

LITERATURA ENQUANTO GESTO: MEMÓRIA E FICÇÃO EM DOIS
ROMANCES DE MIGUEL SANCHES NETO

LITERATURE AS A GESTURE: MEMORY AND FICTION IN MIGUEL SANCHES
NETO'S TWO NOVELS

Igor Ximenes Graciano*

Resumo: No artigo faz-se um estudo comparado entre os romances *Chove sobre minha infância* (2000) e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto, no sentido de compreender os diferentes pactos estabelecidos entre autor e leitor na narrativa do Eu. Entre os discursos romanesco e o autobiográfico, estas duas obras perfazem a representação do gesto literário no limite entre a escrita da memória – a recuperação do vivido – e sua ficcionalização. Para tanto, busca-se definir brevemente o conceito-metáfora de gesto literário como a figuração, no espaço do romance, do escritor no momento ou em torno de seu ofício. Nas narrativas de Miguel Sanches a ambiguidade entre fato e invenção se faz pelo uso do nome próprio, no primeiro, além de outros indicadores claramente vinculados à biografia do autor. Esgarçadas as fronteiras, memória e ficção compõem o campo de atuação do escritor.

Palavras-chave: Memória; ficção; gesto literário.

Abstract: In the article we make a comparative study between the novels *Chove sobre a minha infância* (2000) and *Chá das cinco com o vampire* (2010), by Miguel Sanches Neto, in order to understand the different established pacts between author and reader in the narrative of self. Among the novelistic and autobiographical discourses, these two works make up the representation of the gesture at the boundary between memory writing - the recovery of what has been lived - and its fictionalization. To this end, we seek to briefly define the concept-metaphor of literary gesture as the figuration, in the novel's space, of the writer at or around his office. In the narratives of Miguel Sanches, the ambiguity between fact and invention is achieved by using his own name, in the first case, and other indicators are clearly linked to the author's biography. Frayed the borders, memory and fiction make up the writer's playing field.

Keywords: Memory; fiction; literary gesture.

Tua memória, pasto de poesia

Carlos Drummond de Andrade

Memória e(m) ficção

Se a autorreferência pode ser considerada uma das características do texto literário, sua incidência será mais ou menos acentuada no decorrer de gerações e modismos estéticos

* Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília e Doutorando em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: ixgraciano@gmail.com

(para além e aquém de qualquer “estilo de época”). É possível, portanto, falar de momentos em que a produção literária, vista em conjunto, oscila entre as perspectivas ora do eixo realista-naturalista ora do romântico-simbolista, ao menos no sentido mais amplo desses termos. Evitando simplificar ou esquematizar a complexidade de tudo o que é humano ou produto do humano, pretende-se antes apontar, ressaltadas as inúmeras nuances, duas atitudes históricas no que se refere à relação entre a ficção e o chamado “real”, isso que teima em se colocar como referência e que assim legitimaria as paisagens ficcionais. No jogo da mimesis, ora se busca a transparência do texto, dando-se a ver o que há por detrás das palavras, ora se declara a porosidade da escrita, enquanto construção que é parcial e por isso mesmo mais “honesto”. A paisagem enquanto tal em contraposição à paisagem percebida – e narrada – por um *eu* que é a própria condição cambiante de sua existência.

Essa polarização é bastante difundida desde dias pós-estruturalistas, com vitórias frequentes do texto poroso, da escritura, nos termos de Derrida (2002)¹, sobre qualquer pretensão metafísica de uma verdade estável e substancial, indiferente às impurezas da linguagem, e que existiria fora dela, podendo ser alcançada. No campo literário, mais especificamente nas obras romanescas, a dualidade teve em seus extremos duas facetas: “documentos literários” ou pastiches auto-irônicos. Quando o discurso ficcional atua justamente no limite do “possível” – a terceira via entre o real e o imaginário – o romance se realiza da forma mais incisiva, explorando a ambiguidade dessas esferas, e não tentado anulá-la. É por essa via que seguem *Chove sobre minha infância* e *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto.

Crítico literário há quinze anos atuando na imprensa, o paranaense Miguel Sanches estreou na literatura em 2000 com o romance autobiográfico *Chove sobre a minha infância*. Ainda que tivesse publicado obras em outros gêneros, entre coletâneas de contos e poesia, além de romances menos atrelados a sua biografia, esta sempre teve um papel central na produção romanesca do autor, o que do ponto de vista da recepção é reforçado pelo relativo sucesso da estreia (*Chove...* foi premiado e o colocou entre os nomes destacados da literatura nacional desde então).

