

PENAS DE UM PAVÃO: AUTOFICÇÃO E PERFORMANCE EM JOSÉ CARLOS OLIVEIRA

José Irmo Gonring
Doutorando em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo
Bolsista Capes-Reuni

Resumo: Estes apontamentos são uma incursão pelo romance *O pavão desiludido*, de José Carlos Oliveira (1934-1986), sob o prisma da *escrita de si*. Ao abordarmos uma obra cujo autor, narrador e personagem coincidem, publicada inicialmente como folhetim no principal jornal do Brasil, no início dos anos 70, buscamos flagrar os primórdios da “espetacularização midiática” do autor brasileiro no seu gesto performático. O objetivo principal deste trabalho é colocar em cena, no jogo teórico rico e produtivo sobre o “retorno do autor” que se estabelece nas academias, o nome de um escritor que não pode estar ausente, como está, do elenco dos ficcionistas que praticam a escrita de si.

Palavras-chave: José Carlos Oliveira – *O pavão desiludido*. José Carlos Oliveira – Autoficção. *O pavão desiludido* – Crítica literária.

Abstract: This paper dwells in the novel *O pavão desiludido*, by José Carlos Oliveira (1934-1986), through the perspective of the writing itself. By the means of approaching a work whose author, narrator and character are the same person, published initially as a daily serial fiction in Brazil's main newspaper, in the beginning of the 1970s, our aim is to witness the genesis of the “mediatic spectacularization” of the Brazilian author in his performatic gesture. The main objective of this text is to foreground, within the rich and productive theoretical game that has been established in Academia, a name that cannot be absent of the cast of fiction writers that practice the writing of the self.

Keywords: José Carlos Oliveira – *O pavão desiludido*. José Carlos Oliveira – Self-Fiction. *O pavão desiludido* – Literary Criticism.

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de coisas longínquas, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? [...] quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando a sua experiência?

Walter Benjamin

Aprendemos com Walter Benjamin sobre o homem que tem uma experiência para contar. Seria um idoso, em princípio. Mas essa vivência pode ser adquirida por outras

formas, principalmente se se trata do Zé Precoce, apelido em Vitória do autor que será objeto dos apontamentos que traçamos aqui: José Carlos Oliveira (1934-1986).

Também aprendemos com Leonor Arfuch a respeitar e engrandecer a escrita de si nos *blogs* e outros meios, como uma atitude de afirmação e não como um exibição narcísica da intimidade. Com Diana Klinger, observamos como a categoria da autoficção e *performance* (2007, p. 51-56) dá conta da análise de obras que se inscrevem – mais elástica e confortavelmente, do ponto de vista teórico – na escrita de si¹. E, ainda, concordamos com o professor Evando Nascimento:

A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o imaginário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira. (NASCIMENTO, 2010, p. 195-196).

No que diz respeito ao termo *performance*, no título deste trabalho, seguimos o entendimento de Diana Klinger, que considera “enriquecedor pensar o conceito de *autoficção* junto com o de *performance*” (2007, p. 26). Ela argumenta:

A arte da performance supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciator assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado (Ravetti, 2002, p. 47). Na arte da performance, o paradoxo do teatro persiste, mas ao contrário deste, o performer está mais presente como pessoa e menos como personagem. Da mesma forma que na performance, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional. No texto de autoficção, entendido neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita (KLINGER, 2007, p. 56).

Cabe lembrar que Diana Klinger já acentuara, no texto citado, que a autoficção, da forma como a autora a definiria, “surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele”. (KLINGER, 2007, p. 44). E, mais à frente, resume seu conceito destacando o hibridismo e a ambivalência da narrativa em questão, pois *a ficção de si* mantém como referente o autor, “mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe ‘ao vivo’ no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre sua subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (p. 62).

Escolhemos o romance *O pavão desiludido*, obra inaugural do escritor capixaba José Carlos Oliveira (1934-1986), como *corpus* a ser analisado sob a perspectiva da categoria da autoficção e *performance*.

