

---

## E AÍ, MEU IRMÃO, CADÊ O AUTOR?\*

### HEY BROTHER, WHERE IS THE AUTHOR?

---

Heleno Godoy\*\*

**Resumo:** Este ensaio analisa, no romance *At Swim-Two-Birds*, o primeiro do escritor irlandês Flann O'Brien, publicado em 1939, as instâncias narratológicas de autoria, escrita e narratividade. O ponto de partida é o próprio início do livro, com três começos diferentes. Isso possibilita o estabelecimento de uma possível estrutura para o livro, compreendendo três diferentes 'romances' interligados, cada um com seus três diferentes narradores. É através desses três diferentes narradores que Flann O'Brien, *avant la lettre*, discute, rasura e subverte as noções tradicionais de autor, narrador e narrativa.

**Palavras-chave:** Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, autor, escritor, narrador.

**Abstract:** This essay analyses in the novel *At Swim-Two-Birds*, the first by Irish writer Flann O'Brien and published in 1939, the instances of authorship, writing and narrativity. The starting point is established by the novel itself, with its three different beginnings. This allows for the establishment of a possible structure for the book comprising three different 'novels' intertwined with each other, each one with its three different narrators. It is through these three different narrators that Flann O'Brien, in an *avant la lettre* way, discusses, revamps and subverts the traditional notions of author, narrator, and narrative.

**Keywords:** Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, author, writer, narrator.

Começo com simples informações biográficas. Brian O'Nolan (na forma inglesa) ou Brian O'Nualláin (na forma irlandesa), nasceu no dia 5 de outubro de 1911, em Strabane, na Irlanda, uma cidade na fronteira entre os condados de Tyrone e de Donegal, que é também a fronteira entre a República da Irlanda e os seis condados da Irlanda do Norte. Essa localização geográfica parece configurar, ou ao menos ajudar a configurar e também nos fazer compreender, um estar "à margem" que caracterizou a vida e o desenvolvimento da obra desse escritor. De seu nascimento físico ao seu nascimento como escritor, no ano também marginal de 1939, Brian O'Nolan tem sido um estranhamento, um problema e um limite. Primeiro, através de seus pseudônimos, entre alguns outros: Flann O'Brien, com que publicou quatro romances; Myles na gCopaleen, com que publicou um romance, uma peça de teatro e

---

\* Comunicação apresentada no IV Colóquio Filosofia e História, promoção dos departamentos de Filosofia e Teologia e Letras e Secretariado Executivo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, no dia 4 de novembro de 2004.

\*\* Professor titular de Literatura Inglesa da Faculdade de Letras da UFG, onde também trabalha no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. É doutor em letras pela USP e autor de dezesseis livros, entre poesia, contos, romance e ensaios. E-mail: [hgodoy@brturbo.com.br](mailto:hgodoy@brturbo.com.br)

escreveu, durante vinte e cinco anos, uma coluna no jornal *The Irish Times*; Brother Barnabas, com que publicou vários de seus escritos dos tempos de estudantes em Dublin. Ele é mundialmente famoso sob o primeiro desses pseudônimos, Flann O'Brien, sob o qual será referido a partir de agora.

A crítica literária já apontou, em seus escritos universitários, que um quase conto seu, intitulado “Cenas em um Romance (Provavelmente Póstumo)”, publicado sob o pseudônimo de Brother Barnabas, revela alguma coisa sobre a origem do livro *At Swim-Two-Birds* (*Em Nadar-Dois-Pássaros*),<sup>\*\*\*</sup> seu primeiro romance, o ponto de partida de suas preocupações com os problemas de autoria e autoridade, voz narrativa e focalização. Se esse conto constitui uma contribuição ‘póstuma’ à literatura, o problema da autoria é ainda mais intensificado, pois ele enfrenta, como escritor e autor defunto, mais problemas que o nosso Brás Cubas, criação de Machado de Assis.

É a partir de seu início que “Cenas num Romance” provoca o leitor e aponta para as dificuldades de seu autor: “Estou redigindo estas linhas, caro leitor, sob condições de grande tensão emocional, engajado, como estou, na composição de um artigo póstumo.”<sup>1</sup>, diz ele no início de seu texto. É “estressante” esse processo criativo, por se tratar de criar um texto numa situação limite, levada a extremos: se o texto é póstumo, é escrito de um lugar inexistente, um não-lugar, ou um ‘entrelugar’, aquele que não é mais *aqui* e se situa, não se sabe *onde*. Ora, está-se diante de um aspecto fundamental da narrativa: de onde vem a voz que fala no texto, quando esse texto não é na primeira pessoa? E se fosse, sabe de onde fala quem fala na primeira pessoa? Flann O'Brien, através de Brother Barnabas, está questionando a certeza nunca abalada do romance realista em saber não só quem, mas certamente também de onde fala o narrador de qualquer romance. Por essa razão, o narrador da maioria dos romances realistas fala de um ‘ponto de vista divino’, isto é, de quem não só sabe muito bem o que está falando, mas, principalmente, sabe que está falando de um lugar muito preciso, não apenas de *onde* ele vê tudo, mas, também, daquele em que é possível o equilíbrio perfeito entre seu processo narrativo e sua criação através da linguagem, pois ele fala do lugar que, ele crê, da objetividade; mais precisamente, do lugar que “traduz a confiança da burguesia triunfante” na objetividade, isto é, ele fala do lugar a partir do qual todas as explicações são possíveis, quer

