

O cronotopo bakhtiniano do romance (auto)biográfico: da Antiguidade à contemporaneidade / Bakhtin's Chronotope in the (Auto)Biography Novel: From Antiquity to Contemporaneity

Pauliane Amaral*
Rauer Ribeiro Rodrigues**

RESUMO

Neste artigo, retomamos as reflexões sobre ‘As formas de tempo e de cronotopo no romance’ feitas por Mikhail Bakhtin e apresentadas em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, a fim de verificar as variações do cronotopo de ‘Biografias e autobiografias antigas’ no romance autobiográfico contemporâneo. Para isso, analisamos os cronotopos nos romances autobiográficos *Paris é uma festa*, de Ernest Hemingway, e *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto. Nossa leitura do cronotopo bakhtiniano nessas narrativas nos leva a relacionar as formas de configuração entre espaço público e espaço privado e diferentes estratégias de representação.

PALAVRAS-CHAVE: Romance autobiográfico; Mikhail Bakhtin; Espaço; Tempo; Representação

ABSTRACT

We retrieve Bakhtin's reflections on Forms of Time and the Chronotope in the Novel present in The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin in order to verify the variations of the 'Ancient Biography and Autobiography Chronotope' in contemporary autobiography novel. We thus analyze the chronotope in the autobiography novels A Moveable Feast, by Ernest Hemingway, and Chá das cinco com o vampire [Afternoon Tea with the Vampire], by the Brazilian writer Miguel Sanches Neto. Our reading of Bakhtin's notion of chronotope in these narratives leads us to relate the form of public and private space configuration with different strategies of representation.

KEYWORDS: Autobiography Novel; Mikhail Bakhtin; Representation; Space; Time

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil; paulianeamaral@gmail.com

** Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Corumbá, Mato Grosso do Sul, Brasil; rauer.rodrigues@ufms.br

O compêndio de escritos que compõe o livro *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance contém o ensaio Formas de tempo e de cronotopo do romance, no qual Mikhail Bakhtin se dedica ao estudo do problema do tempo e do espaço no romance, apresentando as mais importantes linhas romanescas que surgiram desde o seu nascimento do romance na Europa. Esse ensaio, escrito entre 1937 e 1938, é de grande atualidade e pode nos ajudar a compreender as fusões entre os diversos cronotopos clássicos que formam o romance contemporâneo. Essa “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” (BAKHTIN, 2014, p.211), a que Bakhtin chama de cronotopo, será estudada nesse artigo em relação ao romance biográfico e autobiográfico, que, ao lado do “romance grego ou sofista” e do “romance de aventuras e provações”, constituem o que o teórico russo chama de “cronotopos grandes, fundamentais, que englobam tudo” e que “podem incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos” (2014, p.357).

Ao revermos o percurso do cronotopo no romance biográfico e autobiográfico – que aqui chamaremos de cronotopo (auto)biográfico –, traçamos seu caminho até o romance (auto)biográfico contemporâneo. Para isso, analisamos as narrativas de um romance autobiográfico da tradição, *Paris é uma festa*, de Ernest Hemingway (1964)¹, e um romance autobiográfico contemporâneo, *Chá das cinco com o vampiro* (2010)², do escritor paranaense Miguel Sanches Neto.

No início do tópico Biografia e autobiografia antigas³, Bakhtin explica que as formas antigas dos romances (auto)biográficos se baseavam em um “novo tipo de *tempo biográfico* e em uma nova imagem especificamente construída do homem que percorreu o seu *caminho de vida*” (2014, p.250, grifos no original⁴). Com essa observação, o teórico começa a traçar um paralelo entre as formas de organização social na sociedade greco-romana e as formas das narrativas (auto)biográficas desse período.

Luís Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário* (2013), explica que nas análises que Bakhtin faz dos diferentes tipos de cronotopos romanescos:

¹ “Escrito entre 1957 e 1960, *Paris é uma Festa* só foi publicado após três anos da morte de Hemingway, sendo uma das sete obras de ‘não-ficção’ escritas pelo autor. Apesar de póstuma, a obra cobre o período de 1921 a 1926, quando Hemingway morou em Paris” (MARTINS, 2012, s.p.).

² O livro foi escrito no começo dos anos 2000 e lançado em 2010 (ver SANCHES NETO, 2010[b]). Sobre o romance, e a polêmica que gerou, há farto material na internet.

³ Terceiro tópico do ensaio Formas de tempo e de cronotopo do romance, BAKHTIN, 2014, p.250-262.

⁴ A partir de agora, indicaremos somente os destaques que forem de nossa autoria.

[...] o que se verifica é a busca de reconhecer, no plano do enredo e dos elementos representados nas situações ficcionais, a ausência ou a presença e o grau do fator *transformação humana*, o qual é tomado como índice de historicidade (2013, p.95).

Logo, a historicidade cronotópica está “no plano do ‘conteúdo’ das obras” (BRANDÃO, 2013, p.95). É a procura dessas *transformações humanas* na obra empreendida por Bakhtin que nos permite ver na criação e transformação do espaço público e do espaço privado a busca por diferentes estratégias de representação no cronotopo do romance (auto)biográfico.