Autobiografias são, no geral, comportadas. Excluem os dados que comprometem a imagem do autor ou expõem a intimidade de seus familiares. Não foi isso o que fez José Carlos Oliveira, em *O pavão desiludido*. Mas essa não é uma autobiografia, e sim um romance, pois essa etiqueta está lá, na folha de rosto do livro, em corpo bem destacado. (Na capa, assinada por Marcos de Vasconcellos, o desenho do rosto crispado e afrontador de José Carlos Oliveira, em tons psicodélicos, a estética da época.)

José Carlos Oliveira publicou *O pavão desiludido* em 1972, após vários anos de atividade como jornalista: como repórter e depois redator da revista *Manchete*; e como cronista do então principal veículo de comunicação impressa do país, o *Jornal do Brasil*, nos anos 60 e 70. Foi um dos piores períodos de sua vida, em que se afundou perdidamente na bebida e na depressão. O livro foi escrito no lendário bar e restaurante Antonio’s e publicado inicialmente como folhetim, no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*.

Nessa obra, o narrador conta a história de José Carlos Oliveira do nascimento até os 18 anos, de forma linear, em ordem cronológica. Tudo leva a crer que os fatos sejam reais, que se trata de um relato fidedigno, uma biografia do próprio autor. Seria, então, um romance, sim, pelo elevado grau estético do tratamento da linguagem, mas um romance de não ficção. (Uma análise mais detida nos leva a crer que essa obra é, além da forma,

tributária no conteúdo de um marcante predecessor nessa categoria, *A sangue frio*, do americano Truman Capote).

Do ponto de vista da forma, José Carlos Oliveira exercita o tamanho que lhe era familiar na produção de crônicas diárias, ao formatar cada capítulo. Há até o caso de um bem curto, dedicado à Rua Gama Rosa, no Centro de Vitória, a capital do Estado do Espírito Santo, cidade onde se passa toda a história, exceto o seu final, quando a personagem migra e se estabelece no Rio de Janeiro.

Esse texto sobre a Rua Gama Rosa não ultrapassa uma página.

No geral, são textos de duas e três páginas. E alguns se assemelham muito às crônicas de jornal, principalmente quando descrevem o espaço em que se desenrola a trama: a cidade de Vitória com seu mar e porto, as igrejas e palmeiras nas colinas, o familiar bairro de Jucutuquara.

Fizemos até um exercício com um auditório, quando participamos do Café Literário do Sesc (Vitória, ES), falando sobre crônica, no dia 30 de novembro de 2010. Destacamos um capítulo de *O pavão desiludido* que foi distribuído para todos os participantes. O texto não foi em fac-símile, mas teclado em uma página, com o título original, “O embarcadão”, e sem o número do capítulo, uma marca que poderia trair nossa intenção.

Nisso tivemos sucesso, pois ninguém da plateia suspeitou tratar-se do capítulo do citado romance – que foi pouco lido e está esgotado há décadas. Ou mesmo apontou algum estranhamento no texto que o desqualificasse como uma crônica, um texto autônomo; ou que o inserisse num projeto maior ou diferenciado.

Ainda sem mencionar a procedência do texto, fizemos uma ligeira análise sobre a peça, produzida com frases curtas e pontuação telegráfica. É o caso do parágrafo inicial, por exemplo, que descreve o porto de Vitória, onde os navios “mugem”. No mais longo parágrafo, entretanto, quando é apresentado o embarcadão que dá título ao texto, ele está bebendo cachaça em um boteco do bairro Jucutuquara e conversando com o seu proprietário. O ritmo do texto muda, torna-se tenso, e se desenrola com uma pontuação destrambelhada. O texto também está embriagado.

