

Sergio Blanco (1971-2015): o suicídio como ato poético

Ricardo Augusto de Lima¹

Resumo: Partindo do conceito ainda recente de autoficção cênica, proponho neste artigo uma aproximação entre a obra *La ira de Narciso*, de Sergio Blanco, de 2015, e alguns conceitos de Maurice Blanchot, como os de “experiência do fora” e de literatura como espaço de morte. Se entendermos a linguagem literária como aquela que institui uma nova realidade, podemos pensar a morte de um personagem homônimo como um suicídio ficcional ou, emprestando a expressão de Angélica Liddell, um “sacrifício como ato poético”. Ademais, a morte de um personagem que leva o mesmo nome de seu autor evoca a discussão de Roland Barthes sobre a morte autoral, aqui concretizada de duas formas: pela destruição de toda voz antecedente ao texto literário e pela autodestruição promovida pela escrita, sempre parricida, no aqui-agora da literatura e, com mais ênfase, do teatro. Logo, considero também pertinentes nestas reflexões os problemas da representação e de como a literatura se torna palco do fascínio e do temor do Eu em relação à própria morte e sua potência criadora.

Palavras-chave: autoficção cênica; Sergio Blanco; *La ira de Narciso*; espaço de morte; suicídio.

LACAIO
CORIFEU
LACAIO

[...] A divina Jocasta morreu.
Ó coitada! E quem foi o responsável por isso?
Ela mesma. Porém o que ainda se deu
De mais dor, ignoram – foi longe de seus olhos.
(SÓFOCLES, 2004, p. 107)

“[...] o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas.”

(WOOD, 2012, p. 97)

I

Em *Como funciona a ficção*, James Wood (2012) comenta a solidez do personagem Ricardo Reis, de José Saramago, a partir de sua dupla ficcionalidade: primeiro como personagem/heterônimo de Fernando

Pessoa; depois, personagem na narrativa de Saramago. Nela, Ricardo Reis é um médico-poeta que retorna a Portugal em 1935, após longo período no Brasil, chegando a tempo de lamentar a morte recente do poeta Fernando Pessoa. Sua vida é medíocre: tem algumas poucas eco-

¹ Doutor em Letras-Estudos Literários pela UEL. Contato: ricardoda-lai@gmail.com.

nomias, mora em um quarto de hotel, mantém um caso com a camareira, lamenta a vida, reflete a vida. “Não sabe bem o que fazer”, comenta Wood (2012, p. 97). Caminha pelas ruas que conhece tão bem de Lisboa de uma maneira um tanto perdida. O ano de 1935 se converte em 1936, o cenário político se altera: ameaças fascistas em todo o continente. *O ano da morte de Ricardo Reis* se desenvolve de uma forma tão realista e direta que o leitor, vez ou outra, se esquece daquilo que ele sabe desde o início: que Ricardo Reis é um personagem, um heterônimo criado por Fernando Pessoa e que é, ali, aproveitado por Saramago em um movimento intertextual. Não se trata de um personagem histórico, referencial:

Com isso, ele pode nos intrigar com algo que já sabemos, ou seja, que Ricardo Reis é fictício. Saramago faz disso algo profundo e comovente, porque o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas. E, quando Ricardo Reis reflete sobre isso, sentimos uma estranha ternura por ele, cientes de algo que *ele não sabe* — que ele não é real (WOOD, 2012, p. 97).

A solidez de Ricardo Reis não vem pela sua materialidade ou referencialidade, mas pela reflexão que engendra no romance, embora a todo instante se lance à sombra, à margem, ao alheamento a tudo. Por meio de uma invenção, de um nome criado, Saramago toca a realidade no que diz respeito a questões humanas profundas, cujas respostas podem ser tão obscuras quanto elas

próprias são: “Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos?” (WOOD, 2012, p. 98).

Essa mesma pergunta foi feita, no teatro, pelo dramaturgo italiano Luigi Pirandello, em *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921. Na peça, seis personagens invadem um ensaio à procura de um dramaturgo que possa dar texto aos seus dramas particulares. Ao relacionar esse desejo de *ser* com a arte do Ator, o Pai argumenta:

Para mim, o drama está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos quantas são as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele, completamente diferentes! E, no entanto, com a ilusão de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso (PIRANDELLO, 2003, p. 304).

Podemos elencar uma série de diferenças de efeitos entre a questão pensada na prosa ficcional daquela pensada no espaço teatral. Não querendo de forma alguma criar uma hierarquia das variadas linguagens artísticas, não se pode negar que o teatro é “a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos”, apresentando assim “todas as qualidades do mundo real, das situações reais que encontramos na vida” (ESSLIN, 1978, p. 21). Além disso, o caráter lúdico-ritual do jogo teatral nos liga ao coletivo, ao outro, pois tanto a experiência do jogo infantil quanto

a simbologia do ritual são, como as artes dramáticas, experiências coletivas nas quais seus indivíduos simulam e experimentam as próprias identidade e realidade, “uma percepção memorável da natureza da existência, uma renovação das forças do indivíduo para enfrentar o mundo. Em termos dramáticos, catarse; em termos religiosos, comunhão, esclarecimento, iluminação” (ESSLIN, 1978, p. 30).

A ilusão à qual o Pai fala remete diretamente à ilusão experimentada pelo espectador naquele instante, promovendo reações como aquelas buscadas por Hamlet ao encenar um pequeno drama para seu tio e mãe. A partir de movimentos como esses, diante de uma representação teatral da vida real incluída no meio de um drama, um jogo ficcional é nitidamente exposto e convida — ou *obriga?* — o espectador a perceber a vida real como uma cena teatral. Longe de ser ilusão ou um mundo à parte, Pirandello evidencia que o teatro é jogo, é representação, é rito. Nas palavras de Martin Esslin (1978, p. 116),

A maior parte do drama é ficção colocada à nossa frente por seres humanos reais; ao contrário da ficção puramente literária, ele se torna, assim, visível e palpável, dotado de força e do impacto da carne viva. Tais elementos emprestam uma forte dose de realidade à ficção; por assim, dizer, emprestam sua realidade à fantasia do autor.

Utilizo-me dos exemplos de José Saramago e Pirandello para aproximar o que aqui pretendo: evidenciar o efeito e o caráter performáti-

co e poético no suicídio de um personagem homônimo quando inserido em um texto dramático. Assim como o Ricardo Reis de José Saramago é duplamente ficcional, o personagem Sergio Blanco de *La ira de Narciso*, do dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco (1971-), é uma construção ficcional duplamente apresentada: trata-se não apenas de um personagem homônimo, mas de um personagem que se será representado por uma pessoa real, que afirma, já no início da peça, não ser Sergio Blanco, mas um ator que se esforçará para *parecer* Sergio Blanco. Não à toa, Fernando Pessoa, com seu poeta fingidor, é escolhido como epígrafe do texto dramático.

Escrita entre 2014 e 2015 como sequência de uma série de textos autoficcionais iniciada com *Tebas Land* e *Óstia*, ambas de 2013, *La ira de Narciso* mantém a tensão pelo discurso: são poucas as rubricas, o diálogo é estruturado para dar conta de movimentos cênicos, apresentando pontuação expressiva e outros recursos que possibilitam a visualização de gestos e ações cênicas no palco. Existe também um significativo emprego de elementos multimodais na representação, previstos já no texto dramático, o que evidencia a preocupação com o funcionamento do texto na cena. São gravações, projeções, músicas e outros elementos que permitem a experimentação da cena nos mais variados sentidos.

Dedicado a amigos, em especial a Gabriel Calderón, *La ira de Narciso* estreou em Montevideo em agosto

de 2015, com atuação do próprio Gabriel Calderón e dramaturgia e direção de Sergio Blanco, que é, nas palavras do pesquisador José-Luis García Barrientos (2014, p. 141), “uno de los cuatro o cinco dramaturgos mayores de la lengua española en la actualidad”.

II

Não me interessa aqui as possibilidades autobiográficas na análise e na interpretação do texto literário. Compartilho da opinião de Patrice Pavis (2008, p. 375) ao conceituar o verbete “teatro autobiográfico” em seu *Dicionário de teatro*: “gênero impossível e muito pouco representado”, pois “o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários que diferem do autor e têm outras preocupações além de contar sua vida”.

A impossibilidade desfiguradora da autobiografia ganha novos aspectos e complicadores quando transferida para a realização cênica de um texto dramático de cunho autobiográfico. A tríade homonímica entre autor-narrador-personagem exigida para configurar uma autobiografia nos moldes lejeunianos tem um dos elementos, o narrador, substituído por um agravante na equação: o ator. Diferente daquele, este não possui uma existência apenas dialógica, textual, mas sua realização na cena na carne viva de um sujeito real reforça a ambiguidade ontológica do personagem.

