

O falso, a mentira e a encenação

O ensaio-filmico *F for Fake* (1976), de Orson Welles, é simultaneamente, um exercício artístico e um jogo intelectual, cujo tema é a fraude e a mentira. Interpretando um narrador que se autodenomina um farsante, Welles dirige um documentário que trata primeiramente da rede de relações entre o pintor e falsificador Elmyr de Hory (“60 nomes, 60 personalidades tão verdadeiras quanto falsas”), e seu biógrafo, o escritor Clifford Irving. Esse mesmo escritor ganharia notoriedade ao lançar uma falsa biografia de Howard Hughes (o milionário com múltiplos sócios). Posteriormente ao lançamento do livro, Hughes viria a público em uma entrevista radiofônica para declarar a obra de Clifford uma farsa.

Esse enredamento de personagens artífices do outro e de si mesmos é associado a um jogo cênico muito peculiar, que conta com edições súbitas de imagens variadas, tornando embaçados os contornos entre o real e o ilusório, quase indistintos na cena fílmica. A narração de perspectiva linear é eventualmente sujeita a recuos e avanços inusitados. São esses recursos desestabilizadores que agenciam a interação entre as personagens, sinalizando que “a narração não terá outro conteúdo senão a exposição desses falsários, seus deslizos de um a outro, as metamorfoses de uns nos outros” (DELEUZE, 2005: 118). Welles se presentifica na maioria das situações exibidas no documentário, fabricando sua onipresença tanto como narrador quanto como personagem. Ele é visto na sala de edição (criando o filme dentro do filme), monologando em frente a uma catedral, reduplicando sua imagem junto às de Hory e Clifford, contracenando com Oja Kodar e evocando Picasso. Ao contemplar as inúmeras atuações e intervenções do Welles ator, contador de casos, ilusionista, diretor, o espectador compreende que a potência do falso é inseparável de uma irreduzível multiplicidade.

Sob o aviso de que no período de uma hora toda a narrativa estará baseada em fatos reais, o espectador assiste à cartografia fílmica que abarca as performances de Elmyr de Hory nas artes, de Clifford Irving na escrita e de Howard Hughes na mídia, todas elas linhas que se entretecem às memórias do

próprio Welles. No que concerne a Elmyr, seu talento como falsificador coloca em xeque o culto à autoria, assim como a validade da perícia no âmbito das artes. Uma das cenas mais significativas é a de Elmyr pintando um Modigliani *original*, ou seja, não a reprodução de uma determinada, mas a criação de uma inédita em que se afirma a orientação artística (ou a técnica manual) do próprio Modigliani. A idéia da imitação é assim ultrapassada por uma lente mais veloz e sutil: a da concepção do modelo prévio. O quadro é um Modigliani, mas executado pelas mãos de Elmyr, que pergunta: “só uma falsificação? Não é também um quadro?”.

Passada a hora em que a verdade supostamente fora salvaguardada, Welles evoca uma citação provocadora, de outro pintor e artista plástico: “Eu posso pintar um Picasso falso tão bem quanto qualquer uma pessoa”. É o próprio Picasso quem afirma, sinalizando que genuíno e falso podem partir do mesmo punho, por uma concepção estética que se permite tão múltipla quanto bifurcada. Mais adiante, na terceira parte da narrativa, Welles narra uma passagem sobre como Picasso fora enganado por uma modelo húngara cujo avô, prestes a morrer, confessa que seu maior objetivo era “criar um período completo de Picasso”. Oja Kodar, que além de atriz é co-produtora do documentário, atua como a modelo e Welles ao contracenar com ela revela que a história é fictícia e que mesmo Kodar nunca havia conhecido seu avô. Uma nova frase de Picasso é então trazida para a narrativa: “A arte é a mentira que nos faz perceber a verdade”. Essa linha de fuga reconduz o espectador à segunda parte do filme, em que figura Clifford Irving, que de biógrafo de um falsário passa a falso biógrafo. A declaração (falsa?) de Howard Hughes desmentindo o contato com Irving até hoje gera dúvidas sobre sua autenticidade. Seria mesmo Hughes quem falara à rádio? A negativa do milionário se tornou tão misteriosa quanto suas (des)aparições. Ou tão imponderável quanto a verdade.

Welles situa o espectador diante de uma espécie de *mirror talk hall*: um falsário (Hughes) desmente sua falsa biografia feita por um falsário (Clifford Irving) que já biografara um outro falsário (de Hory) num livro chamado *fake*, fonte do documentário *f for fake* do uma vez falsário Orson Welles (vide o episódio da invasão dos marcianos à Terra). Percebe-se que esse atravessamento de fluxos criativos investidos da potência do falso resulta para o plano narrativo de *F for fake* em uma irredutível multiplicidade, em que as personagens ou as formas valem apenas como transformação umas das outras. O diretor, que se vale

da montagem eisensteiniana para tornar fictícias imagens factuais num filme sobre a farsa, integra esse fluxo e encena parte de sua biografia sob diferentes ângulos. Dentre todos os falsários, Welles é o principal (auto) biografado e invariavelmente (auto)editado *F for fake* devém um ego-documento quando Welles se observa em segunda ordem, seja como o diretor a observar o protagonista da farsa *The War of the Worlds*, encenada na CBS radio em 1938; ou como o narrador a observar o diretor de *Citizen Kane*, seu filme sobre a fictícia vida de um magnata, acrescentando ao comentário uma sutil ressonância a Clifford Irving, ao revelar que a proposta inicial do filme era a de uma falsa biografia de Howard Hughes.

