buscam trazer à tona a tradição do Iluminismo, ideias de verdade e natural

presentes em nosso cotidiano. Em um de seus primeiros livros, *Mitologias* (primeira edição em 1957), Barthes acusa no cinema, no teatro, no esporte, nos anúncios de revista, na religião, entre outros meios, a carga de um imaginário estruturado no seio do sistema capitalista. Ali onde a sociedade (ou o público consumidor) encontra o “natural”, o semiólogo indica uma profunda e tradicional construção de base política, forma poderosa de manter a ordem estabelecida: eis as “Mitologias” da vida burguesa.

No fim dos anos 60, Barthes publica *A morte do autor*. Embora o artigo trate de teoria literária, a base de sua filosofia, focada em desmascarar o significado político das noções em voga na sociedade, é o fio condutor do texto.

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à “pessoa” do autor (BARTHES, 2004, p.1).

A passagem evidencia uma crítica à tradição dos estudos literários que reúne esforços para obter o significado dos textos a partir da biografia dos autores. Essa tradição seria representada pela interrogação “o que o autor quis dizer?”, presente em todos os manuais de literatura. Barthes denuncia as interpretações textuais que justificam o tom de uma determinada escritura nos vícios ou nas tendências psicológicas da “pessoa do autor”, observando também que as perspectivas teóricas que isolam a linguagem do texto literário não são uma novidade:

Na França, Mallarmé sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; [...] Valéry, muito envolvido numa psicologia do Eu, edulcorou muito a teoria mallarmeana, mas, reportando-se por gosto do classicismo às lições da retórica, não cessou de pôr em dúvida e em irrisão o Autor, [...] O próprio Proust, a despeito do caráter aparentemente psicológico daquilo a que chamam as suas análises, atribuiu-se visivelmente a tarefa de confundir inexoravelmente, por uma subtilização extrema, a relação entre o escritor e as suas personagens: ao fazer do narrador, não aquele que viu ou sentiu, nem sequer aquele que escreve, mas aquele que vai escrever [...] Proust deu à escrita moderna a sua epopéia (Idem, p.2).

Se essas proposições mostram uma espécie de evolução estética natural no seio da literatura, ao mesmo tempo sublinham uma estagnação de perspectiva a respeito da literatura. Com Barthes, o embate entre *velha* e *nova* crítica é mais do que nunca estabelecido. Disso, espera-se que sejam definidos novos valores aos atuantes da escritura.

Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu dever, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor (Idem, p. 5).

O FANTASMA DO AUTOR – HÁ VIDA APÓS A MORTE

É em *O prazer do texto* (2013) que Roland Barthes afirma que, apesar da declarada “morte do autor”, o leitor deseja o autor. De certa forma, Barthes marca o momento da “ressurreição” daquele sujeito assassinado outrora, por ele mesmo inclusive.

A ressurreição do autor, ou a sua presença fantasmagórica, afirma-se através do gosto declarado do próprio Barthes pelas escritas de si. Assim ele afirma em *A preparação do romance II* (2005b):

Pareceu-me que, também à minha volta, um gosto se declarava, aqui e ali, por aquilo que poderíamos chamar - para não abordar o problema das definições - a *nebulosa biográfica* (Diários, Biografias, Entrevistas personalizadas, Memórias etc) [...] deixar falar o “Ego”, e não sempre o *Superego* e o *Isso* - A “curiosidade” biográfica desenvolveu-se então, livremente, em mim. (BARTHES, 2005b, p.168; grifos do autor)

Na autobiografia, haveria a história de uma pessoa escrita por ela mesma, e a narração tomaria por assunto principal a formação da identidade do indivíduo que escreve. A história (da humanidade, do mundo) encontra-se, então, em um segundo plano. O que interessa para a autobiografia é o indivíduo e sua subjetividade. Não é por acaso que o gênero autobiografia tenha surgido no contexto do Romantismo, onde o olhar sobre a subjetividade foi a regra. É importante compreender que a autobiografia é um desenrolamento das seculares memórias. Numa abordagem política, as memórias configuram um gênero exclusivamente escrito por um indivíduo da nobreza, enquanto que a autobiografia surge no momento em que o homem não pertencente à aristocracia passa a empunhar a pena para escrever suas memórias.

