

# DISFARCE E FRAUDE AUTORAL

## por uma reconstituição do sujeito empírico na escrita

Caio Gagliardi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Partindo-se de exemplos recentes de *fake memoirs*, “gênero” que ocupa lugar de destaque na mídia, prateleiras e páginas virtuais das grandes livrarias, este ensaio discute o problema da máscara autoral, considerada em sua dupla implicação, ética e estética, no processo de recepção literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autor, autoria, máscara

**ABSTRACT:** Starting from recent examples of *fake memoirs*, “genre” that features prominently in the media, shelves and virtual sites of major bookstores, this essay discusses the problem of the authorial mask, considered in its double implication, ethics and aesthetics, in the process of literary reception.

**KEYWORDS:** Author, authorship, mask

### Do disfarce autoral

Em que pese o conhecimento geral a respeito do amplo e tradicional uso da pseudonímia nas artes e na literatura, não deixa de surpreender que aproximadamente 70% dos romances publicados nos últimos trinta anos do século XVIII tenham sido veiculados sob o expediente do disfarce autoral (GRIFFIN, 1999, pp. 877-895). Tendo se disseminado nos séculos XVIII e XIX como uma pista falsa, a ocultação da autoria pelo uso de um *pen name*, um nome artístico diferente ao do autor real, é atualmente um recurso muito utilizado na literatura para atender a propósitos editoriais que vão desde a divulgação do material produzido, oportunamente associado a um nome “vendável”, à eliminação do risco de superexposição de um escritor muito prolífico, por exemplo.

Para evitar possíveis perseguições ou simplesmente manter intacta a própria reputação, muitos escritores aventuraram-se disfarçadamente em folhetins ou livros de teor contrastante com sua imagem pública ou com os valores da época. Não é novidade que durante séculos a pseudonímia – compreendida, assim, como forma de anonimato – foi encarada como meio de preservar o direito à livre expressão do risco da censura e da retaliação.

Um dos subgêneros do romance que, devido à própria natureza, costuma suscitar esse artifício é o *roman à clef*, que caracteriza criticamente pessoas reais como personagens, incluindo, eventualmente, o próprio autor. Um bom exemplo desse expediente ocorreu, no Brasil, com a publicação de *O encilhamento*, de Visconde de Taunay, primeiramente veiculado em folhetim e depois editado em livro. Durante cerca de trinta anos, a autoria do romance, que se vale de uma fachada ficcional para retratar aspectos da crise que assolou a aristocracia carioca em 1891, foi atribuída a um certo Heitor Malheiros, somente identificado como Visconde de Taunay na edição de 1923, por seu filho, Afonso Taunay.

Analogamente, a crônica de costumes, de verve satírica ou humorística, costuma reclamar o disfarce. Oswald de Andrade, por exemplo, inventor da chamada “crônica de imigração”, no jornal *O Pirralho* (1912-1917), escreveu suas “Cartas D’Abax’o Pignes” sob o pseudônimo de Annibale Scipione. A paródia linguística do português falado pelos italianos em São Paulo teve continuidade, após a saída de Oswald, por meio de “Juó Bananere”, na verdade Alexandre Marcondes Machado, criador do “Rigalegio” (CHALMERS, 1990, pp. 33-42).

<sup>1</sup> Professor doutor no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na FFLCH/USP. Contato: [caiogagliardi@usp.br](mailto:caiogagliardi@usp.br).

É também sensível, por outro lado, que para superar o machismo que entravava a publicação e a justa apreciação de seus textos, que poderiam ser facilmente pré-julgados como superficiais, muitas escritoras se fizeram passar por homens. A inglesa Mary Ann Evans, mais conhecida como George Eliot, autora de *Middlemarch*, e Amandine-Aurore-Lucille Dupin, ou George Sand, o sempre referido autor de romances eróticos e psicológicos do romantismo francês, adotaram, em síntese, mecanismos de defesa não apenas do próprio gênero sexual, mas de uma autoria específica e distinta do modo de escrita anterior (EZELL, 1994, p. 23).

Com razoável frequência, o oposto também ocorre, embora com propósitos diferentes: a adoção de nomes femininos por escritores está geralmente associada a algum tipo de conflito entre a *persona* autoral e o indivíduo. João Ribeiro, por exemplo, chegou a assinar como Elza Lentz e Maria de Azevedo; sem esquecer, é claro, Suzana Flag, o pseudônimo que assinava as novelas rocambolescas escritas por Nelson Rodrigues, em 1944.<sup>2</sup>

Há casos, contudo, em que o uso da pseudonímia obliterou completamente a identidade de seus autores. Foi o que se sucedeu com Frédéric Saucer-Hall, Eric Blair, Louis Farrigoule, William Sidney Porter e Eugène Grindel, os nomes reais, e pouco conhecidos, de Blaise Cendrars, George Orwell, Jules Romains, O. Henry e Paul Éluard, respectivamente. A maior parte dos leitores de Pablo Neruda, por exemplo, provavelmente desconhece que seu nome de batismo é Neftalí Ricardo Reyes.<sup>3</sup>

A julgar que o nome que assina um texto, mesmo que homônimo ao do sujeito empírico, é já a identificação de um sujeito relativamente diferente deste, essa curiosa seleção de casos apenas revela de modo mais explícito que o disfarce autoral sempre foi um recurso não apenas absolutamente legítimo, como constitutivo do fenômeno literário.

## Da fraude autoral

Os casos de disfarce autoral se restringem à alteração na assinatura, podendo ser simplesmente referidos como *alonímia*. Seja por se restringirem à esfera da nomenclatura, seja por ocultarem a real identidade de seu autor ou de suas personagens, constituem um fenômeno bastante diferente daquele ao qual podemos nos referir como *fraude autoral*, cuja dimensão ultrapassa a alteração da assinatura e não pode ser compreendida simplesmente como uma questão de resguardo pessoal ou conveniência artística. Esse é já um expediente que, ao invés de simplesmente ocultar, *forja* ou *corrompe* o dado real. Embora ele possa ser catalogado historicamente, sua prática encontrou especial relevo na contemporaneidade, por vir sendo adotada por escritores como estratégia de inserção no mercado editorial. Vamos aos fatos mais recentes.<sup>4</sup>

Em fevereiro e março de 2008, alguns jornais europeus e americanos noticiaram que Misha Defonseca, escritora belga radicada nos Estados Unidos, autora do bestseller *Misha: A Mémoire of the Holocaust Years*, publicado em 1997 e traduzido para dezoito línguas, inventou suas memórias.