---

<sup>\*\*\*</sup> Título intraduzível em português; prefiro seguir a lição da tradução espanhola, *En Nadar-Dos-Pájaros*, por José Manuel Álvares Flóres (1989), a seguir as lições das traduções francesa e italiana, respectivamente, *Kermesse irlandaise* (por Henri Morisset, 1964) e *Una pinta d'inchiostrò irlandese* (por J. Rodolfo Wilcock, 1999). Uma segunda tradução francesa, por Patrick Hersant, em 2002, optou por manter o título em inglês, mas sem a preposição inicial, *Swin-Two-Birds*. O título deriva de *Snámh dá Én*, em irlandês significando *At Swim-Two-Birds*, um lugar no rio Shannon, na Irlanda, entre Clonmacnoise e Shannonbridge, no condado de Offaly, na República da Irlanda.

sejam filosóficas, psicológicas ou sociais.<sup>2</sup> Isto é, ainda, do lugar social e político do poder conquistado, de onde se acredita ter-se domínio sobre todas as situações, força e poder para se decidir todas as possibilidades. Afinal, não há realmente poder ‘compartilhado’, e, se todo poder, no fundo, é total, mais ainda se acentua a confiança do narrador realista no controle absoluto de sua narrativa. Ele pensa que *sabe*, pensa que sabe *que sabe*, e induz o leitor (que *não sabe* e sabe *que não sabe*, sempre) a acreditar nisso.

Em seu conto, Brother Barnabas relata a rebeldia de um de seus personagens, chamado McDeid, em roubar a caixa de esmolas dos pobres da igreja; essa rebeldia leva a outras, como McDeid tornar-se um católico praticante contra a vontade do autor, ou participar de uma rebelião de personagens contra esse mesmo autor que, a um ponto da história, diz que seu livro

está tumultuado de conspiração e já houve duas bem difundidas consultas entre todos os personagens, incluindo dois que nem foram oficialmente criados. É a posteridade dando uma mão quanto ao destino de seus ancestrais, se entendem o que quero dizer. Está tudo errado. O único a objetar, se entendi, foi o Capitão Fowler, um bêbado hedonista que insiste em não haver violência até o Capítulo Doze ter sido completado, e ele foi derrotado.

Só resta, para a tristeza de Brother Barnabas, o fim. Mas isso significaria o quê? Que ele será morto por seus personagens, numa espécie de conspiração? Ora, Brother Barnabas já está morto, seu relato é póstumo, não apenas sua publicação. A pergunta, então, passa a ser: “Como se mata um autor?” E o que pode a morte de um autor significar? Pode-se também matar um narrador? Matar um escritor (nem é preciso perguntar se isso é possível) equivaleria a matá-lo também como autor? Para responder a essas perguntas, todas implícitas em “Cenas em um Romance”, através do fictício escritor e autor e também narrador Brother Barnabas, Flann O’Brien escreveu *At Swim-Two-Birds*. Nele, finalmente, pareceu entender que tinha três problemas pela frente: o de um escritor, o de um autor e o de um narrador; talvez, até um outro, o de um escritor, o de um autor e o de um historiador.<sup>3</sup>

*At Swim-Two-Birds* começa, diferentemente de qualquer outro livro na literatura irlandesa de então, com três inícios, já que seu autor acredita que

[u]m só começo e um só fim para um livro era uma coisa com a qual não concordava. Um bom livro pode ter três aberturas inteiramente dissimilares, inter-relacionadas somente na presciência do autor, e por isso, cem vezes esse número de finais.

Estamos diante, a convenção literária nos indica, de um escritor durante o processo mesmo de ele ser autor, isto é, no próprio ato de sua prática da escrita, de construção da

narrativa, quando ele está criando e ‘contando’, ainda que não diga ‘escrevendo’, sua narrativa. Até aí, nada demais, mas trata-se, na verdade, de um problema maior, o da arbitrariedade narrativa e de toda narrativa, evidentemente. De fato, o livro apresenta três inícios e o leitor, por isso, tenderá a acreditar que o livro vai conter três narrativas diferentes.<sup>4</sup> Afinal, por que seriam três inícios, se não fossem, desenvolvidas três histórias ou narrativas? Mas tal lógica não é de todo confiável, se o leitor se lembrar da possibilidade de ele encontrar, nas últimas páginas do livro, trezentos finais possíveis.

