

# Os heróis da literatura<sup>1</sup>

LEYLA PERRONE-MOISÉS

## Declínio da literatura e do herói literário

EM SEU ÚLTIMO curso no Collège de France (1979-1980), Roland Barthes observava que a “grande literatura” estava definhando na prática e no ensino. Afirmava ainda que o “grande romance” era um gênero impossível para o escritor do fim do século XX, porque o mundo, o saber e o próprio homem estavam fragmentados, e a escrita de ficção não poderia mais recolhê-los no velho modelo do romance. Sobre os grandes escritores do passado, que ele olhava com admiração e inveja, dizia o seguinte:

Desaparecimento dos líderes literários; esta é ainda uma noção social; o líder [é uma] figura na organização da Cultura. Mas, na comunidade dos escritores [...] outra palavra se impõe, menos social, mais mítica: herói. Baudelaire a propósito de Poe: “um dos maiores heróis literários”. É essa Figura – ou essa Força – do Herói literário que perde hoje sua vitalidade. (Barthes, 2005-II, p.312-3)

O fim do século XX viu o anúncio de muitos “fins”: fim do Homem, fim da História, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim da cultura ocidental, fim dos intelectuais, fim da arte. Felizmente, nenhum desses “fins” se concretizou. Mas é evidente que essas mortes anunciadas eram índices de mudanças. A literatura não escapou às mudanças da virada, e muitos anunciaram seu fim, cujos principais sintomas seriam o desaparecimento da espécie “grande escritor” e o encolhimento do público leitor de “literatura difícil”.

No decorrer do século XX, vários escritores-críticos especularam sobre a possibilidade da morte da literatura: Sartre, Blanchot, Paz. Já no século XXI, essa possibilidade continua a ser aventada por escritores como Vargas Llosa e Milan Kundera. Em 2005, foi publicado na França um ensaio intitulado *O adeus à literatura. História de uma desvalorização*. E o crítico George Steiner, numa posição especialmente pessimista, diz que os bons livros estão ameaçados de desaparecimento.

É preciso lembrar que, quando se fala em “literatura”, estamos aludindo a uma prática e a uma instituição datadas e relativamente recentes. A literatura a que se referem os que anunciam a sua “decadência” ou o seu “fim” é aquela que se instalou em meados do século XVIII, quando deixou de significar o conjunto da cultura letrada para designar uma atividade particular, uma prática de linguagem separada (e considerada superior) às outras, uma arte e um meio de conhecimento. Essa concepção da literatura é própria do romantismo, se considerarmos esse movimento num sentido largo, que iria desde os românticos alemães até sua radicalização, na passagem do século XIX para o XX, com Mallarmé: “Sim, que a literatura existe e, por assim dizer, sozinha, à exceção de tudo” (*La musique et les lettres*).

A defesa dessa literatura tornou-se, assim, um ato de heroísmo. Na Inglaterra, Thomas Carlyle já havia definido “o Poeta como herói”. Em suas famosas conferências, “O herói como homem de letras” e “O Poeta como herói”, ambas de 1840, Carlyle observava que os heróis de tipo divino ou profético pertenciam a tempos remotos e já não eram cultuados no mundo moderno. E ele propunha que se considerassem os escritores como os heróis das novas eras. Curiosamente, a primeira conferência, “O herói como homem de letras”, contém mais informações sobre a concepção do poeta como herói do que a segunda, intitulada precisamente “O Poeta como herói”. Nessa segunda conferência, o ensaísta apenas exemplifica sua tese, apontando Shakespeare, Goethe e Dante como heróis nacionais de seus respectivos países. É na primeira, portanto, que nos deteremos.

As principais ideias expostas por Carlyle são as seguintes: 1) A difusão da imprensa trouxe uma nova forma de heroísmo que se manterá nas eras futuras; 2) O escritor deve ser encarado como a mais importante das pessoas modernas; 3) A vida de um escritor nos permite conhecer melhor o tempo que o produziu e no qual viveu; 4) A função do escritor é a mesma que as eras passadas atribuíam ao Profeta, ao Sacerdote e à Divindade; 5) A Literatura é uma forma de revelação; 6) A sociedade contemporânea oferece condições difíceis para o escritor, do ponto de vista moral e material; no entanto, ela deveria reconhecer sua importância e dar-lhe o governo das nações; 7) O Herói-Homem-de-Letras merece ser adorado e seguido por adoradores; mas permanece tranquilo e indiferente à celebridade; 8) O Herói-Homem-de-Letras não é um vitorioso, mas um herói que tombou [“*a fallen Hero*”].

Apoiando-se em considerações anteriores de Fichte,<sup>2</sup> Carlyle apontava a difusão da imprensa, na forma do mercado livreiro e do jornalismo, como uma das razões da vulgaridade do tempo em que viveram seus Heróis-Homens-de-Letras, Johnson, Rousseau e Burns: “Aquele não era um tempo de Fé – um tempo de Heróis! A própria possibilidade de Heroísmo tinha sido, como foi, formalmente abandonada em todas as mentes. O Heroísmo foi-se para sempre; Trivialidade, Formulismo e Lugar-Comum vieram para ficar”. Carlyle já tinha consciência de que fazia o elogio de uma classe condenada de escritores. Diz ele: “São antes as *Tumbas* de três Heróis Literários que tenho de mostrar a vocês. Aqui estão os escombros monumentais sob os quais estão enterrados três heróis espirituais. Muito fúnebre, mas também grande e cheio de interesse para nós” (ibidem).

A conferência “O herói como homem de letras” se encerra com esta espantosa metáfora: “Segundo Richter, na ilha de Sumatra há uma espécie de lanterna: grandes pirilampos que as pessoas prendem em espetos, para iluminar com eles o caminho, à noite. Eles podem, assim, deslocar-se com uma agradável radiância, que podem admirar. Honra seja feita aos Pirilampos!” (ibidem). O texto termina com uma adversativa irônica: “Mas -!” [“*But !*”]. Podemos ler esse “Mas -!” da seguinte maneira: apesar de sua preciosa luminosidade, os homens de letras são desprezados, usados e mesmo sacrificados pela burguesia.

Já na segunda metade do século XIX, Baudelaire classificava como “heroica” a vida de Edgar Allan Poe. Analisando a obra de Baudelaire em “Paris do Segundo Império”, Walter Benjamin (1994, p.64-97) usou a palavra “herói” com uma conotação paródica:

Baudelaire conformou sua imagem de artista a uma imagem de herói. [...] O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica. [...] Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo seu assunto heróico.