1 O homem da Antiguidade e as (auto)biografias antigas

No classicismo grego, para Bakhtin, são duas as principais formas de autobiografias: a *platônica*, calcada no diálogo, “em cuja base encontra-se o cronotopo ‘o caminho da vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento’” (BAKHTIN, 2014, p.250). Na autobiografia platônica, assim como ocorre no romance de aventuras e de costumes, há uma afinidade com as “estórias de metamorfose”. Essa particularidade faz com que o “*tempo biográfico real*” seja “quase totalmente dissolvido no tempo ideal e mesmo abstrato dessa metamorfose” (BAKHTIN, 2014, p.251), em que o homem se transforma através do conhecimento adquirido. A segunda forma de autobiografia dominante no classicismo grego é a que Bakhtin denomina *autobiografia e a biografia retóricas*. Marcadas por caráter público, “eram atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas”; o seu “cronotopo real é a praça pública (a ágora)” (BAKHTIN, 2014, p.251): “[N]esse cronotopo concreto [...] realizava-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se sua avaliação público-civil” (BAKHTIN, 2014, p.252).

Nessas primeiras manifestações biográficas e autobiográficas vemos o embrião da distinção entre o espaço público e privado na vida do homem, que surgirá apenas alguns séculos mais tarde. No caso da Antiguidade, o que determina a prevalência de determinada forma biográfica é a indistinção desses espaços. No classicismo grego, por exemplo, “[...] não podia haver nenhuma diferença radical entre a abordagem da vida

alheia e a abordagem da própria vida, ou seja, entre os pontos de vista biográfico e autobiográfico” (BAKHTIN, 2014, p.252). Aqui vemos que não só o discurso histórico, mas também o biográfico, remete a um lugar particular de enunciação. A família romana (patrícia) será o cronotopo real em que se constroem as autobiografias romanas. É claro que essa família não é uma família burguesa, “símbolo de tudo o que é íntimo e privado” (BAKHTIN, 2014, p.256), mas uma família ligada diretamente ao Estado romano, que fazia da prática autobiográfica um “*fato público-histórico nacional*” (BAKHTIN, 2014, p.256).

Michel Foucault, em *As escritas de si* (1992)⁵, exemplifica esse processo de escrita voltada às *práticas de si* na cultura da Antiguidade através do exemplo das *hypomnematas* e das correspondências. As *hypomnematas* foram cadernetas populares na época de Sêneca, Plutarco e Marco Aurélio em que se anotava compêndio de informações diversas, agregando temas tão variados como contabilidade e reflexões filosóficas, sempre voltadas para o “conhecimento de si”. Essas formas de *escritas de si*, segundo Foucault, tiveram grande difusão nos séculos I e II na cultura greco-romana.

Para Bakhtin, a primeira autobiografia é a do grego Isócrates, feita sob a forma de discurso de defesa, no qual a “conscientização do homem [ainda se apoia] sobre os aspectos de sua personalidade e de sua vida que são voltados para o exterior” (2014, p.255), o que lhe confere um “caráter específico, normativo e pedagógico” (2014, p.255).

Na época helênico-romana as práticas biográficas colocam em cena a possibilidades da autoglorificação. Bakhtin explica que,

[...] atrás da questão da permissibilidade da autoglorificação, oculta-se a questão mais geral: é possível ter a mesma atitude em relação à própria vida e em relação à vida dos outros? A colocação de tal questão revela que a *coesão pública* do homem clássico se desintegra e inicia-se uma diferenciação radical das formas biográficas e autobiográficas. (2014, p.252).

Antes de acompanharmos essas modificações entre as formas biográficas e autobiográficas, alavancada pela queda do cronotopo popular da praça pública, vejamos o caso de Plutarco, que se encontra nos primórdios dessa transição:

⁵ Publicado originalmente em 1983.

Em Plutarco, o tempo biográfico é específico. É o tempo da *revelação do caráter*, mas não é de modo algum o tempo da formação e crescimento do homem. [...] A própria realidade histórica, na qual ocorre a revelação do caráter, serve somente de ambiente para essa revelação, [e] não tem influência determinante sobre o próprio caráter (BAKHTIN, 2014, p.259).

A biografia de Plutarco exemplifica o primeiro tipo de estrutura biográfica antiga, chamado de *enérgico*, baseado no conceito aristotélico de energia fundamentado na ideia de que “[a] existência e a essência total do homem não constituem um estado, mas uma ação, uma força ativa, [uma energia]” (BAKHTIN, 2014, p.258). Bakhtin denomina *analítico* o segundo tipo de estrutura da biografia antiga. Na autobiografia antiga do tipo analítico, a “série biográfica temporal está quebrada: sob uma mesma rubrica são reunidos os momentos de épocas diferentes da vida” (BAKHTIN, 2014, p.259). O principal representante desse tipo de biografia seria Suetônio.

Se no mundo da Antiguidade clássica a vida interior se manifestava predominantemente no espaço público, podemos pensar que a prática (auto)biográfica na contemporaneidade dialoga com a lógica imposta por uma sociedade midiática, em que a exposição do espaço privado pode se tornar um ato performático. Bakhtin também aponta que é ainda na Antiguidade que encontramos o “início do processo de privatização do homem e de sua vida” (2014, p.260).