As memórias de Misha são mirabolantes. Uma garota judia nascida em Bruxelas viaja a pé e sozinha da Bélgica à Ucrânia, cerca de 3.000 quilômetros, durante a 2ª Guerra, fugindo da perseguição nazista.

<sup>2</sup> Outros escritores brasileiros de renome que ocultaram momentaneamente sua autoria são Carlos Drummond de Andrade, que chegou, muito brevemente, a assinar como Antônio Crispim e Artur L. Gomes; e Ciro dos Anjos, por vezes Belmiro Rocha. Já o escritor português Adolfo Rocha é até hoje mais conhecido como Miguel Torga, e muitos ainda pensam que Alceu Amoroso Lima e Tristão de Ataíde foram críticos diferentes. Um caso à parte no uso da pseudonímia é o de Coelho Neto, que abusou de seu emprego por motivos e para fins diversos: seja para verificar se o êxito de seus livros se devia, de fato, à sua qualidade literária, seja para marcar diferentes fases de sua escrita. Charles Rouget, Blanco Canabarro, Anselmo Ribas e Caliban foram alguns desses pseudônimos.

<sup>3</sup> Para um estudo formal a respeito dos conceitos e listas completas de autores, consultar NÓBREGA (1981). Na internet, há inúmeras listas de pseudônimos e nomes artísticos relativos a todas as atividades.

<sup>4</sup> Dada a sua pouca repercussão no Brasil, optei por resenhar as matérias de ESKIN (2008) e de IRVINE (2008). Nos sites indicados nas referências bibliográficas, há links para matérias complementares que consultei sobre o assunto.

No percurso, ao cruzar a Polônia, ela consegue escapar do Gueto de Varsóvia, que, lembremos, reuniu e exterminou meio milhão de judeus a partir de 1939. Como se já não fosse o bastante, Misha conta ter passado meses em uma floresta, sobrevivido a dois longos encontros com lobos, e esfaqueado até a morte um soldado alemão que a teria estuprado dos 7 aos 11 anos.

Apesar das fortes suspeitas levantadas a respeito da veracidade de suas memórias, muitos deram crédito a Misha, fazendo da inverossimilhança um ingrediente a mais para a narrativa. Na época, chamou atenção a estrondosa repercussão que o livro obteve. Lançada em janeiro de 2008 no cinema francês como *Survivre Avec les Loups*, a saga de Misha rendeu à sua autora e coautora, Vera Lee, a quantia de 32,4 milhões de dólares num processo por direitos autorais.

Tamanha repercussão, se bem considerada, não chega a causar estranheza: em culturas pautadas pelo excesso, é exemplar a necessidade insurgente de se acreditar que o extraordinário tenha realmente acontecido. É também verdade, contudo, que muito pouco do que realmente se passou durante a 2ª Guerra, como os campos de concentração, possa ser encarado como “verossímil”. Este foi, em síntese, o argumento usado pela produtora do filme, Vera Belmont, para defender o teor de verdade da história. Sua aparente inconsistência apenas confirmava sua autenticidade – era preciso acreditar que a história teria de fato ocorrido. Enquanto não se provava o contrário, a narrativa de Misha contava com a condescendência de alguns leitores e a curiosidade de muitos outros.

Misha Defonseca, atualmente uma senhora na casa dos 70 anos, ocupou novamente as manchetes dos principais jornais norte-americanos e europeus ao confessar que não é judia, que seu verdadeiro nome é Monique De Wael, que é filha de dois membros católicos da resistência belga, e que falsificou suas memórias. A “confissão” só ocorreu, no entanto, depois de a autora ter sido investigada pelo jornal belga *Le Soir*, e sua história ser colocada à prova por jornalistas e especialistas em diferentes áreas, que apontaram, inclusive em uma rede da televisão belga, para equívocos relacionados à descrição do comportamento de animais com seres humanos, realizada no livro, e de importantes incongruências de datas históricas. Foi descoberta, por exemplo, a matrícula da autora numa escola belga um ano depois do período que ela diz ter iniciado sua peregrinação pela Europa, cuja data informada, aliás, é bem anterior ao ano em que os nazistas passaram a perseguir os judeus residentes em Bruxelas.

Apesar de seu livro ter, desde o início, levantado suspeitas, a confirmação de que ele foi em grande parte inventado causou espanto, porque a farsa que a autora sustentou por nada menos que onze anos tanto era uma atitude literária quanto compunha sua imagem social junto a editores, a comunidade semita e até amigos. Mesmo tendo sido desmascarada, a autora não admitiu que suas memórias fossem fruto de uma invenção deliberada. Segundo Monique, depois de seus pais terem sido presos e sua guarda entregue ao avô e ao tio, ela passou a ser chamada de “filha do traidor”, por seu pai ter sido acusado de delator. Embora não fosse judia, Monique declarou “sentir-se” como tal. Por isso, segundo ela, seu livro ainda mantém uma verdade emocional: “O livro é uma história, a minha história”, declarou, “não é a verdadeira realidade, mas a minha realidade. Há momentos em que eu acho difícil diferenciar a realidade do meu mundo interior.”<sup>5</sup> A autora acusou seu editor de oportunismo, e de a ter convencido a publicar sua ficção como um livro de memórias, o que não passa de mais uma de suas histórias: na verdade, a mitômana Monique já sustentava a farsa muito antes de publicar seu livro, tendo-a relatado, inclusive, numa sinagoga.

A exemplo desse caso escandaloso de fraude autoral, outras falsificações chamaram a atenção na Europa e nos Estados Unidos.

<sup>5</sup> “The book is a story, it’s my story, [...] It’s not the true reality, but it is my reality. There are times when I find it difficult to differentiate between reality and my inner world.” IRVINE (2008).

Em 1992, um suposto descendente de judeus publicou, sob o pseudônimo de Benjamin Wilkomirski, *Fragments*, livro que narra suas supostas experiências como um menino de quatro anos num campo de concentração nazista na Polônia. Mais tarde, Wilkomirski revelou ter passado a infância, durante o período da 2ª Guerra, na Suíça.

Recentemente, Laura Albert fingiu ser o autor J. T. LeRoy, supostamente o filho viciado de uma prostituta. Um grupo de jornalistas australianos também acusou Ishmael Beah, autor das memórias traduzidas para o português como *Muito Longe de Casa*, de distorcer sua vida como um menino soldado em Serra Leoa. Já Bernard Brougham, sob o pseudônimo de Holstein, autor de *Stolen soul*, de 2004, relatou ser um sobrevivente do holocausto, e foi tão longe com sua história a ponto de fazer uma tatuagem similar à dos prisioneiros dos campos de concentração, na tentativa de conferir autenticidade a seu livro.