Tais constatações podem auxiliar a identificar o lugar da autobiografia nos estudos atuais, ao verificar que a narrativa autobiográfica se sustenta também pela marcação da interlocução enunciativa, a qual “recupera” o autor de sua suposta inexistência na prosa moderna.

Além disso, é possível considerar que o pacto autobiográfico, dado seu papel de sinalizador em um texto que explora e expõe uma identidade da forma mais transparente possível, propõe um diálogo *real*, numa proximidade que deve ser mantida durante toda a obra. Retomando Lejeune, o texto se configura como uma enunciação entre autor e leitor. Nessa medida, o pacto autobiográfico é um “prólogo ao leitor” com a característica de contrato, trazendo valores de verdade e sinceridade, não se limitando a uma advertência ou orientação que justifique unicamente um campo de ordem estética. No pacto, o indivíduo autor busca justificar a razão por que ele deve ser lido, não apenas como produtor de arte, mas como identidade. É o que se constata no prólogo de *La vie sans fards*, produzido por sua autora Maryse Condé que busca abolir a distância entre autor e leitor, colocando-o em uma atmosfera íntima da narração biográfica de uma autora que não esconde, no entanto, seu direito à ficção:

Por que é necessário que toda tentativa de se recontar resulte em uma mistura de meias verdades? Por que é necessário que as autobiografias ou as memórias tornem-se tão frequentemente edifícios de fantasia onde a expressão da simples verdade diminui, depois desaparece? Por que o ser humano tem realmente o desejo de pintar uma existência diferente da que ele viveu? (CONDÉ, 2012, p.11)

O título da obra oferece uma indicação de seu conteúdo. Com a *Vida sem maquiagem* espera-se encontrar uma narrativa compromissada com a verdade, sem artifícios de embelezamento, uma narrativa que mostre as espinhas, as marcas do tempo, as imperfeições.

Neste livro, a jovem Maryse Boucolon torna-se simplesmente Maryse Condé, a escritora, que é alimentada pelas vivências em Guiné, Dahomey, Senegal, Gana, Londres e Paris também. Viagens e encontros são apresentados como verdadeiros, embora seja sabido que qualquer autobiografia não deixa de ser também invenção – “o *eu* que escreve o texto, também, nunca é mais do que um *eu* de papel.” (BARTHES, 1988, p.76)

É fato que a vida do autor nunca vai explicar completamente a sua obra, porque a obra começa antes e termina depois dele. Começa com a tradição e termina em cada leitor, que tem uma bagagem própria e interpretará o texto conforme suas experiências.

Para desenvolver essa ideia, fez-se necessário abordar rapidamente uma concepção muito cara à teoria literária: *a morte do autor*. Como vimos, no fim dos anos 1960, Roland Barthes escreveu um texto com esse título, em que defendia a primazia do

leitor em relação ao autor. No entanto, é preciso saber que esse conceito, elaborado por Barthes e por outros teóricos, surgiu como reação à crítica literária da época, que buscava explicação para a obra na vida do autor, traçando paralelos redutores entre os acontecimentos narrados e os fatos vividos, talvez por esse motivo sua insistência tamanha em se fazer despistar, em sumir de seu próprio texto.

Nesse aspecto, era mesmo necessário matar o autor. Só que hoje já não é possível continuar a repetir essa asserção como se aquele que escreve não existisse ou não tivesse nada a ver com o texto. Até porque essa seria uma visão simplista da tese defendida por Barthes que tempos depois em *O prazer do texto* afirma:

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade [...], mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura. (BARTHES, 2013, p.35)

Ou ainda em *Sade, Fourier, Loyola*:

O prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições [...]; nem mesmo o herói de uma biografia ele é. (...); é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues ... (BARTHES, 2005a, p.11)

É em ainda em *Sade, Fourier, Loyola* que, pela primeira vez, Barthes utiliza o conceito de biografema:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra... (Idem, p.12)

Desse modo, o que se percebe em *La vie sans fards*, de Maryse Condé, é muito mais que simples biografemas, entendidos aqui como detalhes em segundo plano que oferecem pistas aos leitores. Na obra inteira há assumidamente uma intenção de traçar todo um caminho, mostrar toda a verdade, sem segundo plano, sem jogo de esconde-esconde, sem maquiagem, embora se saiba do poder do imaginário e da capacidade de fabulação do escritor, aqui, escritora.