Em terceira ordem o espectador pode observar Welles enquanto diretor, narrador e personagem, toda sua complexidade discursiva que se atualiza na figura do charlatão irreverente, artífice de um *ego-documenteur* cujo entorno biográfico oscila entre (in)verdade documental e (falsi)fic(a)ção. Em *f for fake* a imagem-montagem do diretor e a narrativa-expressão do narrador cartografam uma primeira pessoa que funciona como uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo entre discursividades – as do próprio Welles e suas intervenções nas de Elmyr de Hory, Clifford Irving e Pablo Picasso. A partir de vários reflexos em turvos espelhos, Welles performa sua auto-encenação sem uma vez sequer pronunciar o pronome pessoal.

A montagem eisensteiniana empreendida por Welles em *F for fake* situa todas as personagens como observadores de segunda ordem, um a observar a conduta do outro como a dobra da sua própria discursividade. Em *o falso mentiroso* Samuel é narrador e personagem, um declarado inventor de memórias que multiplica sua persona por cinco e cujos dados biográficos são, em sua maioria, apropriados do escritor Silviano Santiago. Nessa narrativa ela mesma uma sala de montagens cênicas, pode-se observar narrador e escritor posicionados frente a frente, falsários e auto-observadores em seus projetos autobiográficos, sendo que somente Silviano Santiago pode observar em segunda ordem, diretor de um *documenteur* que desterritorializa todo um gênero literário.

Tanto a contribuição filmica de Welles quanto a literária de Silviano Santiago convidam a observar criticamente as dobras da discussão filosófica em torno da dicotomia falso-verdadeiro, que sendo uma das mais antigas é hoje das mais revisitadas no campo da estética. As considerações sobre a verdade têm seu início histórico no período grego pré-socrático, mais particularmente com

Heráclito, a partir do debate sobre a mente humana e a ordem do universo. Posteriormente, com o surgimento do pensamento sofista e sua problematização por Platão (*A república* e *Hípias menor*), surge o questionamento sobre o conflito entre linguagem e realidade e a partir de então a filosofia passa séculos se ocupando incessantemente da questão da mentira, abordando-a pelo viés da moral e considerando-a um desvio de conduta. Pensadores capitais como Santo Agostinho em seu *De mendacio* e Immanuel Kant em *Grounding for the metaphysics of moral* sedimentaram essa linha de pensamento que só viria a ser discutida para além do campo filosófico com o criador da psicanálise, o austríaco Sigmund Freud (*A interpretação dos sonhos* e *Inibição, sintoma e angústia*). O foco psicanalítico se desapega do jugo moral e situa a mentira como fabulação (voluntária e involuntária) própria da psique humana. Mais adiante, a mentira passa a ser considerada como uma discursividade posta a serviço de propósitos que entrelaçam o existencial, o cultural e o político, como se vê nas abordagens da pensadora judia Hannah Arendt a partir de seu célebre ensaio “Truth and politics”. As leituras pós-estruturalistas, em especial as de Michel Foucault em “Discourse and truth” (1983) e Jacques Derrida em “History of the lie. Prolegomena” (2001), revisam esse legado mencionado partindo de um ponto de vista distinto, que situa a verdade como resultante do processo de seleção (voluntária ou involuntária), edição e interpretação por parte de cada indivíduo em particular, a partir de dados oferecidos por uma realidade que ele percebe sempre oscilante entre o imaginário e o factual. A verdade deixa de figurar como um núcleo duro em determinado contexto e se dissolve num amálgama discursivo em que se movimentam metáforas, metonímias e antropomorfismos constantemente realçados e que após um uso prolongado passam a ser considerados como socialmente estabelecidos.

Essa contribuição crítica chega ao debate com ferramentas teóricas elaboradas a partir do pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, mais particularmente em suas obra *Acima do bem e do mal* e *A genealogia da moral*. De acordo com Nietzsche, a verdade é uma das ilusões a que o ser humano se apega para dar sentido à vida e que, enquanto valor cultuado pela sociedade, necessita do que chamou *transvaloração dos valores* ou inversão simples dos valores vigentes, desapegando-os da perspectiva moral e de um suposto estatuto definitivo. A verdade é um entre outros valores que inescapavelmente são

transvalorados pela relação *artística* que performam. Segundo Nietzsche, transvalorar não consiste em mentir onde se deve ser veraz, mas em assumir criticamente a mentira da verdade (para o filósofo a idéia da verdade é uma mentira na qual consentimos) e, portanto, a verdade da mentira (ou o que há de veraz nessa mentira que consideramos como a verdade).