No parágrafo seguinte, o texto assume seu ritmo inicial e nostálgico, para descrever o menino que observa o embarcação que se embriaga e comenta o que ocorre no mar, os boatos e verdades sobre a Segunda Guerra Mundial. Aqui o narrador se insere na fábula, para terminar seu estatuto de *voyeur* contando como o embarcação vai ferrar sua “âncora” numa mulher, enquanto o mar está “grávido” de problemas. (Disse para os circunstantes do Café Literário que eu os tinha enganado, pois se tratava do capítulo de um romance, assinalando que a crônica por vezes pode estar embutida numa longa narrativa de ficção, como uma espécie de *dénouement*, aqui entendido como um momento de relaxamento de tensão. Para ilustrar isso, lembramos agora que Truman Capote, na obra citada, procede assim, como no episódio dos dois gatos que se esgueiram pela rua até irem comer os pedaços de pássaros que sobraram triturados nos radiadores dos carros que cruzavam a autoestrada em alta velocidade).

O termo *voyeur* é apropriado para ancorar esta narrativa, porque era assim que José Carlos Oliveira se qualificava, como boêmio veterano e profissional que circulava pela noite carioca. Se ia a uma boate, por exemplo, não dançava, só observava, matéria-prima para suas crônicas, mesmo que fosse com seu olhar lúbrico de experiente fauno.

Pois é em uma dessas crônicas que José Carlos Oliveira se refere ao ato de tomar cachaça que observou desde a infância. Fica claro, num confronto dos dois textos – “O embarcação” do romance e a crônica “Sobre a cachaça” do livro *O homem na varanda do Antonio’s* (OLIVEIRA, 2004, p. 195-196) –, que o autor trouxe para o seu romance “autobiográfico” a experiência do menino observador, mas só o que se pode provar é isso. O tratamento que dá ao texto do romance é de fusão, de imbricação de circunstâncias memorialísticas num artefato romanesco, onde o que conta é o componente ficcional. Na crônica, narra o ritual da bebida, numa visada mais referencial (“Assim procediam os cachaceiros da minha infância” [OLIVEIRA, 2004, p. 196]). Mas, no capítulo do romance, descreve a cena de um embarcação que se embriaga, vindo do mar e atracando em um bar, antes do porto do lar, para afogar as mágoas:

Seu Dudu põe a cachaça no cálice e o embarcação segura o cálice em cima do balcão, ficando assim algum tempo, como quem não faz nenhuma questão de beber. Fala-se de como está o mar, de como a guerra enfeitiçou o mar [...] e

como o sangue quente dos homens derrete a neve nos montes italianos, e como a guerra, esta, igual nunca se viu, e Dona Lili interfere vestida de negro, com cada seio do tamanho de uma abóbora, e anuncia que está nos livros, é o fim do mundo, e sendo assim o embarcação já entreabre em rosido o gomo dos lábios, e a límpida cachaça já se derrama nos límpidos dentes, e ele dá uma cuspidada, e um fio de saliva surge vertical entre os lábios, e Seu Dudu pergunta se aceita outra, e ele balança a cabeça e lá vai a cachaça outra vez no cálice, outra vez na língua, é a guerra mundial (OLIVEIRA, 1972, p. 88).

Na verdade, “a crônica” – o capítulo do embarcação – cresce em sua voltagem, em intenção literária, quando o texto é colocado em confronto com os capítulos que o antecedem e os que lhe são subsequentes. Pois “um” embarcação é peça fundamental de toda a trama. Será esse viajante dos mares, detentor do saber benjaminiano, que irá fazer o narrador de *O pavão desiludido* se defrontar com sua realidade dramática, a tragédia familiar que dali para a frente modificará sua vida. (No livro que analisaremos em outra oportunidade, *Um novo animal na floresta*, a revelação que lançará Carlinhos Oliveira nos braços da culpa virá de um rapaz de 17 anos.)