A conhecida apresentadora de TV, Oprah Winfrey, viu-se, por duas vezes, envolvida em casos de fraude autoral. Em 2006, o livro traduzido como *Um Milhão de Pedacinhos*, de James Frey, foi escolhido para compor seu popularíssimo clube do livro, e mais tarde se descobriu que a história não era completamente verdadeira. Dois anos depois, Margaret B. Jones, autora de *Love and Consequences*, elogiado pela *Oprah Winfrey Magazine*, reconheceu que as memórias de uma suposta órfã, mestiça de nativos norte-americanos e brancos num bairro predominantemente negro de Los Angeles, nos anos 1980, não passam de pura ficção. Jones teria sido transferida de um lar adotivo a outro durante a infância, entrado para o mundo das drogas aos 13 anos, ganhou seu primeiro revólver aos 14 e sido violentada. Suas memórias, narradas do ponto de vista da menina, foram muito bem recebidas nos Estados Unidos, não apenas por reproduzir a gíria dos guetos de L.A., ou pelo elogiado trabalho de descrição realizado pela autora, mas sobretudo por contarem a história de reinserção social de uma órfã traficante de drogas que deixa o subúrbio para se formar na Universidade de Oregon. Jones, que concretiza o sonho de superação norte-americano, é na verdade Margaret Seltzer, uma mulher branca, hoje na casa dos 40 anos, e que viveu com seus pais biológicos de uma família de classe média. Ela foi denunciada pela própria irmã, que se surpreendeu com um perfil da autora no *The New York Times* e decidiu revelar a verdade ao jornal.<sup>6</sup>

Esse apanhado de fraudes autorais expõe um mecanismo perverso de produção e circulação da *literatura de mercado* contemporânea, que não se deve confundir, portanto, com a noção de disfarce. Em síntese, a noção de *fraude* aplica-se à *literatura de mercado*, cujo nicho é um público ávido por histórias reais. Mais do que isso, ela nos permite adotar um ângulo pouco comum para discutir um dos temas centrais da moderna teoria literária: o binômio presença/ausência do sujeito na escrita.

## Os mundos de mentira e as reações à sua descoberta

A última fraude autoral por que passamos, de Seltzer (Jones), a jovem de classe média residente em Los Angeles que se fez passar por órfã e mestiça de índios e brancos, provocou uma reação significativa na sociedade norte-americana. A editora Riverhead Books, um selo da Penguin, recolheu 19 mil cópias do livro, pediu desculpas aos leitores e cancelou uma turnê da autora. Além disso, a editora ofereceu a devolução do dinheiro aos seus leitores. Também a *Oprah Winfrey Magazine* reviu seus elogios a *Love and consequences* e o reclassificou como ficção.

É interessante constatar que desde o escândalo com Frey, cujas memórias são parcialmente reais, as editoras passaram a checar melhor a veracidade dos relatos, e que, paralelamente, os escritores passaram

<sup>6</sup> Para uma resenha detalhada e positiva do livro, anterior à descoberta da fraude, consultar “However Mean the Streets, Have an Exit Strategy” (KAKUTANI, 2008) Ainda no *The New York Times*, a revelação do embuste, publicada na semana seguinte, pode ser consultada em “Gang Memoir, Turning Page, Is Pure Fiction” (RICH, 2008).

a aperfeiçoar seus embustes. No caso de Seltzer (Jones), a escritora teria apresentado à editora falsos irmãos adotivos, um suposto professor e um escritor, além de fotos e cartas que comprovariam seu envolvimento com gangues. E, no entanto, sua história foi integralmente fabricada.

Revelada a farsa, Seltzer argumentou que seu livro, baseado na convivência com ex-drogados durante um trabalho de prevenção e combate às drogas em Los Angeles, era uma oportunidade para dar voz a essas minorias, discriminadas pela sociedade.<sup>7</sup>

A exemplo de Misha, Jones usava uma *persona* na vida real, e seus colegas acreditavam que ela realmente havia crescido em lares adotivos de famílias negras no subúrbio de Los Angeles. Durante os três anos de contato com Ms. McGrath, sua editora, Jones, até então a desconhecida frequentadora de uma oficina literária, não levantou a menor suspeita sobre a veracidade da história. Depois de publicado o livro, a verossimilhança da narrativa convenceu também a jornalista Mimi Read, que publicou um perfil de Jones (isto é, tal como ela o construiu) no prestigiado *The New York Times*.

Em 2006, na época do escândalo que envolveu o livro de *James Frey* – o ponto inaugural dessa onda de descoberta de *ficções biográficas* –, Meghan O'Rourke escreveu um artigo questionando o tratamento dado a esses livros pelas editoras, que, muitas vezes, mesmo antes de serem descobertos como fraudulentos, são reeditados com notas de advertência a respeito da alteração de nomes e fatos, como ocorre com o livro de Frey. A seu ver, ao invés de essas notas funcionarem simplesmente como precaução para evitar que seus editores sejam processados, o que elas na verdade “esclarecem” é que em alguma instância aquelas personagens e aqueles fatos narrados são baseados em personagens e fatos reais. Ou seja, o que no caso de um processo judicial garantiria a ficcionalidade do relato, até então funcionava como um atestado de veracidade, sugerindo ao leitor uma leitura biográfica do texto. Por esse motivo, O'Rourke considera que seria mais apropriado tratar esses autores como escritores que se apropriaram da licença poética para fantasiar sobre algum nível de experiência pessoal. Que não se trata, portanto, de livros de memórias, tampouco ficcionais, mas de um produto híbrido, que ele sugere reclassificar, não sem certa dose de ironia, como “real fiction” (O'ROURKE, 2008).

O uso da ficção num livro de memórias ou numa autobiografia não causa estranhamento na medida em que ele seja empregado para reforçar, intensificar, reavivar a visão dos fatos. Pode-se dizer que a ficcionalização é aceitável nesses casos conquanto ela não desabone o caráter de depoimento que se pode atribuir à narrativa.

Narrar, mesmo que se trate de reportar uma experiência real, recuperada pela memória, é já conferir sentido, significa acrescentar algo ao vivido – o que implica, portanto, a realização de operações ficcionais.