A autobiografia de uma *consciência solitária* é possível graças a três modificações das formas público-retóricas existentes até então. São elas:

- a possibilidade de representação satírico-irônica ou humorística de si ou da própria vida;
- a banalização da heroificação, da glorificação e da autoglorificação que resultaram na valorização das formas retóricas *íntimas*, principalmente na narrativa epistolar;
- a valorização de um tipo *estoico* de biografia, a difusão das conversas consigo mesmo que constituem o solilóquio de Santo Agostinho em suas *Confissões*.

Bakhtin ressalva que “apesar desses novos elementos, a terceira modificação permanece consideravelmente público-retórica”, pois, “[o] homem verdadeiramente solitário, como aparece na Idade Média, [...] ainda não existe aqui” (2014, p.262).

2 Apontamentos de *Estética da criação verbal* sobre o cronotopo do romance (auto)biográfico

Bakhtin, em *O autor e a personagem na atividade estética* (2011, p.3-84), ensaio que abre *Estética da criação verbal*, afirma que um enunciador só pode tomar conhecimento de uma parte da biografia que narra. Mais à frente, confirma que o enunciador só conhece parte da “[sua] biografia através das palavras alheias” (2011, p.141) e, que sem essas narrações dos outros, “[sua] vida não seria só desprovida de plenitude de conteúdo e de clareza como ainda ficaria interiormente dispersa, sem *unidade biográfica axiológica*” (2011, p.142).

Dessa forma, mesmo que trate de uma experiência que viveu, o autor sempre verá a si mesmo como um outro possível, um objeto passível de criação estética. Esse movimento de desdobramento do *eu* em *outro* está na gênese da impossibilidade do objeto estético representar o real. Fora o nome, a figura do autor nunca coincidirá com a da personagem ou a do narrador. Uma vez que essa coincidência entre universos de valores está tanto na biografia quanto na autobiografia, Bakhtin afirma que “não existe um limite de princípio acentuado entre a autobiografia e a biografia” (2011, p.138).

No tópico *O todo semântico da personagem* (BAKHTIN, 2011, p.127-171), a reflexão a respeito do autor e do herói na biografia e, especialmente, na autobiografia, é desenvolvida a partir da observação dos níveis de transgrediência da autoconsciência do autor em relação ao seu herói. Bakhtin conclui que o autor da biografia é sempre um outro possível e que há dois tipos básicos de consciência biográfica: um *aventuresco-heróico* (próprio do Renascimento) e um *social-de-costumes* (pertencente ao Romantismo/Realismo). O primeiro contempla três valores (2011, p.143): aspiração à heroicidade da vida; vontade de ser amado; e, por fim, vontade de superar a fabulação da vida. No segundo tipo “costuma ser mais individualizada a maneira de narrar, mas a personagem narradora se limita a amar e observar e quase não age, não é produto de fabulação, vive ‘cada dia’ e gasta seu ativismo observando e narrando” (BAKHTIN, 2011, p.148). Nesse segundo tipo de biografia, Bakhtin distingue também o plano do herói-narrador do das outras personagens. O teórico encerra o tópico ressaltando que a biografia não pode oferecer o todo da personagem e que é “inacabável no âmbito dos valores biográficos” (2011, p.153).

Outro ensaio de *Estética da criação verbal* que ajuda a elucidar a pensamento de Bakhtin sobre as (auto)biografias é O romance de educação e sua importância para a história do realismo (2011, p.205-225), mais precisamente as observações presentes no tópico 3. O romance biográfico (p.213-216)⁶, que mantém um diálogo próximo com o ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance”.

Não se limitando apenas às formas de (auto)biografia da Antiguidade, Bakhtin, nesse tópico, aborda a formação da biografia – que, em sua gênese, é indistinta da autobiografia – até o século XVIII, quando surge o que chama de “romance biográfico familiar” (adiante ele dará como exemplo desse tipo de romance *Tom Jones*, de Fielding). Bakhtin ainda compara o “romance biográfico” com o “romance de viagens e de provação”. Algumas das peculiaridades partilhadas entre as formas biográficas do romance são:

1) O *enredo*, que

não é construído com base nos desvios em relação ao curso normal e típico da vida, mas nos elementos basilares e típicos de toda trajetória vital: nascimento, infância, anos de aprendizagem, casamento, construção do destino, trabalho e afazeres, morte, etc. (BAKHTIN, 2011, p.213).

2) A representação da *trajetória vital da personagem não engloba a modificação da personagem ao longo de sua vida* (como ocorrerá no “romance de educação/formação”). Nas palavras de Bakhtin sobre o romance biográfico, e em particular sobre o romance autobiográfico e o romance confessional, “A única mudança substancial da própria personagem [...] é construída pela crise e pelo renascimento da personagem (hagiografias do tipo de crise, a *confissão* de Santo Agostinho, etc.). (2011, p 214).

3) O *tempo biográfico*, que é “plenamente real, [já que] todos os seus momentos estão vinculados ao conjunto do processo vital”; o romance biográfico “opera com longos períodos”, e, “no fundo desse tempo fundamental do romance biográfico constrói-se a representação de acontecimentos particulares e aventuras em plano grande” (BAKHTIN, 2011, p.214).

⁶ Esse tópico, por sua vez, está inserido capítulo I do ensaio O romance de educação e sua importância para a história do realismo, intitulado Tipologia histórica do romance.