Esse heroísmo dos poetas modernos, entretanto, é postiço: “*Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel de herói está disponível”. A partir da segunda metade do século XIX, já não havia lugar para o heroísmo guerreiro, e o público leitor já não considerava os artistas como semideuses.

Não obstante, o ideal heroico persistiria na mente dos escritores, com leves modificações, até o início do século XX. Para os últimos “românticos” da modernidade, a literatura era sagrada, e merecia o sacrifício de tudo o mais, incluindo a própria vida pessoal. O maior exemplo dessa entrega à literatura, segundo Jorge Luis Borges (1957), teria sido Flaubert, “que foi o primeiro Adão de uma nova espécie: a do homem de letras como sacerdote, como asceta e quase como mártir”. À semelhança de Flaubert, outros escritores modernos “deram suas vidas” pela literatura: Mallarmé, Virginia Woolf, Proust, Kafka, Fernando Pessoa...

Em 1903, Rilke (2005, p.26) aconselhava a um jovem poeta: “Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever?”. Tanto Rilke como os anteriormente citados falam da vocação literária como missão irrecusável, difícil de ser assumida, implicando solidão, trabalho insano, desamparo e abdicação dolorosa à normalidade social, mas, ao mesmo tempo, como intensamente compensadora num plano superior ao da vida individual.

As vidas desses escritores devotados à literatura foram moldadas pela entrega total de suas pessoas à prática artística e à reflexão filosófica, de tal forma que adquiriram um caráter heroico. Stefan Zweig dedicou um livro, intitulado *O combate com o demônio*, a três desses heróis: Kleist, Holderlin e Nietzsche. Romântico tardio, diz Zweig (1983, p.8):

Sem ligação com seu tempo, incompreendidos por sua geração, eles passam como meteoros, brilhando com uma breve luz nas trevas de sua missão. Eles mesmos ignoram o que são e o caminho que trilham, porque vêm do infinito, para ir ao infinito: na ascensão e queda rápidas que constituem sua vida, mal tocam o mundo real. Algo de extra-humano age neles, uma força maior do que eles e à qual se sentem submetidos; eles não obedecem à sua vontade, são possuídos, escravos de uma potência superior, de um demônio.

Meio século mais tarde, Tzvetan Todorov (2006) lançou-se numa empresa semelhante à de Zweig, publicando um livro intitulado *Os aventureiros do abso-luto*. Diz ele:

Três grandes artistas do passado recente, Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke, Marina Tsvetaeva colocaram essa aventura no coração de suas existências. Não contentes de criar obras de arte inesquecíveis, quiseram colocar suas próprias vidas a serviço do belo e da perfeição. Entretanto, essa busca levou o primeiro à decadência física e psíquica, o segundo à depressão dolorosa, e a terceira ao suicídio. (ibidem, 4<sup>a</sup> capa)

Diferentemente de Zweig, Todorov não manifesta admiração por essa escolha de vida, porque seu objetivo não é estético, é moral: “A experiência de Wilde, Rilke e Tsvetaeva nos leva a refletir: em que consiste uma vida bela e rica de sentido?”. Trata-se pois, aqui, de uma “reflexão sobre a arte de viver” que, segundo Todorov (2006, p.242), esses artistas não souberam praticar, já que todos, a seu ver, acabaram mal. As conclusões de seu livro são moralistas, a favor de “outra via: a busca da qualidade de vida, do aperfeiçoamento pessoal, do amor” (ibidem). Não interessa, ao ensaísta, que esses “infelizes” tenham deixado, em suas obras, valores maiores do que os da felicidade individual. Ao contrário de Zweig, que escrevia: “é somente graças aos espíritos desmesurados que a humanidade reconhece sua medida extrema”.

Relidos hoje, os testemunhos dos escritores da alta modernidade sobre o alto preço pago por sua “vocação” nos parecem muito antigos, na medida em que atualmente a escolha e a assunção da “profissão” de escritor não tem, para a maioria deles, nada de radical e muito menos de trágico. Escrever não intimida mais ninguém. Publicar não é mais objeto de dúvidas metafísicas e existenciais, é apenas uma questão de achar editor, de editar por conta própria ou de colocar o texto na internet.

Ter êxito também não tem mais a ver com a realização de um grande projeto (a Obra, o Livro). Ao contrário do “solipsismo do gênio” de que falava Adorno, do recolhimento na “torre de marfim” assumido pelos heróis da alta modernidade, a maioria dos escritores da modernidade tardia busca o reconhecimento imediato sob a forma da fama. O aplauso da crítica é bem-vindo, embora dispensável. Não é recebido como uma confirmação de que os “tormentos” de escrita valeram a pena, é apenas um afago no ego. Ter êxito é sobretudo uma questão de tiragem (quantos milhares ou milhões de exemplares vendidos) e, conseqüentemente, uma questão de publicidade. A publicidade não é apenas a das editoras, mas passa pela contratação de agentes literários, pela mídia, pelos prêmios, e exige do escritor constantes aparições públicas, em entrevistas, salões do livro, festas literárias, numa ubiquidade global. O tempo dedicado à escrita e à solidão dessa prática fica, assim, bastante reduzido. Quanto ao sofrimento de escrever, não se ouvem mais queixas.

## A volta do herói literário na ficção

Ao concluir seu curso, Barthes (2005-II, p.359) expunha as razões pelas quais ele mesmo não podia escrever o romance anunciado:

Então, essa obra, por que não a faço – imediatamente, ainda não? [...] Talvez certo embaraço “moral”: o curso o diz suficientemente, estando todo encerrado na consideração desejanste das obras do Romantismo largo (Flaubert, Mallarmé, Kafka, Proust). Colocação entre parênteses das obras da Modernidade contemporânea. Espécie de Fixação, de Regressão a um Desejo de certo passado; cegueira para o contemporâneo, reporte do Desejo para formas que ignoram mil trabalhos atuais.

Ora, entre os “mil trabalhos atuais”, destaca-se um subgênero romanesco que tem crescido visivelmente desde os anos 80 do século XX: o romance que tem por personagem principal um “grande escritor”, isto é, um daqueles “heróis” da literatura em sua época áurea. Não se trata de biografia, no sentido estrito, mas de invenção ficcional que joga tanto com os dados biográficos como com dados colhidos na obra desses escritores. Por terem uma grande parte de invenção, mas invenção fundamentada em pesquisa biográfica e conhecimento das obras, esses romances têm uma função crítica implícita (escolha, interpretação, ênfase em determinados temas, alusões e intertextos).