Feitas essas ponderações, cabe considerar que os casos relatados na parte anterior deste ensaio são considerados fraudulentos não porque sejam de livros de memórias ou autobiografias que se valeram do expediente ficcional em sua realização, uma vez que este é, conforme ponderamos, intrínseco à arte narrativa. Antes, será mais adequado considerar que, nesses casos, a ficcionalização não atua como um *recurso*, e sim como um *substituto* sistemático da memória. Ela participa arbitrariamente da narrativa. E ali se mantém como elemento oculto: nas *fake memoirs*, o dado ficcional jamais deve ser encarado como tal.

É verdade que caracterizar esse tipo de narrativa como fraude significa apontar para um desvio no *processo* de escrita; a fraude não toca, em princípio, no que entendemos por literário, não diz respeito ao resultado obtido, e sim ao seu *modus operandi*. Mas essa é uma impressão falsa: num livro de memórias é preciso considerar que esse processo não é um dado anterior à experiência de leitura, ao invés disso ele vem exposto no texto, como aquelas enormes estruturas de aço que se exibem aos olhos do lado de

<sup>7</sup> Outro artigo consultado sobre a repercussão da fraude autoral de Seltzer (Jones) é “Author’s ‘Love and consequences’ memoir untrue” (MEMMOTT, 2008).

fora dos edifícios. Num livro de memórias, a memória é para ser vista, como uma cicatriz que expõe as marcas do contato do narrado com o mundo.

O leitor que procura essa relação, no lugar de simplesmente se ater credulamente à fabulação, não é o leitor que melhor contribui para as “memórias” de Misha e Jones. Isso porque suas escritas projetam como leitor ideal o mesmo leitor de uma narrativa de ficção, isto é, um sujeito menos interessado no mundo do que em firmar um *pacto ficcional* com o autor. O caráter fraudulento desse tipo de narrativa reside, portanto, na inadequação de seus recursos ao gênero a que ela se vincula, posto que somente a encarando como um romance, e não como um livro de memórias, é que o leitor se sentiria plenamente desencorajado para uma averiguação factual. Averiguação esta que poria a perder o caráter supostamente experiencial da narrativa.

O *abuso do ficcional*, nesses casos, atua como um elemento estranho ao gênero, porque no lugar de simplesmente intensificar experiências embaçadas pelo tempo e produzir engates entre fragmentos de memória, superdimensiona a fabulação. São fraudes, portanto.

## Reverendo o lugar do sujeito empírico da escrita

O fato de esses autores terem se desculpado publicamente por seus livros, ou atribuído sua concepção a iniciativas dos próprios editores, significa que assumem como moralmente condenável sua ficção biográfica. É, de resto, bastante provável que essas fraudes tenham sido motivadas por oportunismo, funcionando como “jogadas de marketing” para a inserção desses autores no mercado editorial. A discussão sobre as *fake memoirs* dificilmente pode desconsiderar se tratarem de um “gênero” que corresponde a uma gorda fatia dos mercados editoriais norte-americano e europeu. Vivemos tempos em que os artistas fazem pesquisa com o consumidor para tentar identificar tendências de mercado.

Mas o que deve chamar a nossa atenção não são as motivações. Não cabe a nós questionar se, por exemplo, o autor agiu de má fé. Esse e outros tipos de especulação resultariam em matéria para psiquiatras ou até juristas. O que nos parece realmente significativo do ponto de vista literário é, mais propriamente, discutir as reações a esses embustes.

E essas reações permitem afirmar algo aparentemente inadmissível até hoje para qualquer crítico que não postule raça, nacionalidade, classe social, etnia, sexo ou conduta sexual como motivações suficientes em si mesmas para avaliar a literatura. Permite-nos compreender, afinal, que mesmo o autor tomado como sujeito biográfico não é um dado exterior à leitura. Esse é o nervo teórico desta reflexão.

Para perseguir essa idéia proponho uma pergunta hipotética que tende a colocar em xeque as nossas impressões (ou certezas) sobre os fatos mencionados: em que resultaria o livro de memórias de um esquizofrênico? E, como decorrência desta: seria plausível acusar seu autor de faltar com a verdade?

Essa suposição permite esclarecer que os leitores de Defonseca, Jones, Frey, Wilkomirski e Holstein, ao serem desvendadas suas farsas biográficas, não reclamaram outra história (esta foi perfeitamente aceita até a revelação de sua farsa autoral); eles acusaram a ausência repentina de um autor cuja imagem lhes acompanhou durante a leitura e conferiu credibilidade a uma história. Foi essa ausência que implicou um desfalque na experiência de leitura.

É preciso ponderar a esse respeito. Não resta dúvida que o editor que se dispõe a devolver o dinheiro desses leitores acredita que vendeu um produto não simplesmente danificado, mas falsificado. Em bom português, ele entende que seu consumidor “levou gato por lebre”. Mas notemos que para esses leitores, o que lhes foi retirado não foi exatamente o produto, e que esse produto, a rigor, não apresenta nenhum

defeito de fabricação; ele tem exatamente o mesmo número de páginas que deveria ter, a capa apresenta as cores e a definição corretas, as palavras continuam todas ali etc. O que lhes foi retirado foi o valor simbólico, a possibilidade de usá-lo da maneira como ele sugeria que se fizesse. E esse valor simbólico não pode ser compreendido como algo exclusivamente fornecido pelo texto. O que conferia sentido a esses livros era a sua relação com a biografia de seus autores, a possibilidade de creditá-los como histórias reais. Autor e escrita estavam mutuamente implicados.

Ora, mas se esses leitores leram essas memórias como legítimas, e só depois elas foram desvendadas como ficcionais (“ilegítimas” a seus olhos), não lhes foi propriamente tirada a possibilidade de uma leitura; o que surgiu foi, a rigor, uma alternativa: a de realizarem uma outra leitura, a de conferirem um outro sentido aos textos. E se, mesmo assim, essa alternativa não lhes pareceu realmente um ganho, seja aos olhos desses leitores, seja aos olhos de seu editor, é porque o efeito que o desmascaramento autoral produziu sobre eles foi somente o de ilegitimar a leitura que fizeram. Devolver-lhes o dinheiro significa, por mais absurdo que isso possa parecer, dizer que o prazer que tiveram durante a leitura foi equivocado, que não foi um prazer real, que eles, afinal, estavam errados.

Se Monique de Wael não espelha mais o que a protagonista de *Misha: A Mémoire of the Holocaust Years* viveu, e, por isso, essa leitura perde completamente o interesse, temos uma constatação empírica de que o autor não é uma entidade exterior ao texto; ele está presente no ato de leitura.