Vincent Colonna (1989, p. 206-

207), ao tratar das várias possibilidades da escrita de si, cita brevemente a questão teatral: “il n'existe pas d'écriture de soi dramatique”. Para ele, o teatro é pouco adequado à expressão da verdade subjetiva, e que “la simple traduction scénique d'états de choses ou de personnages revient pratiquement à affirmer leur nature fictive”. Tudo, na cena ou em diálogo com ela, se torna fictício, “signaux fictionnels pour la réception du lecteur”. Assim, a existência da cena é marcada imediatamente pela sua irrealidade, sua imediata ficção.

Eis o cerne da arte dramática: uma história que não é narrada, mas apresentada por meio de ações, a representação cênica, um tornar presente por meio de outras presenças, signos por excelência que, como os literários, marcam uma ausência. Essencialmente, todo o personagem vivo *no/do* ator é ficção, pois ele “se dá em espetáculo” e por isso é sempre uma *persona* que fala no presente eterno da repetição, que existe tão-somente nesse presente, expondo-se ao risco do agora e dos olhares espectadores. São, portanto, duas camadas de signos: uma ficcional, outra, *real*, fundidas em um único gesto. O olhar do outro, portanto, dá ao espaço cênico sua configuração e inaugura a ficção na verdade expressa. Perceber o outro ali, tão perto e tão nu, exposto, tão ali, e tocá-lo ao perceber que dividem o mesmo espaço, que o espectador também faz parte, e nesse toque movimentar deslocamentos tanto a partir daquele que é observado quanto daquele que o observa.

Assim nasce o espaço teatral; e nesse espaço tudo se transforma em signo, “não só porque se trata de um fingimento ou de um signo que comunica coisas inexistentes [...], mas porque ele finge não ser um signo” (ECO, 1980, p. 29). O que ele comunica é, portanto, essencialmente ficção e, por isso, essencialmente *verdade*.

Espaço, portanto, propício, entendendo aqui o teatro como uma abertura à infinita possibilidade da ficção em tensão perene com os limites físicos e biológicos de uma realidade referencial. Apesar de negar veementemente a possibilidade de um teatro autobiográfico, Vincent Colonna nada diz sobre o *jogo*, sobre o mecanismo teatral, suas alterações estruturais e seus efeitos quando o dramaturgo inclui na cena um personagem homônimo, um outro que atesta o pronome *eu*.

A discussão parece resolvida se emprestarmos da Narratologia o termo *autoficção* cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, para definir seu romance *Fils*: trata-se de uma “fiction d’événements et de faits strictement réels”, ou melhor, de fatos *possivelmente* reais; ficção na qual o protagonista (ou outro personagem importante para a narração) apresenta o mesmo nome do autor. Essa relação de identidade pode se dar de forma direta ou por meio de pistas, iniciais do nome ou características físicas e autobiográficas que relacionam o personagem-narrador ao autor. Escreve Doubrovsky (1977, n. p.) na orelha de *Fils*:

[...] si l’on veut, autoficcion, d’avoir

confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofriccion, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son Plaisir.

O aparente tom crítico de Colonna (1989, p. 207) pode, inclusive, ser convertido em elogio pela perspectiva que proponho: nessas peças, “la fiction de soi paraît surtout être la conséquence d’une mise en abyme paradoxale, où le texte reflète sa propre constitution et sa propre existence”. Exato: é isso que Sergio Blanco e outros adeptos da escrita autoficcional pretendem ao propor um novo jogo dramático a partir da ambiguidade do nome próprio e de uma possível verdade sobre sua vida pessoal. Eles não buscam, como buscam os defensores da autobiografia, firmar um pacto de verdade com o leitor/espectador. Se os conceitos de *ser* e *parecer* foram representados na dramaturgia de Pirandello enquanto conceitos em crise, na dramaturgia de Blanco os fragmentos desses conceitos são justamente o que mantêm a ação dramática em seus vários níveis discursivos. Como ficção, não existe, portanto, qualquer comprometimento com a verdade das coisas, tampouco alguma amarra ética, característica que vai fomentar desentendimentos familiares e processos jurídicos contra autoficcionalizadores. As peças de Sergio Blanco são, sob essa perspectiva, exemplos de autoficção cênica, tex-

to por si só lúdico, ambíguo, híbrido, metateatral, que caminha em um espaço fantasmal e especular, como um quarto de espelhos que multiplicam os olhares sobre determinado objeto. Sequências de simulacros, de sombras, de Narcisos, reflexos.

Nesses textos, de forma mítica, o objeto observado é o *eu* de todos nós.

III

O cenário é uma mesa de trabalho e um telão atrás dela. Longe de ilustrar um quarto de hotel (espaço ficcional no qual se passa a maior parte da ação), temos uma mesa com um *notebook* e outros objetos: um mamute de brinquedo, um boneco do Super-Homem, uma lata de Coca-cola, uma impressora, alguns livros (um deles é *Ulysses*, de James Joyce), mapas, fones de ouvido, um *smartphone* e objetos menores. Um único ator em cena: na montagem original em Montevideo, Gabriel Calderón; na montagem brasileira, Gilberto Gawronski². As diferenças entre as duas montagens e as singularidades da representação cênica serão, por ora, evitadas, pois interessa-me primeiramente a relação homonimal estabelecida pelo personagem protagonista com o dramaturgo, Sergio Blanco, e com o ator que ali o representa, para quem Sergio dedica *La ira de Narciso*, respectivamente Gabriel e Gilberto:

Hola a todos. Buenas noches. Espero

que estén bien. Gracias por estar acá. Muchas gracias.

Antes de empezar quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él (BLANCO, 2018, p. 227).

Aqui já é possível evidenciar um efeito que a autoficção cênica confere à representação: uma vez que a ilusão teatral jamais é total, o duplo nome e a consciência dramática do personagem ao dizer “eu não sou Sergio Blanco” potencializam a homonímia entre dramaturgo e personagem, excluindo, ao menos por enquanto, o ator como complicador, uma vez que ele solicita crença do espectador, sua denegação teatral. Assim, ocorre uma espécie de *mise en abyme* autoficcional na medida em que temos um texto ficcional de Sergio Blanco no qual o personagem-central se identifica com a pessoa do dramaturgo pelo nome, e que é, por sua vez, representado por um ator, Gabriel/Gilberto, que afirma *discursivamente* não ser Sergio Blanco. Ao dizer “Meu nome é Gabriel. Gabriel Calderón”, texto e representação concretizam a *mise en abyme* autoficcional a qual me referi e é excluída qualquer possibilidade de certezas.

² A versão brasileira de *La ira de Narciso*, com tradução de Celso Curi, estreou em São Paulo no dia 12 de abril de 2018, dirigido por Yara de Novaes.

O ator, já compreendido como personagem, prossegue dizendo que, em uma manhã de maio de 2014, Sergio havia telefonado da Eslovênia, onde participava de um congresso acadêmico. Foi a primeira conversa sobre o projeto, algo muito breve, Sergio mandaria um *e-mail* com detalhes, mas que deixava claro, desde já, que o texto estava sendo escrito *para* Gabriel Calderón, dedicado a ele e para ser representado por ele, e me repito ao dizer que a montagem brasileira apresentou a troca de nomes. “Era imposible decir que no. Y fue así como empezó toda esta historia.”. A referencialidade do discurso é reforçada pela leitura do *e-mail* enviado por Sergio, que faz as vezes de elemento documental:

Querido, como te conté recién al teléfono estoy en Liubliana. Vine para dar una conferencia sobre Narciso en la Facultad de Filología. La ciudad es hermosa y los hombres una maravilla. En fin, te mando estas líneas porque estoy escribiendo un nuevo texto que me está inspirando esta ciudad. Es un relato. Y lo voy a escribir para vos. No sé. Me gustaría que lo representaras. Que lo interpretaras. Que lo hicieras. Todo salvo actuarlo. Te propongo hacerlo el año que viene. Yo lo dirijo. Lo estrenamos en Montevideo y luego lo giramos. Minutti³ no deja de pedirme que le proponga algo para el 2015. Por favor decime que sí. Si me decís que no, dejo de escribir ahora mismo este texto y entonces mi vida, serás el responsable de su no-escritura. Mil besos por todas partes. Yo. Sergio (BLANCO, 2018, p. 227).

A linguagem concisa, a ausência

de maiores informações, as já previstas analepse, elipses, o pronome *Eu* enfatizado no final, antes da assinatura: Sergio. De fato, a conferência aconteceu e seu conteúdo, publicado em revista acadêmica, será parcialmente citado adiante. As informações que cercam essa fábula híbrida ganharão corpo no decorrer da ação dramática, que é mantida por Sergio Blanco pelo discurso, visto tratar-se de um monólogo, modificando o espaço por si só já ambíguo: o cenário “real” de um escritório é *transformado* em quarto, em parque, em universidade, exigindo do espectador uma consciente denegação teatral, elemento também exigido no desdobramento de um único ator em vários personagens sem avisos e marcação: o espectador só o percebe pelo discurso; é a fala, a palavra que modifica, como neste trecho seguinte à leitura do *e-mail*: “Recién Gabriel les aclaró una cosa y a *mi* me gustaría aclararles una segunda cosa antes de empezar”, ele diz, já como personagem Sergio Blanco. Trata logo de dizer que não se trata simplesmente de um monólogo, um solilóquio:

Es un relato. Y como todo relato va a ir avanzando progresivamente durante una hora y media. Así que les voy a pedir paciencia y que se entreguen al juego de la progresión que no siempre es dramática sino muchas veces narrativa.

