

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

**FACULDADE DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO**

ANNA FAEDRICH MARTINS

AUTOFICÇÕES

do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea

PORTO ALEGRE

2014

ANNA FAEDRICH MARTINS

AUToFICÇÕES
do conceito teórico à prática na literatura brasileira
contemporânea

PORTO ALEGRE

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: TEORIA DA LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

AUTOFICÇÕES
do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea

Anna Faedrich Martins

Tese de doutorado na área de Teoria da Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Lisboa de Mello

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Jacqueline Penjon

PORTO ALEGRE

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M386a FAEDRICH, Anna Martins
Autoficções : do conceito teórico à prática na literatura
brasileira contemporânea / Anna Faedrich Martins. - Porto Alegre,
2014.
251 f. : il.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Lisboa de Mello.
Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Jacqueline Penjon.

1. Literatura Brasileira – História e Crítica. 2. Teoria Literária.
I. Mello, Ana Maria Lisboa de. II. Penjon, Jacqueline.
II. Título.

CDD 869.909

Ficha Catalográfica elaborada por
Vanessa Pinent
CRB 10/1297

AGRADECIMENTOS

Aos órgãos de fomento que possibilitaram a realização deste estudo: CNPq, pela concessão da bolsa de doutorado pleno no país, e CAPES, pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche no exterior.

À minha super-orientadora de Tese e de Vida, “mãe-acadêmica” desde a Graduação, conselheira e professora Dr^a. Ana Maria Lisboa de Mello, pela generosidade ao compartilhar o conhecimento, pelo incentivo, pelo exemplo de amor à literatura e à prática docente, por me mostrar o caminho da pesquisa e o que a literatura é capaz de transformar. Por me indicar a leitura de *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis.

À Prof^a. Dr^a. Jacqueline Penjon, pela acolhida carinhosa na Université de la Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, pela coorientação cuidadosa em (e além de) Paris.

À professora, amiga e “dinda” Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva, pelas experiências compartilhadas, pela presença importante na minha vida (desde que eu era “bixo” na UFRGS/2002), pela introdução à Teoria da Literatura.

À professora Dr^a. Sissa Jacoby, pelo convívio, pela conversa constante e pela parceria em tudo o que diz respeito à autoficção.

À Prof^a. Dr^a. Eurídice Figueiredo, pela postura acadêmica, pela disponibilidade e pela ajuda preciosa na etapa final deste trabalho. Pela acolhida no Rio de Janeiro e pelo carinho.

Ao professor Dr. Ricardo Barberena, que acompanha a minha trajetória acadêmica há tantos anos, pela presença significativa e cuidadosa nesse caminho, desde a troca em sala de aula até o *Le Monde* trazido de Paris pensando na minha pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela oportunidade, e aos seus docentes. Em especial, aos professores Dr. Ricardo Timm, Dr. Biagio D’Ângelo e Dr. Paulo Ricardo Kralik.

À Luciana Hidalgo, pelo apoio e pelo diálogo atencioso. Pelo respeito às minhas dúvidas e por todos momentos agradáveis que compartilhamos.

Aos professores Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei e Dr^a. Mireille Calle-Gruber, por me abrirem as portas para o estudo de teorias contemporâneas e pelas provocações. Pelo Foucault. Ao Bellei, também pelo *Grande Sertão: Veredas*.

Às secretárias Mara Rejane Martins do Nascimento (*in memoriam*), Isabel Cristina Pereira Lemos e Tatiana de Fátima Carré, pela ajuda constante, pelas conversas alegres que suavizaram momentos de espera ou de tensão.

Às amigas Paloma Laitano, Camila Doval, Carolina Albuquerque, Moema Vilela, Caroline Becker, Luciane Raupp, Cibele Freitas, Ângela Maria Silva, Juliana Santos, Maria Manuel Marques (Miúcha), Juliana Minho, Gisele Andrade, Manuela Cunha, e aos amigos Estevan Ketzer e Augusto Paim, pela cor e sabor em minha vida.

Aos amigos Luciano Moraes e Rodrigo Jorge, *meus divinhos*, pela sintonia e pela parceria. Por Rio e Salvador.

Ao amigo fiel-escudeiro Alan Neiva.

À amiga-irmã Andréa Ilha, revisora de vida e de texto, pela sabedoria compartilhada com amor, dedicação e humildade.

À UERJ e a seus docentes do Instituto de Letras, aos alunos das minhas disciplinas Literatura Brasileira I, IV e VI e Introdução à Cultura Brasileira, pela oportunidade excepcional de prática docente.

Ao Jean-Marc e à Marlène, proprietários do *studio* que aluguei em Paris, agradeço o cuidado e a acolhida que me deram, também o jantar brasileiro (em especial, o feijão), a conversa boa e o excelente vinho francês. À Marlène, agradeço o inesquecível piquenique à beira do rio Sena, junto à Luciana Hidalgo, momentos que aqueceram meus dias frios em Paris.

Aos escritores e professores-pesquisadores que contribuíram, generosamente, respondendo às questões da nossa entrevista.

À família gaúcha e à família carioca, pelo amor nas suas mais variadas formas.

À Rafinha, minha afilhada/sobrinha, amante da leitura, fã de Ana Maria Machado, por me fazer descobrir um amor incondicional.

Ao Felix, pelo companheirismo e pela interlocução cuidadosa e instigante, que me motiva a *reinventar* texto/vida constantemente. Pelo *sentir forte*, pelos *ventos*, pelo amor. Enfim, pelo *descanso na loucura*: “Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos. Só se pode viver perto do outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*).

RESUMO

Este estudo é norteado por duas questões: O que é autoficção? Qual a relação entre a autoficção e a literatura brasileira contemporânea? Desde que o neologismo foi criado pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky, o conceito de autoficção tem sido amplamente discutido nos estudos teórico-literários, sobretudo na França e no Canadá francês. A fim de problematizar a definição original de autoficção (realizada nos anos 1977) e a vontade de seu criador (Doubrovsky) em continuar ditando o que pode ser ou não considerado autoficção, realizamos o levantamento do debate polêmico existente em torno do tema e refletimos sobre as atualizações desse conceito, assim como a multiplicidade do exercício autoficcional na atual literatura brasileira. Quisemos, com essa pesquisa, ampliar o debate já existente, problematizá-lo e contribuir para os estudos teóricos e literários sobre a autoficção já existentes no Brasil, disponibilizando as reflexões teóricas em língua portuguesa e pensando sobre a literatura brasileira. A nossa hipótese é a de que a autoficção é um novo gênero literário, ainda em processo de estabelecimento, e, por isso, tem sido foco de discussões confusas e contraditórias, de rejeição e de fascinação. Falar em autoficções, no plural, nos permite repensar a noção de um gênero literário tido como estanque, abrindo espaço para os diferentes perfis dessa prática literária. Também propomos o neologismo *alterficção* para designar uma prática muito próxima à autoficção, uma “irmã mais nova” do gênero incipiente, tendo por base o conceito de *alterbiografia* proposto por Ana Maria Bulhões-Carvalho.

Palavras-chave: Autoficção; Alterficção; Autobiografia; Teoria da Literatura; Literatura Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

This study is guided by two questions: What is autofiction? What is the relationship between autofiction and contemporary Brazilian literature? Since the neologism was created by the French professor and writer Serge Doubrovsky, the concept of autofiction has been widely discussed in theoretical and literary studies, especially in France and in the French Canada. In order to discuss the original definition of autofiction (originally created in 1977) and the will of its creator to continue dictating what may or may not be considered autofiction this study presents a survey of the controversial debate around the subject and reflects on its updates as well as the multiplicity of the current autoficcional Brazilian literature. With this research, we intended to expand the existing debate and contribute to the theoretical and literary studies related to autofiction in Brazil, providing not only theoretical reflections in Portuguese, but also thinking about Brazilian literature. Our hypothesis is that autofiction is a new literary genre, still in process of being established. Therefore, it has been the focus of confusing and contradictory discussions, rejection and fascination. Thinking on autofictions in a plural form allow us to rethink the notion of a tight literary genre, making room for the different currents of this literary practice. We also propose the neologism alterfiction to designate a practice very close to autofiction, a "little sister" of the incipient genre, based on the concept of alterbiography proposed by Ana Maria Bulhões-Carvalho.

Keywords: Autofiction; Alterfiction; Autobiography; Literature Theory; Contemporary Brazilian Literature.

RESUMÉ

Deux questions fondent cette étude: qu'est-ce que l'autofiction? Quel est le rapport entre l'autofiction et la littérature brésilienne contemporaine? Depuis que le néologisme a été créé en 1977 par le professeur et écrivain Serge Doubrovsky, le concept d'autofiction fait l'objet de débats dans les études théorico-littéraires, en particulier en France et au Canada francophone. Dans le but d'analyser la définition originale d'autofiction et l'intention de Doubrovsky de continuer à établir ce qui peut ou non être de l'autofiction, nous reviendrons sur le débat polémique qui entoure ce sujet et analyserons les mises à jour de ce concept, tout en étudiant la multiplicité de l'exercice autofictionnel dans la littérature brésilienne actuelle. L'objectif est d'élargir ce débat en y ajoutant de nouvelles données et de contribuer avec nos réflexions aux études théoriques et littéraires brésiennes sur l'autofiction. Nous posons l'hypothèse que l'autofiction est un nouveau genre littéraire en cours de constitution. Pour cette raison, il engendre toujours des débats confus et contradictoires, de rejet et de fascination. Parler d'autofictions au pluriel nous permettra de revoir la notion d'un genre littéraire étanche, en donnant la place aux différentes facettes de cette pratique littéraire. Nous proposons également le néologisme d'*alterfiction* pour désigner une pratique plus proche de l'autofiction, une « sœur cadette » de ce genre débutant, à partir du concept d'*alterbiographie* proposé par Ana Maria Bulhões-Carvalho.

Mots-clé: Autofiction; Alterfiction; Autobiographie; Théorie de la Littérature; Littérature Brésilienne Contemporaine.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 AUTOFICÇÃO: UM CENTRO, UNS ARREDORES, UMAS FRONTEIRAS	17
2.1 O QUE NÃO É A AUTOFICÇÃO?	21
2.2 A AUTOFICÇÃO NA TEORIA E NA PRÁTICA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	44
2.3 O JOGO AUTOFICCIONAL EM <i>O FALSO MENTIROSO</i> , DE SILVIANO SANTIAGO	59
3 A (IN)DEFINIÇÃO DE LITERATURA	74
3.1 LITERATURA E AUTOFICÇÃO: DA REPRESENTAÇÃO MIMÉTICA À EFEMERIDADE DO CONCEITO.....	74
3.2 ENTRE NARCISO E SÍSIFO: O IMPULSO AUTOFICCIONAL NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	92
3.2.1 Os mitos	93
3.2.2 O impulso autoficcional	100
3.3 MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO EM <i>A CASA DOS ESPELHOS</i> , DE SERGIO KOKIS.....	112
4 O PERIGO DA AUTOFICÇÃO: UMA ANÁLISE CRÍTICA	122
4.1 ENTRE PACTOS: DA GATA BORRALHEIRA AO GÊNERO-REI.....	122
4.2 O PERIGO DO EXERCÍCIO AUTOFICCIONAL NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A VINGANÇA EM <i>DIVÓRCIO</i> , DE RICARDO LÍSIAS	130
4.3 ELES NÃO ESCREVEM AUTOFICÇÃO: VARIAÇÕES DO MESMO TERMO	146
5 O AUTOR	157
5.1 A QUESTÃO DA AUTORIA NA AUTOFICÇÃO	157
5.2 AUTOFICÇÃO E BIOGRAFEMA EM <i>O FILHO ETERNO</i> , DE CRISTOVÃO TEZZA	166
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	190
APÊNDICES	204

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado.

Riobaldo

Le discours est un cours toujours traumatique, parce qu'il nous parle.

Lacan

Porque a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada.

Cecília Meireles

1 INTRODUÇÃO

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo!
 – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada.
 Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e
 passa; mas vai dar na outra banda é num ponto mais embaixo,
 bem diverso do que em primeiro se pensou. [...]
 Digo: o real não está na saída nem na chegada:
 ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Riobaldo

Essa *travessia* começou no ano de 2007, quando eu entrei para o grupo de pesquisa sobre o romance de introspecção, ainda na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a coordenação da professora Dr^a. Ana Maria Lisboa de Mello. O projeto intitulava-se “Espaços circunscritos e subjetividade: estudo sobre a formação do romance de introspecção no Brasil (1888-1930)” e contou com apoio do CNPq. O projeto teve duração de três anos, sendo que, nos últimos dois anos, foi transferido para a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Como ingressei no Mestrado em Letras nesta mesma Instituição, em 2008, tive o privilégio de participar da pesquisa do início ao fim, o que contribuiu muito para a minha trajetória de estudos sobre a vertente introspectiva do romance. Nesse período, realizei estudos sobre a expressão da subjetividade, as técnicas narratológicas de “transparência interior” e a hermenêutica do espaço em obras como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Exaltação*, de Albertina Bertha, minha Monografia do Curso de Especialização em Literatura Brasileira (UFRGS, 2008) e minha Dissertação de Mestrado em Letras (PUCRS, 2010), respectivamente.

Durante o período do projeto, foram revisitadas obras já consagradas – *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Canaã* (1902), de Graça Aranha – e obras menos estudadas pela crítica, como *No hospício* (1905), de Rocha Pombo, romance-ensaio, considerado a melhor realização do romance simbolista; *Exaltação* (1916), de Albertina Bertha; e *A festa inquieta* (1926), de Andrade Muricy, livro que deu

origem ao grupo reunido em torno da Revista *Festa*¹ e à chamada “corrente espiritualista do Modernismo”.

A pesquisa verificou de que forma repercutiram no Brasil as rupturas com o Realismo, *stricto sensu*, o diálogo dos escritores brasileiros com as estéticas do final do século XIX, sobretudo a simbolista, o significado do espaço nas narrativas e sua relação com processos subjetivos e os procedimentos de linguagem que serão, posteriormente, retomados e renovados por outros escritores brasileiros nas narrativas de exploração da subjetividade.

Em 2010, o projeto foi renovado, e o âmbito da pesquisa ampliou-se, passando, então, ao estudo sobre a consolidação desse tipo de romance no Brasil e dos seus perfis, bem como uma renovação do seu recorte temporal – de 1930 até 1970 –, sendo que alguns bolsistas já contemplavam o contemporâneo. O projeto intitulava-se “Escritas do Eu: perfis e consolidação do romance de introspecção no Brasil”. Pude, novamente, acompanhar o projeto durante toda a sua extensão, nos meus quatro anos de doutoramento, na PUCRS, e contribuir para a elaboração de um *site* do projeto (www.escritasdoeu.org), em que divulgamos os resultados obtidos da pesquisa, tais como bibliografia teórica, biobibliografias, fortuna crítica, resenhas, estudos, *links* etc.

Todo esse longo percurso de pesquisa sobre as teorias das narrativas de introspecção apontou para a necessidade do estudo da autoficção, enquanto perfil da linhagem de narrativas que exploram a subjetividade. Dessa forma, pretendemos ampliar os nossos estudos sobre narrativa e subjetividade, incluindo agora o estudo da autoficção, tendo em vista que o conceito, produzido primeiro na França, a partir do romance *Fils*, de Serge Doubrovsky, e desenvolvido também no Canadá, sobretudo Québec, foi recentemente introduzido nos estudos literários do Brasil e promoveu um amplo debate.

Pretendemos, então: (1) aprofundar a pesquisa sobre as modalidades de narrativas que privilegiam a escrita do eu, verificando pontos em comum e divergentes, de modo a produzir um estudo que sirva de apoio teórico a outros investigadores; (2) examinar em que medida

¹ A revista modernista *Festa*, cujo nome foi inspirado na obra de Andrade Muricy (1895-1984), teve seu primeiro número publicado em 1927, no Rio de Janeiro. Idealizada por Tasso de Oliveira (1895-1968), teve como principais colaboradores o próprio Andrade Muricy, Tristão de Athayde (1893-1983) Henrique Abílio (1893-1932) e Adelino Magalhães (1887-1969), assim como Cecília Meireles (1901-1964) e Adonias Filho (1915-1990).

esse arcabouço teórico justifica-se para a análise dos romances da literatura contemporânea brasileira, tendo por base as narrativas selecionadas; e (3) mostrar a trajetória dos romances de autoficção e verificar em que medida o conceito original já sofreu modificações, uma vez que existem romances como *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, em que a autoficção se expressa em uma construção que emprega o uso da terceira pessoa no processo discursivo.

Trata-se de uma pesquisa cujos objetos são os romances contemporâneos brasileiros, de caráter autoficcional. Sobre alguns realizei trabalhos teórico-críticos para as disciplinas do Doutorado em Letras na PUCRS e, dessa forma, pude ter, ao longo de toda a produção da Tese, a leitura especializada e crítica dos meus professores, entre eles, os professores Dra. Ana Maria Lisboa de Mello, Dra. Sissa Jacoby, Dr. Ricardo Araújo Barberena, Dr. Ricardo Timm de Souza e Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei, que contribuíram muito para o resultado final do meu texto. A minha intenção é observar o desdobramento da autoficção, do conceito teórico, na prática da literatura brasileira recente.

Por motivo de extensão, tive de fazer um recorte para constituir o *corpus* da pesquisa, selecionando alguns dentre muitos romances contemporâneos brasileiros interessantes para o nosso debate. Há um único romance que não pode ser considerado brasileiro, pois foi escrito em francês, pelo escritor canadense Sergio Kokis (embora nascido no Brasil), que nos ajudará a fazer um contraponto com os romances brasileiros. A seleção do *corpus* não foi aleatória. Pretendi, com ela, trazer romances que me auxiliariam em determinado ponto específico da discussão teórica, uma vez que esse conjunto de romances apresenta procedimentos narrativos distintos. Entretanto, a leitura de outras autoficções estará subjacente à tessitura da Tese e, muitas vezes, elucidará, através de exemplificações mais sucintas, as características (e renovações) da autoficção. Foram quatro anos de leituras intensas, focadas, sobretudo, na produção literária brasileira contemporânea.

Os romances escolhidos para análise são:

O falso mentiroso, de Silviano Santiago (2004). Essa escolha justifica-se pela irreverência da obra, que trata do tema da autoficção não apenas como forma do romance, mas também como conteúdo. É o que chamamos de uma meta-autoficção. O escritor é também um crítico e teórico altamente consciente do seu fazer literário e utiliza o romance como espaço para jogar linguisticamente com as noções pertinentes a todo debate em torno do

conceito de autoficção – falso/verdadeiro; mentira/verdade; real/imaginário; ficção/realidade; identidade(s) etc.

A casa dos espelhos, de Sergio Kokis ([1994] 2000). Esse romance nos ajudará a refletir sobre a questão da memória e das técnicas narrativas de expressão da subjetividade na autoficção. *A casa dos espelhos* é uma autoficção, em que o presente num país frio e o passado da infância no Rio de Janeiro se mesclam, trazendo à tona, através da memória, as questões de identidade e de desenraizamento na literatura. Sergio Kokis é um artista brasileiro radicado no Canadá, escreve em francês e, até hoje, teve um único livro traduzido para o português. Ele é artista plástico e escritor; quase todas as capas dos romances foi ele próprio quem criou.

Divórcio, de Ricardo Lísias (2013), é o livro mais recente do *corpus* de análise e foi publicado em 2013. O romance de Lísias apresenta identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, e trata de um trauma recente da vida de Ricardo Lísias (aqui posso estar me referindo tanto ao autor, como ao narrador do romance que também se chama assim). Ao encontrar o diário da mulher, na mesinha de cabeceira do quarto, Ricardo depara-se com revelações que o levam ao divórcio e à “perda da pele”. O casamento de quatro meses é arruinado pelas confissões registradas pela mulher (como infidelidade e frustrações em relação ao marido). A escolha deste romance é oportuna, principalmente, para discutirmos a questão da superexposição de si e do outro na literatura, também do luto e da vingança elaborados através da escritura, bem como as possíveis consequências disso. Sendo assim, o capítulo intitula-se “O perigo da autoficção”. Em *Divórcio*, consta que a ex-mulher de Lísias teria ameaçado-o de processo, o que nos faz pensar em questões éticas, morais e jurídicas no exercício autoficcional. Também aproveitaremos o espaço para trazer a polêmica das biografias não autorizadas e do preço que se paga por ter uma vida pública – adentrando a questão das revistas de fofocas e dos paparazzi, da invasão de privacidade e da curiosidade que temos sobre a vida íntima do outro, questões essas inseridas numa atualidade midiática.

Serge Doubrovsky relaciona a autoficção à psicanálise e, sendo assim, para ele, o exercício autoficcional é uma “prática da cura”. Faremos aproximações entre essa concepção da autoficção com a partilha do luto, da dor e do trauma, característica da literatura brasileira contemporânea.

Já *O filho eterno*, de Cristovão Tezza ([2007] 2009), mexe com os primeiros estabelecimentos sobre *o que é* e *o que não é* uma autoficção. Aqui, o autor cria uma “falsa terceira pessoa” ao narrar uma experiência autobiográfica na terceira pessoa gramatical. Por meio dessa técnica narrativa, ele consegue criar um duplo ficcional na narrativa, estabelecendo certa distância da experiência pessoal – a aceitação de um filho com síndrome de Down e a superação como pai –, conseguindo, assim, ter um olhar mais crítico e analítico sobre o vivido. A escolha justifica-se pela necessidade de discussão sobre a questão da autoria na escrita autoficcional e pela percepção de que, hoje, devemos falar em “autoficções”, ou seja, múltiplos desdobramentos do mesmo gênero.

Esses quatro romances serão os objetos de análise da Tese. Todavia, muitas outras produções literárias contemporâneas estarão presentes na nossa discussão, a fim de contribuir para uma reflexão sobre a prática literária numa sociedade marcada pelo mito de Narciso e de Sísifo. Entre essas produções estão: o livro recente do Diogo Mainardi, *A queda; Diário da queda* e *A maçã envenenada*, de Michel Laub; *Ribamar*, de José Castello; *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy; *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa; *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias; *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva, etc.

No final da Tese, encontra-se o Apêndice. Trata-se de entrevistas realizadas com escritores brasileiros contemporâneos e estudiosos da autoficção. Da prática à teoria, da teoria à prática. As perguntas variam. No início, elaboramos dois tipos de entrevistas: um tipo, para os autores; outro, para os teóricos. Com a prática empírica, surgiram alguns imprevistos. Esse foi o caso de Silviano Santiago, que sugeriu questões mais precisas. Esse diálogo com Silviano, em especial, é muito interessante e rico, porque temos, na mesma pessoa, a figura do escritor, autor de romances e contos autoficcionais, e do professor e crítico de literatura, autoconsciente do seu fazer artístico. A intenção das entrevistas é ver a recepção do termo e do conceito no Brasil, verificando diferenças e semelhanças entre autores e pesquisadores, através de uma base de dados original. Há casos híbridos como o de Silviano Santiago e de Evando Nascimento, em que temos as duas figuras (autor e pesquisador) numa única pessoa. As entrevistas são inéditas e tendem a enriquecer nosso debate, trazendo para o calor das discussões o olhar e as considerações de pessoas que, de uma forma ou de outra, estão envolvidas com o tema dessa Tese – que é a autoficção –, e que marcaram a minha trajetória de pesquisa acadêmica.

Vale ressaltar que, ao longo da Tese, estarão presentes os mais variados tipos de arte, quadrinhos, epígrafes com letras de música, poemas e pensamentos, reflexões sobre música, exemplos do cinema, entrevistas, resenhas, ensaios que podem ser lidos de forma autônoma, etc. Essa mistura é proposital, uma vez que estamos trabalhando com o conceito de autoficção, que é justamente a aceitação do elemento híbrido, da mescla de conceitos sem hierarquização e sem exclusões. Sendo assim, a intenção é nos apropriarmos do conteúdo na própria forma. Caberia, ainda, justificar que algumas citações de romances fogem ao padrão da ABNT. São casos excepcionais de trechos que serviriam ao propósito de uma epígrafe,² que é antecipar o conteúdo teórico e a reflexão conceitual que está por vir.

² Para Gérard Genette, trata-se de um paratexto, isto é, uma força discursiva, que pode comunicar uma informação, uma intenção ou uma interpretação. São elementos de mediação entre o leitor e o livro. (GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.)