Romance de formação do escritor – em que Sanches narra sua infância no interior do Paraná em meio a uma família de agricultores, cujo padrao é hostil ao seu interesse pelas letras – *Chove...* encontra em *Chá das cinco...* uma continuação, embora as obras guardem sua autonomia e atuem a partir de diferentes pactos com o leitor, como se verá adiante. Nesse

¹ Derrida afirma que “escrever é saber que aquilo que ainda não está produzido na letra não tem outra residência (...) O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio” (p. 24).

romance, de constituição mais francamente ficcional, o protagonista Beto Nunes narra de modo intercalado a adolescência na pequena Peabiru e sua posterior entrada na vida intelectual de Curitiba, onde passa a fazer parte do restrito círculo de amigos do escritor Geraldo Trentini. É nesse período que Beto se firma como crítico literário e lança seu livro de estreia, não por acaso um romance autobiográfico sobre a infância no interior do Paraná.

Entre a autobiografia e a invenção, no limite dessas instâncias, o discurso ficcional afirma e nega o real, admitindo que as paisagens não possam ser plenamente refletidas ou recuperadas, porém sem tampouco abrir mão do que delas é irremediável: aquilo que *realmente* foi vivido para ser contado. É nesse espaço de sombra entre memória e ficção que perambulam os narradores de Sanches.

Contar o eu, contar o outro

O estudo comparado desses dois romances tem como pano de fundo um interesse mais amplo sobre um fenômeno recorrente no campo literário brasileiro contemporâneo², especialmente nas narrativas: a representação do escritor e do que chamarei aqui de *gesto literário*.

Gesto literário é, portanto, uma imagem que se refere à representação da escrita literária na prosa de ficção. A definição dessa imagem central remete, conseqüentemente, a um recorte mais geral de narrativas romanescas que tematizam sua própria feitura, e que têm como protagonista o escritor de ficção no exercício íntimo de seu ofício. O gesto literário representado é, por fim, um falso flagrante, como se o leitor observasse entre as fímbrias da ficção os movimentos furtivos do escritor – os bastidores da escrita – e assim pudesse descobrir algo mais no texto: a confissão sobre o que motivou sua escrita e as condições em que ela se realiza.

Mas qual a especificidade desse gesto? A hipótese aqui está justamente em seu caráter de “falso flagrante”. O gesto literário, por se dar no espaço da ficção, é ensaiado, cuidadosamente construído para a cena em que o autor se expõe, o que revela – com a clara intenção de revelar – os motivos e as condições da escrita. Por isso, diante de uma quantidade significativa de autorrepresentações do escritor na recente narrativa brasileira, em que o fazer literário emerge como tema recorrente, quer-se saber o que isso significa, em termos amplos. Haveria hoje um projeto implícito que se afasta do “mundo” e se volta para as possibilidades

¹ O termo “campo literário” é empregado aqui de acordo com a acepção de Pierre Bourdieu, que o define como o espaço em que ocorre um conjunto de relações e práticas sociais relacionadas aos diversos agentes ligados à produção, consumo e reprodução da literatura.

de sua representação? Um projeto que não se reconhece como projeto, mas que se mostra na reiterada exploração do escritor como personagem, em obras com temas e perspectivas diferentes, porém sempre voltadas para este (eu) que escreve.

Nesse contexto, as duas obras de Miguel Sanches são exemplares, pois trazem como protagonista o escritor e seus dilemas quando da prática de seu ofício. Da infância e formação do leitor no interior do Paraná até a legitimação desse leitor em Curitiba como crítico literário e escritor estreante, os narradores se utilizam em cada romance de diferentes estratégias para contar o eu e o outro. A escrita da memória é o fio condutor desse percurso, uma tentativa de recuperação do vivido que se mostra sempre insuficiente, uma vez que o vivido é irrecuperável, sendo sua escrita uma reinvenção mais ou menos atrelada ao passado: “A lembrança permanece, latente, daí eu tentar dar-lhe espessura de linguagem” (SANCHES NETO, 2000, p. 10).