Citemos, somente a título de exemplo e em ordem cronológica de publicação: Leonid Tsípkín, *Verão em Baden-Baden* (1981); Julian Barnes, *O papagaio de Flaubert* (1984); José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984); J. M. Coetzee, *Foe* (1986); Bernard-Henry Lévy, *Les derniers jours de Charles Baudelaire* (1988); Bernard Pingaud, *Adieu Kafka* (1989); Pierre Michon, *Rimbaud o filho* (1991); Jeremy Reed, *Isidore* (1991); Antonio Tabucchi, *Requiem* (1992) e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* (1994); J. M. Coetzee, *O mestre de Petersburgo* (1994); John Crowley, *Lord Byron’s Novel* (1995); J. M. Le Clézio, *La quarantaine* (1995); Guy Goffette, *Verlaine d’ardoise et de pluie*; Alicia Jimenez Bartlett, *A casa de Virginia W.* (1997); Michael Cunningham, *As horas* (1998); Colm Tóibín, *O mestre* (2004); David Lodge, *Author, author* (2004). Escritores brasileiros também têm dedicado romances a “heróis da literatura”. Alguns exemplos: Silviano Santiago, *Em liberdade* (1981); Luis Antonio de Assis Brasil, *Os cães da província* (1986); Ana Miranda, *Boca do Inferno* (1989), *A última quimera* (1995) e *Dias e dias* (2002); Ruy Câmara, *Cantos de outono. O romance da vida de Lautréamont* (2003); Antonio Fernando Borges, *Memorial de Buenos Aires* (2006); Lúcia Bettencourt, *A secretária de Borges* (2006); Wilson Bueno, *O copista de Kafka* (2007); Julián Fuks, *Histórias de literatura e cegueira (Borges, João Cabral e Joyce)* (2007).<sup>3</sup>

Por que essa tendência crescente dos escritores atuais a transformar os escritores em personagens? Pastiches, reescrituras ou continuações de obras célebres são práticas antigas. O que é relevante, aqui, é o fato de os escritores se tornarem personagens centrais de ficção. Note-se que a palavra “herói” (*hèros*), na Antiguidade grega, significava “semideus”, autor de grandes feitos. Na era

Moderna, passou a ser empregada no sentido de “protagonista de uma obra de ficção”. Os dois sentidos se aplicam ao subgênero aqui estudado.

Qual a relação desse tipo de obra com a biografia? A biografia, como gênero literário, é também um gênero híbrido, misturando dados históricos e ficção, e por isso, durante muito tempo, foi vista com desconfiança pelos historiadores e com certo desdém pelos críticos literários. Nas últimas décadas, entretanto, as biografias têm conquistado o apreço do grande público, e o respeito dos historiadores. Em seu livro *O desafio biográfico*, o historiador François Dosse (2009, p.13) diz que, desde o começo dos anos 1980, “assistimos a uma verdadeira explosão biográfica, que se apodera dos autores assim como do público, numa febre coletiva não desmentida até esta data”. E Dosse (2009, p.448) explica essa explosão:

A humanização das ciências humanas, a era do testemunho, a busca de uma unidade entre o pensar e o existir, o questionamento dos sistemas holísticos, assim como a perda da capacidade estruturante dos grandes paradigmas, todos esses elementos contribuem para o entusiasmo atual pelo biográfico.

A diferença entre o subgênero aqui focalizado e a biografia é, no entanto, clara. Embora fatalmente contaminada de ficção, a biografia tem um compromisso com a verdade dos fatos documentados. “O gênero implica um pacto de verdade, como aquele que Philippe Lejeune define como ‘o pacto autobiográfico’”, diz François Dosse. Mesmo aquelas que se autodeclaram “biografias romanceadas” respeitam esse pacto. O leitor espera informações autênticas e o biógrafo se compromete a fornecê-las. No caso das obras que nos ocupam, elas se apresentam claramente como ficção (muitas delas têm, abaixo do título, a menção “romance”). Vários dos escritores agora transformados em personagens foram objeto de alentadas biografias que, às vezes, serviram de base aos romances. Mas esses não pretendem se ater à biografia conhecida de seus heróis; pelo contrário, inventam outros episódios ou tratam livremente episódios conhecidos. Muitos deles relatam os últimos dias e a morte do escritor em pauta, provavelmente porque esses últimos momentos permitem um balanço de sua existência e de suas obras.

Em geral, os romancistas desse subgênero não narram a vida toda de um escritor. Escolhem um período de sua biografia, às vezes apenas determinados acontecimentos e desenvolvem, a partir desses, considerações psicológicas, filosóficas, políticas etc. São ficções metaliterárias, que pressupõem pesquisa histórica e conhecimento literário da parte do autor, e um público já familiarizado, por outras vias, com a obra do escritor escolhido. O grau de liberdade com relação à verdade histórica é variável, as maneiras como os diferentes escritores atuais trabalham esse material biobibliográfico são diversas e a qualidade literária do resultado, evidentemente desigual.

Um dos pioneiros do subgênero, e até esta data, dos mais notáveis, é *O papagaio de Flaubert*, de Julian Barnes (1988). Esse livro, que se autoqualifica

de “romance”, contém várias das possibilidades de explorar a vida e a obra de um escritor. A narrativa é conduzida por uma linha claramente ficcional, que podemos resumir assim: um médico inglês apaixonado pela obra de Flaubert vai à Normandia para buscar mais precisões sobre seu ídolo; o objetivo inicial de sua busca é saber qual dos dois papagaios empalhados, o do Museu de Rouen ou o de Croisset, foi de fato aquele que Flaubert teve em sua mesa quando escreveu “Um coração simples”. Essa busca se desdobra em várias outras linhas, que dificilmente poderiam ser desenvolvidas por um mero amador da obra flaubertiana, o “médico fictício”, mas que indiciam o verdadeiro autor do romance como um especialista do assunto. A riqueza de informação e de invenção é espantosa. De uma “Cronologia” biográfica bastante fiel e tradicional, Barnes passa a uma cronologia fundamentada apenas em fragmentos de textos de Flaubert. Segue-se a isso um “Bestiário de Flaubert”, uma crítica da crítica que discute a cor dos olhos de Emma Bovary, até uma ficção dentro da ficção: um suposto depoimento de Louise Colet sobre suas relações com o escritor. Temos ainda um dicionário dos lugares-comuns sobre Flaubert, um “discurso de acusação” contra o escritor, algumas propostas de temas para uma “prova escrita” sobre sua obra.

