

“A arte é sussuro da história”: a bioficção em *O ruído do tempo*, de Julian Barnes¹

Ernani Silverio Hermes²

Rosani Úrsula Ketzer Umbach³

Resumo

Parte considerável da literatura contemporânea é marcada pela hibridização de gêneros literários e pela atenuação de fronteiras, como as da ficção e da História. Nesse contexto, a biografia e a ficção tendem a se justapor no que tem se chamado de bioficção (Lackey, 2022). A partir dessas discussões, este artigo busca analisar a narrativa *O ruído do tempo*, de Julian Barnes (2017) tendo como operador de leitura a concepção de bioficção como forma literária que aproxima essas distintas modalidades de discurso como meio de criação literária. Em um primeiro momento, o conceito é discutido a partir de autores como Lackey (2022), Quadros e Mousquer (2019), Carrascosa (2014), dentre outros, para em seguida concretizar a análise literária tendo como vetores analíticos a profundidade subjetiva, o arranjo linguístico, a modalização política e o pacto ficcional.

Palavras-chave: Narrativa. Bioficção. Julian Barnes

Data de submissão: maio. 2024 – Data de aceite: junho. 2024

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v21i2.15887>

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Finance Code 001.

² Doutorando e Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Professor da área de linguagens da rede estadual do Rio Grande do Sul. <https://orcid.org/0000-0002-0029-2627> E-mail: ernani.hermes@gmail.com

³ Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria. Pesquisadora 1C do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Doutorado em Neuere Deutsche Literatur pela Freie Universität Berlin. <https://orcid.org/0000-0002-8221-1869> E-mail: rosani.umbach@gmail.com

Introdução

Pode-se observar que um filão considerável da literatura contemporânea é marcado pelas discontinuidades, pela fluidez de fronteiras, pela fragmentação e pela tomada da História como fonte de criação artística. Desse modo, os limites entre a historiografia e a criação ficcional são atenuados em benefício de novas circunstâncias poéticas. A História é, então, mote para a criação literária.

Desse modo, gêneros literários com estruturas já cristalizadas são desestabilizados pelas novas situações estéticas. Isso acontece com a biografia, que é transformada: a sua forma tradicional, que pode até ser adjetivada como engessada, e que pode alcançar a valoração da historiografia, é reinventada por meio da ficção. O que se faz é ficcionalizar histórias de vida em um empreendimento artístico imbuído da ideia de flexibilizar a fronteira do que seria um discurso modulado pela informação para um que se constitui pela ficção.

Este é o caso da narrativa *O ruído do tempo*, de Julian Barnes, publicada em 2017. Na trama, o leitor é apresentado à história de vida do compositor russo Dmitri Shostacovich, que viveu durante a era soviética sob o jugo de Stálin. A partir desse mote, o autor recria a história de vida de Shostacovich pela via ficcional.

Desse modo, mobiliza-se a ideia de bioficção para empreender a análise do texto. Assim, na primeira seção, a partir de vozes teóricas, o conceito em questão é discutido e, dessa problematização, são extraídas chaves de leitura para erigir a análise, a saber: profundidade subjetiva, arranjo linguístico perpassado pela figuração da linguagem, desdobramento de perspectivas políticas e pacto ficcional. Esses determinantes são analisados na outra seção, ainda que de uma forma breve, a fim de observar como se comporta a organicidade textual em textos enquadrados como bioficção.

1 Bioficção: discussões teóricas

Maria da Glória Bordini (2006) explica que os gêneros literários, na contemporaneidade, apresentam fronteiras atenuadas entre si. De maneira mais específica, Maria Luiza Ritzel Remédios (1997) entende que as narrativas centradas no sujeito – tais como autobiografia, confissões, memórias, diários, biografias etc. – tendem a se hibridizar, se agregar, se aglutinar, a convergir. É acertada a forma como Eurídice Figueiredo (2022) trata a questão, como uma nebulosa: a nebulosa do (auto)biográfico. Nebulosa é metáfora para encontro e desencontro, conflitos, coisas difusas, algo que beira o amorfo, pois não há como distinguir seus elementos.

É de se considerar também que categorizar gêneros literários com um fim exclusivo

é uma tarefa fechada e improdutiva, como menciona Viñao (2000). Delimitar fronteiras, estabelecer limites, solidificar divisões são tarefas que não são produtivas em tempos de flexibilizar fronteiras, questionar limites e liquefazer divisões. O trabalho que se demanda, então, é de pensar como a articulação de distintos modos de discurso é agenciada na prática da escritura.

Bioficção é um termo quase que autoexplicativo, pela justaposição que determina a sua morfologia: biografia e ficção. A forma da escritura biográfica concretizada a modo de ficção, ou seja, sem pretensões de veracidade, sem cuidado com fontes e fatos, em que em vez do compromisso com a informação, a enunciação se compromete com a imaginação e a criação artística.