Contudo, se a escrita da memória é algo compreendido como problemático pelos narradores em ambos os romances, a diferença se encontra na natureza do pacto estabelecido entre autor e leitor. Ao afirmar que se trata de um contínuum, estou na verdade lançando uma hipótese que não é declarada textualmente nas narrativas. Em se tratando de obras autônomas, *Chove...* guarda um caráter mais autobiográfico (apesar da denominação *romance* na capa e folha de rosto do livro), reforçado pelo uso de fotografias e o nome comum entre narrador e autor; ao passo que em *Chá das cinco...* o autor se utiliza de nomes ficcionais, estabelecendo assim um pacto francamente romanesco com o leitor. Como bem afirma Lejeune,

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

Levando-se ao pé da letra a assertiva de Lejeune, não seria possível falar em uma ligação entre as obras, afinal o narrador do segundo romance não se identifica com o autor, não carrega seu nome, tratando-se antes de uma obra de ficção, em que os personagens não têm relação direta com as pessoas do “mundo real”. A escrita da memória, em *Chá das cinco...*, não seria de fato a recuperação textual das lembranças de um eu concreto, porém criação literária mais ou menos identificada com elementos do universo de Sanches e da cena literária curitibana. O personagem Beto Nunes, protagonista e narrador, se identifica com o

autor, mas não é ele. Enquanto obra literária, “o resultado é um romance corajoso sobre a solidão total do escritor”, como se lê na contracapa do livro. Qualquer escritor, não o autor.

A especificidade da narrativa ficcional, desde a máxima de Aristóteles, está em que ela se volta para aquilo que pode vir a ser, e não para aquilo que foi (ARISTÓTELES, 2003), daí sua vocação universalizante, porque não restrita aos casos particulares. Esse é talvez o maior elogio da ficção ainda hoje: a capacidade de síntese revelada por uma história paradigmática. Ao enfraquecer os indícios biográficos firmados em *Chove...*, Sanches parece querer descolar *Chá das cinco...* de sua pessoa, dando uma dimensão mais universal sobre o gesto literário e a “solidão total do escritor”. No entanto, para além dessa busca por ficção, o objetivo parece ser justamente a ambiguidade entre o autobiográfico e a invenção: a escrita da memória do autor e/ou do narrador ficcional.

A mudança de estratégia narrativa entre um e outro romance cria uma instabilidade quanto à recepção das obras, pois se não é possível falar em pacto autobiográfico no sentido mais estrito, tampouco se pode conceber o pacto romanesco sem fissuras. Tal instabilidade, muito utilizada na produção romanesca contemporânea, leva o leitor “a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2008, p. 43, grifos do autor). Esse pacto intermediário, “fantasmal”, conforme a nomenclatura de Lejeune, cria uma tensão que afeta a leitura das obras na medida em que não se sabe em qual gênero literário elas se encaixam, o que se pode esperar delas afinal.

Mas quais as motivações para essa instabilidade almejada? Talvez uma das características recorrentes desse jogo de espelhos seja a diluição das fronteiras entre ficção e outras modalidades discursivas mais atreladas ao real, caso da autobiografia, da história. Nas narrativas do *eu*, há diferentes tributos a serem pagos ora quando esse eu remete a um autor de carne e osso ora quando a um indivíduo ficcional. O problema é ainda mais complexo quanto ao *outro*, ou seja, quanto ao gesto de narrar esse outro que existe e, no caso de *Chá das cinco...*, trata-se de pessoa pública. Tanto é assim que Trevisan respondeu publicamente à sua representação ficcional em poema satírico onde acusa Sanches, entre outros adjetivos, de “hiena papuda” e “araponga louca”. Na tentativa de dar visibilidade à polêmica, além de responder a críticas, o autor fez um blog onde é possível acompanhar as discussões em torno da recepção do romance (<http://chadascincocomovampiro.blogspot.com/>).