Mesmo nas vivências mais incomuns agimos assim: fantasiemos a maior parte da vivência e dificilmente somos capazes de *não* contemplar como “inventores” algum evento. Tudo isso quer dizer que nós somos, até a medula e desde o começo – *habitados a mentir*. Ou, para expressá-lo de modo mais virtuoso e hipócrita, em suma, mais agradável: somos muito mais artistas do que pensamos. (NIETZSCHE, 2005: 81)

Nietzsche defende a idéia de que a exigência da verdade implica uma forma impotente de criar, pois busca o circunscrito, o unificado e o definitivo, prescindindo da potência do ilimitado, do diversificado e do transitório, próprias do falso. Para Nietzsche a vontade de verdade é uma vontade de morte, pois reduz toda a complexidade da busca à descoberta de uma única resposta. A vontade do falso liberta o homem dessa univocidade e lhe permite criar versões para cada experiência que o atravessa em sua procura. É a partir do investimento na arte, que Nietzsche considera a mais alta potência do falso, que se alcança um horizonte ético e estético em que as faculdades da imaginação, o prazer e a liberdade podem vigorar desatrelados do vínculo com a moral. É importante notar que Nietzsche não rejeita a idéia da verdade, mas sua concepção tradicional como princípio determinante de todos os investimentos do homem. A verdade enquanto criação e experiência é defendida veementemente pelo filósofo, que a situa como a resultante do apelo ao múltiplo e ao livre protagonizado pelo falso.

Em seu ensaio “On truth and lies in a non-moral sense” (2005), Nietzsche distingue a mentira e o falso e os situa como recursos fundamentais à condição humana livre. Desvinculando ambas as noções, a partir de seu distanciamento do aspecto moral, o filósofo atenta para as dimensões da retórica, refletindo ainda sua crítica ao pensamento científico, por demais vinculado às prescrições racionais, que faziam do conhecimento um campo que excluía outras faculdades humanas determinantes, como a sensibilidade e a intuição. O filósofo já investia contra esse estatuto desde *A origem da tragédia*, quando propõe uma ética dionisíaca, fundada no sensório, no irracionalismo e no instinto, por oposição à linha

apolínea, cientificista, racionalista e moralista. Nietzsche sustenta que a busca pela verdade adestrou o homem a evitar a liberdade, a impetuosidade e a alegria de viver em favor da disciplina, compostura e seriedade que iludem o homem sobre uma intelectualidade superior. Em *Assim falava Zaratustra* (2006) esse combate entre éticas é problematizado através da passagem mítica do Minotauro morto por Teseu (o homem superior que subjuga a força da natureza) e figura em contraste com a de Ariadne resgatada por Dioniso (a demanda pelo fio moral cedendo lugar à entrega ao instintivo). Teseu é a própria vontade de verdade, que mata o híbrido, o falso homem que devém animal. Já Dioniso é vontade de potência afirmativa, que desatrela a humanidade da reatividade, do fio que a detém ao demasiado humano ou a busca pela resolução do labirinto. Nos seus *Ditirambos dionisíacos* o poeta canta a si como mentiroso que rejeita a pretensão à verdade.

“És tu um pretendente da verdade?” — debochavam eles —.

“Não! Somente um poeta!

um animal astuto, saqueador, sagaz,

que há de mentir,

que premeditadamente, intencionalmente

há de mentir,

mascarado multicolorido,

máscara para si mesmo,

presa de si mesmo,

É isso o pretendente da verdade?”? (NIETZSCHE, 1994: 10)

No plano semântico-operativo mentira e falso são noções distintas e independentes. Falso e verdadeiro são atributos e não determinantes do ato de mentir. A mentira pode manipulá-los de acordo com o objetivo a que se propõe (enganar, confundir, persuadir). Uma pessoa pode mentir dizendo algo que é verdade, e isso confirma que se pode dissociar o verdadeiro do veraz, o falso do mentiroso. É possível propor um enunciado falso crendo nele sinceramente, considerando-o verdadeiro. Não se configura aí uma mentira, ainda que o falso esteja presente. Por outro lado, falta-se com a verdade quando se diz algo verdadeiro com a intenção de confundir aquele que escuta ou quando se propõe o verdadeiro de modo que seja entendido como falso. A mentira, portanto, é algo que se define pela intencionalidade de quem profere um enunciado ou pelo objetivo que busca ao situar como verdadeiro o que é falso, e vice-versa.

Em “History of the lie. Prolegomena”, Jacques Derrida esclarece que a mentira supõe a invenção deliberada de uma ficção mas que nem por isso toda ficção vem a ser uma mentira. A mentira não é um feito ou um estado: é um ato intencional, é *um mentir*. Para Derrida não há mentiras, há esse modo de dizer ou essa vontade de dizer que se chama mentir. Segundo o filósofo mentir é dirigir a outro (pois só se mente para o outro, não se pode mentir para si mesmo, a não ser se para si como um outro) um enunciado ou uma série de enunciados (constativos ou performativos) que, conscientemente, se constituem como afirmações total ou parcialmente falsas (DERRIDA, 2001: 151). Para mentir, na concepção clássica, é preciso ter conhecimento da verdade e modificá-la intencionalmente. É somente a intenção que define a veracidade ou a falácia na ordem do *dizer* (ato), independentemente da verdade ou da falsidade do conteúdo do *dito* (objeto).

Se mentir é investir em enganar o outro, muitas vezes dizendo a verdade, a operação se inverte quando se mente para dizer verdade, ou seja, quando o indivíduo atua como falso mentiroso, propondo um engano que não se efetua e se evidencia não pelo contraste com a verdade (típico do viés moral), mas pela antropofagização desta. É o caso da ficção, cujo objetivo não é o de enganar, mas o de falsear a idéia do engano, torná-lo uma (ir) realidade consentida entre aquele que a veicula e o que a recepciona. Ao se valer do falso, a ficção não o faz com a pretensão de enganar (ainda que *pretenda* aparentar essa motivação, como no ego-escrito de Silviano Santiago e no documentário *F for fake*, de Orson Welles). A verdade que a ficção traz à tona reside na afirmação do falso enquanto desapego da restrição ao verdadeiro. Não há julgamento moral para a ficção, apenas investimento estético para rentabilidade literária ou artística. Ao desnudar-se e portanto distinguir-se dos textos ilusionistas, a ficção se afirma como discurso encenado ou encenação de seus próprios recursos numa narrativa, chamando a atenção para a indecidibilidade de seu próprio artifício ao se permitir questionar no momento mesmo em que se realiza num texto.