Bien, ahora sí podemos empezar. Como les decía, todo esto sucedió hace un tiempo atrás. La Facultad de Filología de la Universidad de Liubliana *me había invitado a mí, a Sergio*, a dar una conferencia en un simposio internacional dedicado al

³ Montevideo e Minutti são trocados, na versão brasileira, respectivamente por São Paulo e SESC.

tema del mito y la mirada.

Ni bien llegué al aeropuerto, era un lunes al mediodía, me llevaron al hotel en donde estaría alojado durante toda la semana. El nombre del hotel era City River Hotel y la habitación que me habían dado era la 228.

El cuarto era este que está aquí. *Este mismo* (BLANCO, 2018, p. 228, *grifos meus*).

Como já aponte, a exigência do jogo ficcional no personagem é repetido em relação ao espaço. A escolha não de um espaço neutro, mas de um escritório, reforça o metateatro e a participação ativa do espectador, além de evocar um espaço-tempo já impossíveis, o *aqui- agora* da criação, momento evidente mais ao final da ação. Trata-se, portanto, de um espaço ficcionalmente duplo: quarto de hotel “falso” que remete, “autenticamente”, ao momento da escritura “real” do texto:

Hasta que de pronto, en un momento, pensé en este texto. En esta escena misma. Fue en lo único que pude pensar. En escribir un nuevo texto. Una pieza en la cual soy yo mismo contando todo esto. Un texto que hable del hotel y de las manchas, de Narciso y del congreso, de Igor y del footing, de los encuentros con mi madre en Skype y de las balsas de inmigrantes naufragando en las puertas de Europa, de Belmondo y de Lautréamont, de Bach y de David Bowie. Un texto donde, de a poco, todo se vaya mezclando y que suceda en mi habitación. En la habitación del hotel donde yo mismo voy practicando mi conferencia. Donde voy contando mis encuentros con Igor. Donde voy conviviendo con las huellas del descuartizamiento que poco a poco se va empezando a di-

lucidar. Una pieza que lentamente empiece a reconstruir la escena del crimen (BLANCO, 2018, p. 249).

O jogo construído envolvendo o *ser* e o *parecer* é bem-ilustrado, na mitologia e na peça de Blanco, pela figura de Narciso: o Eu como um Outro e o Outro como outro-Eu. O relato compreenderá, então, os dias em que Sergio permanece hospedado em Liubliana, situação inicial conturbada por dois elementos: uma mancha encontrada por Sergio em seu quarto (mancha que *parece ser* de sangue) e Igor, jovem que Sergio conhece em um aplicativo de relacionamentos e por quem desenvolve uma relação ambígua: o dramaturgo se sente atraído pelo jovem ao mesmo tempo que o repele.

Como Narciso, a dramaturgia de Blanco revela um sujeito fragmentado no jogo entre olhar e ser olhado, movimento que define o espaço teatral, já que lidamos com um texto no qual não existe quarta parede, como já ficou evidente. Narciso designa o sujeito e o objeto do olhar ao passo que os identifica em uma só pessoa, um Dorian Gray, um duplo. No motor da autoficção, e no efeito metateatral por ele possibilitado, o personagem Gabriel Calderón do Prólogo, por mais que se aproxime da referencialidade, não é Gabriel de fato, mas o Gabriel-personagem que existe no texto, realidade conceito. É, portanto, um Gabriel Calderón criado por Sergio Blanco e representado pelo mesmo Gabriel Calderón a quem o texto faz referência. Automaticamente, o nome ficcional do personagem depende do nome do ator escolhido

para a representação. O real e cada nova leitura da peça modificarão, discursivamente, o texto de Sergio Blanco, ao passo que mantém, enquanto ação dramática, a tensão permanente entre *ser* e *parecer*, entre *verdade* e *ficção* em uma estrutura que se retroalimenta. A presença do nome do ator que representa o personagem abre um caminho infinito para espelhamentos dentro da própria construção dramática, possibilitando um número sem igual de desdobramentos e níveis discursivos naquela realidade (auto)ficcional.

Entre os episódios sexuais com Igor e aqueles dedicados à investigação para descobrir a origem da mancha, Sergio apresenta trechos da conferência que proferiu na universidade, mais um tempo e mais um espaço explorados pela ação. Quando aparecem, discursivamente, outros personagens – o amigo perito, o gerente do hotel, a mãe de Sergio, o investigador da Polícia Nacional da Eslovênia e o próprio Igor –, o dramaturgo deixa claro que mudará os nomes. Ele insere o processo de escrita no texto sem culpa, evidenciando que sua proposta, enquanto personagem-dramaturgo (ou dramaturgo-personagem), é justamente expressar a liberdade criativa do artista, cujo olhar transforma a realidade, o que é confirmado no próprio produto criado: o texto. Sua proposta em *La ira de Narciso* é de uma representação, e não atuação. O teatral deve ser percebido pelo espectador. O ator não deve incorporar o personagem, mas imitá-lo. Não podemos ignorar o fato de que, apesar

disso, o dramaturgo não muda os nomes dos personagens Sergio e Gabriel/Gilberto. É nítida sua preocupação com o jogo, com a cena e o funcionamento desse Eu que ali fala, não dos elementos da fábula presentes no relato.

Além da atração sexual, Sergio sente por Igor uma espécie de idealização, reflexo de um jogo criticamente clichê entre o homem mais maduro e o jovem irradiando mocidade, relação discutida pelo próprio texto, como se verá adiante. Sergio corre nos Parques de Tívoli ouvindo Bach na esperança de encontrar o rapaz, e ali o encontra, “tal cual me lo esperaba. Tal cual me lo había imaginado en mi cabeza. Como si Igor no existiera. Como si fuera un invento mío” (BLANCO, 2018, p. 249). Sergio percebe Igor fazendo o mesmo gesto que Jean-Paul Belmondo faz em *Acossado*, de Godard, “exactamente el mismo gesto”, embora não o fosse. O texto dramático a todo momento se apresenta dúbio, ambíguo, evidenciando que, ao dizer algo, também diz outra coisa numa espécie de história dupla, já que “cuando uno escribe se suelen desplazar cosas”. A invenção e o mimetismo são duas hastes nas quais a ação evolui de forma metateatral e crítica, coberta pelo ritmo da ação policial sobre o crime que se revela aos poucos.

A relação ambígua e a tensão que acarreta entre os personagens do dramaturgo e do ator não são novidade na dramaturgia de Blanco: já em *Tebas Land*, de 2014, esses temas são abordados. Em *La ira de Narciso*, a tensão se expressa no desejo de possuir a juventude de Nar-

ciso e fixá-la, desejo duplo que tanto exige a imortalidade para si quanto a juventude do outro. O sexo está nas fotografias que Igor envia de seu corpo, que se misturam às fotografias de crime que Sergio pesquisa no Google. Sexo enquanto instinto, característica do homem primitivo, metáfora do grande esqueleto de mamute que Sergio, inadvertidamente, toca no Museu de História Natural de Liubliana. O sexo está nos lugares privados e nos públicos, na suíte do hotel e nas trilhas mais ou menos escuras do bosque de Tívoli, nos delírios, nos sonhos, nos êxtases causados pelas drogas, na orgia. Quando deitado em sua cama sozinho, com o sexo entre os dedos, Sergio se pinta como se fosse um dos jovens Narcisos das telas de Cornelius McCarthy (1935-2009). A presença de Igor o revigora e o renova, como acontece em *Dorian Gray*. E mesmo quando se excitam virtualmente, por fotografias ou em ligações, tudo funciona perfeitamente, assim como o Skype funciona quando Sergio fala com Marlowe e lhe mostra as manchas pelo quarto. O Skype, ou seja, a comunicação, só falha quando Sergio conversa com a mãe. Vítima de Alzheimer, sua memória sofre e somente sabemos disso por ela perguntar a todo momento, como Esfinge, como Eco: “Quem é você?”

Além dos efeitos metateatrais conferidos pelos desdobramentos de um único ator no palco, essa tensão sexual se amplia ao passo que o recurso torna possível, por exemplo, a representação de uma orgia entre Sergio, Igor, o ator Jean Paul-Belmondo e o próprio Gabriel: qua-

tro homens em quatro momentos diferentes da ação, presentes, cada um à sua maneira, nesse *aqui- agora*, pertencentes a ele, possibilitando que, no mínimo, quatro diferentes níveis discursivos, quatro planos de referencialidade se encontrem em um mesmo ponto graças ao ato sexual de Sergio e Igor e às ficções criadas pelo erotismo do momento:

Y entonces lo hicimos. Ahí mismo. Nos alejamos un poco a una zona apartada y volvimos a hacerlo en medio del bosque de álamos. Y mientras lo hacíamos fuimos siendo los cuatro. Lo fuimos haciendo los cuatro. Lo fuimos haciendo entre los cuatro.