A despeito do que há de cômico no fato de a polêmica remeter ao universo estreito e excessivamente vaidoso encontrado no romance, tal recepção é por isso mesmo reveladora do

campo literário contemporâneo, ao menos naquilo que ele tem de autocentrado, onde o gesto literário é o tema e o escritor protagonista voluntário. Entre contar-se e contar o outro, o advento dessa ficção limítrofe redime as semelhanças incômodas sob o véu da invenção, ao mesmo tempo em que aguça o interesse do leitor, seduzindo-o pelo que possa haver de transparente nas narrativas, como se o gesto literário se revelasse não enquanto escrita porosa, construto, mas vitrine através da qual pudéssemos ver a intimidade do vampiro:

Então o vampiro gosta de ser fotografado, tudo pode ser mesmo pura pose ou um jogo publicitário? Era um novo escritor que eu estava descobrindo? Impossível definir uma pessoa? Todas as biografias seriam arbitrarias? Geraldo queria e não queria ser fotografado? Eu não podia afirmar nada sobre isso, devia apenas contar esses pequenos incidentes, desvelando as contradições que lhe concediam uma estatura instável (SANCHES NETO, 2010, p. 101)

O vampiro, a princípio esquivo, avesso a qualquer exposição, posa para a fotografia. Talvez algo além de sua literatura interesse, ou, dito de outra forma, a literatura seja indissociável dele, como uma extensão de seu corpo. A conclusão a que se chega, contudo, é que tão ingênuo quanto buscar na literatura um espelho do real, é desvincular o texto da vida, lendo tudo somente como literatura. Conforme a lenda, os vampiros não refletem no espelho, mas podem sim ser fotografados.

Entre memória e ficção

A memória, ou a tentativa de fixá-la pela escrita, é uma das características comuns aos dois romances, pois os narradores estão debruçados sobre seu passado quando o transformam em matéria para a literatura. Como afirma Miguel em *Chove...*, “esta não é uma obra de memórias, apenas de retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia” (IDEM, 2000, p. 17). Há, portanto, uma confusão de fronteiras entre escrever a memória e ficcionalizá-la. A ambiguidade do pacto estabelecido com o leitor nas obras – entre o romanescos e o autobiográfico – acaba por indicar o caráter problemático das lembranças do indivíduo enquanto instância confiável, pois lembrar não resulta na recuperação plena de eventos passados.

A respeito dessa imprecisão da memória, Freud atentou para o que ele definiu como “lembranças encobridoras”, ou seja, lembranças menos importantes que substituem outras mais relevantes na formação do indivíduo, e que são na maioria das vezes desagradáveis ou traumáticas (FREUD, 1976). Apesar de se entrar em uma discussão psicanalítica, o interesse é antes destacar o caráter escorregadio de toda rememoração, ao menos no que nela

possa haver de recalque, brechas ou invenção.

Nos romances lidos aqui, aponta-se para as dificuldades e implicações do gesto literário hoje. Entretanto, para além dessa visada circunstancial, instaura-se nas entrelinhas uma discussão sobre o discurso ficcional como elemento que constitui a memória do indivíduo. Quando esse narrador-escritor conta suas lembranças, nunca se sabe ao certo onde terminam os fatos vividos, onde começa a invenção. Ao transitar por essa via de mão dupla, o escritor expõe as possibilidades e os limites da escrita quando aponta o que é próprio à ficção, instância que é influenciada, mas que também transfigura o biográfico. Daí decorre a confusão deliberada entre o romanesco e os índices do real, com referências diretas à “pessoa física” do autor, onde o gesto literário se mostra não para dizer dele, mas da prática que o define. Segundo Lejeune, “essa zona ‘mista’ é muito freqüentada, muito viva e sem dúvida, como todos os locais de mestiçagem, muito propícia à criação” (LEUJENE, 2008, p. 108).

Assim como cada romance estabelece um pacto diferente com seu leitor, os narradores se armam de procedimentos e motivações diferentes para a escrita da memória. Em *Chove...*, esse lá e cá entre memória e ficção a princípio parece mais sutil. O nome do narrador (idêntico ao do autor), além do uso de fotografias de seu acervo pessoal, onde é possível ver os principais “personagens” da narrativa, leva a crer que se está diante de uma típica autobiografia, ou relato de memórias. Entretanto, além de na capa e folha de rosto do livro constar a denominação “romance”, na orelha lê-se uma carta da editora (a verdadeira editora da obra) que elogia os originais, definindo-os como um “romance de formação de primeiríssima”. Ela ainda pergunta se uma carta transcrita no livro de fato existe ou seria invenção.