2 AUTOFIÇÃO: UM CENTRO, UNS ARREDORES, UMAS FRONTEIRAS

3



Vimos realizando uma pesquisa sobre as escritas do eu no Brasil desde 2007. Primeiramente, estudamos a formação do romance de introspecção, para, mais tarde, passarmos ao estudo sobre a consolidação e os perfis do romance de exploração da subjetividade, bem como as técnicas narrativas de transparência interior das personagens (diferentes tipos de monólogo, fluxo de consciência, solilóquio, psiconarração,⁴ etc.). Nesse longo percurso de pesquisa sobre as teorias das narrativas de introspecção, reconhecemos a necessidade do estudo profundo sobre a autoficção⁵ enquanto conceito teórico e prática literária contemporânea.

O termo autoficção tem origem francesa, *autofiction*, e foi criado pelo escritor francês e professor de literatura Serge Doubrovsky,⁶ publicado, oficialmente, em 1977. Antes mesmo

³ ADALBERTO. Mundo Monstro. In: *Quadrinhos*. Folha de São Paulo. São Paulo, domingo, 15 de abril de 2012.

⁴ Psiconarração é o neologismo criado pela teórica norte-americana Dorrit Cohn para tratar da escrita intimista num contexto de terceira pessoa. O leitor aproxima-se da consciência narrada através da análise do narrador, ou seja, conforme Cohn, através da inspeção. Tal definição encontra-se no livro *Transparent minds* (1978), em que a autora mostra as técnicas utilizadas, no âmbito da narratologia, para “transparecer a mente” da personagem.

⁵ A autoficção, então, tornou-se objeto da minha tese, cujo projeto foi escrito e defendido no final do ano de 2009. Em 2010, comecei o Doutorado na PUCRS e venho, desde então, pesquisando, refletindo e escrevendo sobre o assunto, sob a orientação da prof^a. Dr^a. Ana Maria Lisboa de Mello.

⁶ Julien Serge Doubrovsky nasceu no dia 22 de maio de 1928, em Paris. É escritor, crítico literário (especialista em Corneille) e professor de literatura francesa. Foi professor honorário na *New York University* e, atualmente, está aposentado e de volta a Paris. Publicou obras críticas (*Corneille et la dialectique du héros*, 1963; *Pourquoi le nouvelle critique*, 1996; *La Place de la Madeleine: écriture et fantasma chez Proust*, 1974; *Parcours critique*, 1980; *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, 1988; *Parcours critique II*, 2006) e obras literárias (*Le Jour S*, 1963; *La Dispersion*, 1969; *Fils*, 1977; *Un amour de soi*, 1982; *Le livre brisé*, Prix

de publicar o conceito de autoficção na quarta capa do seu romance *Fils*, Doubrovsky já vinha pensando criticamente a respeito da autobiografia e dos estudos realizados pelo teórico conterrâneo Philippe Lejeune⁷ (*Le pacte autobiographique*, 1975). O próprio termo *autofiction* já aparecia na primeira versão de *Le Monstre*⁸, que são os textos anteriores a *Fils*, com aproximadamente nove mil páginas, disponibilizados pelo autor, em 2002, para o trabalho de pesquisa genética da equipe do ITEM⁹ (classificação, indexação e digitalização do material disponibilizado).

Lejeune lança uma questão nos seus estudos sobre a autobiografia: “O herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que o autor?”. Doubrovsky parte dessa indagação para dar início ao debate autoficcional. Tal discussão perdura, nebulosa, até hoje, quase 40 anos depois, e o seu embrião consiste, justamente, nos diferentes conceitos de literatura que cada teórico tem.

Para entendermos o contexto em que surge a autoficção, é importante, primeiro, entendermos a inovação e a contribuição de Lejeune para a “guinada subjetiva”¹⁰ na literatura. Com a “morte do autor” barthesiana, nos anos 1960, enquanto o autor perdia o poder sobre o texto publicado, o texto e o leitor ganhavam autonomia. Tanto a doxa barthesiana, como a função autor foucaultiana serão mais bem trabalhadas no capítulo 4 desta Tese, “O autor”. Por ora, interessa-nos analisar o contexto em que Lejeune se inseria, no qual, lá no início dos anos 1970, ele percebia a necessidade de iniciar um estudo sério sobre a autobiografia, tão desprestigiada no campo literário, a fim de pensar essa prática autobiográfica típica da cultura francesa, ressuscitando esse autor, indo na contramão da hermenêutica estruturalista.

Médecins 1989; *L'Après-vivre*, 1994; *Laissé pour conte*, *Prix de l'Écrit intime* 1999; *Un homme de passage*, 2011; *La vie l'instante*, 2011).

⁷ Philippe Lejeune nasceu no dia 13 de agosto de 1938. Foi professor de literatura francesa na *Université Paris-Nord* (Villetaneuse), de 1972 a 2004, e membro do *Institut Universitaire de France*. Cofundador da *Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique* (APA), criada em 1992. A associação funciona até hoje, promovendo conferências, debates, jornadas, grupos de leitura e pesquisa, numerosas publicações que giram em torno do tema da autobiografia. O *site* da APA também está em funcionamento e atualizado: association.sitapa.org. No período de doutorado-sanduiche em Paris (fevereiro-junho/2012), tive a oportunidade de participar dessas conferências, comprar revistas e conhecer, pessoalmente, Philippe Lejeune.

⁸ Trabalho de equipe realizado pelos geneticistas Arnoud Genon e Isabelle Grell e Philippe Weigel. *Serge Doubrovsky: comment 'Le Monstre' devint Fils*. Disponível em: <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com/>. Acesso em: 24 maio 2012.

⁹ O ITEM é o “Instituto de Textos e Manuscritos Modernos”, dirigido por Pierre-Marc de Biasi, que se consagra ao estudo dos manuscritos dos escritores para elucidar o processo da gênese. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/>. Acesso em: 24 maio 2012.

¹⁰ Termo utilizado por Beatriz Sarlo em *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007.

Lejeune inova com o seu “pacto autobiográfico”, uma concepção de contrato de leitura entre o autor e o leitor, o que seria inadmissível no ideário vigente de autonomia do texto. Esse contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista (A = N = P). O leitor toma o texto como a “verdade do indivíduo”, marcando assim a diferença entre romance e autobiografia (ou memórias¹¹). No romance, o compromisso com a realidade é *flou*, diferentemente da autobiografia, em que o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor (ele é responsável pelo que afirma, seja isso verdade ou não, ele terá de se justificar, pois está comprometido). Tal comprometimento é impensável no campo romanesco, em que o princípio de invenção e de não-identidade caracterizam o gênero.

Os estudos lejeunianos causaram (e causam, até hoje, para os mais desavisados) muita polêmica no campo da Teoria da Literatura. É uma atitude ingênua julgá-lo pelas suas primeiras pesquisas, tão necessárias num determinado momento sócio-histórico para valorizar a autobiografia e repensar o papel do autor na literatura. Lejeune afirma que, nessa época, ele descobria “que a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada” (LEJEUNE, 2013, p. 538). É preciso levar em consideração a versatilidade e a flexibilidade de Lejeune enquanto professor e teórico, uma vez que ele está sempre revisando, repensando sobre os seus conceitos e publicando os resultados de suas pesquisas. No artigo “Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa”, publicado na revista *Letras de Hoje* (Porto Alegre, v.48, n.4, 2013), no volume organizado pelas professoras Sissa Jacoby e Anna Caballé, Lejeune afirma

O meu primeiro livro, *L'autobiographie en France*, fazia **um uso demasiado normativo da definição**. Esta franqueza era **um pecado de juventude, mas talvez uma necessidade** para um livro que traçava pela primeira vez a paisagem autobiográfica francesa: era preciso desenhar um centro, uns arredores, umas fronteiras. (LEJEUNE, 2013, p. 539. Grifos nossos.)

¹¹ Para Philippe Lejeune (1971), as memórias são consideradas um *gênero vizinho* da autobiografia, pois não cumprem a segunda categoria enumerada pelo teórico: o tema tratado em memórias não é a vida individual, a história de uma personalidade. Nesse sentido, é válido lembrar que muitas vezes utilizaremos o termo memórias não para nos reportarmos ao “gênero vizinho”, mas para falar de lembranças, ou seja, de uma escrita que parta da memória do autor. Neste último caso, o termo aparecerá entre aspas.

Mesmo assumindo uma postura mais ingênua na juventude, Lejeune está cômico do seu papel fundador dos estudos teóricos problematizadores da autobiografia e de seus gêneros vizinhos. Entendendo o contexto em que ele estava inserido, percebemos que algumas fronteiras precisam ser delineadas quando se trata de um estudo precursor.¹² Mais adiante, o teórico francês afirma: “Foi à frente de um dos meus quadros que Serge Doubrovsky teve a ideia, para encher uma casa que **eu dizia (imprudentemente) vazia**, de inventar a mistura que ele nomeou ‘autoficção’” (LEJEUNE, 2013, p. 539. Grifo nosso). Novamente, Lejeune afirma uma atitude imprudente da sua parte, por perceber e aceitar hoje a possibilidade da autoficção, seja lá qual for o nome que ela receba (já que há uma disputa política pelo melhor neologismo para designar tal exercício literário).

A escrita de *Fils* teve por objetivo exemplificar, na prática, o que vinha a ser a autoficção. A primeira definição de autoficção, disponível para o público-leitor, é

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer.¹³

Percebe-se que, desde que Doubrovsky nomeou este gênero (seria mesmo um novo gênero? Ou uma forma de chamar a atenção para a confusão e hibridização de todos os gêneros? Um fenômeno? Um dispositivo, conforme Evando Nascimento? Um instrumento de

¹² O mesmo faremos com a autoficção. Por se tratar de um novo conceito, uma nova forma de ver a produção literária contemporânea, ele ainda situa-se na zona da incerteza e da nebulosidade, levando os escritores e teóricos à total rejeição do termo ou à fascinação e consecutiva adesão. Por isso, é preciso “desenhar um centro, uns arredores, umas fronteiras” para pensar a autoficção e vê-la como um novo gênero pós-moderno da literatura. Um gênero incipiente, que ainda se apoia muito no romance, para se desarraigar da autobiografia.

¹³ Tradução nossa. No original: *Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction 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 mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricción pacientemente onaniste que espère faire maintenant partager son plaisir.* DOUBROVSKY, 1977, capa.

leitura, conforme Vincent Colonna?), as discussões sobre a autoficção têm ganhado muita força nos estudos críticos e literários, predominantemente em língua francesa, sendo a França e o Canadá francês os precursores nesse debate.

Primeiramente, percebemos uma intenção do conceito doubrovskiniano de aliviar o autor do “pacto autobiográfico”.¹⁴ Doubrovsky provoca: “Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo”. Sendo assim, de acordo com o “pai da autoficção”, podemos levantar as principais diferenças entre os conceitos (lejeuniano) de autobiografia e (doubrovskiano) de autoficção. Vale ressaltar que não só Lejeune, mas também Doubrovsky, já revisou suas concepções iniciais, o que nos permite uma possível relativização dessa primeira revisão, tendo em vista que o debate autoficcional avança e regride, deixando (num primeiro momento) o campo nebuloso e repleto de indefinições.

2.1 O QUE NÃO É A AUTOFICÇÃO?

Mas, mente pouco, quem a verdade toda diz.

Riobaldo

Si me pregunta qué es, no lo sé, pero si no me lo pregunta, lo sé.

Juan José Millàs

Começaremos a apresentar, agora, a autoficção pelo que ela *não é* – e, com isso, tentaremos mostrar que tem tudo a ver com o que ela é – a partir de características já definidas, principalmente por Lejeune e Doubrovsky, em seus textos críticos. A intenção é comparar os conceitos de autobiografia e de autoficção, mostrar as atualizações teóricas

¹⁴ Segundo Lejeune, o pacto autobiográfico é uma afirmação no texto da identidade do nome entre autor, narrador e personagem, isto é, um contrato de leitura baseado no princípio de veracidade.

desses conceitos, e articular, também, as respostas das entrevistas que realizamos com estudiosos do “espaço biográfico”¹⁵ e escritores contemporâneos brasileiros.

A autoficção **não** é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do **tempo presente**, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor. Em entrevista concedida a Philippe Vilain (2005), Doubrovsky afirma que o presente marca, “sob a aparência de uma continuidade do *eu*, as fraturas absolutas”.¹⁶ Sendo assim, a dimensão ontológica é uma tentativa de mostrar “as rupturas absolutas entre o que *eu era* no presente em diversas épocas da minha vida”.¹⁷ Doubrovsky menciona uma frase de Proust, em *Le Temps retrouvé (O Tempo reencontrado)*, para expressar, de maneira melhor, o que ele próprio pensa sobre a presentificação do passado na escrita autoficcional: “Não se morre somente uma vez, em uma vida há várias mortes cuja morte é somente a última”. E ele acrescenta: “Eu *sou* sempre no presente, mas esse presente caiu no vazio”.¹⁸

A autoficção **não** é meramente uma recapitulação da história do autor. O texto deve ser lido como romance, mesmo que exista a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal. Em alguns casos, o autor reforça essa intenção imprimindo na capa do livro o termo “romance”, como acontece em *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis.¹⁹ Em outros casos, o autor joga com o leitor, confundindo-o, como é o caso de *O falso mentiroso*,

¹⁵ Conceito de Leonor Arfuch (2010) entendido como a confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa. Arfuch pretende ir além da definição sumária de Lejeune para o espaço biográfico – “reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam”. Para Arfuch, tal definição não é suficiente para delinear um campo conceitual. Ela pretende ir além da busca de exemplos para dar conta da ênfase biográfica que caracteriza o mundo atual. (ARFUCH, 2010, p. 58-59)

¹⁶ Tradução nossa. No original: “[...] *sous l'apparence d'une continuité du je, des brisures absolues*” (VILAIN, 2005, p. 185).

¹⁷ Tradução nossa. No original: “*les ruptures absolues entre ce que j'étais au présent à diverses époques de ma vie*” ((VILAIN, 2005, p. 185).

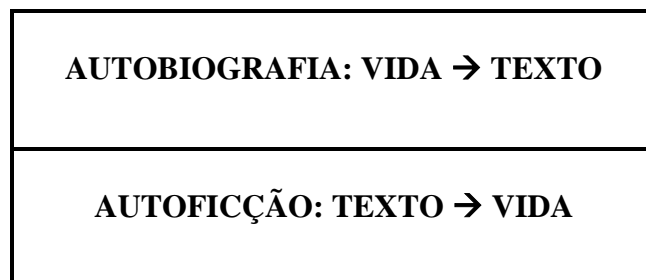
¹⁸ Tradução nossa. No original: “*On ne meurt pas qu'une fois, dans une vie il y a plusieurs morts don't la mort n'est que la dernière*”. “*Je suis toujours au présent, mais ce présent a chu dans le néant*” (VILAIN, 2005, p. 186).

¹⁹ Sergio Kokis é pintor e escritor, ainda hoje pouco conhecido no Brasil, nascido no Rio de Janeiro, em 1944. Naturalizado canadense desde 1975, vive no Québec há mais de 30 anos. Kokis exerceu atividades em diversas áreas, atuando no jornalismo, na política, no comércio, na aviação internacional e no magistério. Formou-se em Filosofia pela Faculdade Nacional de Filosofia, em 1966, e participou ativamente de lutas estudantis, o que resultou em perseguições policiais durante a Revolução de 1964. Foi bolsista do governo francês na Universidade de Estrasburgo, de 1967 a 1968, onde aprofundou seus estudos em Psicologia e metodologia fenomenológica. É, também, Doutor em Psicologia. Trabalhou como psicólogo clínico de 1969 a 1996. Atualmente, se dedica exclusivamente à literatura e às artes plásticas. Conforme observa Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França), Kokis é um dos principais representantes da escrita migrante produzida pelos estrangeiros instalados no Québec que inauguram passagens entre universos culturais e linguísticos diversos. Em 1994, publica o seu primeiro livro, *Le pavillon des miroirs (A casa dos espelhos, 2000)*, único romance seu traduzido para o português até o momento.

em que Silviano Santiago imprime, na capa, abaixo do título, o termo “memórias”. Daqui a alguns anos, provavelmente, estará impresso nas capas dos livros o termo “autoficção”, uma vez que já teremos uma distância plausível entre o alvoroço da recepção do novo conceito e o estabelecimento de um novo gênero. O termo autoficção dará conta de explicitar esse jogo entre realidade e ficção, entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido; o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e de convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar (entre autobiografia e romance), pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades.

Também o movimento da autobiografia é da VIDA para o TEXTO, enquanto o da autoficção é do TEXTO, da literatura, para a VIDA. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia” (atores, músicos, políticos, jogadores de futebol, etc). E, justamente, por ser uma celebridade, desperta interesse e curiosidade no público-leitor. A autobiografia narra a vida em belo estilo. Para Mikhail Bakhtin (2006), a autobiografia é um ato literário, ou seja, um ato estetizado, à medida que o autor objetiva o seu Eu e a sua vida num plano artístico. O movimento da autoficção é outro (e essa distinção é fundamental para entendermos a autoficção). Um bom escritor pode chamar a atenção para a sua biografia através do texto ficcional, entretanto, é o texto literário que se destaca em primeiro plano. Os biografemas²⁰ estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si.

De uma maneira sintética, teríamos o seguinte quadro para ilustrar os movimentos mencionados acima:



²⁰ Termo barthesiano que será mais bem formulado no subcapítulo “4.3 Autoficção e biografema em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza”.

Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma.
Estou contando fora, coisas divagadas.

Riobaldo²¹

Na autoficção, o autor **não** escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido.

Nesse sentido, Eurídice Figueiredo²² acredita na possibilidade de demarcar a diferença entre autobiografia e autoficção, “porque a autobiografia tem uma forma mais linear e se pretende mais próxima do vivido (embora isso seja desde o início condenado ao fracasso)”.

Doubrovsky (2001) afirma que a narração não é uma cópia, mas sim uma recriação de uma existência através das palavras. O teórico francês marca, assim, outra diferença entre autoficção (+ invenção, + recriação) e autobiografia (- invenção, + fiel aos acontecimentos). A autobiografia é cronológica e lógica, ela terá uma introdução clássica e se esforçará a seguir o curso linear de uma vida, mesmo sabendo das lacunas inevitáveis da memória. Também é interessante notar que Doubrovsky chama a atenção para a mudança da concepção de sujeito – a unidade e coerência (noção ligada à autobiografia clássica) à fragmentação e incoerência (noção ligada à autoficção):

A narração não é uma cópia, ela é recriação de uma existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a “nossa” vida. A autobiografia clássica, segundo a fórmula de Jean Starobinski, é a

²¹ ROSA, 2001, p. 37.

²² Entrevista disponível no Apêndice da Tese.

biografia de uma pessoa feita por ela mesma. Ela será, portanto, cronológica e lógica, e se esforçará, apesar das inevitáveis lacunas da memória, para seguir o curso de uma vida, empenhando-se em esclarecê-la através da reflexão e da introspecção. Pessoalmente, favoreci uma outra abordagem; meu modo ou modelo narrativo passou da HISTÓRIA para o ROMANCE. A própria concepção do sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente. (DOUBROVSKY, 2001, p. 22)²³

A autoficção **não** é necessariamente uma narração em prosa, como Lejeune caracteriza a forma da autobiografia. Na autoficção, é possível misturar os gêneros, modificar a forma, usar, experimentar, escrever um texto de estrutura híbrida, ou, nas palavras do próprio Doubrovsky, a autoficção é a “aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias”:

No meu caso particular, a escrita autoficcional abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo. (DOUBROVSKY, 2011a, p. 26)²⁴

²³ Tradução nossa. No original: *La narration n'est pas une copie, elle est récréation d'une existence dans les mots, réinvention langagière par le Je du discours e ses Moi successifs. Dès lors c'est le mode ou modèle de la narration qui façonne "notre" vie. L'autobiographie classique, selon la formule de Jean Starobinski, est la biographie d'une personne faite par elle-même. Elle sera donc chronologique et logique, elle s'efforcera, malgré les lacunes inévitables de la mémoire, de suivre le déroulement d'une vie en tâchant de éclairer par la réflexion et l'introspection. Personnellement, j'ai favorisé une autre approche, mon mode ou modèle narratif est passé de l'HISTOIRE au ROMAN. La conception même du sujet a changé. D'unité à travers le récit, il est devenu brisé, morcelé, fragmentaire, à la limite incohérent.*

²⁴ Tradução nossa. No original: *Dans mon cas particulier, l'écriture autofictionnelle abolit la structure narrative linéaire, concasse la syntaxe classique, lui substitue un enchaînement des mots par consonance, assonance ou dissonance, la phrase est toujours guidée, construite en une succession de paronymes, des virgules, des points, des blancs, disparition parfois de toute syntaxe, des associations de mots comme il y a des associations libres en psychanalyse. L'écriture tente de rendre la fragmentations, la brisure du moi, l'impossibilité de le retrouver dans une belle unité harmonieuse. Dans ce surgissement inattendu de mots et de pensées déconnectés se révèle une altérité fondamentale du sujet dans la durée.*

Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado; e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro pensou.

Riobaldo²⁵

Para Doubrovsky, a autoficção é uma história em que “a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional”.²⁶ É importante levarmos em consideração que as primeiras definições de autoficção sofreram atualizações ao longo dos últimos trinta anos. Nesse sentido, Patrick Saveau (1999) mostra que a autoficção doubrovskyana não é mais do que um exemplo entre tantos outros, já que na sua obra a palavra “‘ficção’ não é tomada no sentido de se inventar, mas no sentido de modelar, de dar uma forma”²⁷.

Para Doubrovsky (2011), a autoficção *não é* invenção, é matéria inteiramente autobiográfica, entretanto, hoje, já percebemos uma flexibilização no campo conceitual do gênero, permitindo, sim, que o autor invente e se reinvente de diferentes formas através do texto literário. Eurídice Figueiredo²⁸, em resposta ao nosso questionário, afirma que “a autoficção tomou muitos rumos, diferentes daqueles postulados por Doubrovsky, portanto há muitas facetas da autoficção atualmente”.

Dessa forma, é importante observar um esforço por parte dos teóricos (pós-Doubrovsky) em ampliar a classificação limitadora existente, entendendo diferentes formas de autoficção. Vincent Colonna (2004) observa quatro posturas distintas da fabulação de si: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva. Para ele, “não há uma forma de autoficção, mas várias, assim como existem diferentes mecanismos de conversão de um personagem histórico em personagem fictício”.²⁹ A definição de autoficção de Colonna é a seguinte:

Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação

²⁵ ROSA, 2001, p. 51.

²⁶ Tradução nossa. No original: “*Récit dont la matière es entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle*” (DOUBROVSKY, 2011, p. 24).

²⁷ Tradução nossa. No original: “*Dans l’oeuvre de Doubrovsky, ‘fiction’ n’est pas à prendre dans le sens d’inventer, mais plutôt dans le sens de modeler, façonner*” (SAVEAU, 1999, p. 148).

²⁸ Ver entrevista no Apêndice da Tese.

²⁹ Tradução nossa. No original: “*Il n’y a pas une forme d’autofiction, mais plusieurs, comme il existe différents mécanismes de conversion d’une personne historique en personnage fictif.*”

convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor. (COLONNA, 2004, p. 70-71)³⁰

Conforme Colonna, na **autoficção fantástica**, o escritor está no centro do texto como numa autobiografia, ou seja, ele é o herói, mas transforma sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança: “O duplo projetado se transforma num personagem extraordinário, um puro herói de ficção” (COLONNA, 2004, p. 75).³¹ A autoficção fantástica inventa a existência; o escritor não é somente uma personagem, mas é também objeto estético: “o leitor experimenta com o escritor um ‘tornar-se ficcional’, um estado de despersonalização, mas também de expansão e de nomadismo do Eu” (COLONNA, 2004, p. 70-71).³²

Na **autoficção biográfica**, o escritor é sempre o herói da sua história e fabula sua existência a partir de dados reais. Colonna (2004, p. 93-117) afirma que o leitor compreende que se trata de um “mentir-vrai” (mentir-verdadeiro), de uma distorção a serviço da veracidade. Para o teórico francês:

[...] graças ao mecanismo do ‘mentir-vrai’, o autor modela sua imagem literária, a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade posto por Rousseau e estendido por Leiris, não permitia (COLONNA, 2004, p. 94).³³

A **autobiografia especular** relaciona-se com a metáfora do espelho, trata de um reflexo do autor ou do livro dentro do próprio livro. Nela, o realismo do texto, sua verossimilhança, torna-se elemento secundário, e o autor não se encontra necessariamente no

³⁰ Tradução nossa. No original: *Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrole sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.*

³¹ Tradução nossa. No original: “*Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction*”.