Tratada como estratégia de fabulação, peculiar à literatura em função de sua articulação com a idéia da ficção, a mentira se impõe como suplemento da verdade estética perseguida pelo artista. A inscrição com que o escritor e cineasta francês Jean Cocteau adorna seu desenho da personagem mítica Orfeu oferece uma eficiente tradução sobre a cumplicidade entre a verdade e a mentira no âmbito artístico e literário.

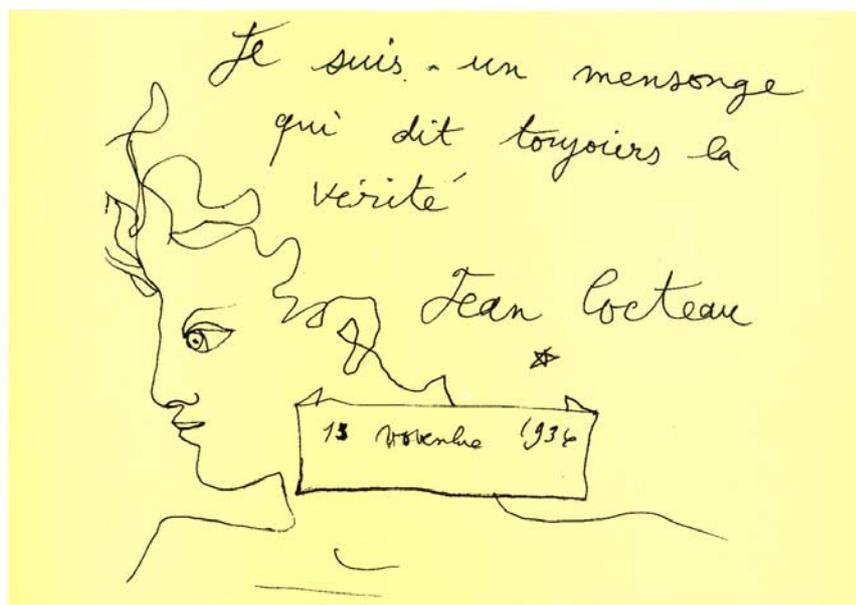


Imagem concedida por Silvano Santiago

Imagem da arte, Orfeu é “uma mentira que sempre diz a verdade”, ou seja, uma mentira que mantém relação direta com o grau de relevância que se atribui a uma verdade e que ao invés de contradizê-la ou aniquilá-la, tem a potência pra criá-la e diferenciá-la. Trata-se de uma falsa mentira, não aquela que mente dizendo a verdade, mas a que mente para que uma verdade se crie. Como afirma o teórico inglês Jeremy Campbell em seu estudo *The liar's tale. A history of falsehood* (2001), a criação artística e literária se vale da mentira para afirmá-la como figuração criativa, como propagadora do falso, criadora de uma verdade peculiar que nada tem a ver com veracidade, e no entanto não incorre em ludibriação. Campbell esclarece que “these lies are of a special kind: they are not really intended to deceive us. So in that sense it is sincere” (CAMPBELL, 2001, p.168), ou seja, ao prescindirem do engano e se tornam falsas, pois não cumprem seu estatuto, desvelando-se como um artefato da linguagem.

É nesse sentido que a pergunta capital de Nietzsche se impõe a cada etapa do pensamento crítico sobre a estética: “O que nos obriga a supor que há uma oposição essencial entre ‘verdadeiro’ e ‘falso’?” (NIETZSCHE, 2005, p. 9). Como fora dito anteriormente, para superar essa oposição há que desatrelar a mentira do jugo da moral, para que a potência do falso evidencie que a versão e o simulacro não significam negação da verdade, mas os vetores de sua

ultrapassagem, por meio da qual a multiplicidade se manifesta em contraste à unicidade. O falso efetua no real uma seleção, elaboração e duplicação de seu fluxo, de modo que não refuta a verdade que o constitui, antes se serve dela para diferenciar-se e então recriá-la também em diferença.

De acordo com o teórico australiano John Barnes, cujo livro *A Pack of lies. Towards a sociology of lying* (2003) traça um panorama das diversas sistemáticas do discurso enganoso na sociedade, a idéia da falsa mentira se liga à manutenção da tensão entre verdadeiro e falso, ultrapassando a questão moral de um pacto de confiança, alcançando um status de indecidibilidade que se torna esteticamente rentável numa proposta artística. No âmbito literário se “the author says ‘some of the things I say are true, and some are false, and you can guess which are which, but I won’t tell you’”(BARNES, p. 132) ele articula a compossibilidade entre falso e verdadeiro, prescindindo da intenção do engano e apostando na desconfiança a que incita o leitor, tornado um sócio incrédulo que cumpre sua parte no contrato ficcional.