Antecipando a visão de historiadores do final do século XX e início do século XXI, como François Dosse⁷, Bakhtin aponta que o tempo biográfico pressupõe sua incorporação no tempo histórico:

A vida biográfica é impossível fora de uma época, cuja durabilidade, que vai além dos limites de uma vida única, é representada antes de tudo pelas *gerações*. As gerações não têm lugar nem no romance de viagens nem no romance de provação. (2011, p.215).

Na narrativa de *Paris é uma festa*, ao reviver alguns anos de sua vida, Ernst Hemingway também acaba tecendo o panorama de uma geração chamada por Gertrude Stein de *Geração perdida*, formada por artistas que buscaram na Paris do entre-guerras um espaço para criar sua arte. No caso de *Chá das cinco com o vampiro*, a palavra *geração* ganha um sentido plural em uma narrativa que se constrói por meio do conflito entre um mestre e seu pupilo, evidenciando um embate de gerações a partir dessas duas personagens.

4) Essa prevalência do que podemos chamar de espírito histórico de uma geração faz, para Bakhtin, com que o romance biográfico não seja “um campo para a personagem”. “Personagens secundárias, países, cidades, objetos, etc. integram o romance biográfico por vias substanciais e ganham uma relação igualmente substancial com o todo vital da personagem central” (BAKHTIN, 2011, p.215).

5) A última peculiaridade do romance do tipo biográfico – até o século XVII – é que nesse tipo de romance a heroificação desaparece quase inteiramente, pois o “herói se caracteriza por traços tanto positivos quanto negativos”. No entanto, como esses traços são dados desde o início, “os acontecimentos não formam o homem, mas o seu destino (ainda que criador)” (BAKHTIN, 2011, p.215).

Bakhtin ressalta que “[t]odos esses tipos de enformação⁸ da personagem preparam o desenvolvimento das formas sintéticas do romance no século XIX, antes de tudo o romance realista (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Thackeray)” (2011, p.216). O que

⁷ “Desde meados dos anos 1980 [...] o momento é da reaproximação entre a história e a biografia” (DOSSE, 2009, p.405). “Manifestadamente ligado à necessidade de construir sua identidade no tempo e espaço, [o gênero biográfico] seguiu as evoluções de uma sociedade que concedeu uma parte crescente às lógicas singulares dos indivíduos” (DOSSE, 2009, p.406).

⁸ Palavra empregada aqui no sentido de emolduramento, de molde das personagens.

percebemos ao analisar os romances (auto)biográficos contemporâneos é uma natural aproximação entre as suas formas com as dos romances de educação/formação (*Erziehungsroman* ou *Bildungsroman*). Bakhtin apresenta cinco tipos de romances de educação-formação⁹, segundo o “grau de assimilação do tempo histórico real” (2011, p.220).

Bakhtin nos ajuda a pensar no romance como gênero literário que dialoga com a tradição ao mesmo tempo em que procura renovar-se, ao afirmar que “o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual em um dado gênero” e, por isso, “o gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo” (BAKHTIN, 2013, p.121). A esse jogo de permanência e inovação não escapa o romance (auto)biográfico, que parece se modificar quase sempre no sentido de embaralhar as fronteiras entre o tempo e espaço linear (cronológico) da vida em prol de narrativas que privilegiam o tempo/espaço psicológico, a exemplo do romance *O filho eterno* (2005), de Cristovão Tezza, em que a voz do narrador heterodiegético é perpassada, em diversos momentos, pela voz da personagem principal.

3 O cronotopo no romance (auto)biográfico contemporâneo

A relação entre mundo representado e mundo representante – para usarmos a terminologia empregada por Bakhtin – transcende a esfera do romance (auto)biográfico, e diz respeito ao próprio sentido da criação artística. Bakhtin explica que, “[a] pesar de toda inseparabilidade dos mundos representado e representante, apesar da irrevogável presença da fronteira rigorosa que os separa, eles [...] se encontram em constante interação” (2014, p.358). Essa distinção é fundamental para que Bakhtin estabeleça o conceito de “autor-criador”, através do qual podemos pensar a relação entre homem e obra no romance autobiográfico, evitando o erro primário de tomar o “autor-criador” como sinônimo de “autor-indivíduo”, caindo no que Bakhtin chama de “biografismo ingênuo” (2014, p.358). “Encontramos o autor fora de sua obra como um homem que

⁹ Os cinco tipos são expostos no capítulo O problema do romance de educação (BAKHTIN, 2011, p.215-224).

vive sua vida biográfica, mas dentro dela o encontramos como criador” (BAKHTIN, 2014, p.359).

A diferenciação entre o cronotopo do “autor-indivíduo” e o do “autor-criador”, assim como a diferenciação entre o cronotopo do mundo representado e o do mundo real, faz parte da discussão sobre o paradigma da representação realista e vem sendo discutido desde a *Poética* de Aristóteles, obra na qual o pensador considerou que a pura imitação é impossível uma vez que não se pode sequer estabelecer uma unidade em torno do próprio indivíduo.