³² Tradução nossa. No original: *le lecteur experimente avec l'écrivain un 'devenir-fictionnel', un état de dépersonnalisation, mais aussi d'expansion et de nomadisme du Moi.*

³³ Tradução nossa. No original: *Grâce au mécanisme du 'mentir-vrai', l'auteur modele son image littéraire, la sculpe avec une liberté que la littérature intime, liée au postulat de sincérité posé par Rousseau et reconduit par Leiris, ne permettait pas.*

centro do livro: “pode ser somente uma silhueta; o importante é que ele vem se colocar no canto de sua obra, que reflete, então, sua presença, como um espelho o faria” (COLONNA, 2004, p. 120).³⁴

E, por fim, a **autoficção intrusiva** (autoral). Nesse caso,

A transformação do escritor não se dá por intermédio de um personagem, seu intérprete não pertence ao enredo propriamente dito. O avatar do escritor é um recitante, um contador de histórias ou um comentador, em suma, um ‘narrador-autor’ na margem da intriga”³⁵ (COLONNA, 2004, p. 135).

Para visualizarmos melhor as formas de autoficção propostas por Colonna, elaboramos um quadro resumo-explicativo. Também tentamos exemplificar com autoficções da literatura brasileira, pensando na multiplicidade da nossa prática literária contemporânea e percebendo, assim, aquela forma que é mais recorrente.

Vejamos:

³⁴ Tradução nossa. No original: *Ce peut n’être qu’une silhouette; l’important est qu’il vienne se placer dans un coin de son ouvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir.*

³⁵ Tradução nossa. No original: “[...] la transformation de l’écrivain n’a pas lieu par le truchement d’un personnage, son interprète n’appartient pas à l’intrigue proprement dite. L’avatar de l’écrivain est un récitant, un raconteur or un commentateur, bref un ‘narrateur-auteur’ em marge de l’intrigue.” (COLONNA, 2004, p. 135).

FORMAS DA AUTOFIÇÃO: “mecanismos de conversão de um personagem histórico em personagem fictício” (V. COLONNA, 2004)			
DEFINIÇÃO: “Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor”.			
AUTOFIÇÃO FANTÁSTICA	AUTOFIÇÃO BIOGRÁFICA	AUTOFIÇÃO ESPECULAR	AUTOFIÇÃO INTRUSIVA(AUTORAL)
<p>ESCRITOR = NO CENTRO DO TEXTO = HERÓI</p> <p>INVENTA A EXISTÊNCIA = HISTÓRIA IRREAL</p> <p>DESPERSONALIZAÇÃO</p>	<p>ESCRITOR = NO CENTRO DO TEXTO = HERÓI</p> <p>FABULA A PARTIR DE DADOS REAIS</p> <p>“MENTIR-VRAI”</p>	<p>ESCRITOR = NO CANTO DO TEXTO</p> <p>METÁFORA DO ESPELHO – REFLEXO DO AUTOR E DO LIVRO</p>	<p>ESCRITOR = CONTADOR DE HISTÓRIAS = “NARRADOR-AUTOR” NA MARGEM DA INTRIGA</p>
LITERATURA BRASILEIRA			
<p><i>Berkeley em Bellagio</i>, João Gilberto Noll (2002).</p> <p><i>Lorde</i>, João Gilberto Noll (2004).</p> <p><i>Uma duas</i>, Eliane Brum (2011).</p> <p><i>A vendedora de fósforos</i>, Adriana Lunardi (2011).</p> <p><i>O livro de Praga: narrativas de amor e arte</i>, Sérgio Sant’Anna (2011).</p> <p><i>Poltrona 27</i>, Carlos Herculano Lopes (2011).</p> <p><i>Diário da queda</i>, Michel Laub (2011).</p> <p><i>Antiterapias</i>, Jacques Fux (2012).</p> <p><i>Sagrada família</i>, Zuenir Ventura (2012).</p> <p><i>A maçã envenenada</i>, Michel Laub (2013).</p>	<p><i>Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá</i>, Lima Barreto (1919)³⁶</p> <p><i>Feliz ano velho</i>, Marcelo Rubens Paiva (1982).</p> <p><i>A casa dos espelhos</i>, Sergio Kokis (1994).</p> <p><i>Chove sobre minha infância</i>, Miguel Sanches Neto (2000).</p> <p><i>O filho eterno</i>, Cristovão Tezza (2007).</p> <p><i>A chave da casa</i>, Tatiana Salem Levy (2007).</p> <p><i>Ribamar</i>, José Castello (2010).</p> <p><i>O céu dos suicidas</i>, Ricardo Lísias (2012).</p> <p><i>Divórcio</i>, Ricardo Lísias (2013).</p>	<p><i>Nove noites</i>, Bernardo Carvalho (2001).</p> <p><i>Satolep</i>, Vitor Ramil (2008).</p>	<p><i>Quase memória</i>, Carlos Heitor Cony (1995).</p>

Figura 1³⁷

³⁶ Para Luciana Hidalgo, Lima Barreto é o precursor da autoficção no Brasil. "Ao escrever *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), Lima chegou a dar a um dos personagens seu próprio nome, Afonso, mas voltou atrás. ‘Era uma ousadia na época’ Hidalgo. ‘A exaltação do eu na ficção sempre foi tabu’”. (COZER, Raquel. Tendência de autoficção coincide com fase de superexposição de escritores. Folha de São Paulo. *Ilustrada*. 07 dez. 2013).

Serge Dobrovsky acredita que “todo contar de si é ficcionalizante”, e alerta que é preciso que esteja claro o que ele entende por ficção: “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na ‘realidade’, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola”³⁸ (DOUBROVSKY, 1988, p. 73). Assim a autoficção parte de experiências vividas pelo autor, mas, ao narrá-las, o autor já não tem mais o domínio da escrita, nem daquilo que é falso ou verdadeiro, o que é realidade e o que é ficção, o que foi inventado, imaginado e o que foi esquecido.

Não sei mas sinto que é como sonhar
Que o esforço pra lembrar
É vontade de esquecer.

Los Hermanos

Por isso, o pacto da autoficção com o leitor é o *pacto oximórico*,³⁹ contraditório, pois, agora, não se verifica mais com o autor aquilo que é verdade e o que é invenção; talvez, nem mesmo o autor soubesse dizê-lo. Rompe-se com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), mas também não se entra totalmente no princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura marcado pela ambiguidade, numa narrativa intersticial.

A autoficção **não** é autobiografia, nem romance. Nem um, nem outro. Ela instaura-se no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance, e Dobrovsky lança mão da imagem de um *torniquete* para ilustrá-lo:

³⁷ **Quadro baseado na proposta de V. Colonna, para pensarmos a literatura brasileira contemporânea. Fonte: Elaboração da autora.** Este quadro foi criado a partir do livro de Vincent Colonna (2004). Todas as definições disponíveis no quadro são de autoria dele. A nossa contribuição foi a de, ao projetar em um quadro, facilitar a visualização de sua proposta, traduzi-la do francês para o português, e a de pensar a literatura brasileira a partir de suas classificações.

³⁸ Tradução nossa. No original: “une ‘histoire’ qui, quelle que soit l’accumulation des références et leur exactitude, n’a jamais ‘eu lieu’ dans la ‘réalité’, dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie”. (DOUBROVSKY, 1988, p. 73).

³⁹ Expressão proposta por Hélène Jacomard em *Lecteur et lecture dans l’autobiographie française contemporaine*: Violette Leduc, Françoise d’Eaubonne, Serge Dobrovsky, Marguerite Yourcenar (1993). A questão dos pactos será mais bem trabalhada no capítulo “4.1 Entre pactos: da gata borralheira ao gênero-rei”, que inicia na página 120.

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma vida verdadeira, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro evidenciado do real. **Nem autobiografia nem romance**, então, no sentido estrito, **funciona no entre-dois**, num afastamento constante, num lugar impossível e indescritível exceto na operação do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio (DOUBROVSKY, 1988, p. 69-70. Grifo nosso).⁴⁰

Para Sébastien Hubier (2003, p. 9), o problema de uma concepção dualista que opõe verdade e ficção é que ela “negligencia todos os textos literários que se inscrevem nas fronteiras da autobiografia e do romance, que entrelaçam diferentes gêneros, que transpõem a vida no romance e que se (re)colocam justamente sob a dialética do verdadeiro e falso”.

Ana Letícia Leal⁴¹ acredita que “a autobiografia é um gênero constituído, enquanto a autoficção está presente em diferentes graus desde a autobiografia até a ficção mais distante do que se considere a realidade”. Dessa forma, pensar na ilustração do torniquete de Doubrovsky nos leva a considerar que, nesse entre-lugar que é o espaço entre a autobiografia e o romance, há uma gama variada de práticas autoficcionalis, ou seja, diferentes graus de veracidade. Leal aponta para o risco que é igualar a autoficção à autobiografia, pois se trata de textos de natureza diferente:

Dizer que autobiografia é o mesmo que autoficção seria dizer que a biografia é igual ao romance. Não é. Sabemos do componente ficcional presente em toda biografia, como ademais em todo discurso, mas são textos de natureza diferente. Então, eu prefiro chamar de autoficção toda escrita de si que invente sobre o eu biográfico. (Ana Letícia Leal).

⁴⁰ Tradução nossa. No original: *Un curieux tourniquet s’instaure alors: fausse fiction, qui est histoire d’une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte. Texte/vie: le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide.*

⁴¹ Entrevista disponível no Apêndice da Tese.

Elaboramos um quadro ilustrativo para exemplificar o lugar onde a autoficção se situa enquanto gênero literário – entre dois gêneros, autobiografia e romance. E, também, os graus da autoficção, que vão desde a autoficção mais autobiográfica (isto é, menos ficcional) até a autoficção mais fantasmática (mais ficcional).

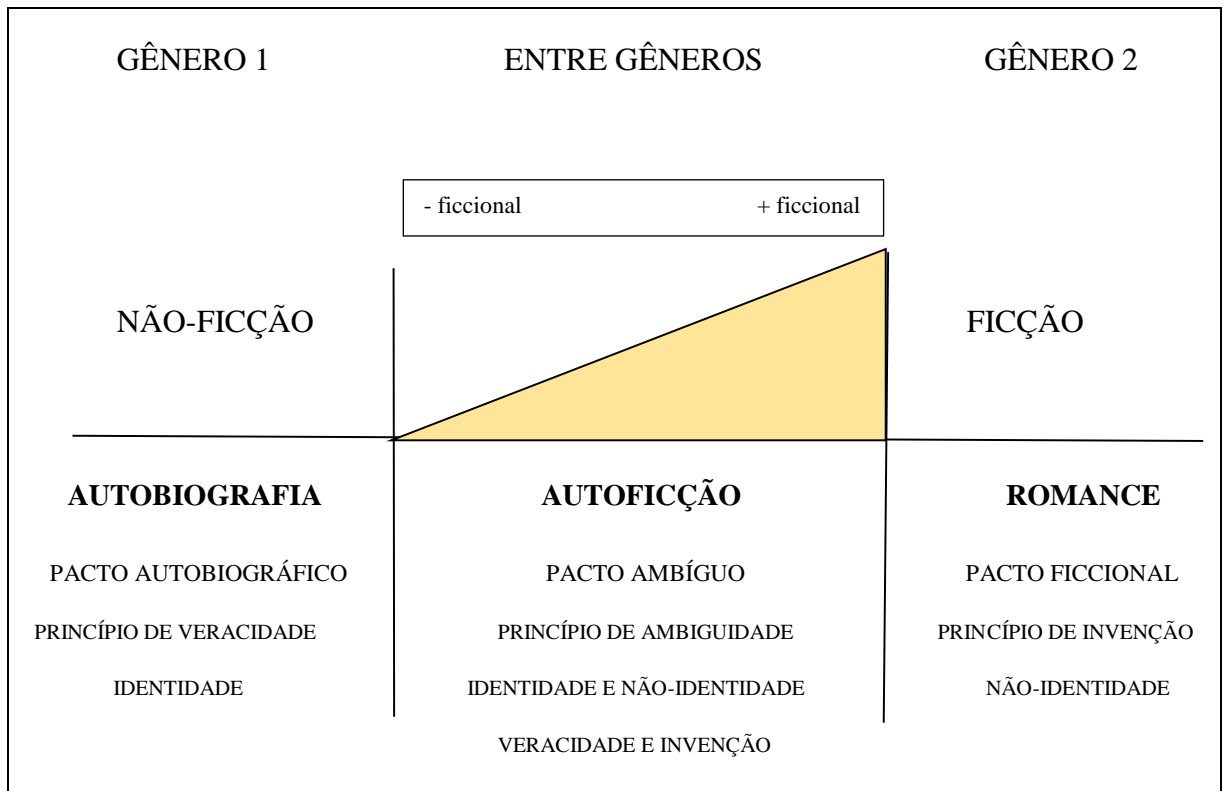


Figura 2: Quadro ilustrativo. Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse sentido, Sébastien Hubier (2003, p. 125-126) afirma que a autoficção é “amphibologique” (anfibiológica), ou seja, pode ser lida como romance e como autobiografia, e “deixa ao leitor a iniciativa e a ocasião de decidir por ele mesmo o grau de veracidade do texto que ele atravessa”⁴².

⁴² Tradução nossa. No original: “*laisse au lecteur l’initiative et l’ocasion de décider par lui-même du degré de véracité du texte qu’il traverse*”.

Se a autoficção é anfibológica e pode ser lida tanto como romance quanto autobiografia, cabe a nós pensarmos sobre os limites entre a ficção e a realidade. Para Evando Nascimento⁴³, esses limites se encontram bem delimitados:

O leitor sabe de ponta a ponta que se trata de um romance ou de um ensaio que tem um compromisso com a verdade da vida do autor, embora aqui e ali esse compromisso possa ser traído. **Já na autoficção esses limites entre ficção e realidade se embaralham bastante**, sobretudo porque frequentemente o nome do autor, do narrador e do personagem coincidem. Por mais paradoxal que seja, esse excesso de referencialidade é que gera o questionamento dos limites. [...] **Os dispositivos autoficcionais fazem fracassar o pacto de verdade e até mesmo de verossimilhança entre autor e leitor.** Creio que isso tem ocorrido desde a antiguidade, mas, no século XX, **a narrativa que renunciou o recurso foi sem dúvida *Em Busca do tempo perdido***, cujo narrador-personagem Marcel coincide em inúmeros aspectos com o autor Marcel Proust. É isso o que defende o especialista Thomas Carrier-Lafleur, e eu concordo plenamente. Muitos dos episódios de *Em Busca*, narrados em primeira pessoa, parecem colados à vivência autoral, mas também há tanta fantasia que é impossível estabelecer um pacto autobiográfico totalmente confiável com os leitores dos mais diversos lugares. Ressalto, contudo, que **histórias autoficcionais se tornaram mais frequentes nas últimas décadas, sobretudo após a obra inaugural de Serge Doubrovsky.** (Evando Nascimento. Grifo nosso)

Já Silviano Santiago⁴⁴ considera bem fácil o trabalho de diferenciar autobiografia de autoficção. De acordo com Santiago,

Basta que você evite o *jogo* quando se vale das categorias que já levantou anteriormente. Tomo a liberdade de copiá-las: falso/verdadeiro; mentira/verdade; real/imaginário; ficção/realidade; incerteza; identidade(s); fragmentação do sujeito. Se você coagular cada um dos elementos que estão unidos pela barra, coibir a incerteza e a fragmentação, você imediatamente criará um campo crítico lógico e coerente que servirá ou para definir autobiografia ou para definir autoficção. (Silviano Santiago)

O fenômeno da autoficção é anterior à conceituação e à criação do neologismo. Doubrovsky insiste, em diversas entrevistas, sobre o fato de que “se ele é o inventor da

⁴³ Entrevista disponível no Apêndice da Tese.

⁴⁴ Entrevista disponível no Apêndice da Tese.

maneira, ele, certamente, não é o da matéria”,⁴⁵ trazendo exemplos do gênero romanesco, como Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) e Sidonie Gabrielle Colette (1873-1954), em cujas obras o narrador e a personagem já se confundiam.⁴⁶ É interessante observar essa retomada que o “pai da autoficção” dá à sua concepção primeira do termo, quando ele dizia ser *Fils o primeiro exemplo de autoficção*. Por isso, chamamos a atenção para a relativização possível de todos os estabelecimentos já feitos e que, por ventura, aparecerão aqui no nosso texto.

Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire e veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si.
Para isso é que o muito se fala?

Riobaldo⁴⁷

Outra característica fundamental da autoficção é a sua relação direta com a psicanálise e a prática da cura. Doubrovsky afirma que, para ele, “a autoficção é a ficção que decidi, enquanto escritor, dar a mim mesmo e por mim mesmo, nela incorporando, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não apenas na temática, mas na produção do texto”.⁴⁸

Sobre a sua autoficção *Fils*, Doubrovsky escreve um ensaio de autoanálise dos processos escriturais colocados em jogo pelo romance, “a saber, os recursos do domínio consonântico substituídos pela ordem sintática e discursiva tradicional, para tentar elaborar

⁴⁵ Esse tipo de afirmação por parte de Doubrovsky é tardia. Primeiramente, ele diz ter criado o conceito de autoficção para definir a sua própria prática literária – todos os seus romances seriam autoficcionalis; inclusive, o *Fils* seria o primeiro exemplo do gênero. Porém, com o passar do tempo e a repercussão do debate, o teórico francês foi flexibilizando seu discurso e relativizando suas asseverações. Por isso, podemos, hoje, falar numa “atualização do conceito de autoficção”, tendo em vista as mudanças no discurso do próprio criador do neologismo.

⁴⁶ CONTAT, Michel. Serge Doubrovsky au stade ultime de l'autofiction. In: *Le Monde*. Dossier/Autofiction. Vendredi 4 février 2011, p. 4. A mesma afirmação também aparece na entrevista concedida a Philippe Vilain (2005), onde Doubrovsky afirma “si j’ai inventé le mot je n’ai absolument pas inventé la chose, qui été pratiquée avant moi par très grands écrivains” (p. 177).

⁴⁷ ROSA, 2001, p. 55.

⁴⁸ Tradução nossa. No original: *Autofiction, c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte*. (DOUBROVSKY, 1988, p. 77)

não uma escrita *do* inconsciente (que, sem dúvida, não a tem), mas *para* o inconsciente (o que se esforça em fazer, sem sabê-lo, a própria escrita analítica, desde que ela existe)”.⁴⁹

Dobrovsky fala em *explorar as profundezas inconscientes de sua intimidade, elucidar coisas ainda obscuras*, fala também em uma *análise interminável*. Ele diz:

A experiência da Psicanálise, possível somente depois de Freud, é o primeiro esforço ou efeito de ruptura em relação ao dilema clássico de um autoconhecimento separado de si mesmo em sua dimensão do outro, uma vez que é através da escuta do outro que a verdade retorna (acontece) no discurso que o sujeito se esforça para compreender.⁵⁰

É sempre interessante pensarmos como se dá a projeção do autor na escrita e a construção desse ser-ficcional, ou ainda, desse duplo-ficcional. Para cada obra literária será necessário um olhar singular e especial, uma vez que reconhecemos no monumento literário a impossibilidade de uma classificação genérica e homogênea, que cria “caixinhas fixas” para enquadrar e simplificar os gêneros literários.

Camille Renard (2010), no artigo intitulado “Neuroses do indivíduo contemporâneo e escritura autoficcional: o caso *Fils*”,⁵¹ analisa a escritura autoficcional como “prática da cura”, tendo como *corpus* de análise a própria autoficção de Dobrovsky. Renard observa que a proposta de um novo gênero literário se associa a três elementos – o inconsciente, a escritura e a cura analítica. Tal reflexão nos ajuda a entender melhor a autoficção enquanto prática da cura ou escrita terapêutica:

A escritura da cura analítica expressa, graças à autoficção, o inconsciente do autor/narrador. Depois que a psicanálise atacou a noção

⁴⁹ Tradução nossa. No original: “à savoir les ressources du domaine consonantique substituées à l’ordre syntaxique et discursif traditionnel, pour tenter d’élaborer non une écriture de l’inconscient (qui n’en a sans doute pas), mais pour l’inconscient (ce que s’efforce de faire, sans bien le savoir, l’écriture analytique elle-même, depuis qu’elle existe)”.

⁵⁰ Tradução nossa. No original: *L’expérience de la psychanalyse, possible seulement depuis Freud, est bien le premier effort ou effet de rupture par rapport au dilemme classique d’une autoconnaissance coupée d’elle-même en sa dimension de l’autre, puisque c’est de l’écoute de l’autre que la vérité revient (advient) dans le discours où le sujet tâche à se saisir.*

⁵¹ Tradução nossa. No original: *Névroses de l’individu contemporain et écriture autofictionnelle: le cas Fils. Renard, na época da publicação, era doutoranda em Ciência Política na Paris II e na EHESS (École de hautes études en sciences sociales).*

de identidade pessoal que funda tradicionalmente a escritura do eu, a ambição da autoficção consiste em renovar o gênero autobiográfico. Mas ao estabelecer uma escritura do inconsciente, “pós-analítica”, Doubrovsky realiza um discurso sobre o significado sócio-cultural de sua obra. A autoficção literária revelaria as evoluções de um indivíduo contemporâneo à identidade equivocada.⁵²

Sendo assim, o sujeito da autoficção está à procura de si mesmo e busca, através do jogo de palavras, escrever os meandros do inconsciente. Entretanto Renard, que parte da área das ciências sociais, mostra que a autoficção, enquanto escrita da cura e das neuroses do indivíduo contemporâneo, permite que o texto literário construa imagens coletivas e – o que ela chama de – “um espírito do tempo” (*zeitgeist*):⁵³ “O espírito do tempo é o produto de um gênero literário informado pelas mutações sociais informadas pela produção literária.”⁵⁴ A estudiosa observa que há uma interação entre a produção literária e a evolução sócio-cultural.

Nesse sentido, o notável trabalho de Régine Robin,⁵⁵ *Le Golem de l'écriture*, ajuda-nos a pensar na relação da autoficção com a *judeidade*, e também com a construção de imagens coletivas, proposta por Renard. Eurídice Figueiredo (2013, p. 180) traz à luz a distinção entre o conceito de judeidade, judaísmo e judaicidade, proposta pelo escritor franco-tunisiano-judeu Albert Memmi, em 1962: “a judeidade (*juidéité*) é o fato e a maneira de ser judeu; o judaísmo (*judaïsme*) é o conjunto de doutrinas e instituições judaicas; a judaicidade (*judaïcité*) é o conjunto de pessoas judias (Memmi: 1962, 29)”.

Robin é nome de referência no assunto da *judeidade*, tanto na sua obra literária como na ensaística. A questão da identidade judaica é o cerne de sua reflexão:

⁵² Tradução nossa. No original: *L'écriture de la cure analytique exprimerait grâce à l'autofiction l'inconscient de l'auteur/narrateur. La psychanalyse ayant battu en brèche la notion d'identité personnelle qui fonde traditionnellement l'écriture du «moi», l'ambition de l'autofiction consiste à renouveler le genre autobiographique. Or tout en instituant une écriture de l'inconscient, «postanalytique», Doubrovsky tient un discours sur la portée socio-culturelle de son œuvre. L'autofiction littéraire révélerait les évolutions d'un individu contemporain à l'identité équivoque.* (RENARD, 2010, s.p. Grifo nosso)

⁵³ Termo alemão que significa *espírito da época*, *espírito do tempo* ou *sinal dos tempos*. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

⁵⁴ Tradução nossa. No original: *L'esprit du temps est le produit aussi bien d'un genre littéraire informé par les mutations sociales que des mutations sociales informées par la production littéraire.*

⁵⁵ Régine Robin, filha de judeus poloneses, nasceu em Paris, em 1939. Em 1977, emigrou para o Canadá, onde passou a lecionar na Université du Québec à Montréal (UQAM).

A maioria dos escritores e artistas do meu corpus são escritores judeus; isso não significa, contudo, que seja um livro que concerne apenas à identidade judaica, ainda que esse problema seja o cerne da minha reflexão. Entrelaçado ao redor da identidade narrativa, com efeito, há algo que diz respeito à identidade judaica, a essa judeidade que habita e assombra a maior parte dos autores da minha obra.⁵⁶ (ROBIN, [1997] 2005, p. 26-27)

Figueiredo observa os temas obsessivos que permeiam a obra de Robin: “as travessias de línguas, culturas, histórias, geografias, nomes próprios, evocando desde a Shoá até a criação de biografias na internet” (FIGUEIREDO, 2013, p. 170). Figueiredo (2013, p. 169-178) mostra que a protagonista em todas as bioficções é uma escritora na faixa dos 60 anos, que se desdobra em vários papéis, atravessando suas várias identidades – judia, francesa, canadense, de origem polonesa –, e que vive “uma judeidade cheia de ambiguidades, traumas, recusas, fantasmas” (FIGUEIREDO, 2013, p. 170).