Em *O falso mentiroso* tudo o que se pretende (ou *pretend*) definido e inquestionável é constantemente posto em dúvida, a começar pela proposta memorialista que não se revela autobiográfica. Sob outro ângulo, Silviano Santiago subverte o jogo entre a demanda pela sinceridade e a identificação narrador/escritor. À semelhança de uma elaboração borgiana, o ego-escrito de Silviano Santiago se baseia “num jogo de espelhos – aqui concebido como um movimento constitutivo cuja função é a de apropriar-se de si mesmo continuamente” (BARTUCCI, 2005:20) de modo a diferenciar-se indefinidamente.

o nome do autor é verdadeiro. A proposta que o nome do livro vende – a narrativa autobiográfica duma experiência de vida corriqueira e triunfal com o título de *O falso mentiroso* – é enganosa. (SANTIAGO, 2004: 174)

A estratégia literária envolvendo um narrador *unreliable*, que “provides enough information about situations and clues about their own biases to make us doubt their interpretations” (CULLER, 2000: 88), corrobora a idéia de que o objetivo dos ego-escritos contemporâneos já não é mais o do pacto autobiográfico, ou seja, o de ganhar a *confiança* do leitor, mas sim o de incitar a sua *suspeita perspicaz*, capaz de oferecer parceria a uma proposta que visa não só a suspensão da demanda por sinceridade e identidade mas a afirmação do fingimento e da

multiplicidade. Ao reduplicarem sua genealogia e tornarem suas memórias suscetíveis às edições em seus conteúdos e cronologias, os narradores unreliables se tornam a ferramenta eficiente para ego-escritos que também problematizam contaminação biográfica. Ultrapassando a perspectiva autobiográfica tradicional, a relação narrador-escritor no ego-escrito se permite deslizar da de *sósia* para a de *sócio*, considerando a partilha das territorialidades ou dados biográficos.

Em seu ensaio “As escrituras falsas são ...”, Silviano traça o paralelo entre o escritor pós-moderno e a figura do grileiro, ou seja, do “indivíduo que procura apossar-se de terras alheias mediante falsas escrituras de propriedade” (SANTIAGO, 1989: 307). Tal procedimento cola-se à estratégia do escritor que se apropria da biografia e do espaço identitário alheio. Em seu romance *Em liberdade*, tendo como território literário o acervo de circunstâncias da vida de Graciliano Ramos, Silviano, através do pastiche, se permite “desterritorializar o territorializado pelo seu gesto de transgressão à cerca de arame farpado que guarda a propriedade alheia” (SANTIAGO, 1989: 307/308). Assim, faz da grilagem o fundamento de uma concepção ficcional que abole limites e circunscrições convencionais, em prol de um investimento que redimensione questões capitais para a teoria da literatura. Ao encenar Graciliano *par lui même*, Silviano também encena a si mesmo, seja como leitor/biógrafo de Graciliano, seja como um Grassilviano pela via da contaminação autoral.

O jogo entre a voz que narra e o patrimônio identitário do qual se serve é ainda mais radicalizado em *O falso mentiroso*, uma vez que a propriedade invadida é a do próprio autor, por meio de seu narrador a quem investe de um projeto memorialista. O narrador em 1ª pessoa é sócio no que diz respeito aos dados biográficos, mas não a costura dos mesmos. A sociedade entre autor e narrador é distinta da grilagem de *Em liberdade*. Desta vez é um meeiro (como situa o próprio Silviano santiago em seu ensaio “Eu e as galinhas d’angola”, 2004) que surge no território narrativo, aquele que não tem a propriedade das terras, mas que a cultiva em sociedade, ou às meias, tendo participação no que delas advém. Diferentemente do grileiro, na figura do meeiro confluem as idéias do usufruto e do transitório em oposição às da propriedade e da permanência. O autor Silviano tem seu território biográfico dividido sem, no entanto, ser dela desapropriado, como num formal de partilha em que o si mesmo divide com o si outro a escritura memorialista.

Silviano finge presentificar uma alteridade para o leitor, enquanto faz desaparecer a si mesmo. Ao lançar mão de um narrador que mente como se dissesse a verdade e diz a verdade como se mentisse, o escritor promove no espaço narrativo o desligamento definitivo do pacto de sinceridade e referencialidade autobiográfica, propondo a revisão crítica do estatuto memorialista atentando para as vertentes ficcionais que nele podem emergir, instalando um jogo entre

fingir que escreve as memórias de outro ou fingir que não escreve as próprias. Talvez se confundam no resultado, mas os dois fingimentos são heterogêneos. No primeiro, o escritor protege-se com o estatuto social da ficção: nada do que diz Samuel lhe pode ser imputado. Já o segundo não o protege senão com a suspeita insinuada pela dissimulação: o que diz Samuel pode ou não ser memória do próprio Silviano. (BAPTISTA, 2004)

Como fora dito antes, o revezamento autobiográfico que Silviano estabelece entre autor e narrador permite que se encene a “fabricação” de um e de vários passados pela colagem das memórias fictícias às de Silviano Santiago já publicamente reconhecidas. Como afirma a teórica inglesa Susanna Egan, “(auto)biographical identity is significantly shaped by the processes of exploratory mirroring” (EGAN, 1990: 7), sendo que no romance de Silviano tem-se o efeito de um falso espelho, como o de Magritte, em que não se espera ser devolvida uma imagem igual ou distinta de quem nele se mira, mas sua desmedida ultrapassagem. Em outras palavras, pela engenharia de um discurso autoficcional é refutada a redução a um único reflexo e a uma substancialidade, tanto no plano biográfico quanto no exclusivamente ficcional.