Se é que o romance conta uma história completa e compreensível, ou várias e interligadas, pode-se resumi-lo da seguinte forma, possivelmente não a única, mas que estabelece os *três níveis constitutivos* do romance:

1. Um anônimo estudante da University College Dublin, que mora com seu tio, é também, nas horas vagas (e elas são muitas, para um personagem indolente e descuidado e, até certo ponto, desleixado quanto à sua higiene pessoal como ele), um pretense escritor, já tendo dado início ao seu romance, do qual sempre fala aos amigos (mas que nunca parece estar escrevendo, ou, pelo menos, quase nunca o ‘vemos’ escrever), discute com eles seu texto, mostra-lhes páginas que recentemente escreveu (e ele muito mais fala sobre o que pretende escrever), responde-lhes sobre seu livro, contra-argumenta quando discutem com ele, confrontando-o por causa de seu trabalho. Embora seu tio se preocupe com o fato de ele parecer não levar os estudos a sério, e, principalmente, não estudar, esse anônimo estudante acabar por se graduar. Esse estudante escritor está escrevendo seu romance a respeito de um romancista, Dermot Trellis, no processo mesmo, ele também, de escrever um romance “sobre o pecado e suas conseqüências”, pretendendo “que esse livro salutar seja lido por todos”. Mas, entende ele, já que é um livro “puramente moralizante” e, por isso, “não atrairia o público”, decide “incluir muita sujeira” nele, por exemplo, “sete assaltos a jovens moças e qualquer quantidade de linguagem chula” e, é claro, muito “whiskey e cerveja preta” (ASTB, 47). Nesse **primeiro nível**, vamos chamá-lo assim (também poderíamos chamá-lo de “primeiro romance”), dois **subníveis** são detectáveis: aquele que constitui seu *mundo* real do estudante (ele mesmo, seu tio, seus amigos, seus estudos na universidade) e aquele de sua ficção, o *mundo imaginário* do romance que ele está escrevendo sobre o escritor Dermot Trellis e sua luta com seus personagens. Chamemos a esses dois *subníveis* **Subnível Real 1** e **Subnível Imaginário 1**.<sup>5</sup>

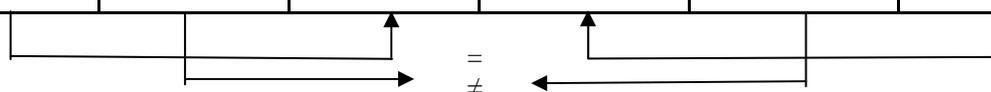
2. O romance de Dermot Trellis é constituído de cenas mais ou menos desconexas, envolvendo personagens inventados por ele mesmo ou tomados de empréstimo, com a contratação (e essa é a palavra correta) de alguns do folclore, das lendas e da tradição irlandesa, assim como da literatura do faroeste, além do uso deliberado de um estilo tomado de empréstimo das histórias de cowboy de um certo William Tracy, falecido e popular escritor do gênero, sem que ele consiga dar um rumo adequado ao que propõe, não sabendo mesmo nem que estilo seguir, que técnicas usar, já que está sempre indeciso entre uma coisa e outra, muito mais propenso à preguiça do que ao trabalho sério e continuado da redação de seu livro. Em verdade, o leitor lê pouco o livro de Trellis e quase nunca sabe realmente o que ele escreve, mas apenas o que pretende escrever, suas idéias e uma ou outra cena do livro, a maioria delas não se dando no plano da obra propriamente dita, mas no plano da realidade dos personagens tomados de empréstimo ou contratados pelo escritor para participarem de seu livro. Segundo o estudante escritor, que o criou, e porque Trellis está escrevendo um livro moralizante sobre o pecado, “ele é um filósofo e um moralista” (ASTB, 47). Mas, ao ouvir essa informação, retruca Brinsley, um dos amigos do estudante escritor: “Ninguém lerá uma coisa dessas.”, introduzindo no livro, provavelmente sem se dar conta disso, o problema do lugar do leitor na narrativa. Para facilitar sua própria vida de escritor, Trellis acaba por levar seus personagens para um hotel, o Red Swan, mas passa mais tempo dormindo do que efetivamente redigindo seu romance, permitindo que seus personagens vivam mais ou menos por conta própria. As coisas não caminham bem, ele dorme muito, seus personagens não têm o que fazer, a vida vazia os entedia, a pretensão de Trellis de fazê-los praticar atos repulsivos os revolta, e ele, o próprio Trellis, que se dedicara a escrever um livro contra todos os males do mundo, acaba, no processo de construção de seu romance, por parecer acrescentar mais maldade ao mundo, exatamente o oposto daquilo que pretendia fazer. Afinal, ele mesmo acaba por violentar a personagem que seria a heroína de seu livro, Sheila Lamont (uma espécie de herdeira da Shiela, do livro que Brother Barnabas escreve em “Cenas num Romance”), por ser incapaz de resistir à tentação, deixando-a grávida. Dessa gravidez resultam um filho, que já nasce adulto, Orlick Trellis, e a morte dela. Orlick Trellis acabará por se tornar o líder da revolta de todos os personagens do romance, desejosos de se livrarem da tirania de seu criador, Dermot Trellis. Essa revolta é motivada pela indolência do romancista e sua demora em finalizar seu livro, além de os personagens discordarem do escritor quanto aos rumos que ele dá às suas vidas, já que sonham com outros ou outras vidas. Até uma vaca, recrutada para compor a cor local (“...eu fui contratada para cumprir minhas funções naturais no