Diante dessas pistas, acreditar ou não na história do pequeno Miguel que cruza as páginas lutando contra as expectativas de seu meio para afirmar a vocação literária? Seria ele, afinal, um personagem de ficção que simboliza o desafio do letramento no Brasil rural, não tendo nada a ver com quem assina o livro? Independentemente da crença estabelecida, os elementos narrativos usados para a escrita da memória encontram sua justificativa no silêncio analfabeto vivido no meio social do narrador durante a infância: “E se um leitor estiver se perguntando para que ele escreveu tudo isso? Onde o sentido?, já tem aqui a resposta. Para contentar a minha mãe. E também para acabar um pouco com o longo silêncio vivido por minha família” (SANCHES NETO, 2000, p. 240). A escrita pereniza a lembrança, por mais imprecisa que ela pareça. Ficcionalizada (de uma forma ou de outra ela sempre é), a memória constitui uma imagem do passado que resiste pela palavra: “Estou no limite. Isto também

justifica o livrinho. Deixo aqui não a minha história, mas uma história. Caso venha a morrer jovem como meu pai, não transferirei este legado de silêncio a ninguém” (SANCHES NETO, 2000, p. 241).

O uso de fotografias como elemento que dialoga com a narrativa de *Chove...* contribui para essa necessidade de registro. Recurso bastante utilizado em alguns romances recentes, as fotografias criam uma tensão com o texto na medida em que disputam o imaginário do leitor sobre aquilo que se narra. No caso de um romance tão atrelado à biografia do autor como em *Chove...*, as imagens, entendidas como reais, nos dão aquilo que vínhamos construídos pela leitura, o que confere um peso muito mais documental à recepção da obra. Segundo Barthes, “na imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está *certa* disso – ao contrário do texto e de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver” (BARTHES, 1984, p. 157). Não podemos esquecer, mais uma vez, a denominação *romance* à obra assinada por Sanches. Assim, se as fotografias são incontestáveis enquanto registros do autor e sua família, o arranjo dessas mesmas fotos com as legendas e o texto em si formam um conjunto ainda ambíguo. Se na fotografia “o objeto se entrega em bloco e a vista está *certa* disso”, com o texto as imagens das pessoas ganham uma dimensão mais ampla do que a memória individual do autor, tornando-as personagens de um romance... de ficção.

Memória e vida literária

O grande tema de *Chá das cinco...* é a vida literária. O espaço específico de Curitiba vem a calhar como alegoria das rodinhas de escritores nos cenários urbanos. Os projetos, vaidades, círculos e tudo o que esteja em torno dos textos – ou seja, dos romances, contos, poesias e o que mais possa ser escrito – apresenta-se como a véspera do gesto literário que por vezes repercute mais que seus resultados. Seguindo a fórmula do romance de formação, como em *Chove...*, o narrador conta sua adolescência e finalmente a vida adulta em Curitiba, onde se descortina a narrativa sob a sombra de Geraldo Trentini. O circuito completo da formação do escritor-narrador Beto Nunes se fecha no momento em que este se afasta da influência de Trentini, afirmando sua personalidade literária:

A presença de Geraldo Trentini em minha literatura tinha um efeito paralizante. Neste tipo de relação, o perigo é o da morte do interlocutor, transformado em mero discípulo. A história literária está cheia de exemplos de personalidades fortes que sufocaram aqueles que viveram à sombra de uma produção maior. Era isso que estava acontecendo comigo. Ele estava me transmitindo sua doença. Os vínculos da amizade tinham desencadeado uma produção literária aproximativa. (SANCHES

Há um debate ético em *Chá das cinco...* sobre a apropriação da memória do outro na esfera romanesca. O que cabe ou não no espaço da ficção? Se a criação literária, mesmo a de viés fantástico, finca seu pé na semelhança com o mundo – seu reconhecimento – o que do real deve ser omitido quando de sua transfiguração (seja ela mais ou menos afeita a esse real)? A famosa frase de Dalton Trevisan, de que “o escritor é um monstro moral”, serve de mote à narrativa, uma vez que a polêmica em torno do romance está em se ficcionalizar a memória de um *eu* que revela o *outro*.