Yo

Él

Igor

Belmondo

Cuando uno escribe se puede permitir todo. O casi todo.

Y fue ahí, desde el lugar mismo en donde tuvo la idea, que Sergio decidió llamarme (BLANCO, 2018, p. 249-250).

O teatro, assim como a orgia, se aproxima dos antigos bacanais, deslocamento que é permitido também no processo de criação artística, pois em todas essas esferas a ideia de mistura está presente, de mescla, de relação entre um Eu e um Outro que se alternam: “La idea era ir cambiando. Ir probando. Ir mezclándonos cada vez más entre todos. Mirar y dejarse mirar. Ir cambiando de personas. De cuerpos. De grupos” (BLANCO, 2018, p. 266). A mudança da voz de Sergio para a voz de Gabriel é, mais uma vez, brusca e repentina: desliza-se de um nível da representação para outro, que se

mantém na representação embora mais perto da referencialidade. Gabriel assume a voz de Gabriel, mas o faz por meio da divisão: ele dialoga com Sergio, duplicando a voz do ator que, por si só, já é múltipla, polifônica, voz entendida como o resultado de um processo que envolve (1) um texto enunciado que, por meio de diálogos, relaciona-se com (2) um texto-rubrica, ambos resultados já de muitas vozes e emitidos por (3) uma voz física, veículo e influenciadora da significação; polifonia que torna o teatro uma ação artística singular⁴:

Hola, Gabriel.
 ¿Qué hacés?
 Te estoy llamando desde Liubliana.
 ¿Desde dónde?
 Desde Liubliana.
 ¿Qué es eso?
 Es una capital. La capital de un país que se llama Eslovenia.
 No te creo (BLANCO, 2018, p. 250).

E voltamos ao momento inicial da ação, o começo da representação que continua a se desenvolver a partir dali: Gabriel aceita o projeto e diz a Sergio que será pai. Aqui temos a criação literária ligada a duas esferas: primeiro a sexual, como já referi (Sergio estava no bosque transando com Igor quando teve a ideia do texto), depois a da paternidade (uma obra literária refletiria a relação pai-filho na relação criador-criação, além de serem ambas tentativas de anular ou prorrogar a morte absoluta). Assim, as ideias de criação literária, sexo e paternidade caminham juntas para um mesmo ponto: Sergio, objeto e sujeito da ação, já que o dramatur-

go deixa claro estar ciente dos processos de ficcionalização de si durante a escritura do texto:

Bueno, Gabriel, para esta obra te vas a tener que sacar la barba.
 ¿Estás con otra autoficción en la cabeza?
 Después te cuento.
 Entonces voy a tener que hacer de vos.
 No. No. De mí no. De mi personaje que no es lo mismo (BLANCO, 2018, p. 250-251).

Esse trecho evidencia o aspecto ao qual me referi a pouco: o da juventude, característica de Narciso presente nas imagens do relato que Sergio evoca em sua dramaturgia: ele se encanta com o rosto jovem de Belmondo, mas se espanta com o seu reflexo quando percebe rugas que não estavam ali, e a imagem de Dorian Gray surge em nossa memória sem que fosse necessária sua citação, como mostra a continuação do texto que evidencia a preferência de Sergio por jovens, tanto o Sergio-personagem e sua preferência sexual por rapazes quanto a própria tentativa de evidenciar um Sergio-dramaturgo referencial e sua preferência por jovens atores em suas peças e, principalmente, representando seus personagens homônimos:

Primero Saffores⁵. Ahora yo. Cada vez te los buscás más jóvenes. No lo había pensado. Es cierto. Es posible que me esté pasando un poco lo de Dorian Gray.
 Nunca lo leí.
 ¿Nunca lo leíste? Deberías. El prólogo dice una de las cosas más bellas sobre el arte. Algo así como que todo arte es perfectamente inútil (BLANCO, 2018, p. 251).

⁴ Esse processo é chamado de “polifonia da representação”, explicada como um processo “particularmente operante no teatro, em razão da multiplicação dos níveis de diálogo ou de dialogismo: entre o texto dialogado e o texto-rubrica, a fábula e seu comentário, o texto e a encenação, o enunciador e os profissionais do palco, o enunciador e o espectador, e os profissionais e o espectador” (JOLLY; SILVA, 2012, p. 189).

⁵ Referência a Gustavo Saffores, ator que Sergio Blanco dirigiu em *Tebas Land*, em 2014, e em *El bramido de Düsseldorf*, em 2017.

A transformação sofrida por Dorian Gray também aparece em *La ira*, mas aqui o ser é transformado pelo olhar do artista que, similar ao olhar de Narciso e Medusa, transforma aquilo que é olhado. É esse, inclusive, o nome da conferência que Sergio Blanco proferiu em Liubliana em 2015, na qual indicou três aspectos dos dois mitos que se relacionam com a criação literária/artística. O primeiro aspecto é o da mirada: o olhar de Narciso e de Medusa é um olhar que olha para *si mismo* em busca de outro (BLANCO, 2015, p. 19). Esse aspecto é fundamental para a análise que proponho aqui, uma vez que, a meu ver, a autoficção promove um reconhecimento do Outro a partir do Eu que é deslocado de sujeito para objeto. Na verdade, são fundidos: em Blanco, “‘si mesmo’ não é um sujeito que se isola do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto” (BATAILLE, 2016, p. 40). Assim afirma Sergio (BLANCO, 2018, p. 238) mimetizando a conferência na peça:

Por ejemplo, mi primer material de trabajo en mi escritura siempre soy yo mismo. Siempre parto de una experiencia personal, de un vivido, de mi propio reflejo, pero al igual que sucede con Narciso, siempre lo hago con esa necesidad de querer ir más allá de mí mismo para poder mirar y encontrar al otro. Aquello que de mejor manera decía Rimbaud cuando afirmaba: *Je est un autre*.

O segundo aspecto está na metáfora do olhar de Narciso em relação ao do artista: assim como o olhar do jovem acaba “produciendo una transformación, la mirada del artista

es una mirada que también transforma lo real” (BLANCO, 2015, p. 16):

Narciso termina por medio de su mirada transformándose en otra cosa: en algo vegetal: la flor que lleva su nombre. Y esta capacidad que tiene su mirada de transformar, de transmutar, de convertir, de transfigurar una cosa en otra, es lo que yo llamo la capacidad poética con la que cuenta el artista que es aquel que también va a transformar una cosa en otra. Aquel que va a ver gigantes donde hay molinos: el solo ejercicio de la mirada opera un cambio en lo real que en adelante va a pasar a ser otra cosa. Y esta transformación de una cosa en otra es el trabajo del poeta (BLANCO, 2018, p. 242-243).

Essa transformação é a base epistemológica de todo mecanismo de criação artística, *poiesis*, “procedimiento en donde algo se aleja de su posición inicial para convertirse en otra cosa, generándose así una entidad nueva” (BLANCO, 2015, p. 17).

Por fim, a terceira relação encontra-se no fato de Narciso não só transformar o que está na sua frente, mas também o imortalizar: o jovem é transformado em uma flor, que renascerá a cada primavera, em cada nova luz lançada sobre ela. A metáfora teatral aqui me parece relevante, uma vez que a repetição das representações de um mesmo texto promove, como a leitura, a repetição de toda a ação no presente, *eterno-agora*. Autorregeneração, diz Blanco (2018, p. 259), algo que nunca morre, mas também nunca deixa de morrer. “Y esta capacidad de inmortalizar con la mirada es una metáfo-

ra perfecta de lo que es la mirada del artista, del creador, del poeta, quien también va a inmortalizar su creación.”

Na peça, quando Igor aparece na conferência de Sergio e pergunta por que ele tinha tanto medo da morte, a reflexão se aproxima da pergunta-lamento de Gilgamesh, a partir da qual Sergio cria seu próprio mito: “*Também eu terei que morrer? A angústia invade minhas entranhas...*” (BLANCO, 2018, p. 260; 2015, p. 18). Recordando Deleuze, Blanco parte da premissa que a arte é, essencialmente, um ato de resistência, não tanto político ou social, mas de resistência metafísica, “ya que según Deleuze toda obra de arte resiste a la muerte o a lo que él designa *la idea de la muerte*” (BLANCO, 2015, p. 18). Diz, finalizando a conferência:

Creo que todo poeta le tiene un miedo enorme a la muerte y que ese miedo es una de las fuerzas que nos lleva a crear como una forma de resistir a la mortalidad. Como Gilgamesh no queremos morirnos, no queremos aceptar nuestra condición de mortales. Y entonces con nuestras miradas, al igual que lo hacen Narciso o Medusa, intentamos inmortalizar, volver resistente a la muerte los objetos que creamos.

