

ALTERIDADE AUTOBIOGRÁFICA: O DESDOBRAMENTO DO *SELF*
NO ESPAÇO DE *O MENINO GRAPIÚNA*

AUTOBIOGRAPHICAL OTHERNESS : THE UNFOLDING OF SELF
IN *O MENINO GRAPIÚNA* SPACE

Ana Carolina Cruz de Souza¹

RESUMO:

O estudo que ora se apresenta objetiva refletir sobre a fragmentação da identidade narrativa presente em *O menino grapiúna*, de Jorge Amado, perscrutando as circunstâncias em que o *eu* enunciativo transborda para a alteridade de si mesmo, revelando-se na terceira pessoa do discurso, isto é, pela forma pronominal *ele*. Buscamos, na medida do possível, entender a bipartição enunciativa – *eu/ele* – na composição do perfil d'o menino grapiúna. Valemo-nos, para tanto, do método da pesquisa bibliográfica e do estudo de caso. Uma avaliação mais apurada da referida obra de Amado, mediante estudo de caso, revelou que o *eu* que se apresenta no espaço narrativo, muitas vezes, metamorfoseia-se em outro de si mesmo, sem, contudo, deixar de ser o mesmo. Significa dizer que a constituição do *self* transita em terreno movediço de escrita e de formas de auto/alter- representação, fato que resulta em fissura do “pacto autobiográfico”, nos moldes do que está posto por Lejeune (2008). No entanto, não podemos determinar critérios rígidos para a representação e disrupção do *eu* na obra analisada.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado; *O menino grapiúna*; Alteridade do *self*; Auto/alter-representação.

ABSTRACT:

The study presented here aims to reflect on the fragmentation of narrative identity present in *O menino grapiúna*, by Jorge Amado, peering into the circumstances in which I enunciation overflows to the otherness of himself, revealing himself in the third person speech, that is the pronoun form it. We seek, as far as possible, understand the enunciation splitting - I / he - in the composition of the profile d'Grapiúna boy. We have used, therefore, the method of literature review and case study. A more accurate assessment of that work of Amado, through case study, revealed that the self that is presented in the narrative space often metamorphoses into another himself, without, however, not be the same. This means that the constitution of the self moves on shaky ground writing and forms of self / alter- representation, a fact that results in cracking the "autobiographical pact", along the lines of what is set by Lejeune (2008). However, we can not determine strict criteria for representation and disruption of the self in the analyzed work.

KEYWORDS: Jorge Amado; *O menino grapiúna*; Self otherness; Auto / alter-representation.

¹Professora Assistente da UNEB, *Campus V*. Email: karolcruzdesouza@hotmail.com

[O] *ser se diz de muitas maneiras.*
(ARISTÓTELES)

*Que o 'outro eu' escreva o eu. Não que o escreva em verdade,
mas como o pintor faz o seu autorretrato, posando de lado,
como se procura inventando-se a si mesmo
'em um espelho, obscuramente'.*
(MICHEL SCHINIDER)

Este estudo, como o título denuncia, se volta para a análise de *O menino grapiúna*, por considerarmos que, nesta obra, Jorge Amado constrói alteridade no processo de representação do *self*. Isto se justifica pelo fato de que os autorrelatos, inscritos prioritariamente em primeira pessoa, abrem espaço para o emprego da terceira pessoa em remissão ao eu que habita as lembranças evocadas pelo narrador. Nesse caso, o *self* desdobra-se em “outro” de si mesmo. Eis um trecho da obra em que o fato é ilustrativo:

ARGEMIRO COLOCAVA O MENINO NA FRENTE DA SELA (sic) e o levava a Pirangi nos dias de feira: uma festa, um deslumbramento. Entre os sacos de feijão e farinha, as mantas de jabá, as jacas, as abóboras, os cachos de bananas, as raízes de inhame e aipim, no meio do povo, homens e mulheres que possuíam a cor e o odor da terra, o *menino* ia aprendendo sem se dar conta. De nada *gostava* tanto como dessas idas a Pirangi, em companhia de trabalhadores e jagunços: ampliavam *seu* universo e impediam que medrasse em *seu* espírito qualquer espécie de preconceito. (AMADO, 2006, p. 53; grifos nossos)

No trecho acima, como também ao longo da narrativa, percebemos que o narrador, inúmeras vezes, refere a si próprio, enquanto protagonista dos autorrelatos, utilizando a expressão “o *menino*”. Ao fazê-lo, despersonaliza-se², ou seja, converte-se em *outro eu*, mascarado pela voz narrativa de terceira pessoa. Em *O menino grapiúna*, a terceira pessoa não está demarcada explicitamente pelo pronome *ele*, mas pela expressão referida, assim como pela flexão verbal e pelo emprego de pronomes oblíquos ou possessivos, conforme podemos observar nos destaques acima.