Quando nós, do alto de nossas plataformas acadêmicas, defendemos que não faz diferença se o sujeito empírico que escreve viveu ou não a história que garante ter vivido, que isso não muda em nada a história, porque, afinal de contas, esta passou a levar uma vida própria na imaginação do leitor, fazemos isso fingindo-nos leitores apartados do mundo real, sem nos darmos conta do cinismo intelectual do argumento. Provavelmente, a maior parte das pessoas que defendem esse ponto de vista não é suficientemente radical para conferir legitimidade à assombrosa corrida que, o até então mediano atleta canadense, Ben Johnson, realizou em 1988, nas Olimpíadas de Seul, sob efeito de uma poção mágica chamada estanozolol. Ao invés disso, essas pessoas sentiram-se enganadas, e aliviadas ao saber que o falso super-homem das pistas teve sua aposentadoria antecipada ao ser banido do esporte.

Sempre haverá um exemplo flagrante em nossas consciências de que importam sim as condições em que uma obra é realizada. A estética não sobrevive bem sem a ética.

Considerando a situação pelo prisma mercadológico (fortemente presente, afinal, na recepção literária da contemporaneidade), a imagem de um sujeito empírico testemunhal fornece uma orientação aos leitores que se estabelece desde a confecção da capa às estratégias de marketing usadas para a divulgação do livro. Tudo isso alimenta expectativas no leitor, que é um consumidor desse objeto, portanto, pretende usá-lo com um mínimo de controle sobre suas finalidades. A literatura, uma vez inserida na sociedade de consumo, depara-se com a mesma exigência dos demais produtos circulantes – a de lhe oferecer uma garantia.

Quando a verdadeira identidade de Misha foi revelada, o que com ela se revelou não foi exatamente outro livro, mas outro modo de ler o mesmo livro – um modo, aliás, imprevisto por seus editores, impossível de ser avaliado e, portanto, rebelde à sua inserção no mercado.

Vamos extrapolar esses exemplos para a ficção.

É bastante sensível que, embora haja uma diversidade enorme entre escritores como Marinetti, Cendrars, Apollinaire, Mario de Andrade, Hemingway, Pasolini ou Vargas Llosa, por exemplo, todos eles foram homens de ação, que projetaram sobre sua escrita uma excitação pelo mundo que é comum entre si, e ao mesmo tempo bastante diferente daquela força predominantemente meditativa que escritores como

Proust, Pessoa, Eliot, Drummond, Lispector ou Borges conferem a seus textos. Essa impressão, evidentemente, deve-se em grande parte ao teor próprio dos textos desses autores, mas seria insensível postular que ela não tenha relação com as imagens sociais projetadas por quem os escreveu. O apreço que por muito tempo se alimentou pelo teatro de Plínio Marcos, no Brasil, não estava dissociado (e ainda não está) de sua posição política e de sua figura percorrendo as filas dos teatros para vender seus livros, numa sacola a tiracolo, durante os anos de chumbo. O mesmo se pode dizer da ausência misteriosa e ao mesmo tempo magnética da figura autoral de Dalton Trevisan. Personalismo? Não confundamos. Suas obras se compõem em parte dessas imagens autorais, e estas se tornam mais nítidas à luz dessas obras. Trata-se de uma simbiose, não de uma binariedade.

Notemos que é também possível afirmar que mesmo a leitura de um texto de autoria desconhecida, ou anônima, ou apagada (penso em Mallarmé), leva em conta essa ausência como um espaço a ser preenchido ou, no último caso, que não deve ser preenchido (o que atesta, de resto, sua presença como um proibitivo). Mesmo o anonimato é uma presença-ausência no ato de leitura.

Quantos leitores não abandonaram um escritor devido às suas posições políticas ou à sua conduta social, ou, ao contrário, quantos de nós não passamos a ler um escritor justamente privilegiando esses critérios - depois de assistir a uma entrevista sua, por exemplo? Não é, na verdade, em grande parte das vezes a imagem social ou cultural de um autor contemporâneo o que nos cativa e nos convida a iniciar uma leitura? E não é, precisamente, consciente disso e das possibilidades de lucro que a exploração dessa imagem pode gerar, que seu editor comercializa essa imagem?

Entre os fenômenos literários mundiais que melhor exemplificam esse processo está o escritor e intelectual italiano Umberto Eco. Os leitores de Eco são realmente capazes de abstrair da leitura que realizam a imagem autoral mundialmente projetada do intelectual inteligente, acessível e bem humorado, cujo interesse e contribuição vão desde os quadrinhos e a alta tecnologia até a estética tomista e a história dos templários? A leitura não exerce um efeito justamente oposto a essa suposta separação: isto é, o de complementar essa imagem a cada novo passo, a cada nova descoberta que seus leitores fazem de suas personagens? Se supusermos que hoje fosse revelado que os romances atribuídos a Eco são, na verdade, de uma discreta senhorinha italiana, que depois de se aposentar como costureira resolvera escrever romances, não nos veríamos quase que condenados a refazer nossas leituras de *O nome da rosa* e *O pêndulo de Foucault*? E não seriam, mesmo, experiências diferentes reler esses romances projetando sobre si a imagem dessa nova, e inusitada, autora empírica?

É um privilégio poder iluminar essa suposição com o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, de Jorge Luis Borges, autor de alguns dos mais curiosos exercícios intelectuais da literatura moderna. No texto do escritor argentino, Menard teria reescrito os capítulos 9 e 38 do Livro I da obra de Cervantes, e, ao reescrevê-los, o teria feito de forma idêntica ao original. Apesar disso, ao confrontar dois fragmentos perfeitamente idênticos, o narrador borgeano os considera totalmente diferentes. E através dessa confrontação aparentemente absurda algo se revela: “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza.)” (BORGES, 2007, p. 42). O deslocamento temporal dos textos, conquanto eles permaneçam idênticos, recompõe seu sentido para além do previsto no original. Quando Cervantes escreve: “[...] a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro”, esse trecho não parece fazer mais, aos olhos do narrador borgeano, do que uma enumeração que consiste num “mero elogio retórico da história”

(BORGES, 2007, pp. 42-43). Em contrapartida, o mesmo trecho (citado novamente no conto, *ipsis literis*), mas agora atribuído a Menard, acena-lhe um sentido completamente diferente:

A história, *mãe* da verdade, a idéia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais – “exemplo e aviso do presente, advertência do futuro” – são descaradamente pragmáticas. Também é vívido o contraste de estilos. O estilo arcaizante de Menard – estrangeiro, afinal – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que maneja com desenfado o espanhol corrente de sua época. (BORGES, 2007, p. 43)

A atribuição de uma nova autoria encerra, em si mesma, um novo sentido para o texto. *O nome da rosa* escrito por nossa hipotética costureira aposentada seria já um outro romance.