Y creo que esto es lo que explica también la necesidad antropológica que tiene toda comunidad de convocarse y reunirse en torno al arte: una forma de vencer también como receptores al menos por un instante la muerte. Porque no solo los poetas le tenemos miedo a la muerte, todos compartimos ese miedo. Estoy convencido que justamente una de las funciones del arte es evacuar tanto en el creador como en el receptor,

al menos por unos instantes, este miedo a morirnos que tenemos todos y que es el que finalmente nos hace bellamente humanos (BLANCO, 2015, p. 18-19).

IV

Pretendo aqui evidenciar como a visão de Maurice Blanchot se reflete na dramaturgia de Sergio Blanco. O perder-se no nada, buscar ser Ninguém e ao mesmo tempo fazer um gesto narcisista de confiar-se à ficção, lançar-se a ela, estar ali como um deus. De fato, a perspectiva assumida por Blanco e retratada em sua ficção se aproxima das ideias de literatura e de criação discutidas por Blanchot não apenas no que diz respeito à relação entre morte e literatura, mas, também, à utilidade real da arte, em especial a literária, ou, ainda, sua inutilidade. Para Blanchot, (2011, p. 311), “[a] palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é”. É, portanto, por meio da potência de sua negatividade que Blanchot afirma o poder da linguagem de aniquilar o que nomeia, evidenciando o vínculo entre linguagem e morte e o estabelecimento de uma experiência literária, de um espaço literário, território ambíguo, realidade outra que somente afirma sua ausência de mundo, chamado por Blanchot de *o fora*.

Entidade vazia, a linguagem não nasce do mundo, mas constitui seu próprio mundo, seu universo, cria outra realidade. Como o teatro, não

representa, senão apresenta “o outro de todos os mundos”, uma experiência real com a própria realidade ficcional, espaço onde não existe verdade, mentira, moral ou ética, “estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (BLANCHOT, 2011, p. 325). Nesse espaço imaginário e simbólico — a ficção —, o Eu se perde e se vê livre para expressar/representar em coletividade, embora seja Ninguém; e a escrita é livre para criar qualquer real, qualquer outro. Assim, identifica-se a escrita literária a uma liberdade fundamentada na negatividade da morte, na aniquilação daquilo que nomeia. Como escreve Gabriel Pinezi (2015, p. 122) lendo Blanchot,

Este é o caráter utópico de toda experiência literária, sua faceta mítica: a tentativa de recriar, por meio da imaginação poética, um mundo onde as necessidades materiais não estão mais em questão, em que a única coisa que conta é a liberdade de criar dispendiosamente, de aproximar-se de algo divino — pois se Deus partiu do nada e criou o universo por meio da linguagem, certamente não foi por necessidade.

O escritor, portanto, é um eu que se anula para Ninguém falar. Embora essa afirmação pareça contrária à teoria envolvendo autoficção e outras escritas de si, estou entendendo a autoficção como ficção que, apesar de estabelecer relações com o referencial, acaba por diluir qualquer eu empírico e social em “um eu variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente ultrapas-

sadas. [A autoficção] oferece ao escritor a oportunidade de, a partir de sua vida e da sua ficcionalização, ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro” (HUBIER, 2003, p. 125). Maurice Blanchot, que defendeu inclusive na prática o desvanecimento do autor, defende também que sua experiência não é nula: “escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece” (BLANCHOT, 2011, p. 318).

Primeiro enganado, o escritor se propõe a enganar a partir do jogo e da fricção entre *ser* e *parecer*. A palavra, sabemos, não é o que ela diz: ela “me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime” (BLANCHOT, 2011, p. 331). Ao dizer EU não seria diferente: ele seria aniquilado em matéria e deixaria de dizer um ser concreto, vivente, e passaria a ser outro, sublimado no tempo e espaço como os conhecemos. Para Blanchot (2011, p. 331),

Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é.

Retomando a relação estabelecida por Blanco em sua conferência e na peça, a literatura passa a designar uma tentativa de resposta à pergunta mãe de todas as outras: “Por quê?”. Pergunta que mata todas as respostas, nascida da experiência de

morte, só essa consciência da finitude das coisas, principalmente do Eu, possibilita nascer a linguagem enquanto representação, processo ficcional, materialidade das ficções já sonhadas e imaginadas, estabelecimento do mítico. Concordando com Sergio Blanco, é isso que nos faz belamente humanos, ao mesmo tempo que confere à existência a experiência de vivê-la. Paradoxo semelhante é feito por Blanchot (2011, p. 332) ao tratar da palavra adônica, que nomeou e conseqüentemente aniquilou o que designava para se referir a uma ideia. Só então as coisas e criaturas tiveram sentido para Adão, que os “criou, por sua vez, a partir dessa morte em que tinham desaparecido; só que, em vez de seres e, como dizemos, existentes, só houve o ser, e o homem foi condenado a só poder se aproximar e viver das coisas pelo sentido que lhes dava”.

O teatro de Sergio Blanco propõe uma dramaturgia para discutir essa questão e outras semelhantes, evidenciando ao espectador por meio do homônimo a suposta aparência das coisas. Ele mostra estar ciente de que a linguagem começa e termina no vazio, sem plenitudes e certezas, sem satisfações, negando-se enquanto é construída e que só se constrói graças à sua autonegação. Seus personagens estão muitas vezes em situações extremas, presos a um presente irremediável, como Édipo diante do reconhecimento, Narciso no momento exato que tocam a água. Além disso, buscam com frequência os estados de êxtases: drogas lícitas e ilícitas, sexo, bacanais, a escrita. Parecem acreditar, como Bataille (2016, p. 41), que, “[e]m

outros termos, só se atingem estados de êxtase ou de arrebatamento *dramatizando* a existência em geral”. O drama, para o pensador, salvará o homem da tragédia de *saber*, pois o dramático, assim como o trágico, está simplesmente no fato de *ser*. A existência absurda. Como escreve Blanchot (2011, p. 332),

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem.

Em artigo em que buscam analisar o suicídio na literatura, Willian André e Gustavo Ramos relacionam linguagem literária e morte a partir de Blanchot à discussão sobre a morte do autor de Roland Barthes. Os pesquisadores lembram que o semiólogo defendia a “destruição de toda voz, de toda origem” acarretada pela escritura (BARTHES, 2004, p. 58). Para Barthes, quando “o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”, estabelecendo uma relação igualmente cíclica en-

tre a construção da linguagem e sua destruição, entre a construção do sujeito e seu aniquilamento: “O aniquilamento de si mesmo é que produz a obra; e a literatura, assim como o suicídio, é o espaço em que se escolhe o método mais adequado de morrer, para manter longe a outra morte.” (ANDRÉ, RAMOS, 2017, p. 466). Tal aproximação é percebida e experimentada enquanto ficção em *La ira de Narciso*, como afirmam os Sergios Blancos (2018, p. 260; 2015, p. 18), o personagem e o conferencista: em todo gesto de criação há uma tentativa de resistência à morte, um desafio à imortalidade.

V

A intenção em *La ira de Narciso*, afirma o personagem de Sergio Blanco, foi criar “una pieza que lentamente empiece a reconstruir la escena del crimen”, “un texto donde, de a poco, todo se vaya mezclando y que suceda en mi habitación” (BLANCO, 2018, p. 249). A investigação que empreendeu para descobrir a origem das manchas no quarto resultou na descoberta de que havia acontecido ali um crime brutal, um assassinato ocorrido entre a cama, o corredor e o banheiro. “El cuerpo había sido totalmente desmembrado para poder sacarlo del hotel sin que nadie se diera cuenta”, conta Piotr Malvez, chefe afastado da polícia nacional da Eslovênia. Informa também que foi um único assassino: um jovem de 35 anos que utilizou uma faca elétrica. Os formatos das manchas mostram que a vítima havia sido

esquartejada ainda viva. Foi, portanto, espectadora da própria agonia e morte. A polícia não tinha, ainda, nenhum motivo concreto, mas três possibilidades: tráfico de documentos, tráfico de órgãos e a ira:

Luego detuvieron un taxi y, antes de subirse, Piotr me tendió la mano y me dijo por lo bajo: la palabra ira es bella, ¿no le parece? Es una bella palabra para que figure en un título. La ira de... Por cierto, ¿sobre qué fue la conferencia que vino a dar a la Universidad?

Sobre Narciso, le contesté. Sobre el mito de Narciso.

Bueno. Ahí tiene. *La ira de Narciso*. No le dé más vueltas. Ese es un buen título (BLANCO, 2018, p. 265).

Percebe-se que o movimento paradoxal da criação literária pensado por Blanchot se reflete aqui na estrutura metateatral: a peça se constrói no processo de desenvolvimento de sua ação no palco, inclusive se contradizendo vez ou outra propositalmente. Após essas cenas, Sergio atravessa a cidade com Igor para participar de uma orgia. Voltam juntos para o hotel e é então que o relato altera sua natureza: enquanto Igor está no banho, Sergio vê uma faca elétrica na mochila entreaberta do jovem. Ele tenta abrir um pouco mais a bolsa e Igor o surpreende:

¿Qué es?, le pregunté señalándole hacia el interior del bolso.