A crítica tende a buscar as chaves de leitura do romance autobiográfico, as correspondências entre ficção e realidade. Não é sem intenção, por exemplo, que

Maryse Condé inspira-se em Jean-Jacques Rousseau, uma vez que é da autoria dele o primeiro romance autobiográfico surgido na França, *A nova Heloísa* (1761). Também não sem intenção é a referência ao final de seu prólogo em *La vie sans fards* a Marcel Proust cujo romance *Em busca do tempo perdido* fez atenuar ainda mais os limites entre ficção e autobiografia.

As autobiografias de escritores são quase necessariamente metaliterárias; contam o percurso de se tornar autor, o descobrir a literatura, o percurso entre a leitura do primeiro livro e a redação do primeiro livro. O discurso de poder aqui recai não só sobre a vida do autor, mas sobre sua obra literária, pois os leitores passam a lê-la com outros olhos, considerando o pensar do autor sobre sua própria obra. Não é o que Proust criticava em Sainte-Beuve, mas a possibilidade de ver o autor também como uma autoridade sobre seus textos.

Algumas autobiografias deixam mais evidente o “pacto autobiográfico”, marcando de forma particular a interlocução. Esses aspectos podem ser analisados em *La vie sans fards*, de Maryse Condé; ao declarar equivalências de “serei sincera”; “falarei a verdade”; “eis-me”, a autora também traz suas motivações para empreender tal gênero de escrita.

Eis como isso é manifestado por Jean-Jacques Rousseau (autor referenciado por Maryse Condé em *La vie sans fards*) nas primeiras linhas das *Confissões*:

Formo uma empresa da qual jamais houve exemplo, e cuja execução não terá imitador algum. Desejo mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; este homem será eu. Somente eu. Sinto meu coração e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que vi; ousou crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não sou melhor, ao menos sou outro. Se a natureza fez bem ou mal em quebrar o molde no qual me jogou, eis o que não se pode julgar antes de me ter lido. Que o trompete do julgamento final soe quando desejar, eu virei, com este livro em mãos, me apresentar ante o juiz soberano. Direi em alta voz: Eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Proferi o bem e o mal com a mesma franqueza. Não apaguei nada de mau, não acrescentei nada de bom; e se me ocorreu de empregar algum ornamento indiferente, foi apenas para preencher um vazio ocasionado por meu defeito de memória. Pude supor verdadeiro aquilo que sabia poder o ser, jamais aquilo que sabia ser falso. Mostrei-me tal como ocorreu: desprezível e vil quando o fui; bom, generoso, sublime, quando o fui: revelei meu interior tal qual tu viste por ti mesmo. Ser eterno reúne em torno de mim a interminável multidão de meus semelhantes; que eles escutem minhas confissões, que eles gemam com minhas indignidades, que eles ruborizem com minhas misérias. Que cada um deles descubra por si o seu coração ao pé de teu trono com a mesma sinceridade, e depois que um apenas te diga, se ousar: eu fui melhor que este homem (ROUSSEAU, 2012, p. 2).

Eis como Maryse Condé propôs-se a fazer o mesmo em momentos diversos de seu texto. Na contracapa:

Muitas vezes autobiografias são construções da fantasia. Parece que o ser humano está tão ansioso para pintar uma vida diferente da que ele viveu, que ele a embeleza, muitas vezes, apesar de si mesmo. Devemos, portanto, considerar *A vida sem maquiagem* como uma tentativa de falar a verdade, rejeitar os mitos e idealizações lisonjeiros e fáceis.

Eis aqui talvez o mais universal dos meus livros. Não se trata simplesmente de uma Guadalupeana tentando descobrir sua identidade na África ou o nascimento longo e doloroso de uma vocação de escritora em um ser aparentemente pouco disposto a transformar-se nisso. Trata-se primeiramente e antes de qualquer coisa de uma mulher envolvida com as dificuldades da vida. Ela se vê diante desta escolha capital e sempre atual: ser mãe ou existir por si só.