O título do livro mencionado traz a curiosa figura do Golem. Entre outras, Robin reconta a versão da lenda de Praga. Golem⁵⁷ é um grande boneco de argila em forma humana, moldado por Rabino Loew (1525-1609), matemático, cabalista e talmudista. “Quando ele introduziu em sua boca ou em seu peito (segundo as diferentes versões) Emeth (a verdade) ou um dos nomes de Deus, que se pode escrever e pronunciar, a estátua se tornou um ser vivo”⁵⁸ (ROBIN, 2005, p. 35). O gueto da cidade estava sendo saqueado, as mulheres estupradas e as crianças queimadas, sendo assim, o Golem é utilizado para defender o gueto de seus invasores e livrar os judeus dos seus perseguidores:

Mas a literatura não termina aí. Fizemos do Golem aquele que socorrera o gueto nos momentos de perigo, aquele que perseguira os transeuntes suspeitos, um super-homem que, graças a suas fórmulas cabalísticas, viera

⁵⁶ Tradução nossa. No original: *La plupart des écrivains et artistes de mon corpus sont des écrivains juifs, cela n'en fait pas pour autant un livre uniquement concerné par l'identité juive, même se ce problème est au coeur de ma réflexion. Dans les tissages noués autour de l'identité narrative, en effet, il y a quelque chose qui touche à l'identité juive, à cette judéité qui habite et vient hanter la plupart des auteurs de mon ouvrage.*

⁵⁷ No folclore judaico, o golem (גולם) é uma figura artificialmente construída em forma de ser humano, dotada de vida. A palavra *golem* pode significar também "tolo", "imbecil", ou "estúpido". O nome é uma derivação da palavra *gelem* (גלם), que significa "matéria-prima". Fonte: Academic Dictionaries and Encyclopedias. Disponível em: <http://universalium.academic.ru/121359/golem>. Acesso em: 20 nov 2013.

⁵⁸ Tradução nossa. No original: *Quand il lui mettait dans la bouche ou à la place du couer (selon les diferentes versions) Emeth (la vérité) ou um des noms de Dieu qu'in peut écrire et prononcer, la statue se présentait comme um être vivant [...].*

pôr fim a todas as ameaças e todos os perigos. (ROBIN, [1997] 2005, p. 36)⁵⁹

O “Golem” da escritura, a matéria-prima e/ou a estratégia textual da autoficção, é a marca da judeidade. Robin questiona a especificidade da inscrição da judeidade nos dispositivos autoficcionais,⁶⁰ dizendo que ela [especificidade] está justamente em “fazer algo a parte, alguma coisa étnica e distintiva”⁶¹ (ROBIN, 2005, p. 30).

Figueiredo aproxima o caso de Robin com o de Doubrovsky, e de tantos outros escritores judeus, pela “Shoá, a perda de familiares nos campos de concentração, a experiência durante a ocupação de Paris pelos nazistas” (2013, p. 178). Outra obsessão seria a América, “a ruptura que significou para ambos a emigração. Doubrovsky, indo para os Estados Unidos, teve de se separar de sua mãe, que permaneceu na França, enquanto Robin, ao partir para Montreal, deixou sua filha em Paris” (2013, p. 178). Na literatura contemporânea do Brasil, em termos de autoficção e judeidade, podemos falar em Michel Laub (*Diário da queda*) e Tatiana Salem Levy (*A chave de casa*). Nas histórias em quadrinhos, Art Spiegelman é um grande destaque. Nascido em Estocolmo (Suécia), trabalhou para a revista americana *The New Yorker* e publicou *Maus*⁶² (ganhador do prêmio Pulitzer⁶³, 1992).

Luciana Hidalgo (2013) observa que a urgência de uma situação pessoal move o exercício autoficcional e destaca o *romance-luto* como prática recorrente na literatura brasileira:

⁵⁹ Tradução nossa. No original: *Mais la littérature n'en est pas restée là. On a fait du Golem celui qui secourait le ghetto dans les moments de danger, celui qui suivait les passants suspects, un surhomme qui, grâce à ses formules cabalistiques, venait à bout de toutes les menaces et de tous les dangers.*

⁶⁰ Tradução nossa. No original: *Quelle est alors la spécificité de l'inscription de la judéité dans ces dispositifs autofictionnels?*

⁶¹ Tradução nossa. No original: *[...] faire quelque chose d'à part', d'éthnique, de distinctif.*

⁶² A primeira publicação de *Maus*: a survivor's tale – my father bleeds history, volume I, foi em 1973; e *Maus*: a survivor's tale – and here my troubles began, volume II, em 1986. *The Complete Maus* foi publicado, pela primeira vez, em 1996 (Pantheon Books). A narrativa dos quadrinhos de Spiegelman é fruto de sua memória dos efeitos da guerra na sua família. O autor parte da experiência de luta de seu pai judeu para sobreviver ao Holocausto. No enredo, os nazistas são representados pelos gatos, e os judeus pelos ratos; os poloneses são os porcos, e os americanos são os cachorros.

⁶³ Art Spiegelman ganhou o “Prêmio Especial Pulitzer”, categoria criada pelo fato de o comitê não saber se classificava *Maus* como uma obra de ficção ou de biografia. Hoje, já podemos classificá-la como uma obra híbrida, tal como a autoficção.

No caso da autoficção, talvez o que realmente interesse seja a carga de sugestão ontológica do neologismo; a pulsão do eu, da expressão do eu, tão urgente que o faz ultrapassar todos os limites. Isto é, o neologismo parece avalizar autores, mas o que os move, e inspira, no fundo, em vários casos, é a urgência de sua situação pessoal – e do registro desta, que em geral supera o puro depoimento. Na autoficção brasileira, não por acaso algumas obras são romances-luto – outra coincidência em relação à autoficção francesa, já que, segundo Philippe Gasparini, temas como o luto e as questões de filiação são mais presentes do que a sexualidade, fazendo com que os “heróis” dos romances de autoficção na França sejam, em sua maior parte, os pais ou os filhos dos escritores. (HIDALGO, 2013, p. 228)

Foi justamente para pensar sobre o “impulso autoficcional” que perguntamos aos nossos entrevistados sobre *o que leva um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção*⁶⁴. A escritora Adriana Lisboa afirma que os motivos podem ser os mais variados, desde “a elaboração quase que psicanalítica das próprias experiências até o exibicionismo, passando pela ‘normalidade’ de considerar sua própria vida apenas um tema entre tantos outros, e tão válido quanto”.

Altair Martins acredita que “o impulso do vivido seja extremamente latente em qualquer leitor”. Para o autor de *A parede no escuro* (2008), escrever sobre si

[...] constitui, de certo modo, um conjunto de atividades que nos revisam. Neste sentido, todo escritor que se debruça sobre sua matéria viva (no grau de proximidade entre o escrito e o vivido, que os gêneros mais biográficos oportunizam) está buscando, na modificação ficcional (não há como ser fiel senão sendo ingênuo), a instância estética, que tem algo de miniatura, de maquete. (Altair Martins)

Ana Letícia Leal identifica o trabalho psicanalítico com a escrita autoficcional. Além de sua experiência com a escrita de diários, cartas e blog, Leal ministra oficinas de autoficção, o que a leva a pensar, constantemente, sobre o impulso autoficcional, isto é, os motivos que levam alguém a escrever sobre si:

Na minha experiência, comecei a escrever diários e cartas na infância e a intensificação disso na adolescência é que me trouxe à escrita propriamente literária. Acho que a autoficção é sempre narcísica, porém muitas vezes não é apenas isso. O meu blog Diários Bordados anda parado, mas lá tem várias

⁶⁴ Utilizaremos, aqui, as respostas dos entrevistados. Todas estão disponíveis no Apêndice da Tese.

crônicas em que procuro entender o que eu mesma tenho tomado por autoficção. Minhas oficinas, aliás, prosperaram e se tornaram minha principal atividade profissional. (Ana Letícia Leal)

Cristovão Tezza responde que não sabe o que leva um escritor a escrever sobre si. Porém ele afirma que só pôde escrever sobre sua experiência porque ela já não era mais traumática:

Sinceramente, não sei. No meu caso, esse impulso aconteceu tardiamente, com *O filho eterno*, depois de mais de dez livros publicados. E acho que já esgotei o material biográfico para a minha ficção. Posso dizer, retrospectivamente, que escrevi sobre a minha experiência porque ela não era mais “traumática”; era apenas uma memória a ser trabalhada literariamente. De certa forma, foi um desafio quase que mais literário que existencial – o tema do filho especial é um convite para todas as cascas de banana sentimentais que a ficção tem à disposição. No sentido pessoal, senti um certo impulso de enfrentar o acontecimento mais importante da minha vida. Eu começava a sentir uma espécie de covardia por jamais ter tratado do assunto. (Cristovão Tezza)

Para o professor Gustavo Bernado, a resposta varia conforme cada escritor: “alguns podem até procurar uma espécie de catarse psicanalítica, enquanto outros inventam falsos duplos para brincar consigo mesmos e com os leitores”.

Evando Nascimento aponta para a complexidade da questão posta em jogo, dizendo que não tem uma “resposta simples” para ela. A resposta de Nascimento mostra que o ser humano busca, incansavelmente, entender o que vivencia. E que é possível fazer isso através da arte:

Não tenho resposta simples para a questão, mas intuo que seja a **necessidade humana de entender minimamente o que se vivencia. Uns fazem isso por meio de cinema, filosofia, pintura, já os escritores optam pela palavra inventiva.** Com ou sem autobiografia ou autoficção, creio que toda literatura e mesmo toda arte, em certo sentido, passa pela experiência pessoal. O que distingue artistas e autores entre si é o procedimento utilizado: autobiografia em uns, autoficção em outros.

Nessa perspectiva, bons exemplos de **autoficção no cinema** são os personagens de Woody Allen representados por ele próprio, em que diretor, roteirista, protagonista e narrador se confundem no corpo do ator. Isso acontece mais uma vez em sua última película *Para Roma com amor*, na qual ele encarna um diretor de ópera em crise. O italiano Nano Moretti

realizou também dois filmes autoficcionais muito bons: *Caro diário* e *Abril*. (Evando Nascimento. Grifos nossos.)

No mesmo sentido de Nascimento, que crê que toda literatura e mesmo toda arte passa pela experiência pessoal, está a resposta de Michel Laub, autor de *Diário da queda* (2011) e *A maçã envenenada* (2013). Para Laub, todo escritor escreve sobre si mesmo e a memória, num sentido mais amplo, é a matéria da escrita:

A matéria da escrita é a memória, que não necessariamente é a memória de coisas vividas. Só uso a palavra “casa” porque sei o que é uma casa – já morei numa, já entrei em outras tantas, já vi fotos e filmes e ouvi relatos a respeito –, e isso também é autobiografia. O texto é uma tentativa de expressar o que pensamos, ou um pensamento que estamos imitando ou a que estamos nos opondo (no caso de um narrador diverso de nós). Ou seja, **a matriz somos nós, o que pensamos, que é o que somos**. Isso tudo é o nível mais básico, óbvio mesmo. Depois vêm o resto, que é consequência: o quanto um livro guarda de relação com coisas que “aconteceram”, considerando que tudo o que “aconteceu” é uma versão também. (Michel Laub. Grifo nosso)

Como podemos ver, a maioria das respostas caminham na mesma direção, vão *ao* encontro da proposta doubrovskyana, considerando que o escritor precisa escrever sobre si para se entender, para se aliviar de uma “urgência de uma situação pessoal”, para se “revisar”. Entretanto, a boa crítica é feita de polêmicas e contradições. Sendo assim, há duas respostas que vão *de* encontro com o resto todo. A primeira é a de Luciene Almeida de Azevedo, que nos ajuda muito a pensar a relação da psicanálise com a autoficção ou a escrita de si. Achamos cabível trazer o exemplo que a professora nos conta sobre um episódio que aconteceu no encontro da Abralic de 2012. A nossa pergunta (disponível no Apêndice da Tese) era: *Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc? Seria um impulso autobiográfico narcísico (refletido nos blogs e redes sociais) ou seria uma necessidade de compartilhar uma dor (luto, trauma), através da linguagem literária escrita?*

Não concordo com nenhuma das duas possibilidades aventadas pela pergunta. **Não compartilho dos diagnósticos apocalípticos que veem na autoficção uma mera exposição narcísica do sujeito, tampouco acredito que se trate de mera questão mercadológica.** É claro que o mercado tem sua parcela de contribuição, mas não acredito que tudo se resuma à visão adorniana. Tampouco acho que Doubrovsky seja uma boa referência para pensar o termo, embora o tenha cunhado (a respeito disso, concordo com Gasparini. Na opinião dele, a criatura (a autoficção) tornou-se independente do criador). **A questão da terapia pela escrita também não me agrada,** mas sobre isso tenho um episódio que pode ser interessante contar.

No encontro da Abralic de 2012, Diana Klinger, comentando o poema de Carlito Azevedo, “H”, (o texto está publicado nos anais) afirmou que o procedimento em questão ali era o da catarse, da purgação psicanalítica pela perda da mãe. Paloma Vidal, escritora presente na audiência (e que tem um livro autoficcional (?), *Algum Lugar*), repudiou com veemência essa leitura. Eu mesma reagi, negando essa interpretação. Mas lendo o romance-diário de Mário Levrero, *La Novela Luminosa*, fiquei pensando se não era um pouco dessa operação que estava em jogo, não apenas na escrita do texto, mas também na leitura dele. Enfim, ainda que eu tenda a rejeitar a autoficção como “terapia”, porque me parece que isso implicaria em um utilitarismo rasteiro, acho que a ideia pode ter relação com algo que avengei em outra resposta: uma certa demanda (do público) por ver, reconhecer um sujeito desnudando-se, (de)compondo-se por escrito, na frente do leitor, construindo um sujeito na realidade das palavras. (Luciene de Azevedo. Grifos nossos)

A outra resposta que destoa das demais é a de Ricardo Lísias. De um ponto de vista mais radical, ele afirma: “Não posso responder pois não acho possível que um texto de ficção contenha o autor em si”.

De acordo com as ideias de Hubier, numa perspectiva literária, a inserção da experiência analítica na narrativa corresponde a uma reflexão profunda sobre a produção da literatura por ela mesma e sobre a escritura autoficcional. Para o teórico, a autoficção é autoanalítica, autorreferencial, metatextual e, até mesmo, metaficcional:

De fato, S. Doubrovsky, introduzindo a experiência analítica no texto, é conduzido a **teorizar sua prática literária**, a se render a uma análise do funcionamento de sua escritura. A autoficção teria assim, como característica, a apresentação, em filigrana, de uma reflexão sobre o estatuto

teórico das escrituras na primeira pessoa e **iluminar os territórios obscuros da personalidade**.⁶⁵

É bem verdade que, se traçarmos um perfil das autoficções na literatura brasileira, veremos a constância dessa “teorização sobre a sua prática literária”. Como na autoficção o escritor transforma o seu *eu* em personagem no contexto romanesco (e veremos que essa tem sido a prática mais recorrente na nossa literatura contemporânea), os protagonistas são em sua maioria escritores (José Castelo, Cristovão Tezza, Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Silviano Santiago, Daniel Galera, etc.) ou artista plástico (Sergio Kokis), e apresentam uma reflexão profunda sobre o conceito de arte ou sobre a própria escritura,⁶⁶ no sentido barthesiano do termo, uma escrita com o corpo, orgasmática e incontrolável. Nem sempre o nome da personagem estará explícito na autoficção, mas a identidade onomástica está ali, por meio do não-dito, o pacto é igualmente estabelecido, através do jogo e do uso de máscaras ficcionais. Por isso, ela é autorreferencial e autoanalítica.

Para Hubier, a autoficção é “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem”.⁶⁷ Doubrovsky justifica e teoriza o uso lúdico de uma literatura de “fricção”, nas fronteiras da existência real e da vida imaginária, nos limites da autobiografia e do romance.

⁶⁵ Tradução nossa. No original: De fait, S. Doubrovsky, introduisant l’expérience analytique au sein du texte, est amené à théoriser sa pratique littéraire, à se livrer à une analyse du fonctionnement de son écriture. L’autofiction aurait ainsi pour caractéristique de présenter, en filigrane, une réflexion sur le statut théorique des écritures à la première personne et de jeter la lumière sur les terroirs obscurs de la personnalité (HUBIER, 2003, p. 126-127. **Grifos nossos**).

⁶⁶ Leyla Perrone-Moisés (2012, p. 69-74) mostra que a tradução da palavra francesa *écriture* tem aparecido, indiferentemente, como *escrita* ou *escritura*. Entretanto, a concepção barthesiana de escritura tem um uso preciso e particular, por isso é preciso diferenciar a sua utilização para evitar “ambiguidades indesejáveis”: “[...] para Barthes, é *escritura* ou *texto* todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes. Toda escritura é portanto uma escrita, mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo”. Para Perrone-Moisés, a palavra *escrita* se opõe à *fala* ou à *leitura*, e a palavra *escritura* (que é apresentativa, produtiva, cujo sujeito é vazio, flutuante, impessoal) substitui a *literatura* (que é representativa, reprodutiva, cujo sujeito é pleno, centrado, pessoal). Nesse sentido, utilizaremos a tradução “escritura” sempre que nos referirmos ao exercício autoficcional.

⁶⁷ Tradução nossa. No original: *Elle est une écriture du fantasme et, à ce titre, elle met en scène le désir, plus ou moins déguisé, de son auteur qui cherche à dire, en même temps, tous les moi qui le constituent* (HUBIER, 2003, p. 128).

2.2 A AUTOFICÇÃO NA TEORIA E NA PRÁTICA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra.

Riobaldo

A autoficção é sintoma de nossa época.

Eurídice Figueiredo

O termo autoficção é recente nos estudos críticos e literários feitos no Brasil. Quando comecei a escrever a Tese, havia, ainda, pouco material disponível em língua portuguesa. E isso foi, inclusive, o que me levou, junto com minha orientadora, a querer estudar mais sobre o assunto e disponibilizar essa discussão na nossa língua. Hoje já temos excelentes pesquisadores e professores versando e publicando sobre o assunto. A intenção deste capítulo é, justamente, trazer um levantamento desses nomes e trabalhos sobre a autoficção que se destacam nos estudos críticos e literários brasileiros, e também a prática autoficcional entre nossos escritores contemporâneos.

O meu primeiro contato foi com a escritora Luciana Hidalgo, ainda em Paris (2012), onde ela terminava o pós-doutorado em autoficção, na mesma universidade (*Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3*) em que eu estava realizando o meu “doutorado-sanduíche”, também em autoficção. O contato estabeleceu-se graças à nossa orientadora em comum, hoje coorientadora desta Tese, Prof^a. Dr^a. Jacqueline Penjon.

Hidalgo apresentou uma conferência no tradicional *Colloque de Cerisy-la-salle*, em julho de 2012, intitulada “L’autofiction brésilienne: une écriture-limite” [A autoficção brasileira: uma escrita-limite], em que representou a literatura brasileira, levando para os franceses uma reflexão sobre a nossa prática literária contemporânea autoficcional e trazendo para nós, brasileiros, as possíveis aproximações entre a nossa literatura e o conceito francês. Luciana observa que o termo autoficção, tradução direta do francês “autofiction” – como ela

bem denomina, um *conceito-vírus*, uma vez que contamina literaturas e artes em todo o mundo –, fará parte da próxima edição do dicionário brasileiro Houaiss de 2013.⁶⁸ De acordo com a escritora, a palavra autoficção “agora é abraçada pela tradição: do uso coloquial vai passar ao oficial”.⁶⁹

Outra oportunidade que tive foi o contato com a professora da Universidade Federal de Juiz de Fora, também tradutora d’*O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, prof^a. Dr^a. Jovita Maria Gerheim Noronha. Noronha vem trabalhando há bastante tempo com os temas escritos de si, construções identitárias, literatura comparada e francesa. Foi graças a Philippe Lejeune que estabeleci contato com Jovita.⁷⁰ Para quem está começando a enveredar pelos caminhos da autoficção, Noronha tem um importante artigo publicado no livro *Literatura, Crítica e Cultura IV* (Editora UFJF, 2010), intitulado “Notas sobre autobiografia e autoficção”. A intimidade com os textos de Lejeune, revelada no artigo, possibilita que o seu leitor conheça a evolução da reflexão teórica lejeuniana acerca da autobiografia, através das atualizações do pacto autobiográfico e das respostas aos questionamentos (e provocações) feitos por Doubrovsky e outros pesquisadores franceses.

Outra estudiosa notável no assunto é a prof^a. Dr^a. Eurídice Figueiredo, professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), que publicou recentemente *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (UERJ, 2013). Nesse livro, a pesquisadora de autoficção indaga como diferentes gerações de mulheres se constroem imagetivamente nos seus textos autobiográficos, autoficcionais ou memorialísticos, da década de 1970 até hoje. Figueiredo vem percorrendo o Brasil inteiro, ministrando palestras (sempre muito esclarecedoras) sobre a autoficção, participando de jornadas, colóquios e seminários, refletindo sobre a nossa literatura contemporânea e também a literatura em língua francesa. Tive oportunidade de estar com Eurídice nas Jornadas Canadenses, que ocorreram no Rio Grande do Sul, e no Seminário de estudos sobre o espaço biográfico, na Bahia, ambas em 2013. A importância desse

⁶⁸ Informações retiradas do texto em língua francesa apresentado por Luciana Hidalgo no *Colloque Cerisy*, gentilmente cedido a mim. Sua publicação está prevista para a próxima edição da coletânea de textos tradicionalmente publicada pelas Presses Universitaires Lyon após o evento.

⁶⁹ HIDALGO, Luciana. Realidade e invenção para lidar com a dor. Entrevista concedida ao Estadão, em 18 de maio de 2013. Acesso disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor--,1033082,0.htm>

⁷⁰ Tive oportunidade de conhecer Lejeune pessoalmente, em Paris, numa conferência oferecida pela APA (Association Pour l’Autobiographie), em 2012. Depois mantivemos contato por e-mail, ele acabou me ajudando muito, me indicando leituras e o contato com Jovita, sua tradutora para o português.

convívio é o diálogo que estabelecemos, que mostrou a afinidade de interesses de pesquisa, bem como a contribuição significativa para a minha pesquisa e Tese.

Também a prof^a. Dr^a. Ana Cláudia Viegas Coutinho, professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a prof^a. Dr^a. Ana Maria Lisboa de Mello, professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul⁷¹ (PUCRS) e minha orientadora, e a prof^a. Dr^a. Sissa Jacoby (PUCRS) se preocupam com a questão do *eu* nas narrativas de introspecção. Podemos, ainda, citar o próprio Silvano Santiago, que há muito tempo vem trabalhando com essas noções fronteiriças na sua literatura e em ensaios teóricos, e Evando Nascimento, também professor e escritor. Santiago e Nascimento exercem dupla função, atuam juntamente na prática (escrevem autoficções) e na teoria literária (escrevem sobre o conceito de autoficção).

Na Bahia, tive oportunidade de contactar com a professora Dr^a. Luciene Azevedo, que contribuiu generosamente com a Tese, não só respondendo nosso questionário, mas também disponibilizando a abertura para o diálogo. O encontro deu-se no “Seminário de estudos sobre o espaço biográfico” (realizado na UFBA, em novembro de 2013), evento em que pudemos dialogar intensamente sobre o assunto com diversos professores e estudiosos do “espaço biográfico” nas diferentes manifestações artísticas.

Certamente muitos pesquisadores não foram mencionados (provavelmente, porque não tive contato direto com eles), o que eu classificaria como uma possível injustiça, porém o espaço é restrito e a minha intenção é apenas elucidar uma breve mostra do que já vem sendo feito em termos de estudos sobre a autoficção no Brasil, e, também, ajudar pesquisadores que se interessam em entrar nesse campo complexo.

⁷¹ Na PUCRS, durante o X Seminário Internacional de História da Literatura (2013), houve um curso excelente sobre “Autoficciones”, com a professora catalã Anna Caballé. Caballé analisou vários exemplos de autoficções na literatura espanhola, refletindo sobre o conceito literário de autoficção.