Interessa-nos aqui apenas discutir a formação do cronotopo dentro do objeto estético literário, mais especificamente nos romances autobiográficos *Paris é uma festa* e *Chá das cinco com o vampiro*.

a. A formação do cronotopo no romance (auto)biográfico *Paris é uma festa*. Aproximações com o *Künstlerroman* e o “Romance de geração”

Ao falar sobre o plurilinguismo romanescos, ou seja, as diversas vozes existentes no romance nas quais se estabelecem inter-relações dialógicas, Bakhtin explica que “[n]o romance toda a linguagem é um ponto de vista, uma perspectiva sócio-ideológica dos grupos sociais reais e dos seus representantes personificados” (2014, p.201). Pensemos agora na forma que Hemingway dá à sua experiência na Paris dos anos 1920 a partir da análise da relação espaço-temporal da narrativa de *Paris é uma festa*, que toca tantos tipos distintos de romances (auto)biográficos, como o romance de formação do artista (*Künstlerroman*) e o romance de geração. Segundo Massaud Moisés, o *Künstlerroman*, ou romance de formação do artista, é um “romance ou novela que gira em torno da evolução de um escritor, um artista plástico ou um musicista, e da sua luta contra as dificuldades oferecidas pela arte e o meio ambiente” (2004, p.255).

A diegese do romance pode ser dividida em duas partes: uma centrada no tema da formação do escritor e outra na história de cumplicidade entre o narrador e sua esposa Hadley, em uma época de inúmeras privações. Quanto à primeira, vale ressaltar que nessa narrativa já estavam lançadas as bases fundadoras de uma estética singular baseada na simplicidade que marcará toda a obra de Hemingway. Marcas da formação de um artista podem ser vistas no capítulo “A fome como disciplina”, quando o narrador fala sobre o processo de escrita do conto *Fora de temporada*:

[...] omitira seu final lógico, que seria o suicídio do velho, por enforcamento. Fizera isso com base na minha nova teoria de que sempre se pode omitir qualquer coisa de um conto, desde que se saiba por que se omitiu e a parte omitida reforce a narrativa, fazendo com que os leitores sintam alguma coisa além daquilo que entenderam (HEMINGWAY, 2013, p.92).

No capítulo Miss Stein pontifica, vemos um Hemingway que aconselha a si mesmo: “Tudo o que tem a fazer é escrever uma frase verdadeira. Escreva a frase mais verdadeira que puder” (2013, p.26). Na voz do jovem escritor que resolve “escrever um conto a respeito de cada coisa que conhecesse realmente bem” (HEMINGWAY, 2013, p.27) ressoam as palavras de um escritor já maduro, que dirá em entrevista que “a verdadeira ficção deve provir de tudo o que a gente já conheceu, viu, sentiu ou aprendeu” (HEMINGWAY, 1990, p.116).

Se uma biografia pode nutrir a ambição (mas nunca conseguir) de conter uma vida em um relato¹⁰, uma autobiografia sempre obedecerá a um recorte temporal ligado à memória de seu narrador. Diferentemente do que se via nas *Vidas Paralelas*, de Plutarco, o espaço não serve apenas como pano de fundo para o desenvolvimento de uma ação exemplar; ele já não é item acessório, mas parte integrante e fundamental da própria ação. A Paris de Hemingway é uma cidade do entre guerras, datada, cheia de personalidades históricas, o que torna tanto o espaço quanto o tempo unidades historicamente mensuráveis. Portanto, a retomada da experiência íntima do narrador geralmente acompanha a retomada de determinado espaço político-social significativo e, nesse sentido, traz consigo o retrato de uma geração.

Para alguns críticos, como Fábio Lucas, o “romance de geração” se caracteriza por constituir uma crônica de geração, que apresenta claras marcas de época:

A crônica geracional constitui um aspecto da crônica de costumes. Caracteriza-se pelo desprezo da urdidura, da montagem e da produção de efeitos a cada capítulo, como no folhetim ou nos romances de

¹⁰ Referimo-nos aqui a biografia em sentido restrito, e não ao romance biográfico, muito mais amplo. Vejamos, nesse sentido, de biografia que tenta dar conta de uma vida inteira, o caso da monumental *O idiota da família* (1983), biografia de Flaubert escrita por Jean-Paul Sartre.

aventuras. Mas parece o romance de formação, em que às vezes transparece o lado pedagógico (LUCAS, 1991, p.193, grifos nossos).

Lucas também assinala que o romance de geração¹¹ ganhou destaque no Brasil no período após a segunda guerra mundial, quando surgiu uma literatura influenciada por duas correntes filosóficas: o existencialismo e o marxismo.

A construção e qualificação dos espaços por onde circula o narrador autodiegético de *Paris é uma festa* é feita de maneira opositiva: de um lado temos o *espaço privado* (o pobre apartamento onde vivem Ernest e Hadley), em que impera um franco companheirismo; e, de outro, o *espaço público*, a cidade de Paris em toda sua exuberância e dificuldades.

Os cafés, frequentados pela personagem de Hemingway ao longo do romance, podem se caracterizar tanto como espaço privado quanto público. É notável que em *O sol também se levanta* (1926), romance escrito por Hemingway durante sua estada em Paris, os cafés (tanto os de Paris como os de Pamplona) se constituam majoritariamente como espaço marcados por sua função social (é sempre o local de encontro dos amigos que protagonizam o romance). Ao contrário, os cafés de *Paris é uma festa*¹² caracterizam-se ora como espaço social, ora como espaço de introspecção, que possibilita até o exercício de criação literária.