Nada, me contestó Igor mientras fue hacia mi iPhone, puso la primera música que encontró y la subió al máximo. Eran las “Suites para violonchelo” de Bach. No es nada.

Sí. Es un cuchillo. Es un cuchillo eléctrico.

¿Y?

Nada. Es extraño.

¿Y por qué te ponés a revisar mis cosas?

Yo no había revisado nada. Solo me había levantado a tomar una Coca-Cola y me había llamado la atención ver el cuchillo eléctrico en el bolso.

Mientras se lo traté de explicar, Igor vino hacia mí y, sin que tuviera tiempo de nada, me tomó del cuello, así, de esta forma, con una de sus manos.

¿Qué te pasa?, le dije al mismo tiempo que una de las “Suites para violonchelo” de Bach empezaba a invadir toda la pieza.

Nada, me contestó. No me pasa nada.

Pero Igor me empezó a apretar cada vez más.

Me estás haciendo mal, le dije.

Y ahí me agarró el cuello también con la otra mano y empezó a apretármelo con las dos manos al mismo tiempo.

Me duele. Me está faltando el aire.

Su cara ahora era distinta. No era la misma cara de siempre (BLANCO, 2018, p. 267-268).

O tempo presente do diálogo contrasta diretamente com o pretérito do relato, que vai se transformando no relato de um morto. Quando empregado, o presente do indicativo retoma o caráter mimético da ação, presentificada, mas ao mesmo lançada ao passado pelo discurso do personagem, primeiro espectador da própria morte. Sergio está morrendo naquele momento, naquele aqui-agora pelas mãos de Igor, e o espectador se lembra a todo momento que o Sergio verdadeiro está, de certa forma, performando sua própria morte, matando a si mesmo. Sergio relata Igor esticando a mão e alcançando a faca elétrica. Ele relata a face de Igor se alterando

cada vez mais, transformando-o em alguém completamente estranho:

No. No lo hagas, fue lo único que alcancé a decir cuando acercó el cuchillo hacia uno de mis brazos y empezó a cortarlo.

Después solo siguió un grito mío al sentir el dolor de la cuchilla cortándome primero la piel y luego los músculos, las venas, los tendones, los nervios.

Ahora la sangre había empezado a salpicarle la cara sin que eso lo detuviera.

Mis gritos fueron más fuertes cuando la cuchilla empezó a cortar el hueso. Hasta pude alcanzar a ver cómo el brazo se desprendía de mi hombro y caía al piso mientras las “Suites para violonchelo” de Bach seguían sonando a todo volumen.

De golpe, el dolor no me dejó sostenerme más de pie, entonces Igor apretó con más fuerza el cuello hasta quebrar de nuevo algo más. Recién ahí me soltó y todo mi cuerpo se desmoronó en el piso. [...] Y después también alcancé a ver cómo empezaba a cortar una de mis piernas. Poco a poco todo fue como apagándose (BLANCO, 2018, p. 268-269).

Trata-se, sem dúvida, de uma performance verbal: o personagem detalha a ação não passivamente (já que é *ele* quem está sofrendo a ação), mas, *agora*, de forma ativa, tomando o Eu como ponto de origem da suposta experiência, se lançando ao risco do agora, do olhar, de ser tomado como objeto. Partindo dessa ideia, podemos pensar a metáfora criada pela relação nominal em *La ira de Narciso* como uma atestação de si, que transforma o sacrifício em ato poético. O autor não morre apenas enquanto origem da linguagem, mas também ficcio-

nalmente. Comentando esse sacrifício poético, Angélica Liddell (2014, p. 99) afirma:

En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre. Somos animales que queremos decir YO. Porque animal no significa simplemente ser viviente. Ser viviente que pierde sus miembros por el aire junto a otra efusión de miembros reventados. Con el sacrificio queremos decir YO. Por otra parte, gracias a la contemplación del sacrificio el espectador recupera la sensación de continuidad del YO.

A sensação de continuidade do Eu, a “contemplanção da morte”, diz ela citando Bataille. Ao assumir um eu em cena, Liddell promove uma ação performática que utiliza o próprio corpo como suporte. A dramaturgia de Blanco, por outro lado, experimenta essa performance pela palavra literária e sua potência criadora. Morre, portanto, duas vezes: enquanto signo e enquanto eu social referenciado no texto. “A aproximação”, escreve Liddell (2014, p. 104), “se realiza por desconfiança da ficção”:

Aportar el dolor personal, aportar el YO tan denostado por la gente de teatro, tiene que ver tanto con la desconfianza en la ficción como con la desconfianza en la propia realidad, necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hacen recurrir a los sentimientos personales

como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad.

A partir disso, Liddell percebe que a linguagem nunca fornece o ser real por mais que se esforce para isso. O mesmo pensava Blanchot. Por isso, o próprio eu é empregado no expressar-se artístico, deslocado do plano referencial e se tornando parte do espaço ficcional. Empregar suas próprias emoções e memória não é, para Liddell, sinal de narcisismo, senão de generosidade e renúncia às máscaras. Para Liddell (2014, p. 110), com o sacrifício se recupera a identidade e a liberdade. Ou ainda:

El acto creativo es inmolación, pero al mismo tiempo salvación, nos devuelve la continuidad a los seres discontinuos. Sacrificamos aquello que más amamos y esa acción es odio hacia nosotros mismos. [...] El sacrificio debe ser una forma de autodesprecio, que al mismo tiempo es amor por el objeto sacrificado, es renuncia, entrega.

A leitura de Liddell se aproxima da perspectiva de Blanchot uma vez que, para ele, é essencial que se morra de uma morte fiel ao eu, isto é, fiel à morte pessoal. Blanchot defende que o “eu morro” surge como traço individualizante e de recusa ao horror de uma morte coletiva. Trata-se, portanto, de uma atestação de si que não procura marcar o indivíduo que fala, mas sua individualidade: o “eu morro” é a última tentativa de firmar uma identidade que durante toda a vida o sujeito esperou encontrar, seu rosto e seu nome, tentando ser e não ser ao mesmo tempo, movimento cuja impossibili-

dade dá vazão a toda possibilidade de autenticidade “que só é própria da minha morte e me retém na dura solidão desse eu puro” (BLANCHOT, 2011, p. 136). A proposta de Blanchot que ecoa na dramaturgia de Sergio Blanco é o reconhecimento de sua finitude e recusa à morte anônima: fazer da morte, horror indizível, um espaço vazio no qual pode se erguer *algo*, uma relação lírica e ficcional autêntica entre o Eu e o mundo, sua realidade:

Se chamamos essa força de negação, ou irreabilidade, ou morte, a morte, a negação, a irreabilidade, trabalhando no fundo da linguagem, ali significam a chegada da verdade ao mundo, o ser inteligível que se constrói, o sentido que se forma. Porém, tão logo o sinal se transforma, o sentido não representa mais a maravilha de compreender, e sim nos devolve ao nada da morte, e o ser inteligível só significa a recusa à existência, e o cuidado absoluto com a verdade se traduz como impotência de agir realmente (BLANCHOT, 2011, p. 351).

A natureza performática se consolida no Epílogo, que, assim como o Prólogo, corrobora para uma construção épica de distanciamento e aproximação a um referente. Nele, Gabriel/Gawronski retoma a voz e passa a narrar o evento a partir de um foco questionável. Nesse sentido, o espectador que conhece a vida pública de Sergio Blanco se torna diferencial, uma vez que ele pode confrontar informações e conhecer a verdade e não verdades no meio de toda a ficção, já que o personagem de Gabriel/Gilberto se entrega à impossibilidade de fixação tempo-espacial e é mergulhado em uma

mise en abyme autoficcional.

O Epílogo, cujo conteúdo detalhado aqui omito para não me alongar mais do que já o fiz, reforça o questionamento foucaultiano sobre a figura autoral e, de uma forma lúdica, crítica, teatral e poética, a morte do autor proposta por Barthes (2004): em *La ira*, o autor “morre” duplamente. Ao revelar a tentação de Gabriel/Gilberto em assinar seu próprio nome no final do texto de Sergio Blanco, a ação coloca em dúvida, inclusive, uma informação fornecida previamente e da qual não se duvidava: que Sergio havia dedicado *La ira de Narciso* a Gabriel Calderón: “Y a Gabriel, por supuesto, a Gabriel Calderón, mi amigo, mi hermano, mi otro yo”. Nessa perspectiva é fácil visualizar a construção de uma outra verdade a partir da ficção, que parte de dados referenciais para mergulhar o leitor em um jogo sem certeza, sem concretude alguma a não ser do próprio texto dramático a ganhar vida no seu desenrolar no palco, tragicamente circular. No museu, ao tocar o mamute que Sergio havia tocado na cena 7, Gabriel/Gilberto diz em êxtase diante do grande esqueleto:

Ahora entendía por qué el título que Sergio le había puesto a su pieza era *La caricia del mamut*. Era imposible no extasiarse ante el esqueleto de aquel animal. Pero ese título no era posible. Era mucho mejor titular este texto *La ira de Narciso*. Por eso yo lo había cambiado.