A expressão “ler Umberto Eco” é mais do que uma metonímia. Sem desfazer esse preconceito teórico, continuaremos fingindo que lemos apenas pelas palavras que se encontram no papel, como se elas não nos conduzissem para nada que estivesse para além daquele retângulo branco, e como se esses mundos além-margem não fossem capazes de povoar de peixes esse exíguo aquário.

O autor está realmente presente no ato da leitura, e não me refiro, neste momento, ao “autor implícito”, que pode ser depreendido ali por indícios, e que reclama, por sua vez, um “leitor modelo”. Essas expressões mantêm a discussão ainda no plano textual, e são, de certo, mais do que pertinentes. Mas neste momento o que é necessário afirmar é algo muitíssimo mais simples do que isso, e talvez por isso mesmo mais radical também para nós, que estamos habituados aos conceitos e muitas vezes a malabarismos teóricos cada vez mais complicados: quando lemos *O nome da rosa*, em certa medida o que procuramos é nos aproximar do Umberto Eco autor empírico, aquele senhor sorridente que circula por Bologna e é chamado de “il professore”. E fazemos isso não porque nutrimos especial simpatia por sua figura, mas porque ela se estende ao universo próprio que ele Tateou e transformou com suas ideias, olhares e emoções. E porque esse universo os transformou conjuntamente. Fazemos isso porque esse senhor, que por vezes acompanha nossas leituras espiando por uma pequena foto nas orelhas dos volumes, tem sempre algo a acrescentar sobre o que está dito, e porque o que está dito tem, reciprocamente, algo a dizer a seu respeito.

Quando lemos os contos e romances de Tolstói, como nos mantermos desinteressados sobre as censuras que ele fez à medicina de sua época e sobre suas utopias sociais e religiosas, e que depois ficou conhecido como “tolstoísmo”? Não serão legítimas essas curiosidades? E elas não devolverão ao texto sentidos suscitados por ele? Por que, afinal, deveríamos encarar como um dever do leitor diante do texto ser míope a todo o resto que se mantém ao seu redor, se o próprio texto não o faz?

Quando lemos “O nariz”, de Gógol, estando cientes de que o autor o escreveu já num estágio avançado de sua progressiva doença mental – cientes, afinal, de que ele realmente percebera seu nariz fora do corpo –, não fazemos uma leitura bastante mais grave de seu conto do que a daquele leitor que, desconhecendo o dado, prefere encarar o fantástico episódio como “ficcional”, simplesmente? Afinal, Gógol, como Monique De Wael (Misha Defonseca), acreditava em sua mentira. E se uma dessas leituras tiver que ser (porque não tem que ser) declarada preferível à outra, a primeira não levaria vantagem sobre a segunda, por ser a mais inclusiva e informada?

Não se trata de reduzir essa relação à curiosidade, de resto legítima, sobre o que há de documental num texto literário; e isso simplesmente porque a imaginação de um escritor é a parte fundamental de

sua biografia. Reconhecer esse seu aspecto significa reconhecer que a leitura está longe de ser uma experiência solitária, apartada do mundo.

Ela é antes a transformação desse mundo enraizado em fatos no universo mais livre e flutuante das possibilidades.

## Para além do risco romântico

É claro que não seria possível afirmar de uma maneira tão francamente aberta que a leitura é uma atividade dialógica que inclui o autor, sem supor que já nos desvencilhamos da crítica explicativa e das ilações psicobiográficas que resultavam em abordagens redutoras, limitadoras do alcance e da magia do texto literário. E talvez ainda não seja o caso de defendê-lo para alguém que não esteja realmente familiarizado com as sólidas contrapartidas a esse respeito, e que incorra desavisadamente em raciocínios causalistas para tentar justificar o que leu. Pessoalmente, também evitaria insistir nesse ponto diante de professores que mantêm um arsenal de argumentos prontos para serem disparados diante de qualquer brecha causalista, simplesmente porque eu compartilho desses argumentos, e apenas não vejo como eles possam ser aplicados para o que venho defendendo. Penso, por outro lado, nos nossos alunos iniciantes, a quem caberá primeiramente dizer que já há um bom tempo a teoria literária empenhou-se num processo de recusa sistemática do autor como tutor do sentido do texto, tarefa que parece ter diminuído sensivelmente as possibilidades de equívoco explicativo e que, por outro lado, pelos exageros que cometeu, tornou o texto bastante mais insípido.

A confusão mais importante a se evitar nesse processo de retomada do eu empírico é a de identificá-la com uma visão romântica de literatura, isto é, que pressupõe a transparência do sujeito, o que permitiria ao crítico ler o texto como *expressão* do conteúdo do eu criador. Isto porque é próprio a essa perspectiva confundir o eu lírico ou o narrador com o sujeito empírico anterior à escrita.

A concepção de emissores autônomos com relação ao eu empírico nasce da crise filosófica do sujeito no século XIX, que encontra em Nietzsche, e sua concepção de uma arte livre de subjetividade, uma referência fundamental. A vinculação da ideia de “máscara” ao sujeito artístico é caracteristicamente nietzscheana e está associada ao ideal baudelairiano de uma poesia impessoal, à afirmação rimbaudiana de uma poesia objetiva, em que o “eu é outro”, e ao projeto mallarmaico do desaparecimento elocutório do sujeito. Estes autores compõem um ideário estético que, em síntese, reage aos excessos da sensibilidade romântica. Sua obscuridade simbolista pode ser compreendida como a busca da destruição dos dados referenciais e do sujeito empírico.

No âmbito da teoria da literatura, já em 1916, Oskar Walzel falava em *desegotização* da poesia moderna (apud COMBE, 1996, p. 136). Em nome da lógica interna da obra, Walter Benjamin, em 1922, em seu ensaio sobre Goethe, “Afinidades eletivas”, defendia a adoção do conceito de obra como *produto* e não como *expressão* de um indivíduo. O “eu lírico” e o “narrador” não são um eu em seu sentido empírico, mas o que podemos chamar de *a forma de um eu*, ou seja, uma criação de ordem mítica. A despersonalização do sujeito está estreitamente vinculada à desrealização do mundo na arte moderna, um movimento mais geral de abstração que recebe de Hugo Friedrich, em seu *Estrutura da lírica moderna* (1978), aquele que talvez seja seu mais conhecido corolário. Em “Introduction à l’analyse structurale des récits”, Barthes (1996, pp. 238-41) esclarece uma importante distinção a esse respeito: “l’auteur d’un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit”. De resto, era esta a pedra de toque da narratologia francesa, que encontrou em Genette, em *Figures III* (1972) seu principal articulador conceitual. Naquele contexto

de debates e formulações, a identificação entre autor e narrador corresponde não menos do que a um erro grosseiro; o narrador seria, antes, uma criatura fictícia, como as demais personagens, mas a quem é atribuído o papel de instância produtora do discurso.