Do conceito teórico à prática da autoficção, da França ao Brasil. Como um conceito que visa à unificação de uma prática, para melhor entendê-la e classificá-la, poderia dar conta de tal multiplicidade da escrita literária contemporânea brasileira focada no *eu*?

Percebemos que o termo autoficção funciona bem em diferentes campos da arte e em diferentes línguas (no francês, *autofiction*; no inglês, *autofiction*; no espanhol, *autoficción*). Doubrovsky, numa entrevista realizada por Isabelle Grell intitulada “C’est fini”, fala sobre o sucesso do termo e de como o neologismo se espalhou pelo mundo todo. Seu criador revela-se orgulhoso de sua própria criação:

O termo ‘autoficção’ tem tido um sucesso surpreendente. Quaisquer que sejam as críticas que ele possa ter recebido, e certamente houve abusos e erros graves, esse termo, concebido para o meu uso pessoal, tornou-se corrente não só na França, onde ele entrou para os dicionários Larousse e Robert, mas, pelo que sei, ele também é empregado frequentemente em inglês, alemão, espanhol, português, italiano e até mesmo polonês. Eu soube até, com surpresa, que houve um colóquio sobre a autoficção francesa na universidade de Teerã.⁷² (DOUBROVSKY, 2011, p. 23)

Podemos falar em filmes, pinturas, quadrinhos, peças teatrais, performances, poemas, contos, minicontos, novelas, romances *autofictionnalis*. O seu uso tem se expandido cada vez mais e, como vimos anteriormente, será verbete da próxima edição do dicionário Houaiss (o que aponta para a necessidade de inclusão do termo – já tão difundido oralmente – na nossa língua-mãe). Talvez essa expansão exacerbada possa ter nos levado à banalização e ao uso indiscriminado do termo, muito criticada pelo seu próprio criador, Serge Doubrovsky. Tal banalização, por sua vez, leva muitos escritores e críticos à rejeição do uso do termo.⁷³

Antes de designar um determinado tipo de literatura, com regras e restrições para compor um “gênero” denominado autoficção, o termo dissemina sentidos, escapando e atingindo diferentes áreas e práticas artísticas, mostrando-se alheio às definições pré-estabelecidas. É uma espécie de alerta para a confusão e hibridização de todos os gêneros. É

⁷² Tradução nossa. No original: *Le terme ‘autofiction’ a connu un succès étonnant. Quels que soient les reproches qu’on a pu lui faire, et certes il y a eu des abus e des malversations, ce terme, conçu pour mon usage personnel, est devenu courant non seulement en France, où il est entre dans les dictionnaires Larousse et Robert, mais, à ma connaissance, il est aussi couramment employé en anglais, allemand, espagnol, portugais, italien, voire polonais. J’ai même appris avec étonnement qu’il y avait eu un colloque sur l’autofiction française à l’université de Téhéran.* (DOUBROVSKY, 2011, p. 23)

⁷³ A questão da rejeição do uso do termo será abordada no terceiro capítulo, em “Eles não escrevem autoficção: variações do mesmo termo”.

por isso que Manuel Alberca (2007)⁷⁴ vai dizer que o leitor ideal é aquele que resiste à leitura de um só estatuto, ele entra e aceita o jogo ambíguo da autoficção, aceita a indeterminação, as incógnitas insolúveis, ele transita entre o romanesco e o autobiográfico e desfruta de máxima liberdade para mover-se entre ambas as interpretações.

Quando falamos em autoficção, talvez mais importante do que definir imediatamente o que é/não é autoficção, como o autor deve escrever, como ele trata da matéria de sua própria vida, como o pacto com o leitor se estabelece, nos parece mais pertinente, primeiro, pensarmos o termo como algo necessário para refletirmos sobre uma prática literária híbrida, que assume diferentes formas, ou seja, uma prática plural. De acordo com Evando Nascimento (2010, p. 200), “importa menos o que é a autoficção, do que o que podemos fazer com ela, seja como autores de romances, peças de teatro ou obras de artes plásticas (como Sophie Calle e Hélio Oiticica), seja como escritores de textos dissertativos”.

É importante sabermos da dificuldade de definição para a qual o termo nos chama a atenção e, sabendo dessa quase-incapacidade, repararmos que o termo aponta também para uma mudança no contexto sócio-histórico-cultural, intitulado muitas vezes como uma sociedade “pós-moderna” (Jean-François Lyotard) ou do “capitalismo tardio” (Frederic Jameson), ou mesmo “neobarroca” (Omar Calabrese), ou ainda a “alta modernidade” (Anthony Giddens), cada concepção com sua peculiaridade, mas que indaga crenças anteriores que, nos dias de hoje, já não suprem mais as nossas necessidades, as nossas lacunas e as nossas questões existenciais.

O lugar das certezas absolutas, inteiras, que não sentem dúvida
nem hesitação, é o manicômio.

Fernando Pessoa

⁷⁴ Manuel Alberca, professor da Universidade de Málaga (Espanha), publicou o livro *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, em Madri, 2007. Trata-se de uma obra de grande fôlego, que permite uma complexa reflexão teórico-crítica sobre o conceito de autoficção e a sua relação com a literatura de língua espanhola. Tenho uma resenha sobre o livro de Alberca, publicada na Revista *Letras de Hoje* (PUCRS, 2013). Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15465/10146>.

Quando falamos em “pós-moderno”, queremos nos referir a uma maneira de ler e de se dizer no mundo. O sujeito pós-moderno não é mais o sujeito racional, consciente e pleno. Stuart Hall, em *A identidade na pós-modernidade*, afirma que a identidade é construída historicamente e que o sujeito pós-moderno “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas a redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, [1992] 2006, p. 13). Para Hall, a “confortadora narrativa do eu” é uma “cômada estória sobre nós mesmos”, se acreditamos numa identidade unificada desde o nascimento até a morte (o que é uma fantasia).

Na arte, podemos pensar em algumas mudanças (entre tantas outras) como a crise da representação, a mescla de gêneros, a ruptura com o estruturalismo, o retorno à subjetividade, o ecletismo, a intertextualidade, a paródia, o pastiche, o fim de hierarquias (alta e baixa cultura), o relativismo estético, o anarquismo epistemológico, a crise da ideia de verdade absoluta e o fim das narrativas legitimadoras.

Leonor Arfuch (2010), preocupada com os dilemas da subjetividade contemporânea, observa como tal mudança no cenário cultural aflora em meados dos anos 1980:

Apresentavam-se ali as (mais tarde) célebres argumentações sobre o fracasso (total ou parcial) dos ideais da Ilustração, das utopias do universalismo, da razão, do saber e da igualdade, dessa espiral ininterrupta e ascendente do progresso humano. Uma nova inscrição discursiva, e aparentemente superadora, a **‘pós-modernidade’**, vinha sintetizar o estado de coisas: **a crise dos grandes relatos legitimadores**, a **perda de certezas** e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo **descentramento do sujeito** e, coextensivamente, a **valorização dos ‘microrrelatos’**, o **deslocamento de vozes**, da **hibridização**, da **mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos** (ARFUCH, 2010, p. 17. Grifos nossos).

A modernidade, para Anthony Giddens (2002),

[...] é uma ordem pós-tradicional, mas não uma ordem em que as certezas da tradição e do hábito tenham sido substituídas pela certeza do conhecimento racional. A dúvida, característica generalizada da razão crítica moderna, permeia a vida cotidiana assim como a consciência filosófica, e constitui uma dimensão existencial geral do mundo social contemporâneo. A modernidade institucionaliza o princípio da dúvida radical e insiste em que todo conhecimento tome a forma de hipótese – afirmações que bem podem

ser verdadeiras, mas que por princípio estão abertas à revisão e podem ter que ser, em algum momento, abandonadas. (GIDDENS, 2002, p. 10)

É nesse contexto que percebemos a autoficção enquanto “variação *pós-moderna* da autobiografia” (cf. DOUBROVSKY). Manuel Alberca (2007) considera a autoficção literária e plástica como um fenômeno cultural, que conflui ou guarda uma evidente sintonia com algumas das principais bases do ideário pós-modernista (que caracteriza as sociedades ocidentais desde as décadas de 1980 e 1990), como a sua reflexão de um sujeito neo-narcisista e a concepção do real como um simulacro. A autoficção forma uma determinada imagem de nós mesmos e de nosso tempo, consequência da nova configuração de sujeito e de sua nova escala de valores. Ela representa no plano literário o mundo atual, revela algumas chaves e limitações do nosso mundo, ajuda a melhor reconhecê-lo e compreendê-lo.

Segundo Doubrovsky, “a autobiografia não é nem mais verdadeira, nem menos fictícia que a autoficção. E por sua vez, a autoficção é finalmente a forma contemporânea da autobiografia”⁷⁵ (2011, p. 25). Podemos nos questionar sobre essa afirmação de Doubrovsky e problematizar a implicatura aparente de que ninguém mais escreverá autobiografia (se levarmos “ao pé da letra” a noção de autoficção como forma contemporânea da autobiografia). Por isso, anteriormente, fizemos a distinção do movimento da autobiografia (vida → texto; prática entre pessoas notáveis, não necessariamente escritor) e da autoficção (texto → vida; prática entre escritores). Tal distinção nos ajudará a relativizar as afirmações de Doubrovsky, sem prejudicar o fluxo das nossas reflexões – que, aqui, vem sendo construídas. A autoficção é antes de tudo uma manifestação adversa à ilusão de controle e de autocontrole. A escritura enquanto jogo autoficcional é aquela que não se pode conter. É aquela que nunca está lá, que não se deixa capturar, que está em constante movimento e transformação. Sempre que a retomamos e a lemos, já não é mais a mesma. É outra. A autoficção chama a atenção para essa linguagem que se manifesta autonomamente e, ao mesmo tempo, para o material biográfico do autor (que o utiliza como estratégia literária). Sendo assim, a prática autoficcional não acredita numa representação passiva da língua.

⁷⁵ Tradução nossa. No original: *L'autobiographie n'est ni plus vrai, ni moins fictive, que l'autofiction. Et à son tour, l'autofiction est finalement la forme contemporaine de l'autobiographie.* (DOUBROVSKY, 2001, p. 25)

Nesse sentido, a famosa concepção de *modernidade líquida* de Zigmunt Bauman (2001) mostra-nos, através da metáfora da liquidez, o presente da era moderna registrado pela instabilidade. Marcados pela mobilidade e inconstância, os fluidos “não fixam o espaço nem prendem o tempo”, “não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos a mudá-la”, eles “fluem, escorrem, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam”; e, pensando em sua relação com o tempo, suas descrições “são fotos instantâneas, que precisam ser datadas” (BAUMAN, 2001, p. 8).

A autoficção, assim como a lírica moderna, desprende-se do sujeito, despersonaliza-se, mas, contraditoriamente, trata do próprio sujeito, do sofrimento, do trauma, das experiências vividas, que, agora, precisam ser narradas e compartilhadas, “confessadas” – por assim dizer, precisam se tornar matéria do próprio fazer literário, ou artístico, a fim de reunir o conscientemente vivido e apreendido, com aquilo que está fora do nosso alcance, aquilo que não controlamos, o “resto”, o esquecido, que vem à tona em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras. Do particular ao universal, como bem observa Theodor Adorno, na palestra “Lírica e Sociedade” (1983). Numa rede de interligações, a subjetividade do autor é objetivada por meio das palavras, o autor/poeta fala sobre o que lhe é particular, aquilo que acontece somente com ele (dor, amor, traumas, experiências e sentimentos diversos), para que aconteça uma nova subjetivação, através do leitor, que não lê (ou desfruta da obra de arte) passivamente. O leitor atua como coautor, não só preenchendo lacunas em branco do texto, mas recriando-o, transformando aquele texto em algo seu.

Se por um lado o estruturalismo “matou o sujeito”, hoje o sujeito está reinserido no cerne do debate epistêmico. Ou ainda, podemos dizer que, no século XX, ele volta como personagem literária, tomando-se como objeto: “Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara” (SARLO, 2007, p. 31). Sendo assim, a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual. Beatriz Sarlo (2007) está atenta a essas modificações e questiona a contradição entre a *firmeza do discurso* e a *mobilidade do vivido* no relato da experiência. Sarlo observa que a narração inscreve a experiência no tempo da lembrança:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas

tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 24-25).

Algumas questões irão sempre perambular pelo nosso imaginário quando tratamos desse assunto e nem sempre encontrarão respostas definidoras (pois estas são impróprias do pós-moderno). Também veremos que os autores tendem a levar a questão ao extremo, *ou tudo ou nada*, não conseguindo lidar com essa recepção ambígua, esse entre-lugar ou esse “lugar impossível” em que se situa a autoficção. Entre essas questões, estão: Toda escritura do *eu* é uma autoficção? Toda escritura contemporânea do *eu* é uma autoficção? A emergência da autoficção na literatura contemporânea não estaria relacionada a uma cultura midiática, da superexposição (divulgação também pelas redes sociais) da vida pessoal, numa sociedade marcada pelo mito de Narciso ou numa “sociedade do espetáculo” (Guy Debord)? As pessoas não fazem da rede social, como, por exemplo, a “*timeline* do *Facebook*”, uma “espécie de divã”, compartilhando ali suas dores, perdas, alegrias, vitórias, e esperando leitores/interlocutores ativos que “curtam” e comentem, ou que não curtam e retuquem, mas que todos saibam/acompanhem, a cada instante, o que estão fazendo? As redes sociais não seriam uma espécie de autoficção, no sentido de uma “ficcionalização de si”, através de imagens e autodefinições construídas de maneira não arbitrária? O que leva alguém a escrever sobre si mesmo? Compartilhar uma dor através da escritura alivia o trauma?

José Castello escreve um romance-carta ao pai Ribamar, *à la* Kafka, após sua perda. No romance *Ribamar*, publicado em 2010, há identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista – o José –, e ele narra essa experiência de busca e de autocompreensão, que alivia a dor e ajuda a reestruturar o caos, mesmo que essa tarefa seja impossível:

Meu mal tem uma origem precisa: sou obcecado por Franz Kafka. Não que eu o inveje ou deseje ser como ele. Também não o odeio e, com algum esforço, reconheço sua grandeza. Meu problema é que não consigo parar de pensar em Kafka.

Isso começou quando eu era um menino. Vi, em algum lugar, uma fotografia daqueles olhos nervosos, que copiam os meus. Sempre vestido em cores

escuras, como eu mesmo me vestia. Uma sombra o envolve, e eu a sinto roçar minhas costas. [...]

Ainda não lhe disse, pai: escrevo um romance. Não sei se chegará a ser isso. O mais correto é falar de notas para o livro que, um dia, escreverei, *Ribamar*, ele se chamará. Eu o dedicarei a você. (CASTELLO, 2010, p. 13-14).

Castello, em entrevista a Bia Corrêa Lago,⁷⁶ fala sobre a necessidade de escrever sobre a sua relação distante com o pai e a impossibilidade de ser fiel à memória, pela distância entre o tempo vivido e o tempo narrado, ele diz que escreveu um romance, em forma de uma carta que um filho escreve para o pai. A ideia do livro surgiu a partir de uma pesquisa que Castello começou a fazer sobre as relações de alguns escritores famosos – Clarice Lispector, Virgínia Woolf, etc. – com os seus pais. Isso despertou no autor a vontade e a escrita efetiva de pequenas memórias no papel, momentos de sua relação com o pai. O resultado – *Ribamar* – é uma mistura entre memória e ficção. Durante o processo, a impossibilidade de controle sobre o *por vir* da escritura. Depois de escrito, a impossibilidade de delimitar o que é verdade e o que é criação. São os dois. É mentira, deformação, reinvenção. Nesse sentido, a escrita híbrida de *Ribamar* é autoficção.

Em *Diário da Queda* (2011), Michel Laub também relata, a partir do trauma irreparável de compactuar com a queda de um colega na época da escola, o peso – que carregou durante a adolescência e carrega na idade adulta – da herança judaica, da carga histórica do Holocausto, da relação com o pai e com o avô, memórias de três gerações, mas que ao final do romance ele tenta quebrar o ciclo de fardo e de culpa, não repetindo com o filho recém-nascido comportamentos familiares:

Ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, como se perdesse o sentido falar sobre as maneiras como ela se manifesta na vida de qualquer um, e as maneiras como cada um tenta e consegue se livrar dela, e comigo tudo se resume ao dia em que simplesmente deixei de beber, em que passei a educadamente recusar bebida, em que passei a educadamente dizer que não bebo nem uma taça de vinho num coquetel cercado de pessoas amigas e bem-intencionadas porque isso não me faria bem, e é mais fácil do que parece e eu não faço propaganda disso e se pela última vez estou dizendo o que penso a respeito é para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões. **Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida**

⁷⁶

Programa *Umas Palavras*, apresentado no Canal Futura, no dia 10 de maio de 2013.

fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso [...] verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer. (LAUB, 2011, p. 150-151. Grifo nosso)

Escrever sobre esse trauma ajuda a entendê-lo. Escrever sobre a questão da identidade ajuda a compreender a sua própria identidade. O livro é também uma espécie de divã, lugar onde mescla experiências autobiográficas e ficcionais. É uma autoficção no sentido que Laub trabalha com a matriz da memória e elementos inventados. É mistura, é confusão, é oxímoro.

O mesmo procedimento encontramos no último livro publicado por Laub, *A maçã envenenada* (Companhia das Letras, 2013). Nele o escritor mescla situações biográficas, históricas e ficcionais. Fato e ficção. Romance também escrito na primeira pessoa do discurso, Laub recorre aos recursos autoficcionais para conquistar o leitor e mantê-lo preso à narrativa. Em *A maçã envenenada*, temos o encontro de duas situações bem diferentes que se relacionam a partir da proximidade das datas em que ocorreram: o chocante genocídio de Ruanda, em 1994, e o *show* da banda Nirvana, em São Paulo, em 1993. O narrador conta que entrevistou uma das poucas sobreviventes do massacre, Immaculée Ilibagiza, que ficou presa durante 91 dias num banheiro com mais oito mulheres. A narrativa de Laub, muito bem articulada, ganha ritmo próprio, oscila – nos pequenos capítulos – entre os acontecimentos diversos (adolescência, primeiro namoro, banda, colégio, serviço militar, *show* do Nirvana, Porto Alegre, Londres, São Paulo, Ruanda, etc.), circunscritos à esfera da memória, mostrando a repercussão desses fatos na interioridade do sujeito. Certamente, uma narrativa que sensibiliza o leitor:

Outra diferença possível entre Immaculée e Kurt Cobain: ela enterrou a família, foi embora de Ruanda, casou nos Estados Unidos, teve duas filhas, escreveu um livro e viajou o mundo sabendo que nunca seria convidada para falar sobre outro assunto senão os noventa e um dias que passou no banheiro, e mesmo assim voltou à África e visitou o homem que matou seu pai, sua mãe e seu irmão, e pôs a mão no ombro dele, e entre dar algum alívio à culpa dele e abandoná-lo num horror ainda mais escuro optou por perdoá-lo.

Já Kurt Cobain escreveu seu bilhete, atravessou a estufa, sentou sobre duas toalhas no terraço, tirou o gorro de caçador, fumou um cigarro, mais um gole de cerveja, mais uma dose de heroína preta mexicana logo acima do cotovelo, a última providência antes de encostar o cano da espingarda no céu

da boca, e não sei se em algum desses momentos ele pensou no que seria o dia seguinte de Courtney Love. Não sei se ele lembrou que o disco da banda dela estava com lançamento marcado para aquela semana. E que pelo resto dos anos diriam que ela fez o marido se viciar, não o apoiou durante a desintoxicação, estava prestes a abandoná-lo na pior das condições em que um ser humano pode estar, e sem ela haveria chance de tudo terminar de outra forma. (LAUB, 2013, p. 59-60)

Nesse mesmo caminho, trilha Tatiana Salem Levy, em *A chave da casa* (2007). Levy ficcionaliza a sua própria história, tratando de uma personagem em busca de suas origens, a fim de criar um sentido da sua herança judaica, através da escrita. Levy conta sobre o seu processo de escrita do romance, em “Do diário à ficção: um projeto de tese/romance”. Ela afirma que fez um mergulho nas histórias contadas nas cartas e nos diários da família, no relato da imigração, nos motivos e nas dores da partida, na chegada ao Brasil. Foram esses materiais, o contato com a família, a memória, a viagem que a levaram a “exorcizar os fantasmas” que a atormentavam a partir da escrita de *A chave da casa*:

Escrevo com as mãos atadas. Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saio há longo tempo. Escrevo sem poder escrever e: por isso escrevo. De resto, não saberia o que fazer com este corpo que, desde a sua chegada ao mundo, não consegue sair do lugar. Porque eu já nasci velha, numa cadeira de rodas, com as pernas enguiçadas, os braços ressequidos. Nasci com cheiro de terra úmida, o bafo de tempos antigos sobre o meu dorso. Por mais estranho que isso possa parecer, a verdade é que nasci com os pés na cova. Não falo de aparência física, mas de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço, que me deixa dias a fio – às vezes um, dois meses – com a cabeça no mesmo lugar. Um peso que não é de todo meu, pois já nasci com ele. Como se toda vez em que digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Nunca falo sozinha, falo sempre na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia. (LEVY, 2007, p. 9)

Outro exemplo para refletirmos sobre o fenômeno da autoficção é o romance *Feliz ano velho*, publicado ainda nos anos 1980, quando o conceito de autoficção ainda não incomodava os domínios da teoria da literatura brasileira. Marcelo Rubens Paiva compartilha a experiência traumática de ficar tetraplégico ao se atirar num lago com pouca água e bater a cabeça. A partir do acidente, adentramos na vida de Marcelo, narrador em primeira pessoa, que nos conta, ao lado da experiência autobiográfica que mudou a sua vida, sobre o desaparecimento de seu pai, ex-deputado federal Rubens Paiva, na ditadura militar (“Rubens Paiva não foi o

único ‘desaparecido’. Há centenas de famílias na mesma situação: filhos que não sabem se são órfãos, mulheres que não sabem se são viúvas” [p. 80]); sua relação com a mãe e a irmã; relações de amizades e de amores; frustrações; dificuldades etc:

14 DE DEZEMBRO DE 1979
17 HORAS
SOL EM CONJUNÇÃO COM NETUNO
E EM OPOSIÇÃO A VÊNUS

Subi numa pedra e gritei:

— Aí, Gregor, vou descobrir o tesouro que você escondeu aqui embaixo, seu milionário disfarçado.

Pulei com a pose do Tio Patinhas, bati a cabeça no chão e foi aí que ouvi a melodia: biiiiiiin.

Estava debaixo d’água, não mexia os braços nem as pernas, somente via a água barrenta e ouvia: biiiiiiiiiiiiin. Acabara toda a loucura, baixou o santo e me deu um estado total de lucidez: “Estou morrendo afogado”. Mantive a calma, prendi a respiração, sabendo que ia precisar dela para boiar e aguentar até que alguém percebesse e me tirasse dali. “Calma, cara, tente pensar em alguma coisa”. Lembrei que sempre tivera curiosidade em saber como eram os cinco segundos antes da morte, aqueles em que o bandido com vinte balas no corpo suspira... (PAIVA, [1982] 2006, p. 13).

Novamente, um autor que trabalha no plano artístico a matéria de sua vida, de sua memória. Não é uma autobiografia. É um texto para ser lido como romance. Mas parte de “fatos estritamente reais”, sendo assim, autobiografia e romance, realidade e ficção, gerando uma dupla recepção por parte do leitor: “ora ficcional, ora autobiográfica” (GASPARINI, 2004).