Porque finalmente de eso se trataba esta pieza. Sergio había logrado enfurecerse contra sí mismo. Sergio había logrado ser un Narciso que se mataba a sí mismo en su propio texto.

Como buen apasionado que era con el asunto de la autoficción, había logrado ir hasta el fondo de su lógica, había logrado suicidarse en el texto. *La caricia del mamut* era un bello título, pero *La ira de Narciso* era la forma más justa de designar lo que era la escritura de su propia muerte.

La única ira que Sergio podía albergar en sí era la que tenía contra sí mismo.

Me puse los auriculares como Sergio lo pedía en su texto y, después de elegir una de las “Suites para violonchelo” de Bach, me acerqué cada vez más al enorme esqueleto.

Y entonces por primera vez jugué a ser él. Por primera vez traté de ser él. Por primera vez fui él (BLANCO, 2018, p. 273).

Repete-se, então, exatamente um parágrafo inteiro da cena 7, e verdade e ficção se misturam, e nesses deslocamentos o espectador se lembra que tudo pode não passar de um jogo, uma grande ficção que brinca, como criança com bolas de vidro, com elementos retirados diretamente da realidade e com ela mantendo relações mesmo no campo da ficção, criando verdades a partir de mentiras. Esse jogo não apresenta nada de novo na teoria literária, mas enfatiza de forma significativa o jogo já existente na tríade autor-obra-leitor/espectador.

Nota-se que o enredo de *La ira de Narciso* se estrutura de forma a questionar a figura do autor não apenas na sua relação com a escrita, mas enquanto a própria *persona* no texto: aquele de quem se teve desconfiança pode ser ainda mais ficcional do que se supôs no início. A dramaturgia de Blanco confirma simbolicamente, por meio da ação,

a afirmação de Maurice Blanchot (1987, p. 90) de que o escritor é “aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte”, ou seja, “a própria obra é uma experiência da morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à obra e, pela obra, à morte”.

Na medida em que a morte caminha próxima ao sexo na ação — ambos partem, inclusive, da mesma pessoa, isto é, Igor —, mais a dramaturgia de Blanco se aproxima dos pensamentos de Blanchot e, conseqüentemente, de Bataille. Não à toa, Sergio é assassinado após uma orgia, após experimentar o sexo no limite do seu corpo; tornar-se Ninguém e ambíguo no meio de tantos para *ser*. Na morte, como no sexo, “[o] espírito se move num mundo estranho em que a angústia e o êxtase se combinam” (BATAILLE, 2016, p. 28). *La ira* também ecoa Sade, citado por Bataille (1987, p. 10): “Não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma ideia libertina”. *Petit mort*, êxtase sexual e morte são, dentre outras aproximações, indizíveis. Recordando o exemplo do zangão, “para o qual o abraço é, ao mesmo tempo, apogeu e morte”, Bataille afirma a quantidade de perda de energia durante o ato sexual, o que não deixa de ser uma pequena morte consciente, encontrada, enquanto êxtase, quando o ser transverbera e transborda em delírio; daí, repito, a presença das drogas:

Ninguém poderia negar que um

elemento essencial da excitação é o sentimento da perda do controle de si, da desordem. O amor não é ou é em nós, como a morte, um movimento de perda rápida, resvalando depressa para a tragédia, não se detendo senão na morte. Tanto é verdade que entre a morte e a “pequena morte”, ou o descontrole, embriagadores, a distância é pouca. Esse desejo de se perder, que trabalha intimamente cada ser humano, difere entretanto do desejo de morrer na medida em que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver, o desejo de um estado extremo que talvez só Santa Teresa tenha descrito com tanta força, ao dizer: “Morro de não morrer!” Mas a morte de não morrer não é precisamente a morte, é o estado extremo da vida; se eu morro de não morrer, é com a condição de viver: é a morte que, vivendo, eu experimento, continuando a viver (BATAILLE, 1987, p. 155).

Se para Teresa perder o controle de si permitiu viver mais violentamente, tão violentamente que pôde dizer que morria por não morrer, para Blanchot (2010, p. 9) tal violência se revela na escrita. Escrever “é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei”. Em nada minto ao afirmar que Sergio Blanco se matou no quarto 228 de um de hotel. Trata-se de uma verdade, da existência de uma realidade na qual Sergio Blanco morreu em 2015. De fato, muitos conceitos de Blanchot e dos pensadores citados por ele dão luz à leitura da dramaturgia de Blanco, como

Deleuze e Rousseau. A partir da mesma ideia de *mise en abyme* autoficcional a que me referi anteriormente, aqui também podemos dizer que se ergue a morte (de Sergio Blanco) a partir da própria morte (da linguagem e, conseqüentemente, do autor). Daí o caráter divino da linguagem: trata-se do “devir falando da própria morte e no entanto, interiorizando esta morte, purificando-a talvez, para reduzi-la ao duro trabalho do negativo, pelo qual, num combate incessante, o sentido vem a nós e nós a ele” (BLANCHOT, 2010, p. 75-76).

Apesar de abertamente autoficcional, Sergio Blanco caminha na região ambígua do mito, da palavra fictícia. O êxito do jogo proposto é apresentar personagens homônimos que se relacionam de alguma forma com a realidade referencial. Se Blanchot (assim como Michel Foucault e Roland Barthes) anuncia em seus textos a morte do autor, ela não é senão para concordar que esse sujeito se perde no espaço do nada, dando vazão a um eu que não mais corresponde a um eu referencial, mas a um eu que pertence e que passa por um outro.

Além disso, pode-se entender a morte de Sergio Blanco como a apresentação do paradoxo em torno da morte do autor, uma vez que a relação entre personagem e autor é estabelecida nominalmente com ênfase. A ironia do texto e tom crítico em relação aos intelectuais possibilitam uma leitura menos narcisista e autobiográfica e mais centrada na discussão sobre o escritor *engagé* e a representação. De fato, a linguagem não aprende o real; “ele

é o seu autor — ou, mais exatamente, graças a ela que ele é autor: é dela que tira sua existência, ele a fez e ela o faz” (BLANCHOT, 2011, p. 316). Nesse sentido, a performatividade de uma dramaturgia como a de Blanco está no risco ético ao qual seu eu, seu nome, é exposto. Tal afirmação só é possível se pensarmos o processo como inacabado e que só finda no leitor, que, por sua vez, fornece sentido à obra no instante em que a obra o encontra. Antes disso, ela era vazio. Lendo-a, o leitor *re-cria* “a consciência e a substância viva da coisa escrita”, restando ao autor “escrever para o leitor e se confundir com ele” (BLANCHOT, 2011, p. 317).

Tomar esse evento literário/dramático como uma performance de suicídio está no risco ético ao qual Sergio Blanco se oferece em sacrifício. Uma vez escrita e encenada, a obra e seus personagens se tornam objetos de análise e desaparecem no leitor. Se pudesse, diz Blanchot, “o escritor gostaria de proteger a perfeição da Coisa escrita mantendo-a o mais afastada possível da vida exterior”. Mas não: uma vez escrita, a obra é entregue ao público que lê e assiste e aplaude e julga. “A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo.” (BLANCHOT, 2011, p. 318). Ao tratar da morte voluntária e sua relação com a morte real, Blanchot aproxima a relação entre ambas com a escritura literária:

A morte voluntária é a recusa em

ver a outra morte, aquela que não se apreende, que jamais se atinge, é uma espécie de negligência soberana, uma aliança com a morte visível para excluir a invisível, um pacto com essa boa, essa fiel morte, da qual uso incessantemente no mundo, um esforço para ampliar sua esfera, para torná-la ainda válida e verdadeira além de si mesma, lá onde ela não é mais do que a outra [...]. O “Eu” é um eu na plenitude de sua ação e de sua decisão, capaz de agir soberanamente sobre si, sempre prestes a atingir-se e, no entanto, aquele é atingido já não sou eu, é um outro, de sorte que, quando me dou a morte, talvez seja “Eu” quem a dá, mas não sou eu quem a recebe, e tampouco é a minha morte — aquela que eu dei — em que me cumpre morrer, mas aquela que recusei, negligencie, e que é essa mesma negligência, fuga e ociosidade perpétuas (BLANCHOT, 1987, p. 104).