É verdade que a biografia, por mais que encerre em um discurso com pretensões de veracidade e fidelidade aos fatos, não consegue alcançar esse resultado – por mais que se tente. Escrever, narrar, enunciar são atividades humanas que encerram angulação do olhar, perspectivação, recorte, seleção, todos mecanismos de constituição do discurso que o afastam de uma verdade absoluta. Mikhail Bakhtin (2018, p. 152) chama atenção para o que entende como uma ingenuidade da prática biográfica: “o mundo da biografia não é fechado nem concluído, não está isolado do acontecimento único e singular da existência por fronteiras sólidas e de princípio”. Isso quer dizer que é uma ingenuidade o anseio de fidedignidade, pois este é um propósito inatingível, dadas as determinantes ideológicas e subjetivas que concatenam a complexidade da vida. Biografias ortodoxas podem até alcançar um valor historiográfico desde que cruzadas com outras fontes históricas que verifiquem o conteúdo do texto biográfico – mas esse é um trabalho específico da área de História e da sua metodologia de trabalho –.

Diante disso, surgem algumas questões de terminologia que implicam em alinhamentos de gêneros ou subgêneros. Qual seria a distinção entre biografia, romance biográfico e bioficção? Antes de tentar observar as especificidades de cada um dos termos, é necessário dizer que eles são colocados por esse prisma da hibridez, da liquefação de suas fronteiras, e que o propósito de categorizações cerradas, a etiquetagem como um fim em si mesma, não é um foco produtivo de pesquisa.

A biografia clássica, tradicional, é definida por Lejeune (2014) como uma narrativa de formação de uma personalidade que, estruturalmente, se define por um narrador heterodiegético sem qualquer relação de identidade possível com o personagem principal. Benito Bisso Schmidt (2014) destaca que a biografia, nesse sentido, tem um maior compromisso com documentos e fontes e, cruzada com outras materialidades dessa natureza, alcança até mesmo um valor historiográfico.

Diferente disso é o romance biográfico, em que se tem a narração da vida de uma pessoa na forma romanesca. Não é demais lembrar que, usando o substantivo romance e

o adjunto adnominal “biográfico”, temos que mobilizar a própria definição de romance. Ian Watt (1990) entende que o que constitui essa forma literária é o realismo formal, o agenciamento de recursos de verossimilhança que dão a impressão de realidade à narrativa apresentada ao leitor, tendo na especificidade da pessoa em um enquadramento espaço-temporal um dos seus vetores mais significativos. Aí temos uma perspectiva em que uma personalidade pública tem a sua vida transformada em matéria romanesca configurada no discurso literário pelo cabedal de estratégias narrativas do realismo formal. Ademais, pode-se dizer que, nesses casos, é predominante uma perspectiva privada da vida narrada: E. M. Forster (1970), em *Aspects of the novel*, discorre que, no romance, observa-se a vida privada do sujeito, diferentemente do que ocorre no discurso da história e da biografia clássica com valor historiográfico, em que predomina uma perspectiva da vida pública. Ou seja, distingue-se o romance biográfico da biografia clássica pelo grau de ficcionalidade, o que significa uma liberdade poética maior implicando em uma autonomia de criação, invenção, perspectivação e modalização.

Não é uma tarefa fácil colocar uma linha divisória entre romance biográfico e bioficção. As duas formas literárias compartilham da mesma matriz constitutiva: a ficcionalização da vida de um sujeito histórico. Nesse sentido, é relevante reiterar a ideia da hibridização das formas literárias na contemporaneidade e a forma como esse fenômeno impacta as pesquisas nos estudos literários. Fixar distinções é uma tarefa que não encerra em produtividade. A literatura sobre o tema, como o caso de Michael Lackey (2022), usa os dois termos de forma intercambiável: nomeia seu livro como *Biofiction: an introduction*, mas utiliza a nomenclatura de romance biográfico ao longo do texto. Todavia, podemos apontar algumas especificidades que cabem ao gênero de acordo com o que consta na bibliografia sobre o tópico.

A bioficção é a extrapolação de todos os limites da biografia e da ficção. Denise Carrascosa (2014, p. 111) chama a bioficção de “esse deslimite profícuo entre o eu e o outro, o real e o ficcional, o um e o múltiplo”. Tem-se, nessa forma literária, a narração da vida de uma personalidade, mas sem nenhuma pretensão de factualidade, veracidade ou relação com fontes. Neste caso, é a liberdade máxima de criação do escritor frente à vida narrada. Dênis Moura de Quadros e Antônio Carlos Mousquer (2019) entendem que

O criador de bioficcões busca a (re)criação de um ser verossímil, segundo o conceito aristotélico, e essa verossimilhança não se preocupa com uma possível ou certa veracidade dos fatos que se contam, ou seja, é ficção. O biógrafo ficcional trabalha nos espaços em branco, nos silêncios das histórias, nos rasgos, elencando figuras que merecem/precisam ser reavaliadas historicamente (Quadros; Mousquer, 2019, p. 48).