Ao analisar a posição ocupada por alguns elementos da narrativa (autor, narrador e personagem), Bakhtin (2003) defende que “Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si [...]; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo”

² Ressaltamos que o verbo despersonalizar empregado nesse contexto não tem implicações com o processo de criação de uma identidade imaginária ou fictícia, aos moldes do que propunha a poética dos heterônimos de Fernando Pessoa, mas refere-se à possibilidade de o sujeito outrar-se sem deixar de ser ele mesmo.

(BAKHTIN, 2003, p.13-14). É assim que o “autor-criador”³ de *O menino grapiúna*, imiscuído na *persona* do narrador, se coloca. Tem-se, pois, realizado o que denominamos de alteridade autobiográfica. Ainda que se configure como oxímoro, o conceito aqui construído é pertinente para o entendimento do processo de despersonalização perceptível em *O menino grapiúna*, pois, ao fazer o retrospecto das próprias vivências, o narrador-“autor” se reporta ao outro de si, aquele que foi durante a infância e, assim, se põe como personagem de si mesmo. Aqui é a alteridade que está em causa, pois o ser personificado na narrativa é identificado como o “outro eu”, o que está fora e se encontra na outra ponta da vida, separado pelo tempo daquele que recobra e reporta as experiências vividas no passado. Deste modo, aquele que habita as lembranças não é mais aquele que se lembra, embora se trate de único ‘eu’ no fim de contas.

Em busca de entender a adoção da terceira pessoa, como recurso formal para fazer remissão ao sujeito das vivências situadas no passado, convém destacar o que postula a Teoria da Enunciação sobre o uso dos pronomes pessoais. Como lembra Eloisy Oliveira Batista (2011),

Benveniste, em *Problèmes de linguistique générale* (1966), discute o sentido dos pronomes pessoais na estrutura das relações entre as pessoas verbais. Esse teórico faz uma diferenciação entre a primeira, a segunda e a terceira pessoa a partir da distinção proposta pelos gramáticos árabes, segundo os quais: a primeira pessoa é aquela que fala, a segunda é aquela com quem se fala e a terceira é a que está ausente. (BATISTA, 2011, p.106)

Na narrativa amadiana, conforme afirmado, “o menino” é o ente que está ausente, pois se encontra fora do tempo presente da enunciação. Certamente, o distanciamento temporal entre o adulto que narra e a criança que experimenta as vivências, faz com que Jorge Amado, na condição de narrador-“autor” das memórias de infância, se despersonalize e, desse modo, empregue a terceira pessoa, transformando-se em alteridade de si mesmo. Justifica-se daí o deslocamento do ponto de vista da primeira para a terceira pessoa como possibilidade de representação do “*alter ego*” do narrador. Em síntese, há no procedimento narrativo do enunciador um “por-se fora de si mesmo”⁴ que o permite trazer de volta o “outro que foi”, estando este na condição de objeto da

³ Não confundir “autor criador” com “autor pessoa”. Conforme assinala Bakhtin (2003), “autor-criador” é o elemento da obra, espécie de “garganta de papel”, no dizer de Dal Farra (1978), de onde surge a emissão; por outras palavras, a entidade onisciente que governa a narrativa, costurando ações narradas pelo sujeito do enunciado e pelo sujeito da enunciação em tentativa de unir temporalidades distintas. O “autor pessoa”, de outro modo, é o “elemento do acontecimento ético e social da vida” (BAKHTIN, 2003, p. 9), isto é, o sujeito empírico.