O livro de Barnes mescla vários gêneros – biografia, romance, ensaio, depoimento fictício, dicionário, texto escolar – e permite, mais do que qualquer outro, uma reflexão sobre os limites do biografismo e da própria crítica literária. E essa reflexão não é explicitada por Barnes, mas fica a cargo do leitor. Entre os “não ditos” irônicos do autor: ao revelar sua própria biografia de marido traído, o médico personagem se transforma numa versão moderna do Dr. Charles Bovary. E a questão da “verdadeira” cor dos olhos de Emma, assim como o mistério do “verdadeiro” papagaio terminam sem solução porque não têm a menor importância, e porque, de qualquer maneira, a crítica nunca tem a palavra final.

### **Modalidades**

Podemos detectar, nesse já vasto *corpus* de romances sobre escritores, algumas “modalidades” relevantes. Quanto ao tipo do subgênero, eles assumem as diversas faces do romance moderno: romance, psicológico, filosófico, político, policial, diário, confissão, depoimento, pastiche etc. Quanto à postura do narrador com relação a seu “herói”, encontramos várias atitudes, que vão da veneração, do epigonismo e da reabilitação, até a desvalorização e a contestação. Quanto à matéria narrada, as escolhas também variam: prioridade da biografia do escritor, prioridade da obra do escritor, prioridade do autor-narrador. Entretanto, essas modalidades aparecem mescladas em cada um dos romances referidos. O simples fato de eleger um escritor do passado como protagonista de romance já é uma homenagem e uma celebração, mesmo que o romance contenha críticas e objeções ao herói. Vou exemplificar com alguns romances paradigmáticos do subgênero, adotando um viés comparatista: o confronto de diferentes romances que têm por herói o mesmo escritor.

A breve e surpreendente vida de Rimbaud tem inspirado mais de um ro-

mancista. Não por acaso, já que o poeta das *Iluminações*, ao abandonar a literatura, tornou-se um marco-limite da Modernidade. Pierre Michon aceitou a incumbência de escrever uma biografia de Rimbaud que, na prática, se transformou num misto de ficção e ensaio crítico. Trata-se do livro *Rimbaud le fils*. Michon (2000, p.81) se refere à biografia oficial de Rimbaud como “a vulgata”, ou “o evangelho”, e dá sua própria visão da vida do poeta: “Tudo se passou em três pequenos atos: a imediata reputação de grande poeta, a consciência aguda da vaidade de uma reputação, e a devastação dessa reputação”. E sua interpretação dos fatos é a de que Rimbaud abandonou a poesia porque era impossível ir mais longe: “Desde 1830, a canção estava gasta; talvez ela tenha sido cantada por gargantas numerosas demais; havia excesso de postulantes para os prêmios do além; sobretudo, ninguém mais lhe dava garantia” (ibidem, p.82). A postura de Michon, narrador representado no texto, não é nem de exegese, nem de censura; apenas levemente irônica, distanciada do “moinho da interpretação” que venera Rimbaud como “a poesia pessoalmente”.

Michon se inspira nas fotos do “Álbum Rimbaud”, da coleção Pléiade, para desenvolver seu texto. O viés ficcional se declara desde o início: “Diz-se que Vitalie Rimbaud, nascida Cuiff, camponesa e mulher maldosa, doente e maldosa, deu à luz Arthur Rimbaud” (ibidem, p.13). Poucas páginas depois, ele acrescenta aos fatos narrados a palavra “talvez” (ibidem, p.17); mais adiante, assume a ficção: “imagino que” (ibidem, p.56); por vezes, contradiz a “vulgata”: “não acredito que” (ibidem, p.69); ou aceita-a parcialmente: “disso estou seguro” (ibidem, p.70). Até concluir que não se sabe o principal: “O que é que relança, sem fim, a literatura? Os outros homens, suas mães, as estrelas, ou as velhas coisas enormes, Deus, a língua? Os poderes o sabem. Os poderes do ar são esse vento leve através da folhagem” (ibidem, p.109).

O livro de Michon contém, a par de sua interpretação da vida do poeta, uma visão da história da poesia francesa do século XIX (três gerações: Hugo, Baudelaire, Rimbaud), uma teoria da linguagem, uma teoria da poesia moderna e uma reflexão sobre a situação do poeta “pós-Rimbaud”, isto é, a sua própria.

Jean-Marie Le Clézio também retoma a “lenda” de Rimbaud em *La Quarantaine*. Dentro da trama ficcional de uma aventura marítima, são inseridas lembranças de personagens que teriam visto pessoalmente o “vagabundo” de Paris e, mais tarde, o poeta já doente num hospital de Aden. Rimbaud aparece no romance por meio de referências biográficas e, sobretudo, no intertexto, largamente colhido em sua obra. Desde o início do romance, o poeta é lembrado como tendo sido visto pelo avô da personagem e sido lido por ela. A famosa frase “Eu é um outro”, embora não citada, é insistentemente lembrada nas alusões às crises de identidade do narrador e das personagens.

O romance de Le Clézio é semeado de outros intertextos: De Foe, Baudelaire, Shelley, Longfellow, Hugo, Hérédia, Verlaine, Conrad, além de trechos colhidos nos textos sagrados da Índia. Apropriando-se de todos esses textos, Le

Clézio cria uma obra original, uma prosa poética que é somente sua. Entretanto, como Michon, *Le Clézio* (1995, p.409) manifesta certa nostalgia com respeito a esses textos do passado: “Não há mais poesia. Não tenho mais vontade de ler as longas frases um pouco solenes de Longfellow. Parece-me que até mesmo as palavras violentas do homem de Ades desapareceram no céu, foram levadas pelo vento e perdidas no mar”.

Fernando Pessoa talvez seja o campeão em termos de ficcionalização. Já foi personagem de muitos romances, filmes, adaptações teatrais e até balé. Sem falar do interesse de numerosos artistas plásticos por sua figura. O que é curioso é o fato de um escritor tão discreto, com uma vida tão privada de grandes acontecimentos, suscitar tanto interesse ficcional. Mas é preciso lembrar que seu desdobramento em heterônimos, cuja “biografia” ele mesmo escreveu, abre um leque de possibilidades quase infinitas.