Se o tempo do romance (auto)biográfico retoma a lógica do “processo vital”, refletindo o ciclo da vida, o terceiro parágrafo de *Paris é uma festa* começa com uma indicação de tempo bem marcada: “Toda a tristeza da cidade chegava de repente, com as primeiras chuvas frias do inverno” (HEMINGWAY, 2013, p.18, grifos nossos). Da mesma forma, no fim da narrativa, ao lembrar dos seus últimos dias ao lado da esposa Hadley, o narrador diz: “Mas bastou largarmos as montanhas e regressarmos a Paris, no fim da primavera, para que a outra coisa¹³ começasse” (HEMINGWAY, 2013, p.250, grifos nossos). Esse movimento temporal ainda cria uma metáfora, na qual o fim de *fim da primavera*, época de calor e luz, coincide com o fim do relacionamento do narrador com Hadley. Essas notações reforçam a trajetória cíclica do tempo no cronotopo do

¹¹ Fábio Lucas aponta como exemplos de romances de geração, entre outros, os romances *Curral dos crucificados* (1971), de Rui Mourão, *Os novos* (1971), de Luiz Vilela, e *O encontro marcado* (1956), de Fernando Sabino.

¹² Especialmente o *Closerie de Lilas* (HEMINGWAY, 2013, p.97-98).

¹³ O narrador parece se referir aqui às traições feitas à esposa Hadley.

romance (auto)biográfico. A essa trajetória cíclica, soma-se a qualificação do espaço pela forma com que o narrador sente essas mudanças temporais.

Além dos espaços íntimos ou privados refletirem um espaço maior, formando uma espécie de microcosmo, é interessante notar que alguns espaços surgem como enganosamente íntimos, constituindo uma boa metáfora para o jogo entre a verdade íntima que se esconde sob a máscara social, do qual é extremamente simbólica a casa-ateliê de Gertrude Stein. Outro espaço significativo na formação intelectual do artista é a livraria *Shakespeare and Company*, que também abrigava a biblioteca de Silvia Beach. É em Paris que o jovem Hemingway terá contato pela primeira vez com a literatura de Tolstói, Dostoiévski, Sthendal e outros autores ainda pouco conhecidos pelos norteamericanos.

Para a construção da narrativa desse romance também contribui a forma com que é feita a articulação dos capítulos: eles “vão se justapondo, sem claras marcações temporais ou de causalidade afetiva, uma série de episódios, produz um efeito de verdade e de presentificação da experiência” (FRANCHETTI, 2012, s.p.). Essa opção pôde ser feita graças à publicidade das personagens, às quais um leitor minimamente esclarecido consegue evocar associações. Para Paulo Franchetti (2012), isso faz com que o narrador economize na construção das personagens e da mentalidade das personagens.

A nostalgia que marca *Paris é uma festa* sobressai no último capítulo do livro: “Paris ainda continua dentro de nós”. O narrador, ao reviver a Paris dos anos 1920, revive também a sua relação com Hadley e o tempo feliz que passaram juntos. A narrativa, a cada capítulo, ganha um tom mais intimista, deixando em segundo plano a questão da formação do artista e suas relações intelectuais, o que a aproximaria do cronotopo do *Künstlerroman*.

A imagem para a qual converge a narrativa faz de Hadley e Paris um amálgama: "Amei-a profundamente naquele instante, seguro de que não poderia gostar de ninguém mais"; "Paris nunca mais seria a mesma para mim"; e, finalmente: "neste livro, quis retratar a Paris dos meus primeiros tempos, quando éramos muito pobres e muito felizes" (HEMINGWAY, 2013, p.250).

A impossibilidade de enquadrar o romance de Ernest Hemingway no cronotopo biográfico do *roman à clef* se dá quase exclusivamente pela ausência de chaves necessárias nessa vertente do romance (auto)biográfico. Já a estrutura narrativa do

segundo romance analisado nesse trabalho permite lê-lo como um *roman à clef* que, assim como o primeiro romance de Hemingway, *O sol também se levanta*, apresenta chaves que permitem ver nas personagens marcas de pessoas reais.

b. A formação do cronotopo no romance (auto)biográfico *Chá das cinco com o vampiro*. Aproximações com o *Künstlerroman* e o *roman à clef*

Pensando na possível inter-relação entre os diversos cronotopos¹⁴, propomos a leitura do cronotopo *roman à clef* a partir do cronotopo amplo e fundamental do romance (auto)biográfico. O *roman à clef* se constitui como uma vertente do romance (auto)biográfico ao trazer para o mundo ficcional personagens e acontecimentos reais. Uma das definições correntes de *roman à clef* é “romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios” (MOISES, 2004, p.399). O *roman à clef* surgiu no século XVII, na França, quando escritores como Madeleine de Scudéry criavam representações ficcionais de pessoas conhecidas da corte de Luís XIV para apimentar suas histórias.