⁴ Expressão tomada de empréstimo a Leonor Arfuch (2012).

narração. Ao lançar mão do argumento de Bakhtin (1982), Leonor Arfuch (2012) sustenta que, em obras como essa,

o ‘eu’ não leva ao equívoco, ao mascaramento – como na autoficção, por exemplo –, mas realiza esse ‘pôr-se fora de si mesmo’ – que Bakhtin chamara de *exotopia* – não como um ‘outro eu’ e sim em um desdobramento objetual, não desligado de um investimento afetivo [...] temporalidade obsessiva [...] espacialidade deslocada. (ARFUCH, 2012, p. 22; grifo da autora)

Em se tratando de *O menino grapiúna*, consideramos que a *exotopia* não implica em mascaramento do “eu” como o “outro fictício”, imaginado, aos moldes do que ocorre na autoficção, mas não deixa de ser uma máscara, artifício da *persona* discursiva, recurso de criação e linguagem próprio do projeto narrativo fomentado pelo “autor implícito”⁵ que põe à prova a unidade do *self*. Assim, concordamos em parte com o argumento de Bakhtin (1982), citado por Arfuch (2012), pois cremos que o ato de “pôr-se para fora de si mesmo” implica em desdobramento objetual, mas, no nosso entendimento, no processo de *exotopia*, ocorre “disrupção” do eu em “outro eu”, situado em outra temporalidade, conforme afirmado anteriormente. No processo de deslocamento do *self* para o *other self* encarnado na figura d’o *menino* é possível perceber que a alteridade é a diferença vinda de fora, diferença esta que não representa uma ameaça para o sujeito que se narra e se fragmenta. Ao contrário, é possível captar no tom da narrativa o prazer do encontro com o outro, ou seja, o prazer do sujeito que se narra em tornar-se personagem de si mesmo sem deixar de ser ele mesmo. Por meio das histórias d’o *menino grapiúna*, Amado compõe a “fabulação de uma história verdadeira” (ALBERCA, 2007, p. 180) – sem que possa ser considerada como autoficção – em que o narrador-“autor” se permite outrar-se e ser o próprio. Na perspectiva do “autor implícito”, o outro se transforma no polo de atração na própria razão de sua alteridade. É resultante da tarefa de construção consciente do objeto do narrado, que, no fim das contas, é o referente dos autorrelatos. Um dado importante é que o outro de si pode ser identificado como o que está fora para ser contemplado e por meio do qual se constrói uma temporalidade obsessiva, um tempo mítico no qual o personagem se encontra inserido, e uma espacialidade deslocada igualmente mítica. Por meio do resgate das histórias de vida d’o *menino grapiúna*, o “autor criador” eleva valores autobiográficos aventurecos-heróicos que mitificam o ser

⁵ Conforme conceitua Dal Farra (1978): “O autor-implícito é o resultante da própria obra que produz, é o andaime que o leitor-crítico pode erigir através dos elementos internos que o romance oferece” (DAL FARRA, 1978, p. 127-128). Trata-se, de certo modo, de porta-voz da autora real; versão implícita e discursiva desta.

personificado na narrativa e projetam não um “*eu-para-mim*”⁶, mas um “*eu-para-os-outros*”. Há, portanto, na obra de Jorge Amado, todo um investimento afetivo na construção da alteridade. Ao recompor as memórias d’o *menino*, o narrador-“autor” procura estabelecer um vínculo com o passado que tem consequências presentes na configuração do perfil identitário do autor, retroalimentando as visões que circulam não só no imaginário nacional como também na fortuna crítica do escritor acerca da infância de Amado e da imagem do autor, visões estas que o inscrevem miticamente nas memórias de uma coletividade. Deste ponto de vista, segundo Manuel Alberca (2007), “os romancistas autobiográficos executam e representam literariamente um processo psicológico universal, que nasce da disposição que temos os humanos de contar e contar-nos relatos de nossa vida, para reafirmar ou reconstruir a constituição da própria pessoa” (ALBERCA, 2007, p. 104). Assim acreditamos proceder Jorge Amado, na condição de “autor criador”, ao construir alteridade autobiográfica.