Tudo, no texto de *O pavão...*, conflui para caracterizar a mãe do narrador como uma “megera”, com sua educação rígida para um menino órfão. O mito do pai também se esfacelará, após a revelação final, feita pelo embarcação. O narrador se exacerba em exemplos de maus-tratos sofridos quando garoto, exaltando assim sua condição de vítima da família. (Aqui, vale a pena um confronto com a obra *A sangue frio*, pois Truman Capote se esmera em arrumar atenuantes para o bárbaro crime de Perry Smith, ao fazer a arqueologia documentada dos maus-tratos que ele sofrera na infância, inclusive por parte de freiras. José Carlos Oliveira lista a humilhação que sofreu por parte de um padre-professor, no colégio dos Salesianos. De um texto do próprio punho de Perry: “A minha mãe estava sempre bêbada e nunca em condições de tomar conta de nós. [...] A vigilante do meu pavilhão batia-me furiosamente [...] Depois começou a achar divertido pôr uma certa pomada no meu pênis e ardia-me de uma maneira quase intolerável”) (CAPOTE, [s.d.], p. 294-295).

Temos que levar em conta que o autor, José Carlos Oliveira, renegou essa obra, em entrevista ao jornal *A Gazeta*, em Vitória, no segundo semestre de 1985. O fato de ele desautorizar o romance não exclui seu caráter autobiográfico, apenas marca seu

arrependimento por difamar pessoas da família num texto; por expor seus dramas e fazê-las sofrer.

São outros fatores, então, que nos levam a duvidar de um relato fidedigno da vida de José Carlos Oliveira em *O pavão desiludido*.

Tudo leva a crer que o autor tenha criado uma obra para justificar sua estroinice, sua boemia culpada, enquanto, naqueles anos de chumbo dos 60/70, muitos brasileiros, boa parte seus conhecidos ou amigos ou profissionais da comunicação, iam para o exílio ou a prisão, alguns chegando a morrer nos cárceres da ditadura, por contestarem com palavras e ações o regime militar. Também precisava se desvencilhar da condição de “escritor sem obra”.

Para suportar esse ponto de vista, visitemos um dos capítulos iniciais e o capítulo que fecha *O pavão*... No capítulo 4, “O Zepelim”:

Mas voltemos ao morro, que é, sem trocadilho, aquilo que me mata. ‘Quem teve a desventura de viver no morro devia ser recompensado com o direito de morrer na vida.’ [...] Todas as vitórias me seduziam, a começar por Vitória, a própria cidade. [...] Eu contemplava aquilo tudo com indescritível ressentimento. [...] Eu era um rei destronado. Os usurpadores haveriam de pagar caro aquele crime [...] Eu desejava, então, uma grande quantidade de remorso para meus inimigos [...] e uma grande quantidade, a maior possível, de bens desejáveis para mim. Mas o que são bens desejáveis – perguntava eu, que andava pelos três ou quatro anos de idade. E respondia: ‘Tudo, menos aquilo que meus inimigos merecem.’ Ou então passava entre minhas ilusões e o céu azul alguma coisa branca, lenta e gentil, que seria uma baleia celeste se houvesse animal desse tipo, e eu deliberava: ‘Quero aquilo.’ Aquilo era o zepelim (OLIVEIRA, 1972, p. 20-21).

O final do último capítulo (30, “A mãe do bispo”), ou seja, o final do livro, reforça nosso sentimento de que *O pavão desiludido* é uma justificativa do autor para seu hedonismo e seu não engajamento político sob a perspectiva da esquerda. Ele está de novo no alto de um morro, no Rio de Janeiro:

Como no princípio, cá estou na garupa de um morro, tendo a meus pés, mas não à minha mercê, uma cidade hostil e desejável. [...] Lenta e solenemente rasgo a carta (da mãe), o recorte, o envelope, a passagem de volta. [...] Se quem viveu no morro merece morrer na vida, conforme eu mesmo estabeleci na primeira infância, quero todas as viagens, todas as mulheres, todos os desregramentos, quero ser livre por mim e para mim. Que meu corpo

regresse à terra, quando o tempo for chegado, sem levar um só prazer que não se tenha esgotado em meu espírito (OLIVEIRA, 1972, p. 129).