Com o objetivo de “alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse auto-reconhecimento” (ARFUCH, 1998: 53), Silviano Santiago situa para o leitor a impossibilidade de traçar limites precisos entre as instâncias do *mesmo* (idem) e do *si mesmo* (ipse), uma vez que

o que está em jogo então não é uma política da suspeita sobre a veracidade ou autenticidade da voz em 1ª pessoa, mas a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciativo, sua qualidade de ser falado e de falar. (ARFUCH, 1998: 53)

Apresentando ao leitor um narrador desarticulado, mais propriamente como um modelo para armar, o autor convida à viagem por uma proposta literária questionadora de limites, afeta à coexistência de virtualidades livres do jugo da representação ou da circunscrição a uma determinada tipologia textual. Enquanto o narrador Samuel falseia suas memórias, o leitor observa o escritor Silviano falseando o gênero memórias através da autoficção de Samuel. Desse modo, *O falso mentiroso* atua na cena literária como “formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz” (DELEUZE, 2005: 186) e rescindindo qualquer compromisso com um estatuto autobiográfico já ultrapassado.

CABO, F. “Autor e autobiografia”, In: *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor/José Romera, 1993.

CAMPBELL, J. *The Liar's Tale. A History of Falsehood*. London: W.W. Norton & Company, 2001.

CHRISTENSEN, I. *The Meaning of Metafiction*. New York: Columbia University Press, 1981.

CIXOUS, H. *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.

COSGROVE, D.; JACKSON, P. “Novos rumos da geografia cultural”. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Geografia cultural: um século (1)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

COSGROVE, D. “Mundos de significados: geografia cultural e imaginação”. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Geografia cultural: um século (2)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

COHN, D. *Distinction of fiction*. The Johns Hopkins University Press, 1999.

CULLER, J. *Literary theory: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia (Vols. 1, 3 e 5)*. Sao Paulo: Editora 34, 2006.

———. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2005.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Dialogues*. New York : Columbia University Press, 1987.

———. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés Editora, 1990.

———. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

———. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

———. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books, 2005.

———. *Spinoza: practical philosophy*. San Francisco: City Lights books, 1988.

———. *Pure immanence*. New York: Zone Books, 2001.

———. *Bergsonism*. New York: Zone Books, 1991.

———. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2005.

———. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.

———. “Bergson’s conception of difference”. In: MULLARKEY, J. (ed.). *The new Bergson*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

DENBY, D. “The new disorder”. *The new Yorker*, March 5, 2007.

DERRIDA, J. ; MACDONALD, C. (ed.). *The ear of the other: otobiography, transference, translations*. University of Nebraska Press, 1988.

———. *Specters of Marx*. New York: Routledge, 1994.

———. “Living on: borderlines”. In: *Deconstruction and criticism*. New York: Seabury Press, 1979.

———. “Mallarmé”. In: *Anthropos Revista de Comunicación Científica de la Cultura*, n. 13, Barcelona, 1989.

———. “History of the lie. Prolegomena”. In: RAND, Richard (ed.). *Futures of Jacques Derrida*. California: Stanford University Press, 2001.

———. “Sobre la mentira en política”. In: *Palabra. Instantaneas filosóficas. Jacques Derrida*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

———. “Una filosofía deconstructiva”. *Zona erógena*, 35, 1997.

———. “Leer lo ilegible”. Entrevista a GONZALEZ-MARÍN, Carmen. Madrid: *Revista de Occidente*, n. 62-63, 1986.

DOUBROVSKY, S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

EAKIN, P.J. *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton University Press, 1988.

———. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Cornell University Press, 1999

EGAN, S. *Mirror talk: genres of crisis in contemporary autobiography*. University of North Carolina Press, 1999.

FOUCAULT, M. “What is an author?”. In: HARARI, Josué. V.(ed.). *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

———. “The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom”. In:

RABINOW, P. (ed.), *Michel Foucault: Ethics, Subjectivity, Truth*. New York: The New Press, 2000.

———. “What is Enlightenment?”. In: RABINOW, P. (ed.), *The Foucault Reader*. New York: Pantheon, 1989.

———. “El pensamiento de afuera”. www.ebooket.net

———. “Discourse and truth” (Conferências na Universidade da Califórnia, Berkeley). 1983. <http://foucault.info/documents/parrhesia/>

FREUD, S. “Id e ego”. In: *Obras psicológicas completas*. Vol. XIX (1923-1925). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRIEDMAN, S.S. "Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author." In: CLAYTON, Jay; ROTHSTEIN, Eric (ed.). *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

FUENTES, C. “Nos hemos quedados ciegos”. *El país*, 7 de Agosto de 2007.

FYNSK, C. “Crossing the threshold. On ‘literature and the right to death’”. In: GILL, Carolyn Bailey. *Maurice Blanchot. The demand of writing*. London: Routledge, 1995.

GARZO, G.M. “Se puede vivir sin Bergman?”. *El país*, 25 de Agosto de 2007.

GASCHÉ, R. “The felicities of paradox. Blanchot on the null-space of literature”. In: GILL, Carolyn Bailey. *Maurice Blanchot. The demand of writing*. London: Routledge, 1995.

GATENS, M. “Trough a spinozist lens: ethology, difference, power”. In: PATTON, Paul (ed.). *Deleuze: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell, 1997.