Além do investimento na voz narrativa de terceira pessoa, outra estratégia narrativa flagrada no tecido textual de *O menino grapiúna* é a bifurcação de pontos de vista no processo de representação do *self*. O tecido dos autorrelatos assume duas perspectivas: a escrita de si mesmo e a do outro de si mesmo. Por vezes, em um único parágrafo, ocorre o emprego da terceira e da primeira pessoas do discurso para fazer remissão ao ente sobre o qual se constrói relato de cunho autobiográfico. Vejamos um exemplo:

Entre jagunços, aventureiros, jogadores, o *menino* crescia e aprendia. *Aprendeu* a ler antes de ir à escola, nas páginas do jornal **A Tarde**, nos anos de Pontal. *Aprendeu* as regras do pôquer sentado atrás de seu tio Álvaro Amado, no Hotel Coelho, acompanhando as partidas, as apostas, adivinhando o jogo de cada parceiro. [...]. Para *meu* tio Álvaro não havia alegria maior do que ganhar sem ter jogo, pondo os parceiros a correr, acontecimento pouco freqüente, mas exaltante. *Passei* tardes inteiras peruando pôquer – até hoje não *me explico* por que aqueles rudes senhores não mandavam embora o *menino* curioso e inquieto, interessado no jogo. Tio Álvaro acarinhava *minha* cabeça, piscava-*me* o olho. (AMADO, 2006; p. 68-69; grifos nossos)

Na passagem citada, ocorre fragmentação formal explícita na atribuição do eu, demarcada pelo duplo ponto de vista. Com esse procedimento de escrita, o *self* se divide no *duo* “ele-eu”. O narrador, fazendo-se às vezes de “autor construído”⁷, se inclina deliberadamente à fragmentação. A narração de si revela um olhar instrumentalizado que

⁶ Expressão tomada de empréstimo a Bakhtin (2003).

⁷ O termo “autor construído” designa a voz paralela do narrador, que maneja implicitamente a construção formal do texto e dá forma ao projeto de escritura da obra.

denota formalmente os sucessos envolvendo o protagonista na infância e as reflexões do narrador adulto acerca dos fatos relatados. Por apropriação do pensamento de Eloisy Oliveira Batista (2011), sustentamos que “o narrador domina o texto e organiza o passado a partir de sua fusão com o presente, em outras palavras ele assume a tarefa de manipular – no bom sentido – a imaginação e a lembrança, deixando transparecer uma percepção maior a respeito do ‘eu’ e do ‘outro’ [de si]” (BATISTA, 2011, p. 21). Por essa via de entendimento, permitimo-nos recontextualizar as palavras de Manuel Alberca (2007), para reforçar o seguinte argumento: “O autor-narrador se objetiva formalmente ao ensaiar seu duplo oficial, mas, ao tempo, o desdobramento lhe permite referir-se, mais livremente, a si mesmo como outro, pois, sem deixar de ser o mesmo” (ALBERCA, 2007, p. 214).

No jogo discursivo entre o *ele* e o *eu* é notória uma tensão entre “Eu sou e não sou eu” – para citar a expressão de Alberca (2007) – que, se por um lado, confirma o pacto autobiográfico de Lejeune (2008), por outro, o rasura. Isto porque quem conduz os autorrelatos é também o personagem da própria história, confirmando, assim, a fórmula “Eu sou eu”. No entanto, por vezes, as instâncias enunciativas do narrador e do personagem ocupam posições distintas e demarcadas no espaço-tempo dos autorrelatos, ao que se aplica a fórmula “Eu não sou eu, eu sou o outro de mim”. Mesmo sendo dois, o *eu* e o *outro* não deixam de ser o mesmo desde a infância: o homem Jorge Amado, personificado na narrativa, cujo nome assina a obra.

Para Maria Lúcia Dal Farra (1978), por trás da dicotomia *ele-eu*, encontra-se a realidade da máscara ou *persona* que, segundo ela, todo autor produz à medida que vai narrando. Na acepção da pesquisadora, a máscara serve para atualizar um ou mais pontos de vista do autor, quer ocupe o lugar de narrador onisciente, quer se reduza à posição de um *eu* que lembra, conta e comenta. Ao que acreditamos, é o artifício da máscara ou *persona* que atualiza os pontos de vistas da narrativa em *O menino grapiúna*, como também o jogo de possibilidades narrativas. Nesse sentido, valemo-nos do argumento de Diana Klinger (2012), segundo o qual “O narrador se refere a si próprio ora em primeira pessoa ora em terceira pessoa, deslocamento que parece traçar o movimento de aproximação e afastamento entre a(u)tor e personagem, construindo um sujeito que oscila entre o ‘atuar’ e o ‘representar’” (KLINGER, 2012, p. 54). No recorte da obra amadiana elucidado, tem-se demarcada uma relação de afastamento e aproximação entre o *autor implícito* e o protagonista. Sustentamos, provisoriamente, o argumento supracitado de Diana Klinger (2012), como também o de Maria Lúcia Dal Farra (1978) de