Na bioficção, há a recriação do sujeito: aí o indivíduo é feito a própria matéria mimética que, em termos de análise, expandindo para a compreensão ricoeuriana da

poética aristotélica, como operativo de representação, não implica em um *como é*, mas *como se concretiza enquanto agenciamento narrativo*. Os autores procuram assinalar de forma explícita que a natureza desse conteúdo é ficcional, ou seja, suas fontes não são os documentos e os registros historiográficos, mas a imaginação e a criação poética. Ainda que o biógrafo ficcional, ou usando um neologismo, o bioficcionalista, consulte materiais historiográficos e fontes documentais, o faz não no intento de um biógrafo clássico de comprovar dados, mas com vistas à inspiração criativa para compor a escritura.

Outro dado importante da citação é uma perspectiva política que recai sobre a narrativa bioficcional. Pode-se identificar um ímpeto benjaminiano sobre a História, pois o filósofo alemão entende que o papel do historiador é “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 2012, p. 245). A bioficção, portanto, redimensiona o imaginário sobre figuras que a História negligenciou, o que conduz essa forma literária a ter uma relação íntima com contextos de autoritarismo, sendo essa uma dinâmica social historicamente enquadrada que oprime o sujeito, modula a narrativa histórica e promove a exclusão de vozes dissidentes.

Nesse sentido, Carrascosa (2014) reforça a perspectiva política da produtividade enunciativa da bioficção. A autora entende que essa forma literária se conecta profundamente com as rasuras históricas causadas por dinâmicas autoritárias de poder, sendo citados o colonialismo, o racismo e o sexismo, mas que pode ser expandido para as experiências de Estados totalitários, como o nazismo alemão, o stalinismo soviético, ou mesmo os regimes militares latino-americanos.

É um elemento relevante da bioficção o pacto de leitura que se estabelece entre o leitor, a textualidade e o autor. Michael Lackey (2022) entende que, na bioficção, em razão de o personagem principal ter uma identidade nominal que referencia uma figura histórica, leitores podem, erroneamente, tomar a narrativa como uma forma de historiografia ou da biografia clássica. O autor apresenta o seguinte exemplo: se em uma bioficção é mencionada alguma fonte documental, o leitor que confunde biografia com bioficção irá assumir que há, no mundo da vida, aquele documento de fato. Contudo, a abordagem será diferente se o leitor assume a postura de leitura ficcional diante de uma bioficção.

O pacto de leitura é um elemento definidor na distinção entre biografia e bioficção: em uma biografia, o leitor assume o que está posto no texto a título de informação; contudo, na bioficção o que está posto no texto deve ser assumido como criação. Lackey (2022) exemplifica a questão com a seguinte situação: se um biógrafo, escrevendo sobre Virgínia Woolf, diz que a escritora nasceu em 1900, os leitores questionarão, pois ela nasceu em 1882. No entanto, esse tipo de questionamento não é cabível em uma bioficção, em que não há nenhuma pretensão de se comprometer com fatos historicamente verificáveis.

A ideia por trás disso é bastante simples e já antiga: a suspensão de incredulidade. A expressão de Samuel Taylor Coleridge (1983) atenta para que, diante de uma peça de ficção, se estabelece um pacto ficcional, o leitor toma o que está no texto como verdade, mas não no sentido de investir em uma aceitação dos fatos no mundo da vida, mas na possibilidade dentro do universo ficcional.

Dessa forma, podemos entender que a bioficção se caracteriza pela extrapolação dos limites da ficção e pelo assentamento político que do seu discurso emerge. Ponto de relevância é a leitura, que opera em duas vias: o pacto de leitura ficcional que o leitor estabelece e a leitura que a crítica faz da bioficção. Talvez esteja nesse último ponto, na postura da crítica, a linha entre bioficção e romance biográfico, a forma como a crítica o lê. Neste, a atenção pela inquietação política, pela captura de uma vida rasurada pela máquina do poder, não é um ponto de realce, o que é elemento central na bioficção.

Diante disso, é possível traçar alguns elementos constitutivos da bioficção: o personagem principal – uma figura histórica –, um narrador heterodiegético, uma postura política e um elevado grau de criação e imaginação. A partir dessas linhas gerais, torna-se viável elencar alguns operadores de leitura para serem mobilizados na análise da bioficção: profundidade subjetiva, arranjo linguístico e modalização de um discurso político.