Outro elemento a assinalar é o predomínio das metáforas como forma de expressão, como podemos ver no capítulo “O embarcação”, que é uma mostra do procedimento recorrente em toda a obra. E no final do citado capítulo: baleia = zepelim.

Um dos melhores exemplares do polo metafórico que permeia toda a obra se encontra no capítulo que trata do assédio sexual ocorrido em sua infância. O fato se dá na escada de um edifício do centro da cidade (o edifício é real, de seis andares, o mais alto de Vitória no tempo assinalado na narrativa; fica no pé da Escadaria São Diogo – a que leva à catedral –, de frente para a praça Costa Pereira). Ali, o sempre menino faminto José Carlos conseguirá o pão mendigado a outro garoto, o entregador de pães, em troca de um favor sexual.

O produto de tal ato fica grudado em sua mão, enquanto ele se farta do alimento, mas lamenta não ter a manteiga.

Esse foco narrativo respaldado nas potencialidades poéticas do texto destitui o estatuto da verossimilhança como condição fundamental da obra. Assim, seria no mínimo temerário tomar como verdade um fato que não pode ser checado, ao se usar, numa possível biografia do autor José Carlos Oliveira, que deve primar pelo aspecto fidedigno dos fatos, com acurada apuração em fontes que não fosse apenas o autor de um “romance” (isso caracterizaria o procedimento jornalístico da tarefa de biografar), uma obra que está catalogada como “romance” na folha de rosto. Os fatos relativos a sua iniciação sexual colhidos do “romance” são verossímeis, ocorrências comuns na infância, como o “troca-troca” com o menino Bené e o alumbramento que teve ao tomar banho de chuveiro com a irmã de seu amigo, nuinha (OLIVEIRA, 1972, p. 38). Mas isso não está em Manuel Bandeira? Esse apontamento se faz necessário, pois a performance discursiva de José Carlos Oliveira é convincente a ponto de induzir o leitor e o pesquisador a equívocos, a tomar por realidade o que é ficção.

É correto que sua família viveu uma situação de penúria, após o falecimento do pai. Isso nos foi narrado por uma de suas irmãs. É provável que José Carlos Oliveira estivesse

sempre com fome, pois o assunto “comida” é recorrente na obra. Mas tudo leva a crer se tratar de uma caricatura, um exagero estético.

Isso não é suficiente para fazer do autor/narrador/personagem (herói?) um real entregador de marmitta que acabará por sempre chupar um pouco dos picolés de sobremesa que sempre levava para uma idosa, e sim um material que será trabalhado livremente para se criar a figura do “mar/miteiro”, título de um capítulo.

O “miteiro do mar” não será nada mais nada menos que o reforço antecipado da figura do narrador benjaminiano, que aparece como o embarcaçõ do capítulo 21, e figura como o “sábio” viajante contador de histórias que será retomado no penúltimo capítulo, agora como um outro personagem, e cumprindo um outro estágio de sua função romanesca: a de reconduzir o protagonista à consumação de seu fado.

Toda a arquitetura do romance, alternando capítulos líricos com outros carregados de *pathos*, num simétrico jogo de trevas e luz, conduz, num crescendo, o foco da narrativa para o desenlace dramático.

Há até o comparecimento de um sonho premonitório, uma estranha cena que termina com uma voz intimando o narrador a abandonar o projeto da obra em curso, que exporia o drama de toda uma família – a sua família. No capítulo 24, “Uma festa no inferno”:

Serenamente (sua irmã), abrindo os lábios em leve sorriso, pergunta: ‘José, por que você insiste em me prejudicar?’ Respondo gravemente: ‘Não quero prejudicar ninguém. Procuro apenas a verdade sobre nosso passado comum, ou ao menos uma verdade aproximativa. É possível que no fim disto tudo uma família inteira se veja reabilitada a seus próprios olhos e diante do mundo. *A começar por mim.*’ [...] Sorrindo, ela muda de assunto: ‘... Todo mundo *lá* está preocupado, que tudo isso é um escândalo, esse escavar das profundezas interiores e exposição de vivos e mortos, como no juízo final...’ [...] Acordo banhado em suor, mas devolvido, após tanto tempo, à plenitude de meu ser (OLIVEIRA, 1972, p. 103-104).