campo.”), depõe contra Trellis diante de juízes e júri (que são os mesmos, e são também os próprios personagens revoltosos), acusando-o de desleixado em relação a ela, que está com o úbere dolorido, de tão cheio de leite, por não ter sido ordenhada há dias (“Minha ordenha não foi feita com regularidade.” [ASTB 294; a cena do julgamento está entre as páginas 279-299]). O resultado dessa revolta dos personagens leva ao terceiro romance, já que Orlick ficará encarregado de concluir, favoravelmente aos personagens revoltosos, é claro, o livro que seu pai escritor está ainda por terminar. Neste **segundo nível** ou romance (afinal, é o romance que o anônimo estudante está escrevendo), mais dois *subníveis* podem ser detectados: o *mundo real* de Trellis e seus problemas como escritor e autor e a escrita de seu romance e o *mundo imaginário* ou fictício dos personagens de seu livro. Mas há uma complicação, pois os personagens de Trellis, sendo do mundo da ficção, aparecem também no mundo ‘real’ do Red Swan Hotel, onde estão todos hospedados, juntamente com o próprio escritor. Chamemos a esses dois mundos de **Subnível Real 2** e **Subnível Imaginário 2**. E, desta forma, outra complicação também aparece, pois devemos reconhecer o mundo imaginário ou fictício de Trellis e sua luta com seus personagens como o mesmo *subnível* do *primeiro nível* (ou romance) de *At Swim-Two-Birds*. Assim, o **Subnível Imaginário 1** é equivalente, senão igual, ao **Subnível Imaginário 2**. O que os diferencia é estarem um no **Nível 1** e o outro no **Nível 2**.

3. Orlick não escreve um romance completo, mas é, como escritor, mais requintado que seu pai, além de efetivamente escrever, coisa que Trellis, por causa de sua indolência, não faz. Retomando a escritura do livro a partir de um ponto antes que os problemas entre Trellis e seus personagens efetivamente começaram, Orlick dá uma outra orientação ao romance e, numa espécie de vingança contra o pai, o faz sofrer bastante. Ele quase chega, em sua reescritura, a uma conclusão trágica para Trellis, que continua, como sempre, dormindo. Os personagens revoltosos, afinal, ministram-lhe doses diárias de sonífero, prolongando-lhe a tendência natural para o sono. Com o trabalho suspenso por uma interpolação narrativa e a redação do romance deixada para ser concluída depois (é nisso que o leitor é levado a acreditar), com a destruição de Trellis e o triunfo dos revoltosos, entra em cena Teresa, a camareira do hotel, que acorda antes de todos os outros, para a limpeza dos quartos, sua obrigação diária. Sem saber que os papéis que Orlick estava escrevendo tinham algum valor (e eles eram os mesmos em que Trellis escrevia), e por acreditá-los velhos ou inúteis, já que esparramados pelo chão (para ela, são papéis sem sentido), Teresa joga-os no fogo. Vítima ou inocente útil nesse contexto, Teresa acaba por se tornar uma

personagem chave na “guerra” entre a tradição e o novo. Enquanto Dermot Trellis ainda se agarra à tradição para a construção de sua narrativa, Orlick se contrapunha a ele exatamente com a novidade de sua narrativa. Por ora, chamemos ao mundo de Orlick e a escritura de seu romance de **Subnível Imaginário 3** e ao mundo dos personagens com ele rebelados contra seu pai e vivendo no Red Swan Hotel de **Submundo Real 3**. Da mesma forma como ocorreu no **Nível 2** ou Romance 2, aqui também temos uma relação a estabelecer: o **Subnível Real 3** é idêntico ao **Subnível Real 2**, com a diferença, evidentemente, de estarem em *níveis* ou romances diferentes (**Níveis** ou Romances **2 e 3**), mas distanciados ainda pelo fato de no **Subnível Real 2** eles serem personagens de Trellis e subordinados a ele, e no **Subnível Real 3** estão rebelados contra Trellis e aliados a Orlick. Tal como no quadro:

Nível 1 (ou Romance 1)		Nível 2 (ou Romance 2)		Nível 3 (ou Romance 3)	
Subnível Imaginário 1	Subnível Real 1	Subnível Imaginário 2	Subnível Real 2	Subnível Imaginário 3	Subnível Real 3
O romance do anônimo estudante escritor-autor sobre Trellis e o livro que esse romancista quer escrever.	A vida do estudante escritor-autor, seu tio, seus colegas e amigos universitários. Até certo ponto, reminiscências biográficas	Dermot Trellis e o romance que quer escrever sobre o pecado.	O mundo criado por Trellis para seus personagens no Red Swan Hotel.	Orlick Trellis e a reescritura do romance de seu pai e a revolta contra seu criador. Até certo ponto, vingança pessoal contra o pai	O mundo dos personagens de Trellis no Red Swan Hotel e no julgamento contra ele.