2 Dmitri Shostakovitch, sujeito bioficcional

Dmitri Dmitriyevich Shostakovitch, enquanto sujeito histórico/biográfico, nasceu em 1906, em São Petesburgo – então Leningrado –, e morreu em 1975, em Moscou. Foi um compositor e pianista russo que viveu na era soviética. Ao longo de sua vida, foi considerado um compositor proeminente, mas sofreu perseguição do Estado Soviético por este considerar as obras do escritor como subversivas e que não serviam à causa do partido. Ora Shostakovitch era considerado pelos soviéticos como grande compositor e aclamado pela crítica, ora era tido como um artista que não era engajado com os ideais do Estado e era perseguido. Sua obra *Lady Macbeth de Mtsensk* foi duramente criticada pelo *Pravda*, jornal estatal, o que o conduziu a uma série de vexações públicas. Mais tarde, foi convocado para uma comitiva soviética que representaria a URSS nos Estados Unidos e foi obrigado a criticar Stravinsky, por quem tinha apreço. Anos mais tarde, é coagido a se filiar ao Partido, o que gera um trauma para o compositor. Assim, em meio a perseguições e arbitrariedades, teve uma vida repleta de altos e baixos: ora era aclamado pela sociedade governada por Stalin, ora tido como traidor da causa operária.

Essa sumarização da história de vida, da biografia, em termos gerais, é possível de ser colocada à prova historiográfica: verificação de fontes primárias, documentos, relatos etc. E este é o mote da escrita para Julian Barnes em *O ruído do tempo*. Contudo, o escritor

britânico não o faz com o intento da biografia tradicional, pois o que faz é literatura, é ficção. A narrativa é eivada pela figuração da linguagem, pela profundidade subjetiva e por arranjos de temporalidade que extrapolam o tradicional discurso biográfico.

É relevante na composição do enredo a marcação temporal de três anos, a saber 1936, 1948 e 1960: anos bissextos, intervalos de 12 anos, e os anos nos quais Dmitri experimentou os seus três mais severos traumas provenientes da repressão stalinista. Esse é o mote da narrativa de Barnes a partir do qual a vida do protagonista é destrinchada em um fluxo temporal fragmentado que, dada a forma como é estruturado, foge a moldes conservadores de narração.

O enredo da narrativa gira em torno desses três acontecimentos: em 1936, a crítica brutal no *Pravda*; em 1948, a sua traição a Stravinsky; e em 1960, quando é coagido a se filiar ao Partido. Esses três eventos são fios pelos quais são puxados retalhos da vida do protagonista: seus relacionamentos familiares, sua trajetória na música, suas inquietações sobre o mundo. O enredo é conduzido por um narrador heterodiegético, na terminologia genettiana, ou narrador externo, na perspectiva de Bal (2021). Isto é, quem conduz a narração é uma voz externa à diegese, elementos da tessitura narrativa verificáveis pela dêixis. Em relação ao foco narrativo, há a predominância de uma focalização em que o ângulo de visão penetra no interior da personagem, sendo capaz de captar seus pensamentos e atividades mentais, sendo também possível visualizar a focalização embutida (BAL, 2021), em que o narrador apresenta um ponto de vista aglutinado com o do personagem.

O tempo histórico é definido pelas datas mencionadas, como no exemplo dos anos citados, 1936, 1948 e 1960, o que concatena com a cena política do século XX. Contudo, a organização interna do tempo é estilhaçada: as constantes analepses, com elipses explícitas e implícitas, o fluxo temporal sem linearidade, fazem com que emergja um tempo narrativo fragmentado, que é vetor semântico para um tempo politicamente conturbado e subjetividades atravessadas por rasuras causadas pelo contexto totalitário que permeia a narrativa.

As menções a espaços remetem a uma geografia concreta, como “o vagaroso trem saíra de Moscou” (Barnes, 2017, p. 09), “ele tinha nascido em São Petesburgo, tinha sido criado primeiro em Petrogrado e depois em Leningrado” (Barnes, 2017, p. 19). Além disso, são presentes espaços privados, como o ambiente doméstico, captado com um aprofundamento das atmosferas afetivas que fogem à objetiva narração historiográfica e se tornam possíveis no privilegiado meio narrativo da criação literária e ficcional.

Essa conjunção de tempo e espaço é significante de um contexto social do totalitarismo stalinista, que segue à Revolução de 1917: os anos seguintes à tomada do poder pelo Partido na então URSS. Desse modo, há um aglutinamento do mundo do texto

e do mundo da vida (Ricoeur, 2000): o leitor redireciona as materialidades semânticas da História para o universo diegético apresentado pela textualidade.