GENETTE, G. *Narrative Discourse Revisited*. Cornell University Press, 1990.

———. *Fiction and diction*. Cornell University Press, 1993.

GIANNOTTI, J.A. “O arlequim e o comissário”. *Caderno Mais!*, *Folha de São Paulo*, 14/08/2005.

GIARDINELLI, M. "Fronteras: los limites del discurso literario". In: FREITAS, Livia de; PARAQUETT, Márcia (org.). *Fronteiras do literário II*. Niterói: Eduff, 2002.

GOTLIB, N.B. “Ser ou não ser autobiográfica”. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida M. *Navegar é preciso, viver – escritos para Silviano Santiago*. Brasil/Belo Horizonte: Ed. UFMG/EDUFBA/EDUFF, 1997.

GREGORY, D. *Geographical imaginations*. Oxford: Blackwell, 1994.

GUATTARI, F. *Cartografias del deseo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.

GUSDORF, G. “Conditions and limits of autobiography”. In: OLNEY, James (ed.). *Autobiography: essays, theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

GREGG, J. *Maurice Blanchot and the literature of transgression*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

HOWARTH, W.L. "Some principles of autobiography". In : OLNEY, James (ed.). *Autobiography: essays, theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

HUTCHEON, L. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York : Routledge, 1988.

———. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1980.

JARVIS, B. *Postmodern cartographies. The geographical imagination in contemporary American culture*. London: Pluto Press, 2007.

JASPERS, K. "Verdad e muerte". In: *De Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

KADAR, M. (ed.). *Essays on life writing: from genre to critical practice*. Toronto: Toronto University Press, 1992.

KERBY, A.P. *Narrative and the Self*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

LANDA, De M. "Immanence and transcendence in the genesis of form". In: *South Atlantic Quaterly*, n. 96, 1997.

LEITE, A.M. "From lobo Antunes to Joseph Conrad: the writing of post-Colonial maps and phntoms. 2004. <http://www.plcs.umassd.edu/plcs12texts/leite.doc>

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.

———. *On autobiography*. Minneapolis: Minneapolis University Press, 1988.

———. "Pour l'autobiographie". *Magazine Littéraire*. Mai 2002.

———. "le pacte autobiographique, 25 ans après". In: CARDOSO, Marília Rothier; COCO, Pina (orgs.). *Perspectivas (auto)biográficas nos estudos de literatura*. Revista Palavra n° 10. Departamento de Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro: Editora Trarepa, 2003.

LEWIS, M.; SAARNI, C. *Lying and deception in everyday life*. New York/London: The Guilford Press, 1993.

LIMA, L.C. "Estética antirrepresentacional y mimesis". In: *Estudios publicos*, 74. Madrid: Ciento de Estudios Publicos, 1999.

INTVELT, J. "Modèle discursif du récit encadré". In: *Poétique*, 5, 1978, p. 53.

LUHMANN, N. *Art as a social system*. California: Stanford University Press, 2000.

———. *Essays on self-reference*. New York: Columbia University Press, 1990.

———. *Ecological communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

MACHADO, R. “Uma geografia da diferença”. *Revista Cult*. Ano IX. nº 108, 2000.

MACHEREY, P. “The encounter with Spinoza”. In: PATTON, Paul (ed.). *Deleuze: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell, 1997.

MAN, P. De. “Autobiography as de-facement”. In: *Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

———. “The resistance to theory”. In: GODZICH, Wlad. *Theory and history of literature*, vol. 33. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

MARINA, J.A. “La autoinvención”. *El mundo*, 29 de Agosto de 2007.

MARTIN, J-C. “El ojo del afuera”. In: ALLIEZ, Eric (ed.). *Gilles Deleuze, una vida filosófica*. Franca/Colombia: Institut Synthelabo/Revista ‘Se cauto’, 2002.

MEDINA, J.; WOOD, D. *Truth. Engagements across philosophical traditions*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

MELVILLE, Herman. *The confidence man*. London: Penguin Books, 1990.

MIRANDA, W.M.; SOUZA, E.M. (orgs.). *Navegar é preciso, viver – escritos para Silvano Santiago*. Brasil/Belo Horizonte: Ed. UFMG/EDUFBA/EDUFF, 1997.

MONTAIGNE, M. de. *Essays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1958.

MONTERO, R. *A louca da casa*. Brasil/Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MONTREMY, Jean-Maurice de. “L’aventure de l’autofiction”. *Magazine Littéraire*. Mai 2002, p.62-64.

MORÉ, I. *La vida en la frontera*. Madrid/Barcelona : Marcial Pons, 2007.