Embora Blanchot trate aqui da não realidade do sujeito na morte, o que a torna impossível, podemos pensar a realidade literária como fundadora de uma experiência ambígua com a morte: em *La ira de Narciso*, a relação nominal permite pensarmos a cena como a representação de um suicídio, sendo que aquele que morre é Sergio Blanco, construção ficcional, ao mesmo tempo em que não é Sergio Blanco, porque nunca o foi. O paradoxo se constrói assim como a linguagem se constrói em sua negatividade, e é esse paradoxo que permite pensarmos a autoficção a partir do problema da representação: ser e ser ao mesmo tempo. A morte, ao contrário, não é conosco: quando ela é, já não sou. “Matar-se é tomar uma morte pela outra”, escreverá Blan-

chot (1987, p. 101). Assim, a linguagem é espaço da morte, uma vez que todo ato de linguagem é essencialmente um ato de morte que aniquila o referente para se realizar enquanto possibilidade, edificando-se sobre um nada ilimitado cuja abordagem só é possível por meio da representação.

Para Blanchot, uma vez que sabemos dessa *não existência existente* da morte, somos excluídos da relação pura da qual gozam os animais, aquela que dispensa a linguagem e a consciência das coisas. Animais e flores não se dão conta que são, mas apenas são, o que os dota de uma “liberdade indescritivelmente aberta”:

O animal está onde olha, e seu olhar não o reflete nem reflete a coisa, mas abre-se para ela. O outro lado, a que Rilke chama também “a relação pura”, é então a pureza da relação, o fato de estar, nessa relação, fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa. [...] Pela morte, “nós olhamos para fora como um grande olhar de animal”. Pela morte, os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, e o outro lado é o fato de não viver desviado, mas redirecionado, introduzido agora na intimidade da conversação, não privado de consciência, mas, pela consciência, estabelecido fora dela, lançado no êxtase desse movimento (BLANCHOT, 1987, p. 132-133).

Morte e linguagem tornam-se algo além, uma metamorfose para o desconhecimento, o desaparecimento, a aniquilação. Tal metamorfose, sabemos, não constrói nada, nem salva, mas transforma, edifica. A experiência literária, para Blan-

chot, vai promover a experimentação dessa realidade, que intenta desviar-nos da morte real, suspender, como afirma Sergio Blanco, nem que seja por uns instantes, nossa consciência desta realidade; como se esquecêssemos por um momento e acreditássemos, além do tempo, que não vamos morrer. Morte e linguagem promovem um movimento transformador: da realidade absurda para uma irrealidade inacessível, pura em relação e experiência, onde desaparece tudo que é pessoal e particular e passa a ser Ninguém e Todos. O fora, estado outro, de êxtase do artista, experiência simular à morte uma vez que está no mundo da representação. Paradoxo trágico: morre-se para poder nascer. Trata-se, portanto, de uma experiência de fecundidade: como a morte de Narciso, nasce no lugar da morte a vida em flor, em arte.

Em uma obra como *La ira de Narciso*, cujos personagens se atam à realidade de forma proposital, não se trata de um jogo que se constrói como reflexo do mundo, da realidade, mas, sim, como tentativa de *rœntrelaçamento* entre o ser referencial e a palavra ficcional que o representa. É, pela perspectiva de Blanchot, sua chance de manter-se vivo, mesmo desaparecendo de alguma maneira, mesmo morrendo diante de nós.

Por fim, gostaria de assinalar, mesmo que de relance, a mudança que o recurso autoficcional confere à leitura no espaço teatral. Retorno, para isto, ao começo da discussão, ao mesmo James Wood (2002, p. 141) em *Como funciona a ficção*.

Recordando George Elliot, que será repetido como epígrafe por Wood em livro seguinte, “a arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal.” E continua:

Desde Platão e Aristóteles, as narrativas literária e teatral têm despertado duas grandes discussões recorrentes: uma delas se concentra na questão da mimese e do real (o que a ficção representaria?), e a outra na questão da empatia e em como a narrativa da ficção a põe em prática.

A literatura ampliaria, dessa maneira, a empatia e a possibilidade de nos colocarmos no lugar do outro. “Em termos dramáticos, catarse; em termos religiosos, comunhão, esclarecimento, iluminação” (ESSLIN, 1978, p. 30). A meu ver, essa empatia seria intensificada pela homonímia, uma vez que ela desequilibra a estrutura dramática.

Nas três figurações da morte em Blanchot (a aniquilação do autor, a morte enquanto constituidora do ser e da experiência literária, experiência além-morte), em todas ocorre a supressão da existência do autor no mundo, daí a aproximação da escritura literária com o suicídio: ambos, autor e suicida, buscam o inacessível por meio do fascínio da noite, do absurdo, da loucura, do deslocamento da razão, da *desrazão*, do não existir, do não ser. Ambos não sabem ao certo o que fazem, mas fazem: atendem a um pedido em direção à aniquilação de qualquer ação. Para Blanchot e para Sergio Blanco, a literatura não sal-

va, nem promete salvação, senão inquietação, desconforto.

A homonímia entre dramaturgo e personagem não busca de forma alguma fechar a obra em um único sentido ou uma conclusão. Ao contrário: parece-me que a presença do nome próprio possibilita um novo jogo teatral, uma nova relação entre texto e leitor, sob novas regras (ou sob a ausência de regras) e novos efeitos. Edípica, a palavra aniquila a existência de quem a disse e do que se diz: “minha palavra, se revela o ser em sua inexistência, afirma, dessa revelação que ela se faz a partir da inexistência daquele que a fez, de seu poder de se afastar de si, ser outra que não o seu ser” (BLANCHOT, 2011, p. 333). Assim, quando falo, a morte fala em mim; a escritura é a mostra de que a morte está viva no mundo, distante de mim por uma distância que repudia e aproxima. É ela “a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 2011, p. 332).

A dramaturgia de Sergio Blanco se constrói, portanto, sob um esforço trágico: a palavra, assim como a cena, não mais representa, mas é, *são*. Não significam, *apresentam*. Com a morte de Sergio Blanco ao final do texto, literalmente *La ira de Narciso* deixa de ser o texto de alguém e passa a ser algo escrito por um escritor morto. Daí a tentação de Gabriel em assiná-lo, dar um pai ao órfão. Mas sabemos: todo o esforço de dar à escritura literária um pai é similar ao esforço de dar a ela um sentido. Morrendo, Sergio experimenta que morrer é possível, afas-

tando dele o horror da morte impossível que se anunciou, como a Narciso, desde seu nascimento.

Pela palavra, Sergio Blanco, como Narciso, se transformou em outra

coisa. Uma coisa ambígua, sem nome, cuja existência é marcada pela sua inexistência, como um reflexo no espelho.

Sergio Blanco (1971-2015): suicide as a poetical act

Abstract: Based on the rather recent concept of scenic autofiction, this article proposes an approach between the artwork *La ira de Narciso*, by Sergio Blanco (2015), and some principles of Maurice Blanchot such as the ‘*expérience du dehors*’ and the idea of literature as a space of death. If literary language can be understood as the one establishing a new reality, it is possible to ponder the death of a homonymous character as a fictional suicide or, borrowing Angélica Liddell’s expression, a “sacrifice as a poetic act”. Furthermore, the death of a character who receives the name of its author evokes Roland Barthes’s discussion about the death of the author. Here, such deed is materialized in two forms; by the destruction of every voice preceding the literary text; and through the self-destruction promoted by the everytime parricidal writing in the here-and-now of literature and, more emphatically, of drama. Therefore, along with these considerations, it is relevant to contemplate the problems of depiction as well as how literature becomes a stage to the allure and dread for the ‘I’ with regard to one’s own death and his creative powers.

Keywords: scenic autofiction; Sergio Blanco; *La ira de Narciso*; space of death; suicide.

Referências

ANDRÉ, W.; SOUZA, G. R. O suicídio na literatura. In: *Anais do 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas*. Campo Mourão: UNESPAR, 2017, p. 459-467.

BARRIENTOS, J.L. G. Paradojas de la autoficción dramática. In: CASAS, Ana Casas (Ed.). *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid: Iberoamericana, 2014.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*, vol. 1. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. Literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCO, S. Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real. *Ars & Humanitas*, Liubliana, v. 9, n. 1. p. 14-19, 2015. Disponível em: <<https://revije.ff.unilj.si/arshumanitas/article/view/3414/3118>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

_____. La ira de Narciso. In: _____. *Autoficciones*. Madrid: Punto de Vista, 2018, p. 219-274.

COLONNA, V. *L'Autoficction*. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature. 1989. 222f. Tese. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 1989. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

ECO, U. Parâmetros da semiologia teatral. In: HELBO, André (org). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1980.

ESSLIN, M. *Uma anatomia do Drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HUBIER, S. *Littératures intimes*: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autoficction. Paris: Armand Colin, 2003.

LIDDELL, A. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2014. (Colección Escénicas)

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINEZI, G. V. R. *A experiência literária de Jack Kerouac*: A criação da liberdade, a liberdade da criação. 2015. 307f. Tese (Doutorado em Letras). UEL, Londrina, 2015. Disponível em:

<www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000204558>. Acesso em: 20 nov. 2018.

PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Portátil 6)

Recebido em: 29/11/2018
Aprovado em: 29/03/2019