O primeiro grande romance inspirado em Pessoa foi escrito por José Saramago: *O ano da morte de Ricardo Reis*. Na verdade, a personagem principal do romance é o heterônimo Ricardo Reis; mas Pessoa “ele mesmo” aparece na trama como um fantasma que dialoga com seu *alter ego*. Ao escolher esse tema, Saramago pretendeu completar a breve biografia de Reis escrita por Pessoa. Já que esse não forneceu a data da morte do heterônimo, o romancista se permitiu imaginar o que teria acontecido com Reis depois de seu “exílio no Brasil”, mais precisamente, no ano de 1936. Esse ano corresponde a funestos acontecimentos: a ascensão de Salazar em Portugal, a revolução espanhola, o crescimento do nazismo e do fascismo na Alemanha e na Itália. Saramago inventa situações que colocam em xeque o poeta que pregava uma filosofia cética e contemplativa, e a abstenção de qualquer participação ativa na realidade, dizendo: “Sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”. Ora, ao voltar do Brasil em 1936, e ao inteirar-se dos acontecimentos europeus, Reis percebe que não é fácil manter-se neutro e indiferente. As experiências pessoais que o romancista atribuiu ao poeta também o obrigam a rever sua filosofia.<sup>4</sup>

Como outros romances de Saramago, esse implica uma reflexão filosófica e política. Mas não apenas isso. O cenário e a vida cotidiana lisboetas em 1936 são reconstituídos com uma consistência assombrosa, que raramente se encontra nas obras de história ou de sociologia. O leitor se sente corporalmente transportado para aquela cidade sombria e atrasada, e a suposta vida de Reis cumpre aquela função que Walter Benjamin (1991, p.442) atribuirá ao “historiador materialista”, em *Sobre o conceito de história*:

romper a continuidade histórica para extrair dela determinada época; romper igualmente a continuidade de uma época para extrair dela uma vida individual [...] mostrar como a vida inteira de um indivíduo cabe em uma de suas obras, em um de seus fatos; como, nessa vida, cabe uma época inteira; e como, numa época cabe o conjunto da história humana.

É também como fantasma que Fernando Pessoa aparece no romance *Re-*

*quiem*, de Antonio Tabucchi, mas aí para assombrar não um heterônimo, mas o próprio narrador que, numa peregrinação sobre os passos do poeta, questiona sua própria vida e identidade. O “caso” de Tabucchi é bem conhecido. Tendo descoberto a obra de Pessoa vários anos antes, o romancista italiano apaixonou-se por Portugal e pela língua portuguesa, e foi nessa língua que redigiu *Requiem*, posteriormente traduzido para o italiano. Anteriormente, ele já havia feito referência a Pessoa em *Noturno indiano*, que narra uma estranha viagem à Índia onde, entre muitos encontros, o narrador depara com um mestre em teosofia que cita o poeta português. Sempre fascinado pelo poeta, Tabucchi voltou a ele em 1994, no romance *Os últimos três dias de Fernando Pessoa. Um delírio*. Nesse breve romance, Tabucchi narra o que teriam sido os últimos dias do poeta, no Hospital de São Luís dos Franceses, em novembro de 1935. Em seu leito de morte, Pessoa recebe a visita de seus heterônimos, e acerta suas contas com eles. Os romances pessoanos de Tabucchi são obras de homenagem, em que a figura do poeta suscita um devaneio (vejam-se os subtítulos: *Uma alucinação, Um delírio*) e a criação de um mundo onírico e poético.<sup>5</sup>

Dostoiévski tem sido igualmente transformado em personagem, e tem tido também a sorte de seduzir excelentes romancistas do século XX. *Verão em Baden-Baden*, de Leonid Tsípkín (2003), mistura basicamente dois gêneros: um diário, em que é narrada a peregrinação do autor do romance nos passos de Dostoiévski (narração na primeira pessoa), e um relato ficcional da temporada que Dostoiévski passou em Baden-Baden com a jovem esposa, em 1867 (narração na terceira pessoa: “ele” e “ela”). Alterna duas temporalidades: a da União Soviética na segunda metade do século XX, e vários períodos da vida de Dostoiévski, até a morte, longamente descrita no final. Dostoiévski aparece no romance como quase demente, epilético, jogador compulsivo, mal-humorado, ressentido, mau marido. Entretanto, o livro é o resultado de uma paixão do autor, ao qual a irmã pergunta: “Você continua apaixonado por Dostoiévski?” (ibidem, p.166). Essa paixão é, ao mesmo tempo, uma rejeição, pelo fato de o autor ser judeu e Dostoiévski ter sido antissemita: “por que é que me sentia tão estranhamente seduzido e atraído pela vida desse homem que desprezava a mim e a meus semelhantes?” (ibidem, p. 206).

As angústias de Dostoiévski têm outra origem, mas as do autor do romance as associam às suas próprias, decorrentes de sua situação numa União Soviética totalitária e policial. Diferentemente de outros romances sobre escritores, esse não mimetiza o estilo de seu herói. Embora centrado no jogo, com o qual Dostoiévski pretendia salvar suas finanças, o romance de Tsípkín tem um clima sombrio, totalmente diverso daquele da novela *Um jogador*, um dos raros textos bem-humorados do grande escritor russo. Do ponto de vista biográfico, as relações tensas do escritor com a jovem esposa Anna Grigórievna, com quem se casara naquele mesmo ano de 1867, também parecem demasiadamente trágicas, e sua depressão parece referir-se a outros períodos da vida de Dostoiévski.

O estilo de Tsípkín é muito moderno, torrencial, com parágrafos divididos por travessões, e a narração é frequentemente metafórica. As situações tensas são expressas por metáforas como “nadar”, “agarrar-se ao mastro”, “andar na corda bamba sobre abismo”, “duelar”. Por sua originalidade, o romance de Tsípkín tem uma qualidade própria, independente da de seu tema.

Igualmente notável e muito diverso é o romance de J. M. Coetzee, *O mestre de Petersburgo*. O livro não traz a menção “romance”, mas é claramente ficcional, na medida em que narra um episódio não confirmado da biografia de Dostoiévski: o encontro desse com o anarquista Serguei Nietcháiev, em 1869. Dostoiévski vai a Petersburgo à procura de seu enteado Pável, que morreu de modo misterioso e teria sido um seguidor de Nietcháiev.

É um romance crítico, que mescla literatura, filosofia e política. É o confronto de Dostoiévski, espiritualista obcecado com o Mal que devora as almas eslavas e a sua própria, com Nietcháiev, jovem niilista e amoral, terrorista cego para quem todos os crimes se justificam em nome da Revolução. As conversas entre ambos se elevam ao nível da discussão metafísica sobre o Bem e o Mal, e são mescladas, para o escritor, de seus remorsos com relação ao enteado.