que tal procedimento narrativo “implica a presença de dois atos diferentes: o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo” (DAL FARRA, 1978, p. 40). Suspeitamos que, no excerto citado, o duplo ponto de vista serve para marcar um antes e um depois na vida do narrador, tal como concebe Diana Klinger (2012), havendo dois níveis de discurso no plano linguístico: o da intriga – que situa a trama em torno dos relatos de infância do personagem – e o dos comentários do narrador adulto – que faz às vezes do “autor implícito” ou “autor construído”. Tem-se nesse procedimento de escrita um jogo entre o ser percebido de fora pelo narrador e o que observa no acesso ao interior do personagem.

Em princípio, pensamos que ora se tem a *persona* do narrador que se expressa em *eu*, ora o narrador se refere ao personagem de si mesmo, deslocado no tempo-espaço da narração, e, para assinalar tal deslocamento, se expressa em *ele*. Em outras palavras, ao que julgamos, na terceira pessoa, a voz discursiva estaria fazendo remissão ao personagem que experimentou os episódios rememorados; na primeira pessoa, ter-se-ia a voz do “autor construído” que comparece sob a máscara do narrador para comentar a cena do narrado e tecer apreciações sobre os fatos, pondo-se no lugar do sujeito da enunciação. Por essa perspectiva de análise, a narrativa se movimenta entre o plano da intriga e o plano do comentário. Em alguns casos, a hipótese se confirma e se observa dicotomia entre o *eu* que narra e o *eu (ele)* que experimenta. No trecho “Entre jagunços, aventureiros, jogadores, *o menino* crescia e aprendia. *Aprendeu* a ler antes de ir à escola, nas páginas do jornal **A Tarde**, nos anos de Pontal. *Aprendeu* as regras do pôquer sentado atrás de seu tio Álvaro Amado, no Hotel Coelho, acompanhando as partidas, as apostas, adivinhando o jogo de cada parceiro”, fica claro o plano da intriga que destaca as experiências vividas pelo protagonista no passado. Já no trecho “até hoje não *me explico* por que aqueles rudes senhores não mandavam embora *o menino* curioso e inquieto, interessado no jogo”, percebemos nitidamente o plano do comentário do narrador acerca do episódio narrado.

Todavia, a suposta relação de aproximação e afastamento entre o ser que narra, explicitado em primeira pessoa, e o ser que experimenta, representado pela voz narrativa de terceira pessoa, não é tão simples quanto parece. Não se trata de uma fórmula a partir da qual se possa aplicar a todas as ocorrências do duplo ponto de vista em simultaneidade. A narrativa é conduzida por caminhos sinuosos, embaralhando o percurso interpretativo da recepção. No próprio excerto destacado, é possível perceber que nem sempre a separação entre o ser que narra e o que experimenta se dá pelo uso da primeira e da

terceira pessoa, respectivamente. Além disso, nem sempre a duplicação do ponto de vista serve para demarcar temporalidades distintas no processo da enunciação, estando a terceira pessoa para o passado, o momento de vivência do personagem, e a primeira pessoa para o presente, o momento de tessitura da narrativa. Nos trechos “*Passei tardes inteiras peruando pôquer*” e “Tio Álvaro acarinhava minha cabeça, piscava-me o olho”, observamos que o narrador se remete a acontecimentos que envolvem o personagem de si mesmo no passado e, nesse caso, não adota o artifício da despersonalização, marcado pela terceira pessoa, como o havia feito anteriormente. O ser que experimenta as vivências passadas vem representado pela primeira pessoa. Por seu turno, o trecho “Para meu tio Álvaro não havia alegria maior que ganhar sem ter jogo, pondo os parceiros a correr, acontecimento pouco freqüente, mas exaltante”, pelo menos aparentemente, apresenta avaliação pessoal do narrador acerca do comportamento do referido tio. Trata-se de um comentário – no entanto, – o tratamento verbal desloca-se para ao passado, distinguindo-se do procedimento adotado antes em relação ao comentário “até hoje não *me explico* por que aqueles rudes senhores não mandavam embora o menino, curioso e inquieto, interessado no jogo”, onde emprega a primeira pessoa.