Assim, o leitor tem diante de si a história de vida de um compositor que tem sua experiência atravessada pela truculência do regime stalinista. Contudo, o tem a título de literatura, de ficção, não sob o tacho da biografia tradicional, verificável pela historiografia. Isto é, os sentidos desvelados no ato da leitura, enquanto atividade da consciência, não são erigidos no campo informacional, mas no campo imaginativo, da ficção e da criação.

Diante disso, recortam-se alguns operadores de análise para delimitar a narração bioficcional que constitui *O ruído do tempo*. Primeiramente, considerando a tonalidade objetiva de um discurso historicamente verificável da biografia tradicional, procura-se analisar a profundidade subjetiva que opera em via contrária no caso do discurso bioficcional. Em sequência, considerando como um elemento de literariedade a elaboração figurativa e artística da linguagem, busca-se analisar o arranjo linguístico do texto. Depois, a modalização política que cruza a constituição da bioficção. E, por fim, elementos extra narrativos que colaboram para a leitura.

Há, ao longo da narrativa, um intenso desdobramento do narrador acessando as atividades mentais do protagonista, o que confere uma profundidade subjetiva e psicológica ao relato. Logo no início, o narrador diz: “Tentou focar o pensamento em Nita, mas a mente não lhe obedeceu. Parecia uma mosca-varejeira, barulhenta e promíscua” (Barnes, 2017, p. 15). Aqui, o narrador acessa o pensamento, primeiramente enunciando a própria atividade psicológica do pensamento e a forma como esse personagem modaliza a si mesmo, com adjetivações depreciativas. Dessa forma, o leitor consegue acompanhar uma perspectiva interna da mente, o que rompe com padrões de objetividade e faz com que a epistemologia possível para tal seja a ficção.

Esse tipo de acesso é verificável ao longo de toda a narrativa, como no fragmento a seguir:

Ele tinha pensado, ali parado, que conseguiria controlar a mente. Mas à noite, sozinho, sentia que a mente o controlava. Bem, não há como escapar do próprio destino, como o poeta nos garantiu. E não há como escapar à própria mente (Barnes, 2017, p. 17).

Novamente, o narrador alcança os percursos de atividade mental do personagem em um momento de “meta-psicologismo”. Isto é, o narrador capta o próprio personagem refletindo sobre a sua própria psicologia: se ele controlava a sua mente ou era esta que o controlava. Assim, há um índice de complexificação do processo de constituição da subjetividade do personagem, pois não é apresentada de uma forma pronta ao leitor, este consegue acompanhar o seu tortuoso processo de constituição.

Outro elemento que confere profundidade subjetiva ao personagem é a ruptura da

objetividade do discurso. Por exemplo, ao narrar uma cena em frente ao elevador, há certa organização de detalhes e impressões que aprofundam subjetivamente o discurso:

Mas o elevador tinha passado pelo terceiro andar, depois pelo quarto e agora estava parando à sua frente. Ele pegou a maleta, as portas se abriram, e então um desconhecido saiu assoviando “A canção do contraplano”. Ao se ver diante do compositor da música, parou, de repente, de assoviar (Barnes, 2017, p. 39).

Em vez de simplesmente narrar que o elevador chegou ao andar esperado, o narrador recupera o percurso feito pelos andares até parar à frente do personagem que o esperava. Em seguida, é organizada, de forma meticulosa, a sequência de pegar a maleta, as portas do elevador abrirem e sair um desconhecido assoviando uma canção de Dmitri. A cena poderia, simplesmente ser narrada como “o elevador se abriu e saiu um estranho assoviando sua música e quando o viu cessou”, ou de tantas outras formas. Contudo, a escolha do narrador é de não objetivar, engessar o relato, mas aprofundá-lo, detalhá-lo, sendo escolhas que organizam a narratividade do enunciado. Assim, o lado da literatura acaba pesando mais e, por conseguinte, o texto se afasta de uma biografia ou de uma narrativa historiográfica e se aproxima da ficção.

Outro elemento que faz a balança pender para o campo literário e ficcional é a representação de dinâmicas afetivas. Como na ocasião em que o narrador reflete sobre o medo sentido pelo personagem:

Medo: o que sabiam aqueles que despertavam esse sentimento? Sabiam que funcionava, sabiam até como funcionava, mas não como era. "O lobo não pode falar do medo do cordeiro", como dizem. Enquanto ele aguardava as ordens da Grande Casa em São Leninsburgo, Oistrakh esperava ser preso em Moscou. O violinista tinha contado que, noite após noite, vinham buscar alguém no prédio dele. Nunca uma prisão em massa; só uma vítima, e então, na noite seguinte, outra, um sistema que aumentava o medo daqueles que restavam, sobreviventes temporários. Até que todos tinham sido levados, exceto aqueles que moravam com ele e no apartamento em frente ao dele. Na noite seguinte, a van da polícia tornou a chegar, eles ouviram a porta do hall de entrada se fechar, passos no corredor... que se dirigiam ao outro apartamento. Daí em diante, Oistrakh disse, estava sempre com medo; sentiria medo, ele sabia, pelo resto da vida (Barnes, 2017, p. 65, grifos nossos).