Exemplo contemporâneo de *roman à clef*, *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto, faz um retrato irônico da cena literária da cidade de Curitiba, em cujo epicentro está Geraldo Trentini, personagem inspirada no escritor Dalton Trevisan. Nesse romance, seguimos os passos de Beto – o narrador autodiegético –, que sai da interiorana cidade de Peabiru rumo à capital Curitiba impulsionado pelo sonho de se tornar escritor e conhecer Trentini, o mestre que tanto admira. A trajetória de Beto, *alter ego* de Sanches Neto, remete à própria trajetória do escritor, que saiu de Peabiru, pequena cidade do interior do Paraná, para se tornar um prestigiado escritor e crítico literário. Essa experiência também foi retratada no romance autobiográfico *Chove sobre minha infância* (2000), com a diferença de que as personagens desse último foram inspiradas nos familiares do escritor e não em nomes conhecidos do meio intelectual

¹⁴ Bakhtin explica que “[o]s cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. [...] O seu caráter geral é dialógico (na concepção ampla do termo)” (2014, p.357).

curitibano. Para Sanches Neto, a polêmica causada no lançamento de *Chá das cinco com o vampiro* deu-se, sobretudo, por essa diferença¹⁵.

As chaves desse *roman à clef* não são difíceis de serem detectadas ao longo da narrativa de *Chá das cinco com o vampiro*, o que torna sua localização questão secundária na leitura do romance. Citemos apenas alguns pontos em comum entre a trajetória da personagem Beto Nunes Filho e do escritor Miguel Sanches Neto: tanto a personagem quando o escritor viveram parte de suas vidas em Peabiru, cidade localizada no interior do Paraná; assim como o vampiro Geraldo Trentini, Dalton Trevisan também é conhecido como o vampiro de Curitiba; Beto escreveu *Biblioteca Trentini* (SANCHES NETO, 2010, p.194), enquanto Miguel Sanches Neto escreveu *Biblioteca Trevisan* (SANCHES NETO, 1996); à semelhança do que ocorreu com Beto e Trentini na ficção, Trevisan e Sanches Neto se afastaram depois que o manuscrito de *Chá das cinco com o vampiro*, confiado a um amigo em comum, foi parar nas mãos de Dalton Trevisan. Sentindo-se atacado pelo livro, Trevisan fez sua represália através do poema intitulado “Hiena papuda” (TREVISAN, 2010).

Analisando o cronotopo no romance *Chá das cinco com o vampiro*, nota-se uma estrutura erigida a partir do contraste entre dois espaços: Peabiru e Curitiba. Assim como a personagem Hadley se sobrepõe à cidade de Paris no romance de Hemingway, a personagem Geraldo Trentini representa a cidade de Curitiba no romance de Sanches Neto. Porém, a Curitiba de Trentini é uma cidade que pertence ao passado. Anacrônico, o “vampiro” se isola em sua casa “assombrada” e frequenta apenas lugares que remetem à antiga Curitiba, como a Confeitaria Schaffer e a Livraria do Chain. A trajetória da narrativa segue o amadurecimento de Beto, desde sua vida em Peabiru, quando descobre através da tia Ester o prazer da literatura, até o rompimento com o mestre. Há, nessa sequência, traços de um movimento de aprendizado que remete à trajetória de um *Künstlerroman*.

À medida que amadurece como homem e como intelectual, Beto consegue se livrar de tudo o que considera retrógrado: primeiro Peabiru, depois Trentini. O final da narrativa com o retorno de Beto a Peabiru marca a trajetória cíclica do protagonista, que

¹⁵ Miguel Sanches Neto fala sobre a natureza autobiográfica de suas narrativas – incluindo *Chá das cinco com o vampiro* e *Chove sobre minha infância* – em diversas entrevistas e dá seu testemunho sobre o assunto em “Ponto de Partida” (2010[c]).

também é vista em outros *romans à clef*, como *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, e *O inferno é aqui mesmo* (1979), de Luiz Vilela.

A disposição dos capítulos em *Chá das cinco com o vampiro*, intitulados com datas, marca o tempo cíclico da diegese do romance. Eles são acompanhados por capítulos maiores, nomeados com os nomes das cidades onde se passa a narrativa. São eles, respectivamente: Curitiba/Peabiru, Curitiba” e “Peabiru. A partir dos títulos dos capítulos podemos notar uma preocupação do autor em demarcar com exatidão o tempo e o espaço da narrativa. Essas indicações espaciais e, especialmente, cronológicas, permitem que o leitor estabeleça conexões entre o passado e o presente do protagonista, traçando uma visão vertical de seu aprendizado ao longo de vinte anos (1982-2002). A importância que os anos de aprendizado do narrador têm para a diegese também se evidencia pela discrepância entre os tamanhos dos capítulos.

Outra possibilidade de leitura do cronotopo bakhtiniano em *Chá das cinco com o vampiro* surge a partir da divisão da diegese do romance em duas partes: uma que trata do início da adolescência e das primeiras descobertas intelectuais do narrador em Peabiru e outra que dá conta da trajetória de emancipação intelectual de Beto em Curitiba. Com essa divisão, notamos que o *roman à clef* surge apenas na parte da narrativa que se passa em Curitiba, enquanto que a parte que se passa em Peabiru traz elementos de romance de formação do homem, ou *Bildungsroman*.