No final, deparamos com o desencanto de Dostoiévski:

A história está chegando ao fim; os velhos livros de relatos logo serão atirados ao fogo; nesse tempo morto entre o velho e o novo, todas as coisas são permitidas. Ele não acredita especialmente em sua resposta, tampouco desacredita. [...] Escreve para si mesmo. Escreve para a eternidade. Escreve para os mortos. Mas ao mesmo tempo que se sente ali tão calmo, é um homem apanhado num redemoinho. (Coetzee, 2003, p.237)

Conclui que o sobrinho Pável foi um mártir. “O que é um mártir? – Alguém que se entrega ao futuro [...] Uma guerra: velhos contra jovens, jovens contra velhos” (ibidem, p.239). O escritor acredita que teria perdido sua alma ao escrever e vender livros. A última palavra do romance é “desespero” (ibidem, p.241). Entretanto, deixa ao leitor a reflexão de que Dostoiévski, como escritor, também foi “alguém que se entregou ao futuro”.

Outro escritor que se tornou herói de dois romances é Henry James: *O mestre*, de Colm Tóibín (2005), e *Author, author*, de David Lodge (2004). O romance de Lodge foi publicado seis meses após o de Tóibín e, em certa medida, dialoga com esse. Ambos focalizam o mesmo período da obra de James (a meia-idade e o meio da obra), e várias cenas da vida do escritor são exploradas nos dois livros. Ambos colocam James, dramaturgo malogrado, em contraponto com o exitoso Oscar Wilde, que o fascinava. Enquanto Tóibín explora a vida interior de James, seus problemas sexuais e psicológicos, Lodge mostra um James mais superficial, sociável e loquaz. O romance de Tóibín se sustenta como obra autônoma, inventiva, intertextual, enquanto o de Lodge pouco se afasta da biografia e prefere o humor ao drama. Note-se que, diferentemente de Tóibín e como outros romancistas enquadrados nesse que chamamos um “subgênero”,

Lodge descreve a cena de morte de James, e suas últimas palavras, exatamente como elas constam das biografias do escritor.

Dois romances têm Virginia Woolf como protagonista: *As horas*, de Michael Cunningham (1999), e *A casa de Virginia W.*, de Alicia Jimenez Bartlett (2005). O romance de Cunningham tem uma estrutura artilosa. Começa com a narrativa do suicídio de Virginia Woolf em 1941, numa espécie de prólogo que assombrará todo o romance. Cunningham entrelaça, a partir daí, três histórias: a da escritora inglesa nos anos 1920, a de Clarissa, uma bem-sucedida nova-iorquina nos anos 1990, e Laura, uma suburbana de Los Angeles nos anos 1950. E há uma quarta história subentendida: a de Clarissa, personagem do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

Há um paralelismo entre a história das duas Clarissa que permite a Cunningham atualizar os dramas narrados em *Mrs. Dalloway*, substituindo os traumas da Primeira Guerra pela epidemia de Aids, transformando a homossexualidade feminina latente em relação estável assumida, mas mantendo a sensação de vazio existencial, o medo da loucura e a tentação do suicídio. A história de Laura, grávida e entediada em seu casamento com um veterano da Segunda Guerra, ao mesmo tempo que mostra a situação da mulher americana em meados do século XX, coloca, com delicadeza, a questão do amor materno, que implica a decisão entre a vida e a morte.

É admirável a habilidade de Cunningham em amarrar essas histórias, sem nunca perder de vista a obra de Virginia Woolf. Laura, no hotel em que se refugia, lê *Mrs. Dalloway*, e a Clarissa de 1990 é apelidada exatamente de *Mrs. Dalloway*. Trançando não apenas a biografia da escritora inglesa, mas também seu romance com a história dessas mulheres, que vivem em lugares diversos e tempos posteriores, Cunningham escreveu uma das mais complexas obras do subgênero que estamos examinando, uma obra que trata não apenas de uma escritora do passado, mas evidencia a força persistente da literatura no trato com as questões mais importantes da vida humana.

O livro de Bartlett é mais modesto. É uma ficção baseada no confronto dos diários de Virginia Woolf e o de sua empregada Nelly. O narrador é ora o autor, que explica como nasceu o livro, ora Nelly. O livro visa mostrar o contraste entre as ideias feministas-libertárias de Virginia Woolf e do grupo de Bloomsbury com a vida dura das empregadas da casa, Nelly e Lottie, que vivem em “casa alheia” e não têm casa própria.

O livro adota uma óptica social de viés feminista. Entre a escritora e a empregada há uma relação ambígua de dependência, fidelidade e hostilidade: “Contudo, continuava aquele surdo ressentimento entre as duas mulheres” (Bartlett, 2005, p.194). Em seu diário, Nelly questiona o tipo de vida dos patrões:

Eu me pergunto se eles são mais felizes do que as pessoas normais. Sei que sofrem, com todos esses amores misturados. Às vezes ouvi seus lamentos. A patroa diz que eles também sofrem por terem de escrever e pintar bem, e pelo que os

outros dirão quando lerem ou virem suas obras. Não creio que sofram tanto quanto um operário que tem de dar de comer aos seus filhos. Ou talvez sim, um operário pelo menos sabe que sua mulher e seus filhos o esperam em casa, e que lá eles podem ficar em paz. Mas eles... (ibidem, p.161)

Virginia Woolf não é visada como escritora. O que interessa à autora é o ambiente social inglês de seu tempo e a condição feminina.

### **Algumas perguntas**

A partir desses exemplos, e de suas várias maneiras de formalizar e de dar sentidos às experiências existenciais e literárias dos “heróis da literatura”, podemos formular algumas perguntas e a elas tentar responder.

Qual o alcance artístico e cognitivo desses romances? Algumas dessas obras, justamente deixadas de lado neste artigo, não têm um grande alcance. Apenas repetem fórmulas já desgastadas e, por isso, populares do gênero romanesco. É o caso de certos romances policiais de mero entretenimento, como os de Gyles Brandreth, que tem publicado uma série de histórias fictícias em que Oscar Wilde, com a ajuda eventual de Conan Doyle, desvenda vários casos,<sup>6</sup> ou os de Mathew Pearl, cujos romances policiais têm como protagonistas Edgar Allan Poe ou Charles Dickens.<sup>7</sup> Ou de brincadeiras literárias como a realizada por Adrien Goetz em *Le coiffeur de Chateaubriand* (2010), romance no qual o autor se diverte ridicularizando o “grande escritor”, numa ilustração do famoso ditado: “ninguém é herói para seu camareiro” (ou cabeleireiro).