O narrador vasculha, nos processos de subjetivação do personagem, os afetos que emergem do seu processo de socialização. O narrador inicia o parágrafo com o substantivo “medo” seguido de dois pontos e o que segue, no itálico acrescentado por nós, é um discurso indireto livre da expressão da consciência do próprio personagem. Isto é, o narrador acessa as reflexões que o personagem tece. Borges e Borges (2013, p. 108) entendem o medo como “uma sensação que proporciona um permanente estado de alerta, cuja ameaça pode ser tanto física quanto psicológica”. Essa sensação de alerta é provocada

pelos aparelhos de repressão do Estado stalinista, que usa dessa dinâmica de afeto como forma de controle da sociedade.

Na sequência, o narrador, a partir da perspectiva do protagonista, relata mecanismos de propagação do medo, como a busca dos “inimigos do regime” em suas casas durante a noite. Aqui, a representação da dinâmica afetiva do medo, concretizada pelo gerenciamento da voz, reforça a complexidade psicológica do relato e o aproxima de uma narração mais subjetiva.

Outro elemento de realce dentre os índices de configuração da narrativa, nesse atravessamento da biografia e da ficção, é a modulação linguística. Em uma biografia tradicional, a linguagem não passa por um processamento criativo, ou seja, não é dada a experimentações e arranjos que fujam do convencional. A estrutura de *O ruído do tempo* é complexa: organizada temporalmente por analepses, uma linguagem fragmentada, que organiza o todo textual. Além disso, recursos figurativos se tornam um índice de literariedade, pois faz com que a linguagem transcenda o seu uso comum. Assim, práticas de figuração da linguagem são relevadoras de uma extrapolação da forma tradicional da biografia.

Na narrativa de Barnes, a ironia pode ser detectada como um fator dessa natureza, como no fragmento que segue, em que o narrador fala sobre a composição da *Canção das florestas*:

Tinha como tema a regeneração das estepes, e o modo como Stálin, o Líder e Mestre, o Amigo das Crianças, o Grande Timoneiro, o Grande Pai da Nação e o Grande Engenheiro Ferroviário, era agora também o Grande Jardineiro (Barnes, 2017, p. 115).

Aqui é como se a voz do narrador e a voz do personagem confluíssem para um mesmo ponto: a ironia. Esta forma de figuração da linguagem tem por característica uma inversão semântica, ou seja, significa o contrário do que é dito. A ironia aqui é assessorada pelo excesso: a excessiva adjetivação a Stálin, seu opressor. Desse modo, ao dizer que o totalitário soviético é “líder”, “amigo das crianças”, “timoneiro”, que pode significar guia e “pai da nação” o que se tenciona dizer é o contrário: Stalin não é líder, não exerce função paternal sobre a nação. Ainda, é observável um tom jocoso, esdrúxulo quando é chamado de “Grande Engenheiro Ferroviário”, o que é potencializado pela alcunha de “Grande Jardineiro”.

A tônica de ironia é reveladora de uma perspectiva política contrária ao sistema de Stalin, acrescida do histórico de repressão sofrido pelo protagonista que conduz a essa interpretação. Neste caso, a linguagem irônica é feita como marca de ruptura com os limites da biografia e da História, já que nestas modalidades de discurso o engendramento do sentido é usualmente feito de forma direta, e não por meios figurativos.

A vinculação de uma perspectiva política é um dos elementos da bioficção, como já mencionado por Carrascosa (2014) e Quadros e Mousquer (2019). Nesse sentido, há toda uma tonalidade que atravessa a narrativa ao expressar como o sujeito tem a sua experiência de mundo rasurada pelo totalitarismo stalinista. A perspectiva de exposição da repressão cruza toda a narrativa, mas pode ser vista de uma forma acentuada em uma das cenas dos interrogatórios, transcrito em partes abaixo:

- Pelo que eu sei, o senhor conhece o marechal Tukhachevski?
- Sim, eu o conheço.
- [...]
- O senhor foi à casa dele em diversas ocasiões?
- De vez em quando, sim.
- De vez em quando num período de quantos anos? Oito, nove, dez?
- Sim, provavelmente.
- Então, digamos, quatro ou cinco visitas por ano? Quarenta ou cinquenta no total?
- Menos, eu diria. Eu nunca contei. Mas menos.
- [...]
- Eu acho que o senhor deve puxar pela memória. Não é possível que o senhor tenha estado na casa do marechal Tukhachevski, na condição de "bom amigo", como o senhor diz, regularmente nos últimos dez anos, e que não tenham conversado sobre política. Por exemplo, a conspiração para assassinar o camarada Stálin. O que o senhor ouviu a respeito disso?
- Nesta altura, ele soube que era um homem morto. "E agora a hora de alguém está próxima" - desta vez era a dele (Barnes, 2017, p. 48-49).