Conclusão

Vimos que o cronotopo do romance (auto)biográfico é a base para o desenvolvimento dos mais diversos tipos de narrativa, que podem combinar em si outros cronotopos clássicos. Essas narrativas podem adquirir feição de *roman à clef*, se as personagens forem retratadas de forma irônica e inspiradas em pessoas conhecidas do público leitor; de *Bildungsroman*, se tratar do processo de formação da personagem principal; e de *Künstlerroman*, quando retratar o processo de formação do homem enquanto artista.

Na gênese da definição do que é o romance (auto)biográfico está o debate sobre a diferença entre realidade e ficção que, apesar de repisado desde Aristóteles, ainda se mostra fundamental para pensarmos o cronotopo nessa forma romanesca em especial.

Bakhtin nos ajuda a refletir sobre essa questão quando mostra que o autor-indivíduo, ao produzir uma obra literária, torna-se automaticamente parte de outra esfera, juntamente com o seu outro *eu* que vive no objeto estético literário, o autor-criador. Ainda que o nome que figure na capa de um livro remeta, em última instância, a um homem de carne e osso, interessa ao crítico apenas a análise do objeto estético. É nesse objeto estético (literário, no nosso caso) que encontramos a manifestação do autor-criador, do narrador e das personagens que povoam uma narrativa.

Ao se tornar um *outro* (o autor-criador), o autor indivíduo sai da esfera privada e passa a viver na esfera pública da literatura, espaço no qual nenhuma questão acerca da vida pessoal de quem inspirou determinado personagem importa. Mesmo no caso do romance de Hemingway, em que os nomes das personagens de que fala o narrador correspondem a nomes de famosos escritores da literatura mundial, podemos verificar esse tipo de dissociação. Ao serem vistas pelos olhos do narrador, essas personagens (que não são mais pessoas) ganharam existência autônoma no texto literário.

No romance autobiográfico do tipo *roman à clef*, o cronotopo parece corresponder ao desvelamento da verdadeira índole de pessoas portadoras de notoriedade social, através da exposição da incoerência entre suas atitudes do espaço público para o espaço privado. Esse desmascaramento social é um exercício que remonta à possibilidade de “representação satírico-irônica ou humorística de si ou da própria vida” (BAKHTIN, 2014, p.261), assim como à banalização da heroificação, conforme propõe Bakhtin quando aborda o nascimento da *consciência solitária* na escrita (auto)biográfica.

O recorte no tempo do *caminho de vida*, no romance autobiográfico que revela traços de *Künstlerroman*, é feito para destacar os anos de aprendizado que moldaram o artista, levando-o a alcançar maturidade e autonomia diante de seus mestres. Esse movimento remete ao cronotopo da biografia grega do tipo platônica, em que o caminho da vida do indivíduo acompanhava sua busca pelo verdadeiro conhecimento, e só se concluía ao fim de sua completa metamorfose.

O romance contemporâneo, por sua vez, caracteriza-se pelas infinitas possibilidades de combinação dos diversos cronotopos. Os estudos de Bakhtin nos permitem apontar que esses diversos cronotopos podem ser reunidos sob a rubrica do fundamental cronotopo do romance (auto)biográfico, por tratar de narrativas em que os eventos narrados seguem a lógica do *bios*, da vida, e apontam para uma autoconsciência

do homem que lança um olhar crítico a episódios marcantes de sua vida. Por isso, o romance biográfico está tão próximo do romance de formação tanto na história da literatura, quanto em seus propósitos, que é refletir sobre a formação do homem através do tempo de sua vida. Reflexão que acaba contendo o espírito de um tempo, de uma geração.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.3-84.

_____. O romance de educação e sua importância para a história do realismo. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.205-225.

_____. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 2014, p.211-362.

BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DOSSE, F. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992, p.129-160.

FRANCHETTI, P. Hemingway é uma festa. *Blog Paulo Franchetti*. 28 de abril de 2012. Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/04/jornal-3-hemingway-e-uma-festa.html>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

HEMINGWAY, E. *Hemingway por ele mesmo*. Organizado por Marcelo Whaterly Paiva e J. C. Bruno. São Paulo: Martin Claret, 1990.

HEMINGWAY, E. *Paris é uma festa*. Trad. Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organizado por Jovita Maria G. Noronha. Trad. Jovita Maria G. Noronha et al. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARTINS, F. C. Paris é uma Festa – Ernest Hemingway. *Folhetim OnLine*, 12 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.folhetimonline.com.br/2012/07/12/resenha-paris-e-uma-festa-ernest-hemingway/>>. Acesso em: 31 jan. 2015.

MOISES, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

SANCHES NETO, M. Ponto de partida. *Blog do Chá das cinco com o vampiro*. 8 de março de 2010[c]. Disponível em: <<http://chadascincocomovampiro.blogspot.com.br/2010/03/ponto-de-partida.html>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

_____. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora UFPR, 1996.

_____. *Chove sobre minha infância*. São Paulo: Record, 2000.

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

_____. Vingança poética. Entrevista a Irineo Baptista Netto. *Gazeta do Povo*, Caderno G. Curitiba, 18 mar. 2010[b]. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=983799>>. Acesso em: 31 jan. 2015.

TREVISAN, Dalton. Hiena papuda. *Revista Ideias*, 07 out. 2010. Disponível em: <<http://revistaideias.com.br/ideias/content/hiena-papuda>>. Acesso em: 14 maio 2015.

Recebido em 10/03/2015

Aprovado em 12/08/2015