Os três **Níveis** ou Romances e suas subdivisões em *At Swim-Two-Birds*

É desse modo que termina, penultimamente, *At Swim-Two-Birds*, aparentemente de forma inconclusa, pois outro e “último” final ainda existe para determinar se Trellis, assim como Hamlet, era louco ou não. Se é que o romance também aí se conclui, pois esse resumo apresentado insinua a finalização de três aspectos da narrativa total (se é que isso é verdadeiramente detectável ou encontrável no livro), e muita coisa ainda existe no romance como um todo. Não parece, de qualquer modo, tão impossível assim entender o livro, mesmo levando-se em conta as dificuldades nele existentes, que poderiam tornar difícil, para o leitor, acompanhar seu desenvolvimento. É que tempo e espaço não são nele categorias estanques, mas dinâmicas e, ainda, ambivalentes e também ambigualmente utilizadas e manipuladas pelo

escritor e autor. A utilização no livro de narrativas tradicionais e lendárias, folclóricas e populares, além das de cunho erudito ou da literatura elevada, requer que o leitor passe, amiudadamente de uma delas a outra, tanto quanto de um nível a outro da narrativa. As passagens de um *nível* a outro, até certo ponto, dentro do livro, são indicadas na própria narrativa; por exemplo, apresentando um nível enquadrado por um outro ou encadeado e encaixado por outro. Depois de algum tempo, a narrativa total do livro passa a não mais fazer essa distinção, tornando, principalmente em relação ao **Subníveis Imaginário 3** e ao **Subnível Real 3** (a reescritura do romance de Trellis empreendida por Orlick), quase imperceptíveis as passagens de um a outro desses níveis.

Como em qualquer resumo de um livro, esse que se tentou acima é, evidentemente, incompleto. De qualquer forma, fica claro, dessa forma entendido o livro, que aquela estabilidade da narrativa já referida, nascida da aparente estabilidade com que a sociedade burguesa vê a si mesma, não pode ser, e nem é, garantida. *At Swim-Two-Birds* questiona e rasura, desautoriza e desloca, ao mesmo tempo em que restaura ou reconstrói tal tradição, primeiro, fazendo seu narrador ‘contar’ seu livro na medida em que o escreve; depois, fazendo com que Orlick, ‘compartilhe’ com os personagens rebelados do romance de seu pai uma produção conjunta, propiciando também nesse nível, uma socialização do processo narrativo. Mas se para o anônimo estudante escritor ‘contar’ sua narrativa e sobre sua narrativa torna-se um modo de vida e de criar vida, diferentemente, na atividade compartilhada de Orlick e dos personagens rebeldes, “construir” uma narrativa torna-se um ato de destruição, da mais pura sabotagem. E é, ainda, um ato compartilhado de sabotagem porque ele precisa de cumplicidade para perpetrá-lo. Assim, se para outros personagens, sobretudo para o estudante escritor, o ato de contar histórias é um ato criativo, tanto de vida quanto artístico (“Narro, logo, existo!”, parece querer ele dizer), para Orlick, sendo um ato de sabotagem, é também um ato destrutivo, sem deixar de ser, mesmo assim, também artístico (“Narro, logo, mato!”, reverte e demoniza ele o processo). Se o estudante escritor e Trellis mantêm viva a tradição de contar histórias, Orlick e seus comparsas representam a destruição dessa tradição, mesmo se contraditoriamente praticando-a. E se essa tradição de compartilhamento é essencial para a construção de sua narrativa, que só existe através do aproveitamento de procedimentos utilizados por outros escritores, tais como linguagens, formas, enredos e até mesmo personagens (e que socialização da literatura e de seus processos poderia ser maior do que essa?), Flann O’Brien parece insinuar que aquela outra tradição, a do romance realista (mesmo se escrito com a melhor das intenções filosóficas e morais), deve ser

destruída e eliminada ou, ao menos, substituída por outra mais nova e menos conflitante, mas que, no entanto, não sobrevive sem essa mesma tradição.

Essa tradição, afinal, remete ao próprio conceito de literatura, que só existe através das próprias formas, enredos, personagens, linguagens (oral ou escrita) que cria. A perspectiva realista da narrativa, por sua vez, não compartilha nada, pretendendo-se sempre um olhar novo, original e único sobre todos os problemas; de outra forma, onde residiria seu próprio realismo? Mesmo assim, se se quiser uma forma atenuada de expressão, a tradição realista deveria ser abandonada em favor de um procedimento inaugurador, tal como é inaugurador o próprio romance *At Swim-Two-Birds*.

Mas há ainda um outro aspecto a ser considerado. A estrutura de *At Swim-Two-Birds* explicita, talvez mais do que qualquer outro romance do século vinte, o processo do encadeamento e encaixe narrativo, pois a narrativa de Trellis só existe na medida em que confronta e desafia a narrativa do estudante anônimo, da mesma forma que a narrativa de Orlick é um claro confronto ou oposição à narrativa de Trellis.<sup>6</sup> Se a narrativa de Trellis é a exposição dos métodos e dos processos do estudante escritor, se ele, como escritor, é uma aparente exemplificação e repetição dele, Orlick, diferentemente, é seu oposto: o estudante escritor e Trellis podem até ser bons e bem intencionados, mas são preguiçosos e pretensiosos; Orlick não tem boas intenções e foi educado ou influenciado para o mal (por Pooka MacPhillimey), embora seja industrioso e articulado, quase conseguindo seu intento de matar o pai. E ele introduz em sua narrativa, do mesmo modo que seu pai, isto é, usando do conhecimento do mesmo procedimento narrativo de seu pai, a figura também lendária de Pooka Fergus MacPhellimey, tal como seu pai introduzira em seu “romance”, as figuras lendárias do próprio MacPhellimey, de Finn Mac Cool, Suibhne e da Good Fairy, e de outros personagens, como John Furriskey, Paul Shanahan e os irmãos Sheila e Anthony Lamont. O que justifica a existência de *At Swim-Two-Birds* é a forma como *níveis* e *subníveis* narrativos nele subsistem e coexistem, se interpenetram e se sustentam para além da aparente inconsistência e desordem de seu texto.