MUSARRA, U. “Narrative discourse in postmodernist texts: the conventions of the novel and the multiplication of narrative instances”. In *Exploring Postmodernism*, Calinescu, Matei and Douwe W. Fokkema. Amsterdam University Press, 1990.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Brasil/São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

———. *Além do bem e do mal*. Brasil/São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

———. *Crepúsculo dos ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- . *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- . *Ditirambos dionisíacos*. Buenos Aires: Los Libros de Orfeo, 1994.
- . *Assim falava Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- . *The will to power*. (Ed. Walter Kaufmann). New York: Random House, 1968.
- . “On truth and lies in a nonmoral sense”. In MEDINA, José; WOOD, David. *Truth. Engagements across philosophical traditions*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- NYBERG, D. *The Varnished Truth. Truth Telling and Deceiving in Ordinary Life*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1993.
- OLINTO, H.K. *Teoria sistêmica e teoria da literatura*. Manuscrito, 2006.
- . “Pequenos ego-escritos intelectuais”. In: CARDOSO, Marília Rothier; COCO, Pina (orgs.). *Perspectivas (auto)biográficas nos estudos de literatura*. Revista Palavra n° 10. Departamento de Letras da PUC-Rio. Brasil/Rio de Janeiro: Editora Trarepa, 2003.
- . “Literatura/cultura/ficções reais”. In: *Literatura e cultura*. Brasil/Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Brasil/São Paulo: Loyola, 2003.
- ORTEGA, A.G. “La ocultación”. *El país*, 22 de setembro de 2007.
- PARENTE, A. “El cine del pensamiento o lo virtual como nunca visto”. In:
- ALLIEZ, E. (ed.). *Gilles Deleuze, una vida filosófica*. Bogotá: Revista *Se cauto*, 2002.
- PHELAN, P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- RAMOS, V. do C. *O signo na contemporaneidade*. Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, 2005.
- RANCIÈRE, J. “Deleuze e a literatura”. Revista *Matraga*. n° 12, UERJ, 1999.
- . “Existe uma estética deleuziana?”. In: ALLIEZ, Eric (ed.). *Gilles Deleuze, una vida filosófica*. Franca/Colombia: Institut Synthelabo/Revista ‘Se cauto’, 2002.
- RASCH, W. “Theories of complexity, complexities of theory”: Habermas, Luhmann and the study of social systems. In: *German studies review*, n. 14, 1991.
- REGNIER, T. “De l’autobiographie à l’autofiction: une généalogie paradoxale”. *Magazine Littéraire*. Mai 2002.

- REZVANI, S. “Je ne conçois l’autobiographie que dans le respect de la vérité”. *Magazine Littéraire*. Mai 2002.
- ROBBE-GRILLET, A. *Por que amo Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- . “The erotic dream machine”. Entrevista a FRAGOLA, Anthony N.; SMITH, Roch C.. Southern Illinois University Press, 1992.
- ROGOFF, I. *Terra infirma*. London/New York: Routledge, 2000.
- ROLNIK, S. *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Sao Paulo : Estacao Liberdade, 1989.
- ROSSE, D. “Autofiction et autopoiétique: la fictionnalisation de soi”. *Esprit Createur*. 42, 4, 2002.
- SAFATLE, V. “O filósofo do corpo”. *Folha de São Paulo*, 7 de outubro de 2007.
- SANTIAGO, S. *O falso mentiroso – memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- . “Eu e as galinhas d’Angola”. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Brasil/Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- . “As escrituras falsas são ...”. In: *Revista 34* n° 5/6. Rio de Janeiro: Editora 34, 1989.
- . “O pensador nômade”. *Folha de São Paulo*, 16 de Julho de 2006.
- . “Interpreting interpretations of Latin America”. Texto apresentado a University of Edimburgh em palestra ministrada em março de 2007.
- . “Clima de dança”. *Folha de São Paulo*, 30 de setembro de 2007.
- SARUP, M. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- SASSO, R.; VILLANI, A. (ed.). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Les Cahiers de Noesis III. Paris : Printemps, 2003.
- SAUER, C.O. “A morfologia da paisagem”(1925). In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.
- SCHÉRER, R “*Homo tantum*. Lo impersonal: una política”. In: ALLIEZ, Eric (ed.). *Gilles Deleuze, una vida filosofica*. Franca/Colombia: Institut Synthelabo/Revista ‘Se cauto’, 2002.
- SCHOLLHAMMER, K.E. “As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari”. *Revista Ipotesi*, v. 5, n° 2, UFJF, 2005.

SCHULZE, W. (ed). *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*. Berlin: Akademie Verlag, 1996.

SERRES, M. *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995.

SMITH, D.L. *Why we lie: the evolutionary roots of deception and the unconscious mind*. St. Martin's Press, 2004.

SNYDER, C.R.; SIGMON, S.T. "Looking at oneself in a rose-colored mirror: the role of excuses in the negotiation of personal reality". In: LEWIS, Michael; SAARNI, Carolyn (ed.). *Lying and deception in everyday life*. New York/London: The Guilford Press, 1993.

SOLOMON, R.C. "What a tangled web: deception and self-deception in philosophy". In: LEWIS, Michael; SAARNI, Carolyn (ed.). *Lying and deception in everyday life*. New York/London: The Guilford Press, 1993.

SPENDER, S. "Confessions and autobiography". In: OLNEY, James (ed.). *Autobiography: essays, theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

SPINOZA, B. de. *Ethics*. London: Penguin Classics, 2005.

SPIVAK, G.C. "Translator's preface to *Of grammatology*". In:

DERRIDA, J. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

STURROCK, J. *The language of autobiography: studies in the first person singular*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

TALBOT, M. "Duped". *The New Yorker*, July 2, 2007.

VIEIRA, M.A. de A. *Ficções (literárias): desafios contemporâneos*. Tese de doutoramento. PUC-Rio, Brasil/Rio de Janeiro, 2005.

WOLFE, C. "Niklas Luhmann". *New German critique*, n. 61, New York, Winter, 1994.

ZOURABICHVILI, F. "Six notes on the percept (on the relation between critical and clinical)". In: PATTON, Paul (ed.). *Deleuze: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell, 1997.