Em *O filho eterno*, Cristovão Tezza aborda o tema do amadurecimento de um pai, que tem um filho com síndrome de Down, e passa por um processo de aceitação de si mesmo e do filho. Tezza parte de um dado biográfico seu – tem um filho especial, chamado Felipe, tal como está no romance. Porém, o romance está escrito em terceira pessoa, o que, segundo o autor, foi a “chave técnica” do livro, permitindo que ele se distanciasse do narrador. A narrativa é cruel, o leitor de *O filho eterno* não sai indiferente dessa experiência angustiante, revoltante e emocionante. Essa natureza cruel da narrativa está, por exemplo, no jeito como o pai se refere ao filho: o estorvo, a coisa, um ser insignificante, criança horrível, pequeno monstro, pedra inútil, deficiente mental, absolutamente nada, pequeno leproso, problema a ser resolvido, idiota, pequena vergonha, mongolóide, entre outros. Na passagem do livro a seguir,

percebemos a crueldade na descrição de como ele vê os portadores de Down, assumindo, cada vez mais, o papel de anti-herói repulsivo e insensível:

[...] vá em qualquer maternidade e a cada mil nascimentos haverá, lotérica, uma criança Down, que alimentará outras estatísticas e estudos como aquele que ele revisou, curioso. Cada coisa que há no mundo! Crianças cretinas – no sentido técnico do termo –, crianças que jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal; que não terão praticamente autonomia nenhuma; que serão incapazes de abstração, esse milagre que nos define; e cuja noção do tempo não irá muito além de um ontem imemorial, milenar, e um amanhã nebuloso. Para eles, o tempo não existe. A fala será, para sempre, um balbuciar de palavras avulsas, sentenças curtas truncadas; será incapaz de enunciar uma estrutura na voz passiva (*a janela foi quebrada por João* estará além de sua compreensão). O equilíbrio do andar será sempre incerto, e lento; se os pais se distraem, eles engordarão como tonéis, debaixo de uma fome não censurada pela sensação de saciedade, que neurologicamente demora a chegar. Tudo neles demora a chegar. Não veem à distância – o mundo é exasperadamente curto; só existe o que está ao alcance da mão. São caturros e teimosos – e controlam com dificuldade os impulsos, que se repetem, circulares. Só conseguirão andar muito tempo depois do tempo normal. E são crianças feias, baixinhas, próximas do nanismo – pequenos ogros de boca aberta, língua muito grande, pescoços achatados, e largos como troncos. Em poucos minutos – ele não pensou nisso, mas era o que estava acontecendo – aquela criança horrível já ocupava todos os poros de sua vida. Haveria, para todo o sempre, uma corda invisível de dez ou doze metros prendendo os dois (TEZZA, 2008, p. 34-5).

Uma recente publicação um tanto polêmica é o romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013). Nele o narrador Ricardo Lísias fala sobre o fim traumático de seu casamento de quatro meses. Lísias encontra e lê o diário da ex-mulher [X], no qual ela fala sobre as suas aventuras sexuais fora do casamento e sobre as suas impressões (nada agradáveis) a respeito do marido:

26 de julho: o meu psiquiatra disse que ajuda se eu fizer uma lista das qualidades e dos defeitos do meu marido. Se ele tiver mais qualidades que defeitos, eu gosto dele.

Qualidades

*muito inteligente
tem um futuro brilhante
gentilíssimo*

Defeitos

*vaidoso (caricatural)
anda demais
apaixonado pelo próprio pinto*

<i>bonzinho com meus amigos</i>	<i>não vai muito ao cinema</i>
<i>educado</i>	<i>complicado no meio literário</i>
<i>ousado</i>	<i>pensa demais em política</i>
<i>fiel</i>	<i>pouco ambicioso</i>
<i>atencioso</i>	<i>financeiramente</i>
<i>escritor</i>	<i>não sabe dirigir</i>

Curiosamente, deu 9 x 8, então eu gosto dele. (LÍSIAS, 2013, p. 55)

Pouco antes de o *Divórcio*, Lísias havia publicado *O céu dos suicidas*. Ambos apresentam identidade onomástica entre autor, narrador e personagem: Ricardo Lísias. Nome e sobrenome idênticos. Ambos os romances tratam de traumas recentes na vida do autor: o suicídio de um amigo e a descoberta inesperada do diário da sua mulher. N' *O céu dos suicidas*, a experiência pessoal da perda do amigo André, que se enforcou, leva o escritor à trajetória agônica de luto e desabafo. Ricardo Lísias não se conforma com o suicídio do amigo e compartilha, através da escrita, o seu sofrimento, o seu sentimento de culpa e a sua resistência às verdades estabelecidas (religiões e psiquiatria, principalmente):

— O que eu quero dizer – concluí – é que as religiões estão erradas quanto ao destino dos suicidas.

— Rapaz, talvez você esteja dominado pelo mal.

Certo, agora além de tudo o demônio tomou conta de mim. E esse papa, esse papa aí não foi nazista, não? Todo mundo sabe, seu filho da puta, todo mundo sabe que vocês são pedófilos. Certo, sou o demo, mas vocês são pedófilos. E você, e você, seu filho da puta, você também é pedófilo? Fala para mim, você também come criancinha? Tem criancinha aí dentro? Pode me falar. Vocês não entendem nada de céu, nada de paraíso, vocês só sabem de pedófilos e nazistas. Vou entrar aqui. Vou entrar aí e achar um monte de criancinha na mão de vocês. Então eu sou o demônio? O mundo só grita, o mundo não para de berrar e eu estou tomado pelo demônio! Sou o diabo? Mas quem é pedófilo mesmo? Quem abusa de criança mesmo? Vocês não entendem nada. Vocês não entendem nada do paraíso nem das pessoas velhas. Vocês não compreendem os velhos, vocês só colocam as mãos nas costas das criancinhas, vocês não entendem nada de Deus, você é que é o demo, você é que é o demo, seu pedófilo filho da puta.

Antes de sair, cuspi na cara do padre pedófilo filho da puta (LÍSIAS, 2012, p. 164-165).

É interessante pensar que, para o escritor de autoficção, a carreira literária é possível. Isto é, ele pode escrever várias autoficções, assim como o faz Enrique Villa-Matas, sendo essa a sua profissão. O autor constrói para si um personagem que vai protagonizando seus mais diversos romances. Já a autobiografia é uma escrita única, seria, no mínimo, engraçado (ou pedante) que alguém se autobiografasse a cada dois anos, por exemplo.

Angústias, histórias mal resolvidas, traumas, dores, relações familiares conflitantes, heranças familiares, culturais, religiosas, insatisfações, são “motivos impulsionadores”, motes que levam essas pessoas a escrever um romance, uma literatura, por vezes testemunhal, confessional, memorialista, mas também ficcional. Autoficção. “Narração de acontecimentos estritamente reais”, mas dominados pela linguagem; pela incapacidade do autor em controlar o seu próprio relato, a escrita. E, diante da multiplicidade dos exercícios autoficcionais na literatura brasileira contemporânea, levando em consideração todas as reflexões já feitas, percebemos a impossibilidade em falar de uma autoficção no singular, mas sim de autoficções, assim, no plural: “Autoficções no plural, então. Como para mostrar melhor a diversidade e a vivacidade de um gênero que não é exatamente um”⁷⁷ (BURGELIN; GRELL; ROCHE, 2010).

2.3 O JOGO AUTOFICCIONAL EM *O FALSO MENTIROSO*, DE SILVIANO SANTIAGO

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

Mário de Sá-Carneiro

⁷⁷ Tradução nossa. No original: *Autofictions au pluriel, donc. Comme pour mieux montrer la diversité et la vivacité d'un genre que n'est pas tout à fait un*. ROCHE, Roger-Yves. “A (etc.)”. In: BURGELIN, Claude; GRELL, Isabelle; ROCHE, Roger-Yves (Orgs.). *Autofiction(s)*. Colloque de Cerisy. Lyon: PUL, 2010.

Silviano Santiago foi um dos primeiros escritores brasileiros a utilizar o termo *autoficção* para apresentar seu livro de contos *Histórias mal contadas*⁷⁸. Em entrevista cedida a nós, ele diz:

A etiqueta em questão [autoficção], criada por Doubrovsky e **talvez utilizada por mim pela primeira vez no Brasil**, como, aliás, outras etiquetas, servem para acentuar um traço dominante em determinada produção que requer tanto o devido registro (daí a criação do vocábulo), quanto a devida análise (daí a transformação do vocábulo em conceito). Quero dizer que Doubrovsky criou vocábulo e conceito a fim de normatizar importante filão da literatura modernista e contemporânea (independente de nacionalidade). **Parabéns a ele.** (Grifos nossos. Entrevista disponível no Apêndice da Tese).

Há muito tempo, mais precisamente desde o início dos anos 1980, Santiago vem refletindo criticamente sobre questões de experiência, memória, sinceridade e verdade poética na sua prática literária e nos seus ensaios teórico-críticos. A lucidez do teórico permite-lhe notar, desde aquela época, uma mescla entre escrita autobiográfica e ficcional na literatura brasileira:

Se por acaso você conhece minha obra crítica, terá observado que, desde o início dos anos 1980, **acentuava o fato de que grande parte da ficção modernista brasileira tinha sido escrita numa mescla de escrita autobiográfica e escrita ficcional.** [Consultar na minha própria produção: http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discursos/pdf/D10_Vale_quanto_pesa.pdf] Dava exemplos contundentes. Por exemplo, o fato de Lins do Rego ter escrito *Menino de engenho* e também publicado, ao final da carreira, um repeteço da trama, *Meus verdes anos*, agora considerando o volume como de memória. O mesmo acontece – e paro por aqui os exemplos – com Oswald de Andrade. Compare *Memórias sentimentais de João Miramar* (ficção) e *Sob as ordens de mamãe* (autobiografia).

Com isso estou querendo dizer que qualquer etiqueta – e autoficção é uma delas – merece por parte do crítico universitário um trabalho de *arqueologia*, para retomar o trabalho de investigação posto à nossa disposição por Michel Foucault. Encantar-se com uma etiqueta não é sinal de maturidade crítica. O sinal de atualidade vem da acoplagem da pesquisa tanto ao universo da produção contemporânea quanto ao universo da produção que a precede de anos, décadas ou séculos. (Grifo nosso. Entrevista disponível no Apêndice da Tese).

⁷⁸ Vale lembrar que Evando Nascimento afirma em nossa entrevista que ouviu falar no termo em 1997, quando Régine Robin falou sobre autoficção na UFF, no ano em que ela publicou *Le Golem de l'écriture*.

Professor, crítico e teórico literário, Santiago é altamente consciente do seu fazer literário e utiliza o romance *O falso mentiroso* como espaço para jogar linguisticamente com as noções pertinentes a todo debate em torno do conceito de autoficção – falso/verdadeiro; mentira/verdade; real/imaginário; ficção/realidade; incerteza; identidade(s); fragmentação do sujeito; autorreferência; metaficção etc. Para Santiago, essa é uma prática comum da pós-modernidade:

Por outro lado, a **discussão-teórica-sobre-o-romance dentro do romance-que-se-escreve** é uma prática comum da pós-modernidade. No meu caso herdei-a diretamente de André Gide e do clássico *Les faux-monnayeurs* que, como sabe, foi devidamente acompanhado do *Journal des Faux-Monnayeurs*. Em suma, **a escrita do romance não independe** – a não ser nos casos óbvios de produção moderna comercial – **da reflexão interna sobre o ato de criação**. (Grifos nossos. Entrevista disponível no Apêndice da Tese).

A descoberta do termo dubrovskiano – autoficção – por Silviano Santiago é posterior à escrita de seu romance. Primeiro a prática, depois o termo. Nesse sentido, é interessante levarmos em consideração que o próprio Doubrovsky afirma, depois de aberta a discussão, que ele é o criador do termo e não da “coisa”.

Arriscaríamos dizer que *O falso mentiroso* funciona como uma “meta-autoficção”, pela presença, no texto, de uma reflexão profunda de todas essas noções pertinentes à prática da autoficção. A partir dessa constatação, podemos falar no “jogo autoficcional em *O falso mentiroso*”, uma espécie de brincadeira com o leitor, ou, até mesmo, uma provocação à moda machadiana. A autoficção propriamente dita já é um jogo de esconde-e-revela, de afirmação-e-negação, de ambiguidades. *O falso mentiroso* é um jogo com o jogo próprio da autoficção.

Silviano afirma que:

Neste sentido, Machado é gênio. Veja, por exemplo, o modo como desentranhei da sinceridade do narrador Dom Casmurro uma retórica da verossimilhança (e não do verdadeiro, aclaro). Não foi difícil que surgisse uma geração que lesse Capitu como adúltera (seguindo a clave estabelecida corretamente por Flaubert), ou então como inocente (seguindo a clave

antípoda, pró-feminina). O difícil é trabalhar o *jogo*. O jogo entre o que, no texto, a diz ser adúltera e o que, ali também, a diz ser inocente. Certa ficção é criada dessa forma e requer um tipo intrometido e perspicaz de leitor. (Entrevista disponível no Apêndice da Tese).

A incerteza é uma característica que permeia a narrativa de Silviano Santiago, em *O falso mentiroso*, desde as suas primeiras páginas, nas quais o narrador coloca em xeque o próprio relato que faz sobre sua experiência:

Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não lembro da cara dele. Não me mostraram foto dos dois. Não sei o nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-lo com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram.

Adivinho.

Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade (SANTIAGO, 2004, p. 9. Grifo nosso).

O narrador, na obra de Santiago, é também o protagonista, “Ainda não me apresentei. Me chamo Samuel. Caí de paraquedas entre os Carneiro, no lado materno, e entre os Souza Aguiar, no lado paterno. Samuel Carneiro de Souza Aguiar”,⁷⁹ que conta, através do discurso dubitável circunscrito à esfera da memória, a história de sua própria vida. O narrador faz questão de ressaltar que seu discurso é inconsistente [“Se desconfio de mim, como servir de exemplo para o outro? Se me constituo de cópias, como me apresentar como modelo? Se não sou original, serei modelo de araque?”],⁸⁰ ele não se lembra de muitas coisas [“Fui batizado aos sete anos. Pouco antes da cerimônia da primeira comunhão. Ou no mesmo dia. **Não me lembro bem**”],⁸¹ suscita dúvida a respeito de suas confissões [“Nunca pus os pés lá. Ou será que pus?”],⁸² e, principalmente, cria várias hipóteses sobre o mesmo fato.

Samuel é um artista falsário, que copia as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, vivendo à custa do anonimato e à sombra do outro:

“Minhas” telas – segundo eles – foram pintadas por Goeldi na Suíça, antes de ele ter ganho a notoriedade no Brasil. De toda a minha vastíssima obra

⁷⁹ SANTIAGO, 2004, p. 20. (Sempre que citações breves do romance aparecerem no corpo do texto, colocaremos a referência em nota de rodapé para não interromper ou atrapalhar a fluidez da leitura).

⁸⁰ Ibid., p. 176.

⁸¹ Ibid., p. 18.

⁸² Ibid., p. 106.

são os únicos quadros que não trazem minha assinatura – falsa, é claro (SANTIAGO, 2004, p. 188).

Ao rememorar suas experiências da infância, acaba, também, fazendo uma espécie de biografia do pai, Eucanaã, também um “falso advogado”. Tanto o pai quanto a mãe são, segundo o narrador, “falsos”, pois ele teria sido “comprado” ainda na maternidade. Ao longo da narrativa, há cinco versões sobre a sua possível ascendência familiar. Entre tantas hipóteses, a personagem Samuel acaba acatando as cinco, sem exclusão, definindo-se a partir da multiplicidade: “Vários pais, vários embriões, vários partos, vários falsos mentirosos, várias vidas”.⁸³

As reflexões da teoria pós-modernista e, por sua vez, da escrita autoficcional são subjacentes ao longo de todo o texto de Santiago. Como já vimos, o autor é um reconhecido teórico e crítico literário, consciente das transformações na sociologia da cultura e nos estudos culturais, e percebemos, na sua produção textual, um romance extremamente reflexivo do ponto de vista estrutural, estético e ideológico.

Nesse sentido, a autoficção é autorreferencial, metatextual e metaficcional. Assim, numa perspectiva literária, a inserção da experiência analítica na narrativa corresponde a uma reflexão profunda sobre a produção da literatura por ela mesma e sobre a escritura autoficcional.

A escrita em *O falso mentiroso* é autoanalítica, Santiago teoriza a sua prática literária através do discurso autoconsciente do narrador-protagonista, que dialoga ironicamente com o leitor sobre o seu próprio fazer literário. Nesse aspecto, podemos dizer que o estilo de Santiago se aproxima do estilo de Machado de Assis:

Será esse, caro leitor, o motivo que o levou a procurar estas memórias na livraria mais próxima? a comprá-las e a lê-las?

Agradeço-lhe o voto de confiança. O nome do autor é verdadeiro. A proposta do livro que o nome vende – a narrativa autobiográfica duma experiência de vida corriqueira e triunfal com o título de *O falso mentiroso* –

⁸³ Ibid., p. 182.

é enganosa. Não encontrei melhor solução nem título. Fui tentado por outro. *O patinho feio*. Estaria mais próximo da realidade. E seria pior. Falta de imaginação? Falta de talento? Faltam-me as palavras? Dou-lhe o direito à resposta. Você chegou até aqui. Calculo. A duras penas. Parabéns (SANTIAGO, 2004, p. 174).

John Fletcher e Malcolm Bradbury (1989) observam que, na virada do século XIX, o romance voltou-se para si mesmo, aumentando o grau de apresentação autoanalítica, intensificando suas obsessões com a própria tática de esquematização e estruturação e tornando-se mais “poético”. Assim, o romance de introversão dá ênfase para a forma, revelando o sentimento da complexidade e do paradoxo da construção ficcional. Se antes já havia o destaque na autonomia do narrador, agora, com as técnicas posteriores, existe a autonomia da própria estrutura fictícia:

É no modernismo que se encontra esse fenômeno, o qual adquire a forma de uma crise interna da apresentação e resulta, entre outras coisas, num gosto por formas que, voltando-se sobre si mesmas, mostram o processo de construção do romance e reproduzem os meios com que se realiza a própria narração. (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 323)

Para Fletcher e Bradbury, um dos grandes temas do romance moderno é a arte do próprio romance, dando à ficção um caráter simbólico, o que obriga o leitor a entrar em sua forma e ir além do conteúdo:

Na criação literária, a experiência individual se transforma num “equivalente espiritual”; descobrindo-nos, desvelamos o mundo artístico que se encontra dentro de nós. E, como é apenas pela arte que emergimos de nós mesmos, o estilo de um escritor não é uma questão de técnica, mas uma visão ou uma totalidade simbolista. (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 330)

Os críticos observam que “o objeto de contemplação não é o ‘tema’, mas a construção. Isso é fundamental no modernismo: ele coloca a forma acima da vida, o modelo e o mito acima das contingências da história, e impera o poder fictício” (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 332).

A obra de Santiago trata da arte do próprio romance, apresentando assim, conforme Fletcher e Bradbury, um gosto por formas que se voltam sobre si mesmas, mostrando o processo de construção da escrita e reproduzindo os meios com que se realiza a própria criação:

Sou contra a adversativa. Nada tenho a ver com *mas, porém, contudo, entretanto, no entanto, todavia*. [...]
 Leia (isto é, releia) este livro de fio a pavio. Por cada adversativa encontrada, o autor se compromete a depositar na sua conta bancária a quantia de cem dólares. [...]
 Não há relativismos patrióticos ou geracionais embebidos na minha estilística. [...]
 Ia esquecendo de dizer.
 Fui esquecendo de dizer.
 Não é a mesma coisa. Ia esquecendo e fui esquecendo. Tenho de escolher entre a primeira e a segunda forma verbal. Decidir (SANTIAGO, 2004, p. 220-222).

A relação da personagem com a mãe contribui para o seu conceito de arte. Com a mãe, ele aprende a arte da maquiagem, ele passa a preferir o *panqueique* ao rosto limpo, a maquiagem, tal como a arte, disfarça, esconde, renova, recria, é “mais da representação do que da realidade”: “Passei a ser como ela. Totalmente contra a coisa real. A favor do algo extra que você acrescenta à coisa real para que ela, sem se tornar irreal, seja mais bonita, frajola e fofa do que já é”.⁸⁴

Silviano Santiago, numa palestra intitulada “Meditação sobre o ofício de criar” fala sobre os seus dois últimos livros de ficção publicados, entre eles, *O falso mentiroso*. Sobre o seu processo criativo, ele demonstra largo conhecimento a respeito das teorias aqui abordadas, e também profunda consciência sobre o seu fazer literário.

A fim de evitar mal entendidos, afirmo que em nenhum momento do passado remoto usei a categoria autoficção para classificar os textos híbridos por mim escritos e publicados. Quando pude, evitei a palavra romance. [...] Já a professora Ana Maria Bulhões de Carvalho o classificou de *alterbiografia*, um neologismo que já aponta para o caráter híbrido da proposta. Finalmente, acrescento que fiquei alegremente surpreso quando deparei com a informação de que Serge Doubrovsky, crítico francês radicado nos Estados Unidos, tinha cunhado, em 1977, o neologismo *autoficção* e que, em 2004, Vincent Colonna, um jovem crítico e historiador da literatura, tenha valido do neologismo para escrever o desde já indispensável *Autofiction & autres*

84

SANTIAGO, 2004, p. 141.

mythomanies littéraires (Paris, Tristram). Em suma, passei a usar como minha a categoria posterior e alheia de *autoficção*.⁸⁵

Assim entendemos que as formas do romance que se voltam para si, num movimento de introversão, são, conforme nos antecipa Linda Hutcheon (1991), “rizomáticas”. O conceito de rizoma, a que a teórica se refere, é trabalhado por Deleuze e Guattari (2009) que, através de comparações com a botânica, evidenciam uma nova perspectiva:

[...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de **direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda.** [...] Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também **linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza** (2009, p. 32. Grifo nosso).

Na capa d’*O falso mentiroso*, inscreve-se o subtítulo “memórias”. O autor joga com o leitor o tempo todo, criando ilusões que serão desconstruídas no decorrer da narrativa. Dessa forma, se se trata de “memórias”, temos que levar em conta o tempo da lembrança, que, segundo Bergson, é o tempo presente – assim, o discurso circunscrito à esfera da memória é um discurso falível, propenso a constantes atualizações, “linhas rizomáticas de segmentaridade”, que transitam em direções movediças.

No entanto, a proposta de Santiago abrange uma complexidade maior do que o termo genérico “memórias”. Alguns dados biográficos do autor na obra unem de maneira indefectível as instâncias do autor, do narrador e da personagem. Como é o caso da foto preto e branco de Silviano quando bebê, estampada na capa do livro, e de alguns dados pessoais do autor nas versões em que o narrador-protagonista conta sobre seu nascimento, principalmente,

⁸⁵ SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. *Revista Z Cultural*. Meio eletrônico: http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/1/z_silviano.php. Acesso em: 29 jun. 2010.

na sua quinta versão: “Teria nascido em Formiga, cidade do interior de Minas Gerais. No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago”.⁸⁶

Entretanto o pacto que se estabelece não é o autobiográfico, nem o referencial. É o pacto oximórico, próprio da autoficção. Santiago mantém o jogo com as fronteiras tênues que separam pretensiosamente a realidade autobiográfica e a ficção romanesca. Essa é uma narrativa híbrida, duvidosa, ambígua e indeterminada. O narrador manipula aporias, questiona o que é mentira e o que é verdade, o que é falso e o que é verdadeiro, e, ainda, o que é mentira e o que é falsidade, o que é representação e cópia em se tratando de ficção, questionamento que está preestabelecido desde o seu título.

Dizem que sou mentiroso. Não sou.
 Não vale só dizer que sou mentiroso. Provem que sou! Evidências.
 [...] Há pessoas que me leem e não têm nariz afinado. Para elas sou mentiroso, embusteiro, impostor. Não entendem. Às vezes fala um de mim. Às vezes fala o outro. Às vezes o terceiro de mim e ainda o quarto – aquele cuja biografia escamoteei, lembram-se? e até o quinto – o inverossímil formiguense, antes referido. Às vezes os cinco falam ao mesmo tempo (SANTIAGO, 2004, p. 180-181).

Tal como a estrutura do texto, a identidade da personagem principal também é rizomática, o que exclui a possibilidade de uma não-identidade, uma vez que há renovações do discurso identitário do protagonista, na medida em que ele apresenta diferentes versões sobre o seu próprio nascimento. As hipóteses sobre o nascimento do protagonista são cinco. A primeira versão é a que ele é órfão e, através de uma convivência criminosa com a obstetra e a enfermeira da maternidade, teria sido transportado de ambulância para a casa dos pais falsos. Na segunda versão, Ana, a mãe falsa, seria “estéril e infeliz”, sendo assim, o pai falso engravidara a amante, que também era casada, mas não queria abortar: “adúltera sim, mas não assassina”. Então, essa Senhora X (maneira como o protagonista passa a chamá-la) desaparece depois de ter parido. A terceira hipótese versa sobre a almofada de algodão. Ana não podia ter filhos e, por isso, era motivo de chacota na família. Até que ela decide “inventar uma gravidez”, bolando o estratagema de encher uma almofada de algodão até a hora de simular o parto, com apoio da obstetra que concordou com a fraude. A quarta versão é mais triste, a mãe teria morrido para salvar o filho, que, sendo órfão, fora adotado por pais falsos.

⁸⁶ SANTIAGO, 2004, p. 180.

Na quinta versão, ele teria nascido em Formiga, interior de Minas Gerais, filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago, “versão tão inverossímil, que nunca quis explorá-la”.