Existe, em *At Swim-Two-Birds*, mais do que uma indeterminação, senão uma desierarquização de gêneros, formas, estilos em que a literatura sempre se exercitou desde Aristóteles. Disso resulta ser ele um romance multifacetado e transgressor, que une gêneros distintos (lírico, narrativo, dramático) e estilos diversos, personagens tomados de empréstimo a outras obras, um verdadeiro “saco de gatos” que, se não fosse a engenhosa técnica do encadeamento e encaixe narrativo nele usada, teria se tornado incompreensível. Não sem motivo, *At Swim-Two-Birds* é a exemplificação dos procedimentos usados pelo próprio Flann

O'Brien, mas expostos pela formulação teórica de seu anônimo estudante escritor-autor, para quem

[p]ersonagens deveriam ser intercambiáveis de um romance para outro. O *corpus* total da literatura existente deveria ser visto como um limbo do qual autores perspicazes [ou sagazes] poderiam extrair seus personagens como requeridos, criando somente quando fracassassem em encontrar uma adequada marionete existente. O romance moderno deveria ser largamente uma obra de referência. A maioria dos autores gasta seu tempo dizendo o que já foi dito antes – usualmente, de forma muito melhor. Uma riqueza de referências para obras existentes faria do leitor um conhecedor instantâneo da natureza de cada personagem, evitaria qualquer explicação cansativa e efetivamente impediria que charlatães, arrivistas, trapaceiros e pessoas de educação inferior entendessem a literatura contemporânea. (ASTB, 33)

Mas a apropriação textual não se resume nisso, pois ela se dá, também, no nível intratextual dos três *níveis* que constituem a narrativa do romance e dos seis *subníveis* em que eles se subdividem, relacionados aos *mundos reais* e *imaginários* que explicitam. Assim, o encadeamento e encaixe narrativo torna-se compreensível ou mais claro. Se voltarmos à Figura anteriormente dada, em forma de gráfico, veremos que apenas o **Subnível Real 1** e o **Subnível Imaginário 3** não têm correspondentes, o que levaria o leitor a acreditar, num primeiro momento, que eles são até mais diferentes entre si do que aparentam. No entanto, essa não é a verdade, pois eles têm um ponto em comum, que os aproxima: representam ambos a vida de um escritor-autor e os problemas que cada um deles enfrenta para escrever seus respectivos livros ou romances. De um lado, no **Subnível Real 1**, está o estudante universitário ora discutindo seu livro com seus amigos, e ouvindo deles objeções e pedidos de explicações, ora ouvindo admoestações de seu tio, que deseja vê-lo fazendo algo mais positivo e duradouro. O que aproxima esse **Subnível Real 1** do **Subnível Imaginário 3** é que um interfere no outro e vice-versa. Por seu lado, o **Subnível Real 1** funciona como *myse em abyme*<sup>8</sup> do **Subnível Imaginário 3**, antecipando o que poderá acontecer nesse último.

Por tais razões, *At Swim-Two-Birds* torna questionável a existência de uma história ou de *uma só* história. O abrir seu livro com três diferentes inícios, Flann O'Brien não está mais do que propondo um jogo, ao mesmo tempo que enganando seus leitores. Ao optar por negar uma só abertura para sua narrativa, não está se propondo uma 'história da narrativa' ou da narratividade, mas apenas uma forma de questionar essa mesma história, recusando-se a se encaixar nela. O autor (o anônimo estudante escritor), que conta sobre outro autor (Trellis), que será sabotado por um outro autor (Orlick), não quer se exhibir como conhecedor profundo de todas as técnicas narrativas possíveis, mas tão somente confrontá-las, isto é, ele pode até fazer uso delas, mas será um uso sabotador, como se a dizer que, se elas existem, existem

apenas enquanto possibilidades de transcrição e transgressão, interessando-lhe muito mais subvertê-las.

Desdobrando seus narradores e se colocando acima deles, mesmo se de forma quase imperceptível, O'Brien chamou a atenção para três entidades<sup>9</sup> distintas da mesma categoria: o *autor*, o *escritor* e o *narrador*. Podemos opor a essas entidades uma outra, a do *historiador*. Ao desdobrar sua narrativa em três níveis, fazendo efetiva e propositalmente aparecerem três inícios, a instância do *autor* torna-se aquela em que ele não é percebido. Como muito bem expressa Michel Foucault, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência”.<sup>10</sup> Não se trata, portanto, de ‘narrador-autor’, mas do ‘autor implícito’, aquele que é identificado por trás e acima daquele que se identifica por um nome e por sua função, a de escrever livros. Ora, essa é a função, exatamente, da entidade *escritor*, em *At Swim-Two-Birds*, o que, de fato, o estudante anônimo é ou faz. Mas não só ele, pois, tal como ele, também Dermot Trellis e Orlick. Afinal, todos *escrevem*. Qual entidade, então, estaria por trás e acima desse estudante anônimo, criando-o e inserindo-o numa narrativa, fazendo-o falar na primeira pessoa, a não ser o *autor implícito*? Restaria ver o que é cada um dos três escritores que aparecem no romance e o novo uso que deles fez Flann O'Brien.