Quais as razões do interesse atual por esse tipo de romance? Primeiramente, devemos lembrar que vários pensadores atuais têm observado que o individualismo é uma das características marcantes da virada do século XX para o XXI. Nesse caso, uma das mesmas razões que explicariam o gosto atual pelas biografias estaria na origem do gosto por romances nelas baseados: na falta de grandes paradigmas religiosos e éticos, a busca de modelos de existência em determinados indivíduos.

Em sua forma mais superficial, o individualismo de nosso tempo e de nossas sociedades (“sociedade do espetáculo”, segundo Guy Debord) favorece o culto das “celebridades”. Aqueles “heróis da literatura”, que agora se transformam em personagens de romances, em seu tempo só eram conhecidos como pessoas interessantes num círculo muito restrito. Alguns eram até totalmente desconhecidos. O que davam ao público eram suas obras, e, para escrevê-las, muitas vezes se enclausuravam ou se afastavam da sociedade. O escritor atual, diferentemente, tende a tornar-se uma figura pública, dando entrevistas na mídia escrita e audiovisual, frequentando feiras do livro ou festivais literários. Um escritor que pouco aparece e não dá entrevistas é malvisto pela mídia.

Essa verdadeira avalanche de romances sobre escritores é apenas uma moda? É uma prática tipicamente “pós-moderna” de releitura, de pastiche, de reescritura, de iconização mais ou menos pop, aparentada ao culto atual das “celebridades”? Não me parece que seja isso, porque a densidade semântica desses

romances e a complexidade de suas experimentações formais impedem que eles sejam inseridos na cultura de massa.

Seriam eles apenas a versão atual do velho romance histórico? Embora essas obras se aparentem ao romance histórico, por colocarem o protagonista em seu contexto histórico e social, amplamente pesquisado pelos autores, não podemos classificá-las como romances históricos, porque nelas o essencial não é um panorama fiel de determinada época, mas, frequentemente, um cotejo (explícito ou implícito) do passado histórico com o tempo presente. E não apenas por interferências lúdicas de anacronismos, como se tornou usual nas ficções ditas “pós-modernas”, mas por um objetivo maior de reflexão sobre o passado e o presente, dos homens e da própria literatura.

Um dos procedimentos mais correntes nesses romances é a intertextualidade. Cada um deles mereceria um estudo à parte a esse respeito. Da citação à referência, dessa à alusão, do pastiche à inclusão de fragmentos sem aspas, cuja identificação é deixada a cargo dos iniciados, todas as formas de intertextualidade estão ali presentes, e cada uma delas implica uma relação particular do autor com a obra do escritor-personagem e afeta a significação do romance.

Por que são privilegiados os escritores da alta modernidade? Do ponto de vista da produção literária, é preciso lembrar que o período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX produziu um grande número de obras consideradas obras-primas pela crítica e pelos leitores, fenômeno que não se repetiu na segunda metade do século XX, reconhecida por todos como qualitativamente menor. Ora, são exatamente os grandes autores desse período, isto é, da alta modernidade, que os melhores romancistas atuais<sup>8</sup> transformam em personagens: Flaubert, Rimbaud, Dostoiévski, Henry James, Virginia Woolf, Pessoa... E não o fazem como uma revisão valorativa da história literária “oficial”, pois a maioria deles mantém uma grande admiração por suas personagens e obras, e, nesse sentido, confirmam o cânone crítico e acadêmico.

É curioso que, no mesmo momento em que a teoria literária anunciava a morte do autor (Barthes, Foucault), os estudos acadêmicos atacavam o “cânone ocidental”, em nome do politicamente correto, tantos romancistas privilegiassem, em suas obras, aspectos biográficos de seus antepassados canônicos.<sup>9</sup> A impressão que se tem é de que esses escritores atuais veem em seus antecessores grandes personagens de uma história grandiosa, já terminada, uma história que merece ser contada e comparada com a prática atual da literatura de ficção.

É notável a frequência com que os escritores-personagens aparecem sob a forma de fantasmas ou assombrações. O exame dessas ocorrências à luz das reflexões de Jacques Derrida sobre o tema do “espectro” seria, certamente, muito proveitoso. Para Derrida (1993), o espectro é o que nos vem do passado, da tradição, e que deve ser acolhido para que se faça o trabalho do luto e se dê lugar ao porvir. Nesse sentido, o filósofo colocava a “espectrologia” (*hantologie*) na

própria base da desconstrução. Herdar, segundo ele, é “explicar-se com vários espectros”. Não é isso o que fazem os escritores atuais com os antecessores que os “assombram”?<sup>10</sup>

Nenhum desses escritores atuais pretende tomar seus antecessores como modelos de vida ou de escrita. Eles sabem que esse retrocesso é indesejável, e mais do que isso, impossível. Em busca de novos rumos, esses ficcionistas atuais olham, com uma nostalgia que não os paralisa, para seus antepassados, cujas vidas e obras eles revitalizam em obras que trazem a marca de nosso tempo. A escrita de cada um deles não é uma imitação anacrônica e estéril. Esses romances sobre escritores são, como dizia Carlyle há quase dois séculos e Mallarmé há pouco mais de um, belas *tumbas (tombeaux)*: enterros e celebrações, ambos necessários para que a literatura, assumindo novas formas, prossiga.

## Notas

- 1 Este artigo é parte de meu projeto “A literatura em mutação: práticas, crítica, ensino”, que tem contado com o apoio do CNPq.
- 2 Johann Gottlieb Fichte, *Über das Wesen des Gelehrten (Sobre a natureza do homem de letras, Conferência nº 10)*.
- 3 Essa lista não tem a pretensão da exaustividade, porque os romances protagonizados pelos “heróis da literatura” são muito numerosos e continuam afluindo. Neste artigo, focalizarei somente algumas dessas obras. Os romances brasileiros ficam para outra ocasião.
- 4 Para uma análise mais detida desse romance, remeto ao livro *O abismo invertido*, de Adriano Schwartz (2004), e ao capítulo “Saramago e um sobrevivente”, de meu livro *Inútil poesia* (Perrone-Moisés, 2000).
- 5 E os romances inspirados por Pessoa continuam aparecendo: cf. França (2006) e Claudio (2009), este último com *Boa noite, senhor Soares*, cuja personagem principal é um *office-boy* referido pelo semi-heterônimo Bernardo Soares no *Livro do desassossego*.
- 6 Um deles foi traduzido no Brasil: *Oscar Wilde e os assassinatos à luz de velas* (trad. Débora S. G. Isidoro. São Paulo: Ediouro, 2009).
- 7 Também publicados no Brasil: *A sombra de Poe* (Ediouro) e *O livro inacabado de Dickens* (Planeta).
- 8 Digo “os melhores” porque os romancistas cujas obras evoquei são, em sua maioria, reconhecidos como excelentes. Seus romances receberam uma impressionante quantidade de prêmios literários e três deles (Saramago, Coetzee e Le Clézio), o Prêmio Nobel.
- 9 O próprio Barthes já voltara atrás, manifestando seu interesse pelos “biografemas” (*Sade, Fourier, Loyola* – 1971). E seu último curso deveria terminar por um devaneio em torno das fotos do “álbum Proust”, que poderia tê-lo levado a um romance semelhante ao *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon.
- 10 Fica aqui essa observação como mera proposta de um estudo à parte, que seria muito vasto.