Hutcheon (1991, p. 94) observa que o “conceito de ‘não-identidade’ tem associações de binariedade, hierarquia e complementaridade que a teoria e a prática pós-modernas parecem dispostas a rejeitar em favor do ex-cêntrico”.

O protagonista, por sua vez, situa-se no *entre-alguma coisa*, entre o falso e o verdadeiro, entre o dia em que nasceu e o dia em que foi batizado, entre o signo de Libra e o de Virgem, entre a vida e a morte, entre o *eu* e o outro, ou ainda, entre a multiplicidade dos *eus* que o constituem:

Nas vascas da agonia, me chamou de filho da puta.
A mim? Ou aos **vários eus que convivem dentro de mim?**
Chegou a hora de pôr os pontos nos ii.
Não sei por que nestas memórias me expressei pela primeira pessoa do singular. E não pela primeira do plural. Deve haver um *eu* dominante na minha personalidade. Quando escrevo. Ele mastiga e massacra os embriões mais fracos, que vivem em comum como *nós* dentro de mim (SANTIAGO, 2004, p. 136. Grifo nosso).

Silviano Santiago constrói uma personagem rizomática, consciente dos vários “eus” que a constituem. E essa é a grande contradição do romance, que se define na capa como “memórias”, mas que, conforme a teoria do rizoma de Deleuze e Guattari (p. 32-33), seria exatamente o oposto, a antimemória, a linha de fuga:

O rizoma é uma **antigenealogia**. É a memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELLEUZE; GUATTARI, 2009, p. 33).

Dessa forma, quanto mais o narrador-protagonista investe na busca incansável pelas suas raízes, por dados que comprovem a sua “verdadeira origem”, seus “verdadeiros pais”,

sua “verdadeira biografia”, mais sua identidade se revela rizomática, tal como um platô, que “está sempre no meio, nem início nem fim”.

Não sei se conto. Conto. Na minha certidão a data de nascimento não é a do meu nascimento. É a data da minha morte para os meus pais. Os verdadeiros. O dia do meu nascimento na certidão é o do meu renascimento na casa dos meus pais. Os falsos.

Nasci e morri aos dezenove dias de vida no berçário da maternidade. Com o nome verdadeiro. Ressuscitei-me ao deixar a tenda de oxigênio. Tive papai e mamãe. Perdi-os no tempo e no espaço. Falta o atestado de óbito. Renasci na casa paterna. No berço do quarto de dormir do casal. Em Copacabana. Com o nome que trago.

Somos dois. Somos um. Um é cópia do outro. Gêmeos, vá lá, já que ninguém morre nesta história (SANTIAGO, 2004, p. 48. Grifo nosso).

Tal qual a personagem de Samuel, a autoficção instaura-se no entre-lugar, e Doubrovsky, como já mostramos anteriormente, lança mão da imagem de um *torniquete* para ilustrá-lo. Entre a autobiografia e o romance. Nem um, nem outro. Os dois. Autobiografia e romance.

A noção do “entre-” permeia o discurso de Samuel, que vê duas possibilidades de interpretação para as palavras de seu pai e opta por não escolher nem uma nem outra, assim como a anfibologia da autoficção, nem verdade nem mentira, nem sinceridade nem delírio:

Meu pai, o falso, me acorda para o reencontro comigo.

“Você é um filho da puta”, me esclarece numa noite de febre e dispneia.

Um bastardo encontrado na rua. À míngua de água, comida e carinho.

Que peso dei às palavras dele? Segui a lição que aprendi. Dei dois pesos a elas. Duas medidas.

Um peso dizia *verdade*. Outro peso dizia *mentira*.

Uma medida dizia *sinceridade*. Outra medida dizia *delírio*.

Não elegi verdade nem mentira. Sinceridade nem delírio (SANTIAGO, 2004, p. 131).

De acordo com Hutcheon, o pós-modernismo derruba as hierarquias, mas não as distinções: “A diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e a exclusão binárias”. Dessa forma, quando o memorialista diz “Gêmeos, vá lá, já que ninguém morre nesta história”, percebe-se que a cada nova versão de sua origem, de si,

ele soma as diferentes personalidades que o constituem, sem excluí-las, sem “matar” uma em prol da outra. Samuel desdobra-se em vários “samuéis”, é cinco, é múltiplo.

Porém, se o centro é considerado como uma elaboração, uma ficção, e não como uma realidade fixa e imutável, o “velho ou-ou começa a desmoronar”, como diz Susan Griffin (1981; 1982, 291), e o novo “e-também” da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades (HUTCHEON, 1991, p. 90).

Dessa forma, percebemos que o romance de Santiago é analítico tanto em sua tessitura como no que se refere à construção de identidades da personagem. O autor abandona a realidade fixa e imutável do “ou-ou”, adotando, sempre, a possibilidade da multiplicidade “e-também” ou “e... e... e”. Quando se trata da tessitura textual, isso fica evidente em relação ao gênero de sua obra, “nem autobiografia nem romance”, “autobiografia e romance”, alguma coisa entre os dois. Quando se trata da personagem em busca de si mesma, percebemos um discurso consciente dessa mobilidade pós-moderna:

Sou muito secreto. Não guardo segredo.
 Não sou dado a intimidades. Sou intimidado.
 Vivo como devasso. Não sou indevassável.
 Dizem-me singular. Evito o tom pessoal.
 Sou mau. Pratico caridade. Dizem-me generoso (SANTIAGO, 2004, p. 176).

Noutra passagem, Samuel revela que é destro e canhoto, isto é, ambidestro. Essa habilidade de escrever com as duas mãos e, novamente, não ser “*ou* destro, *ou* canhoto”, e sim “*destro e também* canhoto” é uma imagem perfeita para toda a nossa reflexão acerca dessa relativização pós-moderna e da multiplicidade do ser, do discurso e do texto:

Que Descartes perdoe a heresia do meu duplo *cogito!*⁸⁷

Penso no papai, o verdadeiro, logo dói.
 Dói, logo penso no papai, o verdadeiro.

⁸⁷ O cogito é o pressuposto epistêmico da ciência de Descartes, que retoma o “conhece-te a ti mesmo”. Descartes postulava ter certeza de que duvidava, pensamento este, que desencadeia a sequência de que se duvidava então pensava, e se pensava é porque existia.

Para que pedir perdão ao filósofo? Assumo. Sou cartesiano, à minha maneira, e canhoto. Ambidestro (SANTIAGO, 2004, p. 13-14).

Por fim, um último apontamento sobre a autoficção que vamos levantar aqui é o que se refere ao importante acordo com a psicanálise. A escrita de si é a escrita da autoanálise. Essa é uma escritura autoanalítica e autorreferencial. O teórico Sébastien Hubier ressalta a prática da cura, a metapsicologia e o seu método tomado emprestado de Freud, falando, também, na questão da projeção. O autor de autoficção projeta no livro (sua criação, por isso, seu “filho”, dependente dele e só existe porque ele o geriu/escreveu), isto é, no universo fictício, a história da sua vida, a sua experiência individual, os seus traumas, os recalques, fazem parte daquilo que ele precisa e quer exteriorizar, em busca da autocompreensão, do entendimento e, por conseguinte, da autoanálise.

Na medida em que ele exterioriza a matéria de sua psique, a sua subjetividade, tornando-a objeto palpável, através da escrita, ele também se volta para si mesmo, no mergulho intenso na própria consciência. A distância entre o vivido e o narrado permite essa reflexão autoanalítica e crítica. As experiências do passado tornam-se presentes através da rememoração e do novo sujeito que as escreve. E, por se tratar de uma ficcionalização de si, essa projeção pode se dar de maneira mais livre, ou até mesmo mais idealizada, pois não se trata mais do *eu*, mas sim do ser-ficcional. A escrita do *eu* é real e ficcional, e, como bem observa Sébastien Hubier, é através dessa “mentira” que o autor revela a si mesmo e o seu íntimo, iluminando os “territórios obscuros de sua personalidade”:

As interrogações identitárias são sempre oblíquas: como se, finalmente, nunca houvesse nada além de si mesmo senão uma mentira, e como se a mentira só pudesse nos revelar a nós mesmos. O espaço que se constrói, autor desse *eu* ambivalente, é feito de instabilidade, de transições, de incertezas. O uso da primeira pessoa permite ao autor de autoficção reavaliar suas experiências íntimas, seus hábitos (HUBIER, 2003, p. 134)⁸⁸.

⁸⁸ Tradução nossa. No original: *Les interrogations identitaires sont toujours louvoyantes, obliques: comme si, finalement, on n'était jamais soi-même que dans le mensonge – et comme si le mensonge seul pouvait nous révéler à nous-mêmes. L'espace qui se construit autour de ce moi ambivalent est fait d'instabilité, de transitions, d'incertitudes. L'usage de la première personne permet à l'auteur d'autofiction de réévaluer ses expériences intimes, ses habitudes.*

Em *O falso mentiroso*, o narrador-protagonista apresenta um discurso autoanalítico na medida em que reconhece na fragilidade de sua identidade uma perturbação. Esse *entre-lugar* em que ele se situa e, até mesmo, o *entre-ser*, é, para a personagem, um causador de sofrimento:

Dezenove dias a mais, sai vencedora a cópia. Dezenove dias a menos, sai vencedor o original. **Será que faz diferença?** Por mais que me tranquilizem, sei que faz. **Faz diferença, e muita.** Ninguém volta impunemente do signo de Virgem, a sexta constelação. Menos impunemente se arrebatou alguém do signo de Virgem para jogá-lo no signo de Libra. Para trás ou para frente, vira barata tonta (SANTIAGO, 2004, p. 49. Grifo nosso).

Samuel compreende o seu ódio por leite ao analisar que nunca tomou o leite materno, nunca teve o carinho da mãe, a referência segura com a qual ele poderia se identificar. Sempre teve a falta, a carência, e, por isso, o repúdio e o ódio àquilo que melhor simboliza a maternidade:

Desenvolvi uma teoria própria sobre o meu ódio ao leite. O ódio é alimentado pela falta dela. Dela? Da minha mãe verdadeira. É alimentado pela carência. Se nunca cheguei a sorver leite materno na maternidade, como poderia aceitar como verdadeiro algo que, no fundo, era um vulgar substituto de origem animal? Hoje, produzido e empacotado pelos suíços. Os mesmos que inventaram o relógio de cuco. Hora certa, leite certo – lógica de suíço. Exigia o leite materno e não o em-lugar do leite materno. Na privação combatia o sucedâneo com os meios de que dispunha. A boca fechada. A birra. O choro. Mais eficientes do que qualquer campanha nacionalista (SANTIAGO, 2004, p. 23-24).

Samuel passa por uma crise existencial, que segue até sua maturidade. Já na idade adulta, como falso pintor, sua relação com o trabalho de plágio das obras de Goeldi assemelha-se à sua relação com os pais falsos: “Acabei entrando nas galerias de arte e nos museus pela porta dos fundos. Carma. Entrava de novo no mundo pela cozinha” (idem, p. 189).

A figura do pai é tão importante para a construção da personalidade de Samuel que ele praticamente faz uma biografia da vida paterna, cedendo, assim, um espaço considerável de

suas memórias para as lembranças do pai. Essa é uma relação conflituosa, e Samuel deixa-se revelar uma personalidade triste, analisando seus motivos:

‘Que filho porra nenhuma! Um bastardo que a gente encontrou na rua. À míngua de água, comida e carinho. Um bastardo que cultua a figura de Alexander Fleming não merece a mínima consideração do fabricante de camisinhas-de-vênus. Ao inferno com ele! Com os dois!’

E ainda me perguntam por que eu sou triste! (SANTIAGO, 2004, p. 129. Grifo nosso).

Do ponto de vista teórico, Doubrovsky lança mão da psicanálise para definir uma das características fundamentais do texto autoficcional, a cura analítica,⁸⁹ que revela os sofrimentos do homem contemporâneo. Nesse sentido, percebemos diversos elementos, na obra de Santiago, que nos levam a considerar ou pensar sobre a escritura autoficcional como uma prática terapêutica. Em suma, o narrador expõe os conflitos com a própria identidade, os sofrimentos advindos de relações familiares problemáticas, os desafetos, a falta de carinho da mãe e sua relação com o ódio ao leite, etc., construindo uma personagem perturbada e marcada pela “neurose do indivíduo contemporâneo”. “O *eu*, decididamente, não se deixa pegar facilmente...”⁹⁰

⁸⁹ Parece óbvio que a autoanálise ficcional não será completa, uma vez que a linguagem não consegue dar conta de todas as formas de expressão do inconsciente, gestos e manifestações através do corpo e da face, que, numa sessão de análise, o terapeuta poderia identificar.

⁹⁰ HUBIER, 2003.

3 A (IN)DEFINIÇÃO DE LITERATURA

3.1 LITERATURA E AUTOFICÇÃO: DA REPRESENTAÇÃO MIMÉTICA À EFEMERIDADE DO CONCEITO

Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam.

Theodor W. Adorno

Parece-nos que quanto mais estudamos literatura, menos sabemos *o que é literatura*. Ou seja, quanto mais nos aprofundamos na complexidade dos estudos literários, menos aptos ficamos para responder uma questão que parece tão simples. Geralmente é assim que acontece quando mergulhamos profundamente em qualquer assunto. Sentimos essa incapacidade de simplificar e responder *o que é autoficção*, por exemplo. Quanto mais líamos sobre o assunto, mais difícil ficava optar por uma única e esclarecedora perspectiva. Por um lado, é preocupante para o pesquisador quando não vê saída, não encontra definições (ilusões de segurança), já que passa a considerá-las inadequadas e limitadoras de um conceito ou estudo tão complexo. Por outro lado, esse mergulho profundo no objeto de estudo é um desafio sedutor, mesmo que ele já saiba de antemão do fracasso da tentativa de definir *o que é*.

A autoficção, já tão debatida entre vários teóricos e críticos literários, franceses e canadenses, mais recentemente espanhóis e brasileiros, não pode ser analisada enquanto gênero ou fenômeno literário, sem antes lançarmos mão da *questão da literatura*. Talvez por isso, muitos equívocos são cometidos, muitas interpretações ou respostas a estudos literários anteriores são inadequadas, pois acabamos por não levar em conta o conceito de literatura subjacente às reflexões.

Exemplo disso é o debate existente entre o criador do “pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune, e o “pai da autoficção”, Serge Doubrovsky. Doubrovsky cria o neologismo

autofiction em resposta à lacuna nos estudos sobre autobiografia realizados por Lejeune, cujo mérito consiste no primeiro passo dado no que se refere aos estudos sobre o sujeito, ainda novidade no início dos anos 1970. Lejeune publica, em 1971, o livro intitulado *L'autobiographie en France*, no qual iniciava a discussão sobre o estudo da autobiografia. O teórico francês levanta, nesse momento, a reflexão sobre questões elementares, mas que considerava fundamentais: “o que é uma autobiografia, como ela se diferencia de um romance, de um diário íntimo, de memórias? Desde quando ela existe? Por que existem tantos discursos a favor, e, sobretudo, tantos discursos contra? É ruim recontar a vida? É possível recontá-la?”⁹¹.

Vale acrescentar que, na terceira reedição de *L'autobiographie en France*, publicada em 2010, Lejeune insere um prefácio (*avant-propos*), em que argumenta, numa espécie de autodefesa, que, em 1971, o seu estudo partia do zero,⁹² pois ainda não havia tantos estudos sobre a questão do sujeito como se tem hoje: “Assistimos a uma verdadeira explosão da escrita autobiográfica, e o discurso crítico alçou voo: não, hoje, não partimos mais do zero”⁹³ (LEJEUNE, 2010, p. 7). O teórico francês se diz orgulhoso de seu livro, tanto é que ele o reedita sem alterar o estudo feito na época. Sendo assim, ele ressalta o mérito de seus estudos sobre a autobiografia, no início dos anos 1970, quando ainda era uma novidade.

Percebemos que o debate sobre a autobiografia e a autoficção é, antes de tudo, uma disputa política. E é interessante chamarmos a atenção para a impossibilidade de definição da arte e, por sua vez, da literatura, pois, após quarenta anos de criação do neologismo dubrovskiano e do alvoroço da discussão teórica sobre o conceito de autoficção, o embrião dessa briga consiste justamente nos conceitos divergentes de literatura de cada teórico e nas necessidades de cada contexto.

A primeira definição de autobiografia feita por Lejeune está arraigada, ainda, às heranças do pensamento racionalista cartesiano e do iluminismo. Muito bem observado por

⁹¹ LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 3ªed. Paris, Armand Colin, [1971], 2010, p. 7.

⁹² Não é bem verdade que Lejeune partia do zero. Um estudo de grande peso já tinha sido feito anteriormente por Georges Gusdorf. Em 1948, Gusdorf publica *La Découverte de Soi*. Ele seria, então, o primeiro a explorar a autobiografia.

⁹³ Tradução nossa. No original: “On a assisté à une véritable explosion de l'écriture autobiographique, et le discours critique a pris son essor: non, aujourd'hui, on ne part plus de zero” (2010, p. 7).

Jaime Ginzburg,⁹⁴ esse seria um problema de teoria da autobiografia, uma vez que a “orientação cartesiana se associa à expectativa de uma imagem ordenada e totalizante do narrador” (GINZBURG, 2012, p. 163). Sendo assim, para o sujeito cartesiano, é possível responder à pergunta sobre sua identidade, ele é estável e consegue construir uma imagem ordenada e totalizante de si.

Nesse sentido, essa definição primeira feita por Lejeune ([1971] 2010, p. 12) é a seguinte: “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”.⁹⁵ Já o pacto autobiográfico consistiria na identidade entre autor, narrador e personagem principal, baseado no princípio de veracidade.

As teorias contemporâneas questionam a possibilidade da autobiografia nos dias de hoje, onde o sujeito (pós-) moderno é fragmentado, instável e desordenado. Ginzburg observa que “a fragmentação pode ser indicação de ruptura com a concepção cartesiana de sujeito” (GINZBURG, 2012, p. 169). E é justamente essa ruptura que a autoficção, enquanto conceito teórico e prática literária, faz. Tais teorias, cuja linhagem é seguida pelas reflexões de Doubrovsky, trabalham com a ideia de “uma variação *pós-moderna* da autobiografia”, que desacredita a possibilidade de reconstituição do eu, passando a considerar a *continuidade* do eu.

Em *Grande sertão: veredas*, obra clássica de João Guimarães Rosa,⁹⁶ temos um exemplo literário perfeito para expressar essa ruptura com o pensamento cartesiano. O narrador Riobaldo mostra a sua percepção moderna de sujeito como um ensinamento da vida, reconhecendo a instabilidade e incompletude das pessoas; além disso, ele é otimista e vê a beleza da nossa constante mudança:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, no mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou (ROSA, [1956] 2001, p. 39).

⁹⁴ Ginzburg faz um recorte específico dentro da discussão teórica sobre autobiografia; ele trabalha com textos que se referem a experiências de violência coletiva, em regimes autoritários e situações históricas de opressão.

⁹⁵ Tradução nossa. No original: *le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quando il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*

⁹⁶ Elegemos o uso desta obra literária para exemplificar as nossas considerações.

Consciente de sua instabilidade do sujeito, o romancista de autoficção é um fabulador de sua própria vida, ele inventa uma história a partir da sua vida e das suas fantasias e aproveita a dos outros para construir uma aventura própria. Sendo assim, a autoficção trataria de romances, em que o protagonista – do que claramente parece ficção – adota o nome do autor real, porém sob um pacto oximórico, no qual a ambiguidade confunde o leitor a respeito da diferença límpida entre o verdadeiro e o falso, ou entre o verdadeiro e o verossímil. Para Manuel Alberca (2007), a autoficção pode simular que um romance pareça uma autobiografia sem sê-lo ou camuflar um relato autobiográfico sob a denominação de romance. Teoricamente, do romance autobiográfico à autoficção se produz um salto qualificativo: da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção. Nesse contexto, não há mais necessidade de (ou se torna impossível) separar nitidamente *o que tem sido* (o real) do que *poderia ter sido* (o possível). Tal jogo literário assume a indistinção entre pessoa e personagem, herói e escritor, imaginação e experiência.⁹⁷

É difícil definirmos o que é autoficção como se espera, porque a autoficção é a própria indefinição – ela *é* e *não é*. É romance, é ficção, mas também é autobiografia, é experiência narrada. Por outro lado, podemos dizer que não é romance, nem autobiografia. A autoficção está nesse lugar inacessível que é o *entre-lugar*. E é justamente essa contradição que acaba definindo a autoficção. Diferentemente da autobiografia,⁹⁸ não nos restam dúvidas de que a autoficção é literatura, se considerarmos que toda *ficcionalização* seja literatura (daí a necessidade primeira de pensar a literatura). E por se tratar de uma *ficcionalização de si*, ela gera ambiguidade. A partir dessas suposições, percebemos a complexidade de refletir sobre *o que é literatura*, principalmente quando nos deparamos com outros tantos conceitos

⁹⁷ FAEDRICH, Anna Martins. Resenha ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 575-578, out./dez. 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15465/10146>.

⁹⁸ O que motivou Philippe Lejeune a estudar a autobiografia, no início dos anos 70, quando ninguém se preocupava ainda com isso, foi a percepção de um menosprezo pelo gênero autobiográfico, isto é, a autobiografia não fazia parte dos estudos literários, sendo assim considerada, por Lejeune, como a “gata borralheira” da literatura, em comparação com o romance, o gênero-rei. A partir disso, podemos pensar que a autoficção teria um prestígio maior em termos literários por (querer) ser considerada e lida como romance, por trazer a noção de ficção e de criação literária para o território autobiográfico.

fundamentais para nosso estudo, tais como: a *literariedade*, a ficção, a ficcionalização, a realidade, a verdade, a representação, e, sobretudo, a arte.

Nossa pesquisa prossegue, então, na direção de uma reflexão mais ampla sobre *o que é arte*. Segundo Theodor W. Adorno, o conceito de arte, até Hegel, era evidente. Depois, tornou-se impossível achar uma essência, não sabemos mais definir o que é: “tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência” (ADORNO, [1970] 2008, p. 11). O teórico mostra que o lugar da arte tornou-se incerto; o conceito de arte é efêmero, pois ela “tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição” (ADORNO, [1970] 2008, p. 12). A arte existe na relação com o seu Outro, e a sua definição “é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá, talvez tornar-se” (ADORNO, [1970] 2008, p. 13).

Toda a discussão adorniana sobre *o que é arte* pode ser trazida para refletirmos sobre a questão do que é literatura, ou seja, arte literária. Hoje quanto mais se estuda literatura, menos se sabe o que ela é. Não existem definições seguras, a literatura também deixou de ser evidente, e há uma série de fatores, muitas vezes fatores inimagináveis, que rondam a complexidade dessa questão, tais como o cânone literário, o poder, a legitimação do autor e da obra, as editoras e o interesse/valor mercantil, até mesmo a crise da representação, a pobreza da experiência, etc. O conceito de literatura, tal como o de arte, é efêmero e muda historicamente.

Em “Introdução: O que é literatura?”, Terry Eagleton problematiza as tentativas de definição de literatura, mostrando a dificuldade (ou impossibilidade?) em encontrar um conceito satisfatório. A primeira forma de defini-la seria como uma “escrita imaginativa”, ou seja, ficção. Eagleton mostra, através de exemplos das literaturas inglesa e francesa do século XVII, que tal definição não procede, porque inúmeros textos que *a priori* seriam considerados não-ficcionais são tidos como literatura: ensaios, sermões, autobiografias, discursos fúnebres, tratado de poesia, cartas, filosofia, etc. Na literatura brasileira, podemos pensar nas narrativas autobiográficas (confissões, memórias, testemunhos, diários, cartas) como *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Este, publicado em 1953, escrito em quatro volumes, narra

acontecimentos da vida de Graciliano Ramos e de outras pessoas que estiveram presas durante o Estado Novo. De acordo com o prefácio de Nelson Werneck Sodré, Graciliano Ramos é fiel aos acontecimentos, dando um testemunho da realidade nua e crua de quem, sem saber por que, viveu em porões imundos e sofreu privações provocadas por um regime ditatorial chamado de Estado Novo:

Escreveu, realmente, com exatidão espantosa, com rigor excepcional. Tudo o que é negro, em sua narração, é negro pela própria natureza, o que é sórdido porque nasceu sórdido, o que é feio é mesmo feio. Não há pincelada do narrador no sentido de frisar traços, de agravar condições, de destacar minúcias denunciadoras (Nelson Werneck Sodré, prefácio de *Memórias do cárcere*).