Em seu nível, ao criar a figura do escritor Dermot Trellis, o estudante anônimo também será, acima de tudo, um *historiador*, quando ele também se puser por trás e acima de Trellis, quando esse for focalizado como um escritor que está efetivamente, também, escrevendo um livro. Ao fazer de Trellis um escritor em busca de um estilo e de uma forma, ao teorizar, além disso, sobre o fato de um romance ser uma “forma auto-evidente de impostura ou de fraude”, ele está sendo um *historiador*, por fazer Trellis convocar, para ajudá-lo, aqueles dois tipos de personagens, os tomados de empréstimo e os contratados, quer da tradição lendária ou folclórica e ainda da tradição literária. Além disso, ele é (ou se torna) um “apropriador”, tornando seu qualquer pedaço de texto que se enquadre ou se encaixe em sua narrativa e sirva a seus propósitos. Como argumenta Myron Turman, “se qualquer texto [...] não é mais que uma coleção de fragmentos, o autor torna-se não mais do que aquele personagem encarregado de coletar e arranjar aquele material”, jamais se tornando, podemos concluir, um verdadeiro autor.<sup>11</sup> Além do mais, o anônimo estudante escritor é um contador de histórias, ele assume sua condição de “narrador” de casos e de trechos de seu livro, daquele que, enfim, não se esquece dos acontecimentos e necessita estar sempre contando-os e recontando-os, defendendo o modo como os conta ou os escreve, tal como o narrador (ou narradores) de *Ulisses*, de James Joyce, que se torna ativo pela demonstração de conhecimento de técnicas e procedimentos.

Em outro nível, o segundo, Trellis, além da narrativa que quer escrever, também se põe como um criador, mas, se sua intenção é escrever um livro contra todos os males do mundo, esse livro não é escrito, pois ele contrata, convoca ou arregimenta personagens, não chegando a efetivamente escrever a narrativa do livro que planejou. Portanto, ele posa de *escritor*, na melhor tradição do comportamento dos que se apresentam como tal: Trellis anuncia sua próxima obra, tem as melhores intenções ou idéias, quer sejam elas morais, filosóficas ou mesmo estéticas. Por isso, ele vai além da mera convocação de personagens lendários e do uso de certos procedimentos técnicos, ele também está em busca da realista “cor local”. É contra esse artificialismo que Flann O’Brien se insurge e faz de seu personagem Trellis um *escritor*, mesmo que ele se ponha apenas como uma figura cultural, não importa, dependente da busca da ‘verdade’ histórica e também sócio e geopolítica, que estaria por trás de todo e qualquer ato artístico. Trellis acredita-se possuidor de uma qualificação tanto quanto de uma mensagem, de uma possível “ajuda” que quer dar ou distribuir aos leitores: interessa-lhe menos o que poderia escrever, e muito mais sua função social, e todas as responsabilidades ou não que tal função acarreta.

Será Orlick, por sua vez, quem vai retomar a entidade do *autor*, mesmo sendo personagem do romance do estudante escritor, tanto quanto “filho” de Dermot Trellis, ao expor os erros de seu pai e insurgir-se contra ele, tomando-lhe a narrativa que ele construía, para criá-la à sua maneira, isto é, matando o pai castrador e tomando seu lugar. Se sua tentativa fracassa, não é sua culpa. Antes de isso acontecer, ele efetivamente escreve, isto é, *re-cria* a história e a literatura, pois tem domínio da escrita e do estilo, sabendo amalgamá-los. Orlick possui a objetividade e a finalidade, além de ser (mesmo se como seu pai, Trellis) um produto de uma linguagem que dá origem a outra, incessantemente. Como diz Foucault, ao discutir o problema do que é o autor, “não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”.<sup>12</sup> A morte de Orlick no fogo, pelas mãos de Teresa, exemplifica e confirma o parentesco a que Foucault alude entre a escrita e a morte. Se, nas narrativas árabes de *As Mil e uma Noites*, como quer o filósofo francês, a motivação, o tema e mesmo o pretexto era “adiar a morte”, não é outra a motivação de Orlick, que re-escreve o romance de seu pai para garantir, para si e seus comparsas, para além da sobrevivência, também um outro rumo para suas vidas. O erro (ou será acerto e dever?) de Orlick é querer matar o pai. Se quem acaba morrendo é ele mesmo, ele também se enquadra na tradição, pois, afinal, precisaria mesmo morrer jovem para garantir-se uma narrativa e, conseqüentemente, a imortalidade. De qualquer forma, Orlick torna-se “o lugar

originário da escrita”, pois do desejo e da interdição, do Eu e do Outro. Ou do lugar *nenhum*, nem aquém, nem além, mas *lá*, onde o *autor* se consome no ato de sua escrita imaginada e no fogo da realidade possível de seu desaparecimento.