As entrevistas que fiz em Vitória mostram que José Carlos Oliveira não fugiu para o Rio de Janeiro após descobrir a tragédia que estava nos bastidores de sua família, como é narrado no livro. Ele buscava novos rumos, e talvez até se sentisse ameaçado em Vitória, em vista de suas atitudes polêmicas, da acidez de suas crônicas. Era um deslocado na cidade. Todos seus amigos seguiam a carreira adequada ao perfil pequeno

burguês do “mundinho”. (Um deles chegaria a governador do Estado e outro, a ministro.)

Essas observações, se não são suficientes para, além da etiqueta “romance” aposta à obra, descaracterizar sua validade genuinamente autobiográfica, pelo menos são necessárias para marcar a inserção do escritor José Carlos Oliveira na categoria de autor de autoficção, com viés performático, como ensina Diana Klinger. O criador que lança mão de sua história, ou parte dela, para carnavalizá-la, para dar-se em espetáculo ao mundo dos leitores, como drama, como tragédia, até, montando um painel de retirante nos moldes da obra de Portinari. Para, como dissemos acima, justificar uma vida de dissipação no álcool, quando se esperava dele a consumação de uma obra literária de vulto, ou a esquerda cobrava de qualquer intelectual o engajamento nas lutas democráticas.

O importante a assinalar é que o que mais conta para a obra ser caracterizada como romance (literatura) é o tratamento estético dado ao material, seja ele biográfico ou pseudobiográfico. Por outro lado, é a fabulação – um termo muito caro a José Carlos Oliveira, de quem o ouvimos por diversas vezes, como participante de uma oficina para criação de romance que ele dirigiu na Ufes, no segundo semestre de 1985. Isso inclui a forma como o material é exposto, em *O pavão...*, criando-se um clima que conflui, num crescendo, para o desfecho. Os fios que são espalhados desde o início e se atam ao final. No fundo, José Carlos Oliveira fez uma obra que denuncia os maus-tratos à infância desvalida. Assim se justifica o capítulo 12, “A menina sem sol”, que causou estranhamento ao editor Rubem Braga, um dos motivos de ter recusado a obra, que seria publicada pelo Bloch, seu ex-patrão na revista *Manchete*.

José Carlos Oliveira narra os seguidos sustos que “o menino pálido e cruel” dava numa “aleijada e idiota” de 13 anos. “No segundo patamar, 10 vezes por dia, José Carlos é aluno e professor, aprendendo e ensinado estoicismo e revolta. Tem oito anos de idade, tem um olhar perfurante e tem um banjo que lhe foi dado pelo demônio” (OLIVEIRA, 1972, p. 48).

A cena que pinta é dramática, para fechar o capítulo. O pai da menina lhe dá guaraná com formicida. Em seguida, “a menina sem sol recebeu em cheio o corpo do pai, cujo

peso era monumental, e cujo orgulho cintilaria sem qualquer dúvida na mão para sempre fechada em torno da navalha” (OLIVEIRA, 1972, p. 49). (O citado episódio dos dois gatos que se alimentam dos restos de pássaros grudados nos carros, uma “crônica”, também sobe de voltagem no contexto da obra *A sangue frio*, pois emblemática a frieza e crueldade de uma sociedade vertiginosa em torno da velocidade de viver a vida de riqueza (afluência), sem dar a mínima para as questões “menores”, para a ecologia, enfim, para o destino dos protagonistas que seria selado ali próximo, no fórum da cidade: descartáveis indo para a condenação à força).