Diferentemente de *Chove...*, onde a motivação do resgate escrito da memória está justamente no silêncio imputado a alguns pelo analfabetismo, em *Chá das cinco...* a ficcionalização se volta para uma roda de letrados muito ciosos de sua imagem pública, e que geralmente são os sujeitos da representação literária, não objeto. As metáforas de “monstro moral” e “vampiro”, portanto, são muito coerentes ao papel do escritor expresso no romance: monstro moral por não guardar qualquer empecilho ético para a livre criação artística; e vampiro por sugar as histórias dos outros e as transformar em literatura, estilizando-as a sua maneira: “Geraldo depende totalmente desses fornecedores de histórias. Janice lhe passa os casos mais curiosos do consultório, logo transformados em contos curtiinhos, tendendo para o anedótico” (IDEM, p. 56).

Vida e literatura são instâncias que se confrontam em toda a narrativa, pois é no limite, ou no esgarçamento desse limite, que está o cerne da “polêmica” sobre o romance: o lado de lá e o de cá da criação literária. Havendo essa tensão entre o romanesco e outras modalidades discursivas mais atreladas ao “real”, como a autobiografia e a crítica, o critério de *verdade* entra como um problema no decorrer da leitura de *Chá das cinco...*, na medida em que a famosa “suspensão da descrença” deve ser abolida ou levada às últimas consequências. A construção narrativa, enquanto encenação ficcional da memória do narrador, admite para si – justamente por essa ambiguidade – a liberdade inventiva do escritor, que com seu gesto preenche os silêncios, delinea as imprecisões, preenche os buracos:

Você acha que um dente podre é um problema fácil de ser resolvido. Vai ao dentista, toma uma anestesia e logo ele extrai os pedaços da presa deteriorada. Depois a raiz. Você sai do consultório com uma sensação de limpeza, a boca adormecida, mas quando passa a anestesia, sente dor e se acostuma a enfiar a língua no buraco deixado em sua arcada dentária. Esse buraco se chama memória. Alguns tentam fechá-lo com uma prótese. É o que eu buscava com minhas fugas. Uma prótese. (SANCHES NETO, 2010, p. 161)

A prótese é uma boa metáfora para o que advém do gesto literário: uma farsa contaminada pelo real e que o sustenta. Interessante pensar, por essa imagem, os discursos que rememoram algo ou alguém como uma presença postiça que substitui uma ausência. Presentificar o ausente, “amar o perdido”, para citar Drummond, é uma atitude cujos resultados são insatisfatórios, daí a precariedade dessa presença, sua insuficiência autodeclarada. Se a escrita da memória é uma prótese necessária, às vezes bastante convincente, não devemos esquecer a advertência de Barthes para quem “a linguagem é, por natureza, ficcional” (BARTHES, 1984, p. 129).

O que se chama aqui de gesto literário – a encenação da escrita no espaço do romance – tem nas duas obras de Miguel Sanches um caso exemplar, em que o narrador-escritor, ao contar sua formação e escrutinar seu mestre e o meio que o circunda, escancara as portas dos fundos da criação literária e mostra as impurezas de seu ofício. Expondo os bastidores da escrita, a ficção se espalha pelas paisagens do real e a memória se ilumina como um motivo que revela o eu, sem necessariamente autenticar-lhe a existência. O texto se abre como um espetáculo:

As representações são estas múltiplas molduras em que nos encaixamos sem nos determos (...) O teatro do mundo, pois, quase deixa de ser uma metáfora; realiza-se mesmo onde não haja idéia de teatro, pois seu espaço se inicia antes de haver um lugar reservado para as encenações. A diferença, por conseguinte, entre o teatro anônimo cujo palco é o mundo e a sala de espetáculos, está em que no primeiro representamos sem saber e no segundo não sabemos o que representamos. (COSTA LIMA, 1981, p. 221)

O ato de representar não significa reflexo ou espelhamento do mundo, mas a maneira pela qual o indivíduo nele se constitui como sujeito e assim se coloca. Nos dois romances de Sanches, o real se confunde com o ficcional, pois ambos são entendidos como representações. A ideia do “teatro do mundo” subjaz em toda a narrativa como para dizer que a vida também se constitui de ficção, mas uma ficção que não se apresenta como tal. Os papéis representados no texto são como os que se representam na vida. O texto é uma extensão da vida, não sua imitação.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mimesis. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

DERRIDA, Jacques. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. Força e significação. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Artigo recebido em maio de 2012.

Aceito em agosto de 2012.