## Notas

- \* O'BRIEN Flann, *Myles Before Myles* (London: Paladin-Grafton Books, 1989), p. 77; o texto do conto-ensaio vai desta página até a 81.
- <sup>2</sup> LEFEBVE, Maurice-Jean, *Estrutura do discurso da poesia e da prosa* (Coimbra: Almedina, 1976), p. 187; Lefebve está discutindo o conceito de visão ‘por detrás’ – e de suas correlatas “com” e “de fora” – de Jean Pouillon, tal como aparecem em *O tempo no romance* (São Paulo: Cultrix, 1974), pp. 51-82.
- <sup>3</sup> Ao menos literário, poder-se-ia dizer. Entende-se “historiador”, aqui, apenas como aquele capaz de se recordar e reconhecer, por ser conhecedor, dos procedimentos narrativos; quando muito, ele é um apropriador, um diluidor de procedimentos alheios, jamais um verdadeiro criador.
- <sup>4</sup> Nesta ensaio, assumo a idéia de que são três narrativas ou três livros ou, ainda, três romances. Aparentemente, como queria o próprio Flann O'Brien.
- <sup>5</sup> Trata-se de um termo arbitrário usado, didaticamente, para diferenciar níveis distintos de construção da narrativa de *At Swim-Two-Birds*. É preciso ter em mente que todos esses níveis e subníveis são representações do Imaginário, de que a própria literatura é a representação maior.
- <sup>6</sup> BAL, Mieke, em *Narratologie* (Utrecht: HES Publishers, 1984), p. 62, distingue *enchâssement* de *encadrement*, preferindo usar o primeiro em referência a “obras onde há uma dupla subordinação” e, o segundo, para os casos em que a “subordinação se realiza apenas em um dos dois planos”, mesmo levando em conta que normalmente se emprega *enchâssement* “para todas as obras onde há um *récit dans le récit*” (ênfase da autora). Em *At Swim-Two-Birds*, a dupla subordinação só ocorre entre as narrativas de Trellis e de Orlick, não havendo relação alguma entre essa última e a do estudante escritor. A subordinação que se realiza apenas em um dos dois níveis se dá entre a narrativa de Trellis e a do estudante escritor. Por isso, preferimos usar os termos “encadeamento” e “encaixe”.
- <sup>7</sup> Segundo Cronin, este *conspectus* ou sumário foi emprestado a Flann O'Brien por seu amigo, o pintor Cecil French-Salkeld (*LM*, 84).
- <sup>8</sup> Para o conceito de *myse em abyme*, tal como usado aqui, ver RICARDOU, Jean, “L'Histoire dans l'Histoire”, *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Éditions du Seuil, 1967), pp. 171-190. Anne Clissmann também se refere ao encadeamento e encaixe de uma narrativa em outra em *At Swim-Two-Birds* como “en abyme”, mas ela não ultrapassa, teoricamente, o nível primário de estar uma narrativa dentro da outra, apenas.

<sup>9</sup> O nome poderia ser outro; na falta de uma terminologia mais requintada, ‘entidade’ é suficiente, pois não se está aqui teorizando sobre teorias, mas tão somente tentando fazer uso de alguns postulados teóricos.

<sup>10</sup> *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro ([Lisboa]: Veja – Passagens, 1992), p. 36.

<sup>11</sup> *Word Perfect: Literacy in the Computer Age* (Pittsburg: Pittsburg University Press, 1992), p. 64.

<sup>12</sup> *O que é um autor?*, p. 35.

### Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BAL, Mieke. *Narratologie*. Utrecht: HES Publishers, 1984.

BOOKER, M. Keith. *Flann O’Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*. Syracuse: Syracuse University Press, 1995.

CLISSMANN, Anne. *Flann O’Brien: A Critical Introduction to His Writings*. New York: Barnes and Noble Books, 1975.

CRONIN, Anthony. *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O’Brien*. London: Grafton Books, 1989.

FOUCAULT, Michel. *O que É um Autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. [Lisboa]: Veja – Passagens, 1992.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa – Ensaio de Método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

LEFEBVE, Mauricer-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Prosa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

O`BRIEN, Flann. *At Swim-Two-Birds*. New York: Plume Books, 1976.

----. *En Nadar-Dos-Pájaros*. Trd. José manuel Álvares Flóres. Barcelona: Edhasa, 1989.

----. *Kermesse irlandaise*. Trd. Henri Morisset. Paris: Gallimard, 1964.

----. *Swin-Two-Birds*. Paris: Les Bellesd Lettres, 2002.

----. *Una pinta d’inchioistro irlandese*. Milano: Bompiani, 1999.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Édition du Seuil, 1967.

STURGESS, Philip J. M. *Narrativity – Theory and Practice*. Oxford: Clarendon Press, 1992; *At Swim-Two-Birds* é estudado no Capítulo 9: “Narrative Despotism and Metafictional Mastery: The Case of Flann O’Brien’s *At Swim-Two-Birds*”, pp. 235-259.

TURMAN, Myron. *World Perfect: Literacy in the Computer Age*. Pittsburg: Pittsburg University Press, 1992.

WÄPPLING, Eva. *Four Irish Legendary Figures in At Swim-Two-Birds: A Study of Flann O’Brien’s Use of Finn, Suibhne, the Pooka and the Good Fairy*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, *Studia Anglistica Upsaliensis* 56, 1984.

Recebido em março de 2012.

Aceito em abril de 2012.