Verdade ou ficção, na tragédia familiar da menina envenenada por um pai suicida? Teria um fato assim acontecido em Vitória? José Carlos Oliveira teria publicado essa notícia, no jornal onde trabalhava, na mocidade? É possível. Ele gostava de colocar notícias de jornal em suas ficções. Mas o importante a assinalar é que o autor, enquanto mostra na traquinagem do narrador o potencial de crueldade do sádico José Carlos, prenuncia o saco de maldades que ele abriria no decorrer da obra; e marca também com sinete de ferro e fogo o drama da infância nas classes menos favorecidas socialmente. Ou seja, ao criar uma obra que trata do drama de sua família, o autor faz a denúncia da pedagogia familiar de uma determinada época, em relação às crianças.

Não é por acaso que no título do livro figura o termo “pavão”. O autor traz para um capítulo estratégico de sua obra a história do Antoninho, melancólica canção popular que ficou célebre, no passado. No capítulo 10, “Chorinho para saxofone”:

Havia sempre alguém cantarolando alguma coisa triste e condenada ao esquecimento, como a história de Antoninho. Roubaram o pavão do mestre, caindo a suspeita sobre Antoninho. No dia seguinte, caso não fosse devolvido o pavão, o inocente seria condenado à morte. [...] Desta forma, cantando e escutando a música do povo, o menino viajava pela mais delicada região de seu espírito, explorando os austeros cômodos do sofrimento feito arte (OLIVEIRA, 1972, p. 40).

A obra como autoficção e/ou performance encontra em José Carlos Oliveira um cultor sempre atento. Ele era seu personagem, tanto que os batizava: Carlinhos, Charlot, dependendo das circunstâncias. Demos voz ao escritor e jornalista Carlos Heitor Cony:

O texto de Carlinhos (sic) Oliveira, seja ele qual for, é um contexto em si mesmo. Nesse particular, não tenho nenhuma hesitação em considerá-lo o

escritor mais autêntico de nosso tempo, a despeito de lhe faltar um livro específico que justifique a classificação. Lida concomitantemente com sua vida, ea sua obra, apesar de esparsa e fragmentada, pode ser encarada como o maior romance contemporâneo (TÉRCIO, 1999, p. 10-11).

É como Carlinhos que ele comparece em outro romance com fortes componentes autobiográficos: *Um novo animal na floresta*; e marca presença como Charlot, em *Domingo 22*.

No *Domingo 22* adquirido em um sebo, com a página da dedicatória arrancada, mas com três carimbos nas laterais com a grife “Grijó”, José Carlos Oliveira deixou essas preciosas observações manuscritas:

Aracataca (setinha) Macondo
Jucutuquara (setinha) Maracajaguaçu
Na metamorfose, o mundo real é efetivamente ABOLIDO.
O universo a que *Domingo 22* se refere está nas páginas
de “Os Olhos Dourados do Ódio” – e *em nenhum outro lugar*.

Assim, o romance *Domingo 22* se reporta ao *zeitgeist* e aos locais – como a boate Sacha’s – que são o pano de fundo do primeiro livro de José Carlos Oliveira, em 1962, reunindo uma seleção de suas crônicas publicadas nos anos anteriores, um tempo que abarca a era dos “cafajestes”. E remete a sua terra natal, como Maracajaguaçu, de onde procedem personagens fundamentais para o desenvolvimento da trama, um deles, protagonista de uma tramóia.

Em *Terror e êxtase*, José Carlos Oliveira não deixa qualquer resquício de sua vida privada. Essa obra foi um grande sucesso editorial: chegou à quarta edição pela Codecri; saiu uma com capa dura pelo Círculo do Livro; e virou filme, de Antônio Calmon. No entanto, o autor, com sua argúcia de jornalista e sua experiência de comportamentos sociais aurida nos bares da vida, irá tratar, pioneira e premonitoriamente, do conluio entre a criminalidade dos morros e a sociedade carioca. E fundamentalmente vai denunciar uma rede maior de poder paralelo, que inclui política e economia, que dá as cartas nesse jogo perigoso.