## Referências

- BARNES, J. *O papagaio de Flaubert*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. [Ed. original: *Flaubert's Parrot*. London: Jonathan Cape, 1984.]
- BARTHES, R. *A preparação do romance I e 2*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. [Ed. original: *La préparation du roman I et II*. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Paris: Seuil-Imec, 2003.]
- BARTLETT, A. J. *A casa de Virginia W*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. [Ed. original: *Una habitación ajena*. Barcelona: Editorial Belacqua, 1997.]
- BENJAMIN, W. Sur le concept d'histoire. In: \_\_\_\_\_. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. (Folio Essais, n. 418).
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, J. L. Flaubert y su destino ejemplar. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- CARLYLE, T. The Hero as Man of Letters; The Poet as Hero. In: \_\_\_\_\_. *Complete Works*. Sterling Edition, 1840. (digitalizadas no "Project Guttenberg").
- CLAUDIO, M. *Boa noite, senhor Soares*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- COETZEE, J. M. *O mestre de Petersburg*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. [Ed. original: *The Master of Petersburg*, 1994.]
- CUNNINGHAM, M. *As horas*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. [Ed. original: *The Hours*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998.]
- DERRIDA, J. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- DOSSE, F. *O desafio biográfico*. Escrever uma vida. Trad. Gilson César C. de Souza. São Paulo: Edusp, 2009. [Ed. original: *Le pari biographique*. Écrire une vie. Paris: La Découverte, 2005.]
- FRANÇA, J.-A. *José e os outros*. Almada e Pessoa, romance dos anos 20. Lisboa: Presença, 2006.
- LE CLÉZIO, J. M. *La Quarantaine*. Paris: Gallimard, 1995. (Folio n. 2974).
- LODGE, D. *Author, author*. London: Viking Press, 2004.
- MARX, W. *L'adieu à la littérature*. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe – XXe siècle. Paris: Éditions de Minuit, 2005.
- MICHON, P. *Rimbaud o filho*. Trad. Juremir M. da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2000. [Ed. original: *Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard, 1991. (Folio, n. 2522).]
- PERRONE-MOISÉS, L. Saramago e um sobrevivente. In: \_\_\_\_\_. *Inútil poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2005. [1ª ed. 1953.]
- SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984. [Ed. bras.: Cia. das Letras, 1988.]
- SCHWARTZ, A. *O abismo invertido*. Rio de Janeiro: Globo, 2004.
- STEINER, G. *Le silence des livres*. Paris: Arléa, 2006.

TABUCCHI, A. *Noturno indiano*. Trad. Wander de Melo Miranda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. [Ed. original: *Notturmo indiano*. Palermo: Sellerio Editore, 1984.]

\_\_\_\_\_. *Requiem. Uma alucinação*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

\_\_\_\_\_. *Os últimos três dias de Fernando Pessoa*. Um delírio. Trad. Maria da Piedade Ferreira. Lisboa: Quetzal, 1995. [Ed. original: *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*. Un delirio. Palermo: Sellerio Editore, 1994.]

TODOROV, T. *Les aventuriers de l'absolu*. Paris: Robert Laffont, 2006.

TÓIBÍN, C. *O mestre*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. [Ed. original: *The Master*, 2004.]

TSÍPKIN, L. *Verão em Baden-Baden*. Trad. Fátima Bianchi; introd. Susan Sontag. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. [Ed. original: *Lieto v Bádenien*, 1981.]

VIART, D.; VERCIER, B. Fictions biographiques. In: \_\_\_\_\_. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2005.

ZWEIG, S. *Le combat avec le démon*. Kleist – Hölderlin – Nietzsche. Paris: Belfond, 1983. [Ed. original: *Das Kampf mit dem Dämon*, 1951.]

*RESUMO* — Nas últimas décadas, tem sido aventada a hipótese do “fim da literatura”. Na verdade, trata-se do fim de um tipo de literatura, o da alta modernidade. Ao mesmo tempo, apareceram e multiplicaram-se romances cuja principal personagem é um escritor famoso do fim do século XIX ou primeira metade do XX: Rimbaud, Flaubert, Dostoiévski, Henry James, Virginia Woolf, Pessoa e outros. O objetivo deste artigo é examinar as causas e as características desse tipo de romance. Os escritores “pós-modernos” veem seus predecessores como heróis e modelos? Fazem o luto de uma fase áurea da literatura e comparam-na com a literatura atual? Qual a relação desses romances com as antigas biografias? Quais as novidades formais desse novo subgênero?

*PALAVRAS-CHAVE*: Ficção, Biografia, Escritores, Heróis, Modernidade, Pós-modernidade.

*ABSTRACT* — In the last decades the hypothesis of “the end of literature” has been put forward. It actually concerns the end of one kind of literature, that of high modernity. At the same time, many novels were published whose main character is a famous writer from the end of the 19th century or the first half of 20th: Rimbaud, Flaubert, Dostoiévsky, Henry James, Virginia Woolf, Pessoa and others. The aim of this article is to examine the causes and the features of these particular novels. Do “post-modern” writers look at their predecessors as heroes and models? Are they mourning a brighter phase of literature and comparing it with the current one? What is the relation between this kind of fiction and the old biographies? What are the formal contributions of this new sub-gender?

*KEYWORDS*: Fiction, Biography, Writers, Heroes, Modernity, Post-modernity.

*Leyla Perrone-Moisés* é professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FLCH-USP) e membro do Núcleo de Pesquisa Brasil-França (Nupebraf) do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). É autora de vários livros, entre os quais *Altas literaturas* (1998), *Inútil poesia e outros ensaios breves* (2000) e *Vira e mexe, nacionalismo* (2007). @ – leylapm@usp.br

Recebido em 26.10.2010 e aceito em 8.11.2010.