O diálogo entre o interrogador e Dmitri é revelador do poder do Estado sobre o sujeito. O contexto também coloca o compositor como uma vítima da máquina repressiva do stalinismo. Shostakovich fora perseguido na imprensa nacionalista, interrogado pelo Estado, obrigado a tomar posições que não eram suas, dentre outras gestualidades de violência. Isso coloca uma perspectiva política de expressão e vocalização de um sujeito oprimido da História. Não é demais lembrar do que Ricoeur (2010) reflete sobre as experiências de violência em relação à narração: “talvez haja crimes que não devam ser esquecidos, vítimas cujo sofrimento grite menos por vingança do que por narrativa. Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não ocorram nunca mais” (Ricoeur, 2010, v. 3, p. 323). À luz disso pode ser lida a narrativa de Barnes: o que aconteceu com o compositor russo foi um crime, materializado na perseguição política, e que a narração é a forma de compensação. Assim acontece com Dmitri: sua experiência pede por narração, para que não caia no ostracismo histórico.

Daí emerge a tonalidade política da narrativa, a tomada de partido da perspectiva do narrador ao focalizar a história privilegiando o ângulo da então vítima daquela situação histórica, enunciada a partir de uma perspectiva subalterna. Assim, há o redimensionamento do imaginário social tendo como centro uma figura histórica que teve a sua existência rasurada pelos mecanismos de opressão do totalitarismo. Ou seja, aqui,

a bioficção empreende um trabalho imaginativo e criativo tendo como mote as lacunas deixadas pela História.

O último ponto a ser considerado é o pacto de ficcionalidade, para o qual é necessário evocar à análise um elemento extratextual. Lejeune (2014), ao analisar a autobiograficidade, reivindica elementos que transcendem a materialidade narrativa, recuperando vetores como o nome impresso na capa do livro. Usando essa lógica, torna-se lícito utilizar como recorte analítico outras partes que não o texto narrativo em si. Reclama-se, então, a nota do autor, sobretudo em seu último parágrafo, que segue à narrativa:

Entre as pessoas que me ajudaram neste livro, Elizabeth Wilson foi de fundamental importância. Ela me ofereceu materiais que de outra forma eu jamais teria encontrado, corrigiu muitos equívocos e leu o manuscrito. *Mas este é o meu livro, não o dela; e se você não gostou do meu, então leia o dela* (Barnes, 2017, p. 175, grifos nossos).

Elizabeth Wilson é uma biógrafa de Shostakovich, autora dos livros *Shostakovich: a life remembered* (1994) e *Testimony: the Memoirs of Shostakovich* (1979). Estes, sim, biografias tradicionais, no esquema clássico da arquitetura narrativa da biografia. O que o autor propõe, ainda que ao final do seu livro, é uma leitura ficcional. Podemos observar que as biografias tradicionais do compositor, inclusive com valoração historiográfica, são usadas como mote para a sua criação literária. Na sentença grifada, o que se reforça é o pacto ficcional: se o leitor não gostou da (re)criação da vida de Dmitri, que procure textos com pretensões de fidedignidade, pois o de Barnes não se propõe a tal.

Assim, podemos observar que o texto contempla aspectos da bioficção e pode ser lido desse modo: um texto com profundidade subjetiva, com um arranjo linguístico que lhe confere literariedade, um posicionamento político e a concretização de um pacto de ficcionalidade. Talvez a explicação mais adequada sobre essa narrativa se encontra nela mesma, quando o narrador diz: “A arte é sussurro da História” (BARNES, 2017, p. 92). Sussurro pode ser entendido como um leve ruído, como uma voz baixa que chega aos ouvidos do interlocutor, um breve e quase silencioso murmúrio. A arte é, então, a História falando em voz baixa. A arte, recortada como a literatura, é uma voz que sussurra ao ouvido do leitor, e isso significa que a produção literária emerge de um enquadramento histórico e que chama atenção para sentidos erigidos na e pela temporalidade. Dizendo de outro modo, a ficção é uma lente de aumento para um determinado ponto da realidade histórica; o leitor, ao se embrenhar pela tessitura literária, acaba por desvelar sentidos da própria história que, no caso da bioficção, se aglutina pelo par biografia e ficção.