Eu penso que *A vida sem maquiagem* é, sobretudo, a reflexão de um ser humano que procura se realizar plenamente. Meu primeiro romance intitulava-se *Esperando a felicidade*, este livro afirma: ela acaba sempre por chegar. (CONDÉ, 2012)

No prólogo, em referência explícita a Rousseau:

Parafraçando então Jean-Jacques Rousseau em *As Confissões*, eu declaro hoje que quero mostrar a meus semelhantes uma mulher em toda a verdade da natureza e esta mulher será eu. De certo modo, eu sempre experimentei a paixão pela verdade, o que, tanto no plano privado, quanto no público, sempre me beneficiou. (Idem, p.12)

Apesar das metáforas, parece estar bem claro já nos títulos das obras o que Rousseau e Maryse propõem ao escrevê-las. Em uma ordem confessional dentro da lógica cristã, *confissão* leva ao julgamento, que configura uma potencial absolvição. A transgressão principal de Rousseau está em empregar um termo originalmente cristão para um fim diverso que o da libertação religiosa.

O maior destaque no pacto autobiográfico de Rousseau está na questão da verdade. O ritual de confissão e julgamento só pode ser intermediado pelo contrato de transparência. O leitor, além de ter a certificação de que a partir de então fará parte de uma interlocução, será um testemunho da vida deste homem que pretende se revelar inteiramente e ocupará também tanto a posição de juiz quanto de semelhante julgado.

É pioneira a atitude de Jean-Jacques Rousseau. Retomando a perspectiva política da autobiografia, gênero em que indivíduos não pertencentes à nobreza aproximam-se do discurso tradicional das memórias, o autor das *Confissões*, com este mesmo texto, é considerado o fundador do gênero autobiográfico. Um dos principais filósofos do Século das Luzes não possuía origem nobre. Foi um indivíduo que, por sua genialidade e alguma proteção dos senhores de sua época, acabou transitando e se destacando intelectualmente nos ambientes aristocráticos da França pré-revolucionária.

Já Maryse Condé liberta-se da visão cristã e distancia-se por esse viés de seu inspirador, revelando sua vida sem maquiagem, sem que sejam necessários julgamentos, condenações ou absolvições, embora o leitor faça isso a todo instante; pelo menos não

demonstra ser essa sua preocupação; não interessam a ela o julgamento, o perdão ou a condenação, mas certo desabafo, numa função quase terapêutica.

A multiplicidade de referências, de aspectos mencionados, lembrados, intertextos, hipertextos, exigem um leitor assíduo e perspicaz ou, pelo menos, que seja um perquiridor, um *cão farejador*, como afirma Lejeune (2008).

Trata-se de proporcionar certa ressurreição da figura do autor – não completamente, mas aos poucos, cada vez mais, tendo em vista a sobre-exposição midiática de sua figura. Uma espécie de fantasma; nem vivo nem morto, o autor ali está como se nunca pudesse adormecer nem despertar completamente. Não há fronteira delimitada entre ficção e realidade, entre sonho e vigília, entre o morrer e o deixar de existir. O escritor se encontra ao mesmo tempo dentro e fora dos acontecimentos. É um observador inquieto, predisposto a assistir à própria vida e a transformá-la depois.

ROLAND BARTHES E MARYSE CONDÉ: MAQUIADO X SEM MAQUIAGEM

Por ter sido a teoria de Barthes o cerne de nossas questões, da morte do autor ao retorno do sujeito, mesmo que fantasmagórico, aqui convém certo paralelo entre Maryse Condé e Roland Barthes. A literatura desse último – porque seu texto não é só ensaístico e teórico, mas também literário – é feita mesmo a partir do medo da totalidade, medo de que possa haver alguma coisa que explique tudo. E é contra ela que ele escreve. Contra a totalidade do senso comum, da mediocridade, da adaptabilidade.