O instigante em José Carlos Oliveira é que aparentemente ele trabalha com verossimilhança total. Não há margem para a ambiguidade, que em algumas obras,

como *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, potencializa o *pathos* e o alcance do jogo e aguça o prazer da leitura. Neste caso, ficamos no campo do indecível com relação ao real, à referencialidade, que não pode ser critério para a avaliação de uma obra que é publicada com o *status* de literária. Mas cabe ressaltar que José Carlos Oliveira, ao buscar a verossimilhança total, um “desenho lógico” perfeito, em suas obras “autobiográficas”, costurando causa e efeito, acaba por nos deixar também ao sabor da indecidibilidade, e indagamos: “Foi mesmo assim?”.

É o que se dá no “romance bastardo” *Um novo animal na floresta* (1981), que, no nosso entender, também pretende justificar, com anos de atraso, o não engajamento político de “Carlinhos Oliveira”. O autor, José Carlos Oliveira, ao relembrar os fatos relativos ao sequestro do embaixador americano pela guerrilha urbana brasileira, deixa para o personagem narrador, Carlinhos, uma tarefa difícil, que acabará por levá-lo à paranóia: a de guardar em sua casa um dos envolvidos com o sequestro, até ser recambiado para a clandestinidade, num local seguro.

Mas isso é assunto para outro artigo.

Referências:

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut et al. (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 113-121.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.]. (Col. Dois Mundos, n. 93).

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1982. Caderno B. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/sufocados.html>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-47.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. O pacto autobiográfico (bis). O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 13-85.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010. p. 189-207.

OLIVEIRA, José Carlos. *Os olhos dourados do ódio*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1962.

OLIVEIRA, José Carlos. *O pavão desiludido*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

OLIVEIRA, José Carlos. *Terror e êxtase*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

OLIVEIRA, José Carlos. *Um novo animal na floresta*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

OLIVEIRA, José Carlos. *Domingo, 22*. São Paulo: Ática, 1984.

OLIVEIRA, José Carlos. *Diário da Patetocracia – Crônicas brasileiras. 1968*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

OLIVEIRA, José Carlos. *Bravos companheiros e fantasmas*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1986.

OLIVEIRA, José Carlos. *O rebelde precoce: crônicas da adolescência*. Seleção, ensaio biográfico e estudo crítico de Jason Tércio. Vitória: Florecultura, 2003.

OLIVEIRA, José Carlos. *O homem na varanda do Antonio's: crônicas da boemia carioca nos agitados anos 60/70*. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. O sujeito em cena. In: _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 105-120.

TÉRCIO, Jason. *Órfão da tempestade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

Recebido em 31/03/2012

Aprovado em 05/07/2012

¹ Para Diana Klinger, “O termo autoficção é capaz de dar conta do ‘retorno do autor’, pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta – retorno e recalque –, ainda que não necessariamente em relação com o discurso do trauma” (2007, p. 38). Isso significa ir além da classificação de Philippe Gasparini (autobiografia fictícia, romance autobiográfico ou ‘ficção autobiográfica’ e autoficção) (KLINGER, 2007, p. 45-46). Pois, para ela, Gasparini “reduz toda a autoficção à ‘ficção’” e considera: “O meu conceito de autoficção é um pouco diferente. No meu entender, a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e de sujeito” (KLINGER, 2007, p. 47). Klinger vê também simplicidade na definição de Lecarme para autoficção: um

discurso em que autor, narrador e protagonista são idênticos, restando a ressalva da etiqueta “romance” (LECARME, 1994, p. 227). Conceito que coincide com o de Gasparini. “Lembremos que Gasparini considera que a autoficção é menos ambígua que a ficção autobiográfica porque, ao ser internamente inverossímil, ela remete somente ao universo ficcional. Porém, na hipótese que sustentamos a seguir, seguindo a definição de Doubrovsky, a autoficção é um gênero ambivalente, ambíguo, andrógino” (KLINGER, 2007, p. 47-48). Arrematemos com Karl Erik Shollhammer: “Todavia, no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção, na qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira” (SHOLLHAMMER, 2002, p. 106-107).