Não é aqui o momento de retomar a fundo essas distinções de base. Apenas quero salientar que seria interessante passar por alguns textos que, de diferentes modos, estabelecem-nas de um modo inteligente e ao mesmo tempo atraente. A crítica de Proust a Sainte-Beuve poderia iniciar esse percurso, por assim dizer, antiexplicativo (PROUST, 1988), que é orientado com maior especificidade à figura do autor e à noção de intenção por T. S. Eliot, para quem a crítica honesta e a apreciação sensível são direcionadas sobre a poesia, não sobre o poeta: “What happens is a continual surrender of himself [o poeta] as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality” (ELIOT, 1955, p. 26). Essa perspectiva se mantém nos anos 1940, marcados nos Estados Unidos pela noção de “falácia intencional” (1946), expressão através da qual Beardsley e Wimsatt asseveraram que a explicação do texto pela intenção do autor inutilizaria a crítica literária (BEARDSLEY & WIMSATT, 2002). De seu ponto de vista, encontrar o sentido do texto na intenção do autor significa reduzir a tarefa do crítico a uma entrevista, ou mera coleta de testemunhos. Seria ainda fundamental passar por um texto como “A morte do autor” (BARTHES, 1988), segundo Compagnon o principal *slogan* anti-humanista do estruturalismo francês, que identifica o autor ao personagem burguês ascendente com o capitalismo.

Mas depois de feito este longo e fundamental percurso, que por certo poderia se deixar orientar ao sabor das análises mais particularizadas, eu gostaria de insistir na ideia de que se esse autor (e com ele, o mundo) não explica o texto, isso não significa que ele desapareça durante a leitura. Esse desaparecimento é, na verdade, de outra ordem. Ele está associado a um retoricismo desinteressante, que em nome de um rigor exagerado tem alimentado abordagens nominalistas e tecnicistas, que, justamente ao isolar o texto da realidade, afastam os estudantes do prazer, e, portanto, do interesse, da leitura.

A presença do autor, tal como gostaria que ela fosse considerada, é abordada numa conferência ministrada em 2006, na Universidade de Oklahoma, pelo ganhador do prêmio Nobel de 2007, o romancista turco Orhan Pamuk. Em meio a questões políticas, contas a pagar, telefones tocando e reuniões de família, “durante aqueles dias longos e tediosos de politicagem”, explica o romancista, “eu não conseguia me tornar o autor implícito do livro maravilhoso que queria escrever” (PAMUK, 2007, pp. 89-90). O uso que Pamuk faz da expressão com a qual estamos habituados revela o descentramento constitutivo do escritor: “[...] dediquei todas as minhas forças a me tornar o autor implícito dos livros que quero escrever”. Aquele mesmo autor, penso eu, que Saramago encontrou em si em seu refúgio em Lanzarote, e que Bergman descobriu, serenamente, na misteriosa ilha de Farö.

O escritor não é um indivíduo que escreve, mas um indivíduo capaz de *se transformar* em alguém que escreve, ainda que esse outro continue assinando “Pamuk” ou “Eco” e se apresente com as mesmas feições dos sujeitos empíricos que pagam suas contas e atendem ao telefone. É preciso compreender que essa assinatura é já algo diferente daquela com que esses indivíduos preenchem cheques e dão autógrafos, mas que, ao mesmo tempo, ambas se correspondem, num jogo de empréstimos e indeterminações. E isso se dá porque a escrita é uma prática tão empírica quanto as dezenas de outras práticas aparentemente menos relevantes que ela. Ela só pode ser considerada como à parte do mundo real se a nossa concepção de realidade se resumir às nossas necessidades primitivas e aos hábitos entediados. O sujeito empírico, entre os muitos sujeitos empíricos moventes que povoam o nosso dia a dia, é também aquele que escreve. E por que ele deveria se resumir ao homem entediado que paga as contas e atende a telefonemas é que não se pode explicar. Se houvesse a necessidade de escolher entre eles, não seria o autor implícito o eleito?

O direito à fantasia não é o direito de renunciar à vida, pelo contrário, é o direito de fazer parte dela como um ser transformador.

Se não houvesse essa correspondência, quando Monique de Wael passa a assinar como Misha Defonseca, ela não estaria contando uma mentira, mas assumindo Misha como sua autora implícita; como algo, afinal, absolutamente necessário. Do mesmo modo, para Margaret Seltzer escrever *Love and consequences*, antes ela teve de descobrir uma Margaret Jones que pudesse dar voz àquele livro com a qual sonhava, mas que sem ela não poderia escrever. Defonseca é Wael, como Jones é Seltzer, posto que estas são autoras implícitas extraídas, ou descobertas, nesses indivíduos. Mas o gênero memorialístico força a aproximação entre essas *personae*, a ponto de se poder presumi-las como sendo uma só. A distância entre a porção do indivíduo que não escreve e aquela que escreve, o autor implícito, deve ser, por definição, a menor possível. Nesse âmbito, Defonseca só pode dizer Wael na medida em que uma mentira diz quem a contou. Seltzer e Jones possivelmente jamais escreveriam suas memórias (não antes do escândalo que, agora, ironicamente, passou a alimentá-las).

O que parece mais interessante e significativo nessas “fraudes” é que essas escritoras produziram exatamente o oposto do que um escritor costuma fazer, ou seja, não um autor implícito que guarda traços do indivíduo gerador, mas um indivíduo que se reconstrói à imagem e semelhança do autor implícito que ele criou. Elas, afinal, se deixaram penetrar pelas fábulas que produziram a ponto de assumir para si o mito da própria escrita. Foi dessa ousadia extraordinária que resultou sua condenação: num livro de memórias, é sempre a arte que imita a vida, a vida está proibida de imitar a arte.