Maryse Condé vence esse medo por inúmeras vezes, uma vez que produziu diversos romances e ainda tem tempo que a vida lhe oferece de em *La vie sans fards*, sua vida sem maquiagem, “dá a cara a tapa”, por mais que o medo ainda esteja lá, não mais forte do que ela, como se pode observar em entrevista concedida à rádio *France Culture*, em agosto de 2012, a fim de divulgação de seu mais recente livro; Maryse responde se ser escritora não simplificou sua vida: “Não. Ao contrário. Antes de mais nada tem-se o medo de ser mal compreendida, mal recebida, medo de receber críticas maldosas... renuncia-se à paz...” e ainda mais do que essa renúncia – agora usando de nosso poder contra-heroico de leitor –, interpretando a citação de Jean-Paul Sartre em epígrafe: “Viver ou escrever, é preciso escolher”, contrapondo à corrente oposição entre “Viver ou morrer”, ela preferiu escrever... uma espécie de morte momentânea do

sujeito social Maryse e sua “ressurreição”, sua passagem para eternidade nas páginas de *La vie sans fards*, sua autobiografia, assim assumida por ela e muito facilmente assumida também por seus leitores. Paradoxalmente, a escrita mata e imortaliza. Mata o autor em sua figura física, social e imortaliza o mesmo – queiramos ou não – ali presente para todo o sempre.

Em *O prazer do texto*, Roland Barthes deixa pistas da singela diferença entre textos de prazer e de gozo. Como um artista, Barthes fez girar os saberes, fugindo dos estereótipos e recusando-se a ocupar um lugar – o lugar do Pai, do criador de conceitos. Procurou não ficar preso a qualquer sistema ideológico (para ele, os intelectuais devem lutar, não contra o poder, mas contra os poderes). Desde seus primeiros escritos, já expunha a preocupação: não fixar um lugar de trabalho, mas produzir um saber semiológico móvel e atópico. Assim, não produz definições completas ou totalizantes, mas lança pistas provocantes, instigantes sobre texto de prazer e textos de gozo.

Atentos a essa pistas, podemos dizer que os textos de Barthes são de gozo, uma vez que põem em estado de perda, desconfortam (trazem talvez até certo enfado), fazem vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, fazem entrar em crise sua relação com a linguagem e *La vie sans fards*, de Maryse Condé, em contraposição seja um texto de prazer.

Se traçarmos uma aproximação literária entre Roland Barthes e Maryse Condé, faremos entre *Roland Barthes por Roland Barthes* e *La vie sans fards*, ou melhor traduzindo Maryse Condé por Maryse Condé.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, por exemplo, as discussões em torno do tema biografia/autobiografia estão presentes ao longo do texto. Porém, como era de seu feitio, não as fez girar em torno de um único eixo, circunscrevendo-as num determinado lugar, a um conceito específico e determinado. Ao contrário, aproximou-as, logo de início, de uma discussão mais ampla sobre o imaginário.

Começamos o trajeto por algumas passagens dedicadas ao imaginário. Nossa escolha se deve a duas ocorrências. Primeiro, Barthes, antes de iniciar a narrativa, registra: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”

(BARTHES, 2003, p.11). A presença dessa inscrição serve de alerta ao leitor: por um lado, lê-lo como um romance, desfrutando-o, sem preocupação crítica, de análise; por outro, tomá-lo como um romance que se analisa sem perder de vista o ficcional, o imaginário. Segundo, ao longo da leitura, percebemos que o termo (imaginário) torna-se de extrema importância para a compreensão do texto como um todo e, principalmente, para a compreensão do que o autor entende por biografia/autobiografia. Por isso, acolhemos momentos do livro em que é, enfaticamente, nomeado:

O imaginário – [...] O esforço vital deste livro visa à encenação de um imaginário. “Encenar” quer dizer: escalonar suportes, dispensar papéis, estabelecer níveis e, no final das contas: fazer da ribalta uma barra incerta.(...) Isso depende também do leitor, que produz o escalonamento de leituras. (Em seu grau pleno, o Imaginário se experimenta assim: tudo o que tenho vontade de escrever a meu respeito e que finalmente acho embaraçoso escrever. Ou ainda: o que só pode ser escrito com a complacência do leitor. Ora, cada leitor tem a sua complacência; assim, por pouco que se possa classificar essas complacências, torna-se possível classificar os próprios fragmentos: cada um recebe sua marca de imaginário daquele mesmo horizonte onde ele se acredita amado, impune, subtraído ao embaraço de ser lido por um sujeito sem complacência, ou simplesmente: que olhasse.) (BARTHES, 2003, p.121-2).