Considerações finais

O que se buscou verificar neste artigo foi a ocorrência da bioficção na narrativa *O ruído do tempo*, de Julian Barnes. Pela discussão conceitual, efetuada na primeira seção, pudemos destacar que a bioficção é a extrapolação máxima dos limites entre a biografia tradicional e a ficção. Contudo, esse fenômeno é sintoma do contexto histórico, cultural e artístico da contemporaneidade em que há, visivelmente, um movimento de aglutinação, convergência, hibridização dos gêneros literários em decorrência de uma atenuação das fronteiras sociais que reverberam na flexibilização dos limites entre História e ficção.

Pelas considerações teóricas trazidas a lume, verifica-se que o que define a bioficção é a postura que se tem diante do texto, mas que, além disso, há elementos textuais que servem como mecanismo discursivo para a concretização dessa extrapolação da ficção e da biografia. Dentre tais elementos, podemos destacar um nível de aprofundamento subjetivo, que rompe com o padrão discursivo da biografia tradicional e da própria História, um gerenciamento da linguagem de uma forma artística, a relevância de uma perspectiva política que transcorre à narração em um sentido de beneficiar ângulos negligenciados pela História oficial e o próprio pacto de ficcionalidade estabelecido pelo leitor em relação ao texto.

Pelo exame da narrativa, é possível observar a ocorrência desses elementos. Primeiramente, a forma como o narrador manipula o discurso narrativo impele a uma visão aprofundada dos processos de subjetivação da figura ficcional representada por meio do acesso às atividades da consciência. Da mesma forma, a ironia é recurso de figuração linguística que confere plasticidade à linguagem que tece o texto. A perspectiva política fica a cargo da mobilização do ponto de vista de uma vítima da repressão do Estado stalinista na então União Soviética que é privilegiado a ponto de ser dispositivo de exposição das violências perpetradas por aquele regime totalitário. E, por fim, o pacto de leitura, que é estabelecido entre o leitor implicado, a voz autoral que cerze a unidade da obra, e o texto que se apresenta.

Dito isso, pode-se entender que a literatura contemporânea é um espaço privilegiado de criação literária justamente pelos novos arranjos de discurso que dela emergem. Os processos de construção do sentido assim se complexificam pela miscelânea de formas discursivas mobilizadas e o constante trânsito para com a História. Logo, a ficção e a História se retroalimentam em um processo cíclico de significação.

“Art is history whisper”: biofiction in Julian Barnes’ *The Noise of Time*

Abstract

A substantial part of Contemporary Literature is marked by the hybridization of literary genres and by the attenuation of boundaries, like the one between fiction and History. In this context, biography and fiction are inclined to get together in what has been called as biofiction (Lackey, 2022). Starting from this discussion, this paper aims to analyze the narrative *The noise of time*, by Julian Barnes (2017), taking the conception of biofiction as a literary form that brings closer different modes of discourse as a mean of literary creation as the reading key. In the first moment, the concept is discussed through some authors like Lackey (2022), Quadros and Mousquer (2019), Carrascosa (2014), among other ones, in order to, in the aftermath, accomplish the literary analysis taking into account analytical vectors like subjective depth, linguistic arrangement, political modalization and fictional pact.

Keywords: Narrative. Biofiction. Julian Barnes

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- BAL, Mieke. **Narratologia**: introdução à teoria da narrativa. Trad. Elizamari Rodrigues Becker [et al]. Florianópolis: Editora UFSC, 2021.
- BARNES, Julian. **O ruído do tempo**. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11- 22, 2006.
- CARRASCOSA, Denise. Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 44, p. 105-124, 2014.
- COLERIGE, Samuel Taylor. **Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions**. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- FIGUEIREDO, Euridice. **A nebulosa do (auto) biográfico**: vidas vividas, vidas escritas. Porto Alegre: Editora Zouk, 2022.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspects of the novel**. London: Penguin, 1970.
- GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.
- LACKEY, Michael. **Biofiction**: an introduction. New York: Routledge, 2021.
- LEJEUNE, Phillip. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

QUADROS, Dênis de Moura; MOUSQUER, Antônio Carlos. Bioficção em *Querido Diego, te abraza quiela* (1985), de Elena Poniatowska: uma leitura enlutada. **Graphos**, João Pessoa, v. 21, n. 3, p. 46-61, 2019.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura confessional: o espaço autobiográfico. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org). **Literatura confessional**: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. p. 07-16.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa III**: o tempo narrado. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SCHMIDT, Benito Bisso. História e biografia. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Campus, 2011. p. 187-205.

VIÑAO, António. A modo de prólogo, refúgios del yo, refúgios de otros. In. MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (Orgs). **Refúgios do eu**: educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000. p. 9-16.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.