Ao analisar outras passagens da obra amadiana em que ocorre o duplo foco narrativo, nos certificamos de que a “lei” e o jogo do *duo* “ele-eu” não é passível de interpretações fixas. É preciso analisar cuidadosamente as ocorrências na narrativa, pois a “fórmula” que separa a intriga (na terceira pessoa e situada no passado) do comentário (na primeira pessoa e situado no presente da enunciação) não se aplica a todos os casos. Sendo assim, não é possível adotar limites classificatórios para a compreensão do uso do duplo ponto de vista. Eis uma variação: “Houve, porém, sensível mudança na limitada vida *do aluno* interno: o padre Cabral tomou-*me* sob sua proteção e colocou em *minhas* mãos livros de sua estante” (AMADO, 2006, p. 128, grifos nossos). No trecho “Houve, porém, sensível mudança na limitada vida *do aluno* interno”, ao que suspeitamos, o narrador avalia episódio sucedido no passado. Há, portanto, um comentário, no entanto, embora parta do “sujeito que fala” no presente da enunciação, o ponto de vista não está focalizado na primeira pessoa. Ocorre o recurso da despersonalização marcado pela expressão “o menino”. Já no trecho “o padre Cabral tomou-*me* sob sua proteção e colocou em *minhas* mãos livros de sua estante”, o narrador se coloca em *eu* para construir a intriga e, por meio desse recurso, reportar experiência vivida pelo protagonista no passado. Ao contrário do procedimento adotado em outras passagens, não se vale do

emprego da terceira pessoa para reportar os fatos vivenciados pelo menino no tempo do narrado.

Em outros trechos, fica ainda mais difícil estabelecer diferenciação entre o presente e o passado da enunciação, entre o plano do comentário e da intriga, o narrar e o experimentar. Desse modo, argumentamos que as automemoriografias de Amado em *O menino grapiúna* não se deixam apreender por critérios rígidos para o uso da primeira ou da terceira pessoa. Os fragmentos a seguir revelam a dissipação de fronteiras:

A tropa armada partiu, certamente um pequeno grupo de homens, parecia-me um exército. *Minha* mãe, magra e resignada, viu o marido tomar mais uma vez o rumo de Itabuna para garantir, com amigos e cabras, a eleição de um sobrinho. Eleições a bico de pena, sob a vigilância dos jagunços. Só então, quando a cavalgada sumiu, *minha* mãe reparou *no menino* a espiar. Tomou *o filho* nos braços e *o* teve contra o seio. (AMADO, 2006: 41, grifos nossos)

Entre o Pontal e Pirangi, *antevi* o amor e *tratei* com a morte. A vida *do menino* foi intensa e sôfrega. (AMADO, 2006, p. 47; grifos nossos)

No primeiro exemplo, a cena descrita parece encaminhar-se para o comentário, o que se supõe mediante os registros avaliativos acerca da cena vivida durante a infância, que revelam o ângulo de percepção e interpretação do narrador, demarcado mais explicitamente nos trechos “certamente um pequeno grupo de homens, parecia-me um exército”, “Minha mãe, magra e resignada viu o marido tomar mais uma vez o rumo de Itabuna...” e “Eleições a bico de pena, sob a vigilância dos adultos”. Normalmente, o comentário parte do sujeito da enunciação que narra os fatos e os interpreta na perspectiva do presente. Contudo, nos trechos destacados, fica difícil demarcar limites entre o presente e o passado da enunciação, contrariando, de certo modo, a perspectiva de focalização do comentário.

No segundo exemplo, ao que pressupomos, realizam-se, sem que seja possível distingui-los nitidamente, os procedimentos do narrar e/ou experimentar catalizados num único ser que se desdobra em *eu* e *ele*. Em cada um dos períodos, não sabemos exatamente se o narrador está comentando um fato ou reportando o ocorrido. Em outras palavras, nos perguntamos: em cada um dos períodos, tem-se uma avaliação do narrador situada no presente da enunciação ou o narrador está reportando acontecimentos do passado? Para este questionamento, ficamos sem respostas.