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o semiólogo, revisitando muitos dos textos que escreveu, e o percurso intelectual traçado, suas ideias, suas proposições, optou pela forma do fragmento, pois, o importante é cada momento e não a duração. Tal opção implica um gozo imediato: é um fantasma do discurso, uma abertura de desejo. Assim, exercitou o prazer da escrita, inscrevendo o prazer no corpo da escritura. Investindo no desejo, deslocou sentidos, fazendo-os deslizar.

Barthes sempre procurou deslizar, fazer escorrer os sentidos, de forma a não fixar uma imagem, uma ideia. Por isso mesmo, a opção pelo fragmento foi o “gesto” que encontrou para, de certa forma, tentar maquiagem, trapacear com a linguagem, seus limites, sua asserção.

É esse sentimento do todo que o fragmento põe em xeque, descentrando, fazendo deslizar a cadeia de sentidos. Uma obra repleta de contradições e por elas é classificada um pouco às avessas do desejo de seu autor que não pretendia nada classificar ou rotular; fugia à doxa e formulava a *paradoxa* (BARTHES, 2013, p. 25), a contestação a fim de desestruturar qualquer tentativa de elaboração cartesiana; definitivamente, textos de gozo, desconfortantes, questionadores, indecifráveis em alguns momentos e aspectos e, por isso mesmo, barthesianos. Ser eu, ser ele, ser alguém, a escrita é o que mais importa; pistas são deixadas a fim de despistar, tirar do

caminho, desconstruir qualquer ficha de interpretação, qualquer chave de leitura. Maquiando-se o tempo inteiro enquanto Maryse, sem maquiagem, vai à contramão do indecifrável, do indizível, do fragmento, do desconforto, do gozo, criando um caminho, construindo fichas, mostrando chaves, oferecendo prazer.

No entanto, aproximam-se justamente pelas paralelas que nas distâncias se cruzam – a proposta autobiográfica que, querendo seus autores ou não, pode ser criada. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, por mais que seu autor insista em despistar seu leitor com a frase impactante inicial “tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, ou ainda com parêntesis insistentes como “o que direi de cada imagem será sempre imaginário” (p.13), ou “nunca me pareço comigo” (idem) ou “e, para que esse imaginário possa desabrochar (pois tal é a intenção deste livro)”(p. 14), seu objetivo pode não ser alcançado, pois não depende mais dele, “ora, este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer” (BARTHES, 2003, p. 8).

Agora, as paralelas se cruzam, Barthes e Maryse civis morrem para assim nascerem Barthes e Maryse sujeitos em seus textos, assumidamente autobiográficos ou não; agora, pertencem eternamente às interpretações de cada um de seus leitores, autores de novas realidades, admiradores perceptíveis da beleza, com artifícios de maquiagem ou não...

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. Revisão de Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 6.ª ed., 2013.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. Revisão de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *A preparação do romance II*. A obra como Vontade. Notas de curso no Collège de France 1978-1980. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. *Inéditos vol. I*. Teoria. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Inéditos vol. II*. Crítica. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Diário de luto*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Incidentes*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONDÉ, Maryse. *En attendant le bonheur*. Paris: Robert Laffont, 1997.

_____. *La vie sans fards*. Paris: Éditions Jean- Claude Lattès, 2012.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos; a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: Nau/PUC-Rio, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte- Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.

SITES:

CONDÉ, Maryse. Entrevista sobre *La vie sans fards*. Disponível em <<http://www.franceculture.fr/emission-les-bonnes-feuilles-la-vie-sans-fards-de-maryse-conde-2012-08-14>>. Acesso em 11 de agosto de 2013.

ROUSSEAU, J.-J. *Les Confessions*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv000092.pdf>>. Acesso em 11 de agosto de 2013.

VILLAR, Marília Santanna (CAP/UERJ) *A autobiografia como discurso de poder*. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n6/marilia_villar.pdf>. Acesso em 2 de agosto de 2013.