O contrário disso, a criação de um autor implícito que guarda inevitavelmente traços de seu indivíduo gerador, é descrita com esclarecedora simplicidade por Pamuk, que depois de constatar já ter publicado sete romances, afirma:

Todos esses sete autores implícitos se parecem comigo, e ao longo dos últimos trinta anos entraram em contato com a vida e o mundo como são vistos de Istambul, como são vistos de uma janela como a minha, e, já que conhecem esse mundo de dentro para fora e se deixaram convencer por ele, são capazes de descrevê-lo com toda a seriedade e responsabilidade de uma criança quando brinca. (PAMUK, 2007, p. 91)

A relação entre leitor e autor implícito pode ser definida como a relação que se estabelece entre leitor e autor exclusivamente no ato da leitura. E ela é, a bem da verdade, essencial: nós e os leitores de outras Defonseca e Jones estamos sempre à sua procura. Mas a magia da ficção consiste em situá-la num plano já muito diferente daquele em que nos situaríamos se tivéssemos a felicidade de simplesmente conversar com o autor e ouvi-lo a respeito do romance que tanto nos agradou. O autor enquanto determinação biográfica ou psicológica está morto. E nós só não voltamos a falar nessa entidade porque tememos que ela seja confundida com uma integridade coerente, plenamente racional e esclarecida, repleta de convicções imutáveis, e que armazena conteúdos prontos para serem derramados sobre a folha em branco. Nós não falamos mais dessa personagem, o autor, porque não concebemos a escrita como transparência que permite entrever a irrupção da interioridade profunda de um indivíduo. O receio de que a linguagem literária seja novamente reduzida a isso acaba por eliminar o autor de nossos discursos críticos. Mas nós não percebemos que evitá-lo significa ainda concebê-lo sob o prisma memorialístico ou romântico.

Resta, no entanto, um ser que habita para além da máscara narrativa, e que não pode ser reduzido a ela. Um ser que, embora fraturado e desconhecido de si próprio, orienta a escolha desse narrador, que se

disfarça nas falas das personagens, que maneja seus encontros e desencontros, que escolhe seus nomes, seus espaços e tempos, que distribui e retira ênfases da fabulação, que avalia, enfim, aquilo que o narrador nos conta e nos mostra, concordando e discordando dele a todo o momento.

Esse *eu* que se entrevê no discurso está desalocado de uma instância real na medida em que o que há de verdadeiro nele é uma implicação do enunciado. Mas, uma vez pronunciado, o enunciado do qual esse *eu* é objeto é também o enunciado do qual ele passa a ser o sujeito, novamente alinhado com o mundo. E o que é necessário compreender é que ele permanece ali, sujeito-objeto, em sua dimensão necessariamente equívoca, descontínua e imprevisível.

Ler não é simplesmente ouvir a voz do narrador e das personagens, mas reparar em como estão dizendo, para que fins são conduzidos. E esse olhar por detrás das máscaras não significa procurar o que veio antes delas (uma curiosidade meramente personalista); é antes virá-las do avesso (uma sugestão que se abre nas fendas e orifícios das próprias máscaras). Se o autor morto é aquele que para Freud e Sainte-Beuve se traía na escrita, é chegada a hora de repensá-lo como alguém ou alguma coisa que a todo o momento, como uma voz em surdina, *deixa-se trair* por ela. É dessa comunicação tácita que a literatura é feita.

Estamos já num plano diferente, e é preciso voltar a enxergar a relação outrora traumática entre o sujeito que escreve e aquele que lê não como algo proibitivo, mas como uma implicação mútua, constitutiva do que entendemos por *literário*. E isso é algo já muito distante da banalidade.

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, Paris, 1996.
- BEARDSLEY, M. C. & WIMSATT, W. K. A falácia intencional. In: COSTA LIMA, L. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard autor de Quixote. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHALMERS, Vera Maria. A crônica humorística de "O Pirralho". *Revista de Letras*, vol. 30. UNESP, 1990.
- COMBE, Dominique. La référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. In: RABATÉ, Dominique (org.) *Teorias sobre la lírica. Figures du Sujet Lyrique*. Paris, PUF, 1996.
- ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: \_\_\_\_\_. *Selected prose*. Great Britain: Penguin Books / Faber and Faber, 1955.
- EZELL, Margaret J. M. Ezell, Reading Pseudonyms in Seventeenth-Century English Coterie Literature. In: \_\_\_\_\_. *Essays in Literature*, 21, Spring, 1994.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GRIFFIN, Robert J. Anonymity and Authorship. *New Literary History*, Vol. 30, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- NÓBREGA, Mello. *Ocultação e disfarce da autoria - do anonimato ao nome literário*. Fortaleza: UFC, 1981.
- PAMUK, Orhan. O autor implícito. In: *A maleta de meu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PROUST, Marcel. O método de Sainte-Beuve. In: *Contre Sainte-Beuve - notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

## Artigos de jornais

[Todas as referências de jornais foram primeiramente consultadas no ano de 2008 e posteriormente revisadas em 27/01/2014 para esta publicação].

ESKIN, Blake. Crying Wolf: Why did it take so long for a far-fetched holocaust memoir to be debunked? 2008. Disponível em: <<http://archive.is/iHRk6>>. Acesso em 27 jan 2014.

IRVINE, Lindsay. Nazi flight memoir was fiction, author confesses. 2008. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2008/mar/03/news.film>>. Acesso em 27 jan 2014.

KAKUTANI, Michiko. However Mean the Streets, Have an Exit Strategy. 2008. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/02/26/books/26kaku.html?pagewanted=all&r=01>>. Acesso em 27 jan 2014.

MEMMOTT, Carol. Author's 'Love and consequences' memoir untrue. 2008. Disponível em: <[http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2008-03-04-memoir-hoax\\_N.htm](http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2008-03-04-memoir-hoax_N.htm)>. Acesso em 27 jan 2014.

O'ROURKE, Meghan. Lies and Consequences: Why are book editors so bad at spotting fake memoirs? 2008. Disponível em: <[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/recycled/2008/03/lies\\_and\\_consequences.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/recycled/2008/03/lies_and_consequences.html)>. Acesso em 27 jan 2014.

RICH, Motoko Gang Memoir, Turning Page, Is Pure Fiction. 2008. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/03/04/books/04fake.html?pagewanted=all>>. Acesso em 27 jan 2014.

**Recebido em:** 27/01/2014      **Aceito em:** 15/04/2014

**Referência eletrônica:** GAGLIARDI, Caio. Disfarce e fraude autoral: por uma reconstituição do sujeito empírico na escrita. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n. 12, p.106-119, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p106-119>.