A narrativa vai sendo construída em *zig-zag*, e segue em estado permanente de transformação do ponto de vista, mercando com as possibilidades de emprego da

primeira ou da terceira pessoa para se referir ao sujeito e/ou objeto dos autorrelatos. Significa dizer que a representação do *self* transcorre em terreno movediço de escrita, exigindo do leitor um esforço maior para a interpretação das possibilidades narrativas de constituição do *eu* no tecido textual. É pela textualidade em movimento que o narrador, fazendo às vezes do “autor contruído”, se permite narrar-se em primeira pessoa, aos moldes da narrativa autobiográfica tradicional, e/ou em terceira pessoa, colocando-se como “o menino” que habita as próprias memórias.

Na narrativa de Jorge Amado, a disrupção do *eu* em alteridade marcada pelo jogo do duplo foco narrativo é muito frequente. Em razão disso e dos argumentos apresentados, acreditamos que, em *O menino grapiúna*, a fragmentação da subjetividade é um ato consciente de escritura. Na obra, o “autor implícito” se permite quebrar o pacto autobiográfico e jogar o jogo da alteridade, indo ao encontro do outro de si. Ou seja, conforme destacado em uma das epígrafes – a de Michel Schinider –, o “autor implícito” torna possível “[q]ue o ‘outro eu’ escreva o eu”. Ao construir o autorretrato, o narrador-“autor” posa diante do “outro de si” como se estivesse em frente ao espelho para buscar a imagem refletida. Ao fazê-lo, coloca-se como se estivesse “posando de lado”, para encontrar um outro ângulo de projeção de si mesmo, reinventando-se em perspectivas.

Um fator que contribui para o desdobramento do eu em outro de si em *O menino grapiúna* é que o “pacto autobiográfico”, que sela a identidade entre autor, narrador e personagem, nos moldes do que propõe Lejeune (2008), não é explícito, pelo menos nos termos de identidade onomástica dentro e fora da narrativa, isto é, no corpo da obra e no paratexto (capa, contracapa). Em nenhum momento encontramos, no interior da narrativa, o nome Jorge Amado para demarcar relação de identidade entre autor, narrador e personagem dos autorrelatos, embora saibamos que os pronomes de primeira pessoa como também a expressão “o menino” se referem ao nome de autor assinado na capa. Desse modo, afirmamos, por apropriação das palavras de Alberca (2007), que não há “fórmula autobiográfica transparente, sugerida pela identidade nominal” (ALBERCA, 2007, p. 173). O que vemos concretizado na trama narrativa é o procedimento de anomia da voz narrativa e do sujeito nela personificado. Para Manuel Alberca (2007), “o anonimato da voz narrativa supõe uma estratégia de fingimento, é de fato o primeiro escalão da invenção narrativa, pois o autor se borra ou desaparece por trás do ‘eu’ anônimo, se faz outro” (ALBERCA, 2007, p. 246). Para nós, trata-se de uma mascarada discursiva, um recurso ficcional, mas não fictício, que permite ao narrador-“autor” projetar-se para fora de

si mesmo e, ao mesmo tempo, retomar o elo consigo através da fórmula “Eu sou e não sou eu”.

Ao valer-se de duplo foco narrativo para fazer remissão ao “eu *duo*” – o *self* e o *other self* –, Jorge Amado fissa a concepção de sujeito moderno, unificado em si mesmo, como também, em certos aspectos, se permite ferir o pacto autobiográfico nos termos da relação estrita entre autor, narrador e personagem. No entanto, essas instâncias enunciativas não se apartam por completo e o pacto não é de tudo destituído. Esse argumento se justifica pelo fato de que, apesar da anonímia existente no interior da narrativa, tanto a primeira como a terceira pessoa preservam uma relação de identidade com o nome de autor colocado na capa do livro. Além disso, não podemos negar a relação de semelhança entre as instâncias enunciativas, vinculada ao caráter referencial da obra, que se constrói com base em dados factuais da vida do autor. Por essa movência da (não)identidade narrativa, o “autor construído” representa o *self*, ora fragmentando-o em um e outro de si mesmo, ora aproximando um do outro. Tal mobilidade permite à obra estreitar laços tanto com o regime de ficção quanto com o regime de realidade, caminhando, assim, por um espaço híbrido e movediço de escrita.

Referências:

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

AMADO, Jorge. *O menino grapiúna*. 24. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2006.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATISTA, Eloisy Oliveira. *Escritor, autor, narrador e herói: a construção do “eu” em Memórias do cárcere*. 2011, 142 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE. Philippe. *O Pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

Recebido em 01/09/2016
Aprovado em 12/09/2016