Para Eagleton, “a distinção entre ‘fato’ e ‘ficção’, portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável” (EAGLETON, [1983] 2006, p. 2). Talvez o problema esteja no nosso modo de definir as categorias. Se a literatura é imaginário e ficção, então, uma obra como *Memórias do cárcere*, um registro autobiográfico, que intenciona narrar de maneira fiel o que aconteceu, não é literatura? Não é ficção? Nesse sentido, será que dá para levar em consideração o prefácio de Sodré? É possível não inventar ou não exagerar? Não há pinceladas do narrador?

Eis que chegamos noutro ponto fundamental da discussão (e que daria um capítulo à parte): a representação e a crise da representação. A ideia de representação original, mimética, de Aristóteles considera que a realidade pode ser compreendida e que a literatura é uma forma de pensar essa realidade. Também a concepção realista de narrativa acredita na possibilidade de representar a realidade, revelar o mundo, ser transparente e mostrar o real. Já no romance moderno, a narrativa sabe-se incapaz de narrar o mundo. E não se trata de uma dificuldade gratuita de narrá-lo. A leitura mimética estaria equivocada para toda literatura contemporânea, que, desde os anos 1980 e 1990, participa da nova configuração do sujeito e nova escala de valores pertinentes ao ideário pós-modernista, caracterizado pela desconfiança e pelo ceticismo fundamentalista em noções como a verdade, a objetividade e a unidade do sujeito. Partilhamos a angústia da *irrepresentabilidade* e da impossibilidade da autobiografia (à moda cartesiana).

Por isso, podemos observar que, na literatura de testemunho, a realidade não está compreendida, o texto é intervenção e não representação mimética. Trata-se de uma *transversão* – uma versão entre outras e com vocação para ser incompreendida. É preciso ter cuidado ao classificar a literatura confessional – testemunhos, memórias, relatos autobiográficos – como não-ficção, com base no critério da sinceridade. Há algo de imponderável nesse critério e o problema não é esse – se estão ou não falando a verdade (“Mas, mente pouco, quem a verdade toda diz”).⁹⁹ A literatura de testemunho, advinda da memória, é ambígua, é também ao mesmo tempo individual e coletiva. Parte do relato da experiência pessoal e toma dimensão coletiva, o sujeito fala de si mesmo em nome de um grupo¹⁰⁰. No prefácio de Sodré, em *Memórias do cárcere*, ele afirma que a experiência pessoal de Graciliano Ramos tomou uma dimensão maior do que a do testemunho, partindo do particular para o “retrato de uma época”:

[...] descreveu, passo a passo, não a sua experiência pessoal, mas, o que é importante, o que é fundamental, o retrato de uma época.

Não se pense que estejamos lembrando confidências. Nada disso. O sertanejo rude não era criatura de confidenciar-se. Discutia o problema como se não lhe pertencesse. (Nelson Werneck Sodré, prefácio de *Memórias do cárcere*).

O testemunho admite o literário e o não-literário. Por um lado, um sobrevivente dos campos de concentração de Auschwitz ou da Ditadura Militar no Brasil¹⁰¹, por exemplo, escreve um texto testemunho contando o que de fato aconteceu, querendo que seja verdade, por outro, não é uma verdade absoluta, é um ponto de vista, uma versão. Entretanto, será que dizer “a verdade absoluta é inacessível” é suficiente para provar a impossibilidade da autobiografia e para igualar relatos factuais e fictícios?

⁹⁹ ROSA, [1956] 2001, p. 380.

¹⁰⁰ Sobreviventes do campo de concentração onde judeus foram assassinados pelos nazistas (Auschwitz) ou sobreviventes do Golpe Militar no Brasil (Ditadura que completa 50 anos neste ano de 2014), por exemplos, (quando conseguem) escrevem uma **literatura de testemunho**. Através de suas memórias, registram na literatura uma experiência traumática que não pertence somente a si próprios, mas a todas as vítimas de um trauma coletivo. Daí a ambiguidade do relato – é a minha dor, mas também é a dor de todo mundo que sofreu naquele determinado momento histórico.

¹⁰¹ Neste ano, em 31 de março de 2014, completamos cinquenta anos do Golpe Militar no Brasil. Passados 50 anos de golpe, documentos e informações sobre um dos eventos mais tristes da história do País continuam sendo descobertos. Exibições de filmes, documentários, músicas, literaturas, seminários, exposições de fotos, encenações e debates não deixam a data passar em branco no Brasil.

Há de se levar em conta também a impossibilidade de organizar a memória de uma maneira linear (“A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória”).¹⁰² A relação entre memória e narrativa leva à problematização da figura do narrador. Walter Benjamin ([1936] 1994), em “O narrador”, lamenta a mudança nas sociedades modernas em que o escritor e o leitor estão cada vez mais sozinhos em oposição às sociedades arcaicas (ouvir e contar histórias). A experiência da guerra mostrou um homem menor e uma máquina maior, resultando na desumanização do homem; Benjamin observa que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha, pobres em experiência comunicável (aquela transmitida de boca-em-boca). A crença no conhecimento, na racionalidade, levou à destruição total. O mundo moderno está cada vez mais programado, a cidade é lugar da lei, do progresso e das coisas estruturadas. Vivemos sobre construções da mídia, considerando que a realidade é uma falecida, pois a TV matou a realidade. A estrutura matou a realidade e, hoje, vivemos numa hiper-realidade (“realidade por representação”), como nos antecipa Benjamin. Na literatura, a crise do romance advém da pobreza de histórias surpreendentes. A imprensa nos traz informação de acontecimentos próximos, de verificação imediata. O grande prejuízo está na liberdade que o leitor não tem mais de interpretar a história como quiser. Os fatos, segundo Benjamin, já nos chegam acompanhados de explicações e estas estão a serviço da informação. O teórico afirma que “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, [1936] 1994, p. 203), e a literatura é “uma forma artesanal de comunicação”, isto é, existe um ofício manual (que trará o diferencial de cada autor, diferentemente da técnica industrial que padroniza, uniformiza).

As considerações de Benjamin são fundamentais para nós refletirmos sobre o que é literatura nos dias de hoje, levando em conta as mudanças sócio-históricas, que desencadearam na crise da narrativa, na pobreza da experiência comunicável, na crise da representação, etc. Pensando nas diferentes expressões literárias e não-literárias que temos hoje no mercado editorial, nas diferentes formas de comunicação, é cada vez mais importante pensarmos literatura como trabalho artesanal (“uma forma artesanal de comunicação”), produzida por um escritor solitário, que permite a participação ativa de seu leitor – também solitário –, através das lacunas no texto, da inexistência de explicações excessivas e didáticas, pelo seu caráter não informativo, ou seja, por um trabalho artesanal com as palavras (uma

¹⁰² ROSA, [1956] 2001, p. 418.

construção cuidadosa da tessitura), que acaba diferenciando a prática literária de outras formas de comunicação. Para Barthes, “escrever é deixar que os outros fechem eles próprios nossa própria palavra, e a escritura é apenas uma proposta cuja resposta nunca se conhece. Escrevemos para ser amados, somos lidos sem o poder ser, é sem dúvida essa distância que constitui o escritor” (BARTHES, 2011, p. 184).

Nesse sentido, não considerariamos literatura o livro de Diogo Mainardi, *A queda*, e considerariamos *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza. Ambos os livros tratam da experiência traumática, incomunicável, de um pai que tem um filho com uma anomalia (no primeiro caso, decorrente de uma paralisia cerebral, e, no segundo, uma criança com síndrome de Down). A grande diferença, a nosso ver, está na escritura, na narração da experiência. Mainardi lida com informações de verificação imediata. Tezza escreve um romance e provoca, através da linguagem, o *estranhamento*. Um trabalha com fatos e dados, outro trabalha a repercussão dos fatos na interioridade do sujeito. Podemos dizer que ambos os relatos autobiográficos emocionam o leitor. Mas são emoções de ordens diferentes. Mainardi parece escrever um livro para compartilhar a culpa que carrega por ter insistido, por vaidade talvez, no local de nascimento do filho (lugar famoso pelos erros médicos):

Em 30 de setembro de 2000, minha mulher e eu nos encaminhamos ao hospital de Veneza, no Campo Santi Giovanni e Paolo. O parto de nosso filho ocorreria naquele dia. Nome de minha mulher: Anna. Nome de nosso filho: sim, Tito.

Quando chegamos ao Campo Santi Giovanni e Paolo, à altura da estátua de Bartolomeo Colleoni, Anna disse:

— Estou com medo do parto.

Ela já manifestara o mesmo temor nas semanas anteriores, porque o hospital de Veneza, que agora se erguia à nossa frente, era conhecido por seus erros médicos.

Contemplei sua fachada por um instante.

O hospital de Veneza instalara-se no prédio da Scuola Grande di San Marco em 1808. A fachada arquitetada por Pietro Lombardo, em 1489, tornara-se sua porta de entrada.

Respondi:

— Com esta fachada, aceito até um filho deforme. (MAINARDI, 2012, p. 5)

Mainardi utiliza recursos, pré-anunciados no subtítulo do livro *As memórias de um pai em 424 passos*, como a estrutura do texto dividida em pequenos “passos”/capítulos, a intertextualidade, fotos do filho, da família, dos lugares, dados, datas, informações. Tezza elabora a linguagem, constrói uma narrativa cruel que choca o leitor. Ele quer que o livro seja lido como romance e acredita que o uso da terceira pessoa do discurso tenha sido a chave técnica do livro.

Na literatura contemporânea brasileira, percebemos a abundância de obras em que os autores precisam compartilhar uma dor particular. É uma dor incomunicável, mas que precisa ser falada, compartilhada, como uma forma de alívio. Se pensarmos a formação do romance de introspecção no Brasil, já em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, existe o problema do protagonista Sérgio para compor a imagem de sua infância. Em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, Paulo Honório tem dificuldades de compor a sua própria história. E em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo tem dificuldade de contar o passado – “Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado” ou “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense” ([1956] 2001, p. 114). O que esses narradores têm em comum? Por que lhes é tão difícil contar a sua própria história?

A experiência da dor lhes é comum. O trauma. Riobaldo¹⁰³ convive com a impossibilidade de esquecer o sofrimento e a necessidade de contá-lo repetidamente, por mais *difícil* que seja:

Informação que pergunto: mesmo no Céu, fim de fim, como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado? A como? O senhor sabe: há coisas de medonhas demais, tem. Dor do corpo e dor da ideia marcam forte, tão forte como o todo amor e raiva de ódio. Vai, mar... (ROSA, [1956] 2001, p. 20)

Por outro lado, ele mostra a incapacidade da linguagem em estruturar o evento (do latim, *aquilo que chega*), o “vivimento” (para Riobaldo). É experiência do sublime, aquilo que não pode ser reduzido a palavras, o que não posso expressar; é a experiência do silêncio,

¹⁰³ Para melhor elucidar as nossas considerações, continuaremos com o exemplo da personagem de Guimarães Rosa.

“epifania” para James Joyce, “moments of being”¹⁰⁴ para Virgínia Woolf, “spots of time”¹⁰⁵ para William Wordsworth. Encontramos em *Grande Sertão: Veredas* uma riquíssima reflexão sobre a crise da representação, em que Riobaldo mostra que não só viver é perigoso (num mundo desencantado, sem respostas nem garantias, onde até “a pergunta se pergunta”), mas também é dificultoso contar, alinhar, ordenar o discurso advindo da memória, dar sentido ao “sucedido desgovernado”. Não dá para alinhar o perigo, e *viver é muito perigoso*:

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe ([1956] 2001, p. 115).

Trata-se, assim, da representação do trauma que não é uma representação. Falsa mímesis. A literatura como *a não possibilidade de falar sobre algo*. Por isso, a literatura é diferente de um manual de uso. Os manuais de uso falam sobre alguma coisa, ensinam a operar um equipamento, são informativos e facilitam a compreensão com ilustrações, por exemplo. Eles visam a uma única interpretação. São “coisas de rasa importância”, passíveis ao “alinhamento”. A literatura não. A literatura é indeterminação. Nesse sentido, Barthes afirma o que entende por literatura, em *Aula*:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto (BARTHES, 2013, p. 16)

A literatura dissipa (ou cria?) neblinas. A linguagem é monstruosa. São deformações de linguagem, tal como a de Guimarães Rosa, que escapam às formas conhecidas; é tal como um monstro porque inquieta, é fora da forma comum. Guimarães Rosa dizia-se um

¹⁰⁴ “Momentos de ser”, isto é, momentos de intensidade, percepções e visões. Experiência do sublime, aquilo que não pode ser reduzido a palavras, o que não podemos expressar, experiência do silêncio.

¹⁰⁵ “Momento fora do tempo”, no mesmo sentido da expressão anterior.

reacionário da língua, pois trabalhava a palavra para voltar à sua origem. Por isso, o autor relacionava o escritor com o “alquimista”, um feiticeiro da palavra, que vê na língua uma verdade interior e intraduzível. O alquimista transforma metais inferiores em metais superiores. E é esse o trabalho de Guimarães Rosa com as palavras: mistura e experimentação. Provavelmente, nenhum caboclo-sertanejo dizia “coraçõmente”. E, se pensarmos no uso cotidiano da língua, a palavra *cordialmente* perdeu seu sentido original – *aquilo que vem do coração*. Ao utilizarmos o advérbio “cordialmente”, não é mais o sentido do coração. Ao escrever *coraçõmente*, Guimarães devolve, por uma alquimia da linguagem, o frescor antes perdido. Esta é, no fundo, uma estética romântica da arte, que vê na função da arte poética a possibilidade de renovação da percepção. Tal recriação linguística está ligada à poesia pura, ao voltar para uma língua antes de babel, ao sentido original da língua, que se perdeu na automatização da modernidade: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”, diz Guimarães Rosa em conversa com Günter Lorenz (1991). A forma adquire, por sua vez, um objetivo ético de resgatar o valor da vida.

A linguagem seria para Eagleton outra abordagem para tentar definir o que é literatura (já que defini-la como “ficção” ou “imaginação” é insuficiente). Aqui entra a questão da “literariedade”. Para os Formalistas Russos¹⁰⁶ (TOLEDO, 1973), renovar a percepção é um desejo de novidade pela fuga do racional, da vida mecânica, da automatização do pensamento. Se, na linguagem cotidiana, nós “reconhecemos” os objetos; na linguagem poética, os objetos devem ser “vistos”. É o que eles denominam de *estranhamento* ou *desfamiliarização*. Se o mundo moderno faz com que as coisas percam o sabor, cabe à arte devolvê-lo. O interessante é que os Formalistas, ao tentarem distinguir a arte e a não-arte, estavam conscientes de que esta não é uma característica perene, o que causa *estranhamento* hoje, provavelmente, não causava há 20 anos e pode não causar daqui a 20 anos, e o mesmo acontece com o que consideramos literatura. A linguagem monstruosa (isto é, linguagem poética) é aquela que causa o *desvio* na leitura, mostrando um desejo de novidade, uma renovação da percepção por

¹⁰⁶

Os Formalistas Russos (escola literária conhedida como *crítica formalista*, que teve vida breve na Rússia, de 1910 a 1930) acreditavam na **especificidade da literatura** e **na função poética da linguagem**. Boris Eikenbaum, Yuri Tynianov e Vitor Chklovski (entre outros) eram estudiosos ligados ao Círculo Linguístico de Moscou, que fundaram a OPOIAZ (Obscestvo izucenija Poeticeskogo Jazyka), Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética, em São Petersburgo. Nossas considerações sobre a função da arte para os Formalistas Russos estão baseadas em três ensaios do livro *Teoria da literatura: formalistas russos* (TOLEDO, 1973): “A teoria do método formal”, de Eikhenbaum; “Da evolução literária”, de Tynianov, e “A arte como procedimento”, de Chklovski.

uma alquimia que devolve o “frescor” à linguagem. Esta seria, então, a função da arte para os Formalistas Russos.

A obra é polissêmica, é para ser percebida, e não interpretada. A obra é sensorial, o corpo sente, e cada corpo sente de uma maneira diferente. Podemos ver a obra como alteridade que invade o nosso campo perceptivo. A crise da representação marca justamente essa transição do “o que é a obra” para “como ela faz”; “o que significa” para “a forma como essa experiência é representada”, como é que o texto significa. Há um deslocamento da tensão. E o leitor é elemento fundamental para a comunicação. Esse novo leitor tem de ser capaz de conviver com a indeterminação, com a explosão de significados, e resistir à tentação de reduzir o texto: “O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível” (ROSA, [1956] 2001, p. 156).

Abandona-se, assim, a ideia de que a linguagem pode dar conta, isto é, pode representar a realidade. A linguagem é sempre insuficiente, limitada, ela não comunica (comunicando). O evento é o momento no tempo que jamais será repetido ou recuperado. Aí reside o teor da crise da representação, alinhavar o que aconteceu é a morte do que aconteceu. É nesse sentido que caminha a resposta de Ricardo Lísias para a nossa pergunta sobre a autoficção: “Acho a definição de Doubrovsky (ao menos o trecho reproduzido acima das perguntas nesse questionário) infeliz e equivocada, segundo os parâmetros da filosofia desenvolvidos pelo século XX. **Como eu disse, acho que a realidade se perde assim que acontece**” (Ricardo Lísias. Grifo nosso). Lísias afirma que a literatura não reproduz a realidade e que a linguagem é limitada:

A ‘experiência pessoal’ está perdida assim que ela acontece. A literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção. (Ricardo Lísias)

A narrativa é falsa por definição. É o “representou, dançou”. A arte tenta chegar ao máximo no *vivimento*. Narrar é transformar o evento, o singular, em linguagem, resultando num evento distorcido. Esse evento distorcido, cômico da sua própria insuficiência e limitação, faz parte do que chamamos de autoficção. O conceito de autoficção vem

caminhando justamente para abranger essas narrativas que desacreditam numa verdade literal e na capacidade de representação da realidade, mas que partem da experiência pessoal (do vivimento) para elaborar uma dor ou um trauma no plano literário.

Na passagem a seguir, vemos Riobaldo refletindo sobre a dificuldade de narrar o vivido – uma narração que depõe em falso e escapa à memória:

Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. **A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória.** E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. **O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhão.** Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente? (ROSA, 2001, p. 418. Grifos nossos).

“O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhão”, ou seja, por mais que tentemos, através da linguagem, comunicar a nossa experiência, não conseguimos, o outro não conseguirá “estabelecer em sua ideia” a dimensão do que *aquilo* foi para nós. Por isso, estruturar o *vivimento* é fracassar, e fracassar é ter sucesso (na literatura). No fracasso, está o sucesso, tentar dizer e por mais que se tente, não chega. O grande escritor é aquele que falha, que não consegue. O bom artista não é aquele que representa, é aquele que tenta. É através da linguagem que trazemos a memória à tona, e a contradição reside na ideia de que o trauma é incomunicável e as narrativas de memória¹⁰⁷ reelaboram o trauma.

Dentro de qualquer relato, existe o esquecimento, que, por sua vez, é ambivalente, é ruim e faz bem. Essa ambivalência fica clara no conto de Jorge Luis Borges, intitulado “Funes, o memorioso”. Nele, a personagem Funes Irineu possui uma memória implacável e cronométrica, o que acaba gerando sofrimento na personagem:

Nós, de uma olhada, percebemos três taças em uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que compreende uma parreira. Sabia todas as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança aos veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez e às linhas de espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da batalha do Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada às

¹⁰⁷

Nem todas “memórias” trabalham com o trauma ou o testemunho pessoal.

sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos. [...] “Minha memória, senhor, é como um despejadouro de lixos”. (BORGES, 1999, p. 110).

O conto nos mostra os prejuízos de uma memória não-seletiva, Funes era incapaz de ideias gerais, de abstração. Era-lhe difícil dormir, pois “dormir é distrair-se do mundo”. O narrador conclui que a memória prodigiosa de Funes poderia impedi-lo de pensar, porque “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (idem, p. 113), e nas lembranças de Funes havia minúcias, pormenores. Dessa forma, Borges, através da ironia, trata a questão da memória enquanto latência de esquecimento, ou seja, precisamos que a memória selecione e nos faça esquecer.

Para Iván Izquierdo,

seria muito difícil viver se tivéssemos essas memórias sempre à flor da pele ou na ponta da língua, tomando conta constantemente de nossa consciência. É bom tê-las ocultas, mas disponíveis em caso de necessidade: as memórias das estratégias para fugir do medo ou para situações perigosas, por exemplo, cumprem uma função vital: sem elas viveríamos em risco permanente (IZQUIERDO, 2004, p. 45-46).

Outro ponto importante em relação à definição do que é literatura é a questão da autoridade, ou seja, pensarmos em quem está autorizado a falar, quem pode escrever literatura ou ainda quem tem espaço para “dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 8). Regina Dalcastagné observa esse espaço como um *espaço em disputa*, a literatura como um *território contestado*, onde as minorias permanecem silenciadas. Definir o que é literatura é, sobretudo, uma questão de poder, de legitimação daquele que fala, mas também uma questão de exclusão: ao dizer que um determinado texto é literatura, eu seleciono este em detrimento de outros. A estudiosa observa que mesmo com a ampliação dos espaços de publicação, o campo literário brasileiro é bastante homogêneo, já que um escritor não é aquele que publica um livro (hoje, pagando, qualquer pessoa pode publicar um livro), mas aquele que publica, reedita, está nas resenhas de jornais e revistas, nas livrarias, ganha prêmios literários, tem sua obra trabalhada em disciplinas de literatura, ou seja, tem a sua obra valorizada.

Nesse sentido, a literatura, conforme as observações de Eagleton, depende da maneira pela qual alguém resolver ler, e não da natureza daquilo que é lido ([1983] 2006, p. 12). “O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura” (idem, p. 13).

Peguemos um exemplo da música popular, a canção “Fico assim sem você”, composta por Abdullah e Cacá Moraes, lançada em 2002 no CD “Vamos dançar”, dos fanqueiros Claudinho e Buchecha. A música estourou na grande massa. Dois anos depois, a cantora Adriana Calcanhoto regravou a música no CD “Adriana Partimpim”, que deu uma nova configuração à música, num projeto voltado para o público infantil, utilizando recursos lúdicos e multi-instrumentistas. O que mudou de lá (Claudinho e Buchecha) para cá (Adriana Calcanhoto)? A mesma música ganhou novo *status*, nova apreciação e, por que não dizer, está autorizada a ser considerada “boa música”, isto é, foi valorizada enquanto arte. O mesmo acontece com letras de Funk ou de Rap, que representam a linguagem da periferia, quando são regravadas por cantores consagrados como Caetano Veloso ou Chico Buarque. Um dos casos mais recentes dessa abertura para a linguagem de periferia é o do Criolo, *rapper* de São Paulo, que fez uma nova versão da música “Cálice”,¹⁰⁸ de Chico Buarque. Não se trata apenas da

¹⁰⁸ Letra de “Cálice”, de Criolo

Como ir pro trabalho sem levar um tiro
 Voltar pra casa sem levar um tiro
 Se as três da matina tem alguém que frita
 E é capaz de tudo pra manter sua brisa

Os saraus tiveram que invadir os botecos
 Pois biblioteca não era lugar de poesia
 Biblioteca tinha que ter silêncio,
 E uma gente que se acha assim muito sabida

Há preconceito com o nordestino
 Há preconceito com o homem negro
 Há preconceito com o analfabeto
 Mais não há preconceito se um dos três for rico, pai.

A ditadura segue meu amigo Milton
 A repressão segue meu amigo Chico
 Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
 Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.

Afasta de mim a biqueira, pai
 Afasta de mim as biate, pai

nova versão (do diálogo da periferia com a arte/música já consagrada), mas também do episódio que foi a homenagem que Chico Buarque fez a Criolo, cantando e incluindo a música do *rapper* no repertório de seu *show* em Belo Horizonte, no Palácio das Artes.

Eagleton mostra que a literatura pode ser “qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada” (EAGLETON, [1983] 2006, p. 14). Assim, qualquer coisa pode ser literatura, qualquer coisa pode ser arte, desde que altamente valorizada. E de onde vem esse valor? O que ou quem é que legitima a literatura? Quem diz *o que é e o que não é literatura*? O valor, para Eagleton, é um termo transitivo, que “significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, [1983] 2006, p. 17). Aí entram questões de ideologia e poder. Eagleton entende por ideologia “a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder na sociedade em que vivemos” (EAGLETON, [1983] 2006, p. 22), ou seja, “os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social” (EAGLETON, [1983] 2006, p. 23). Na literatura, percebemos que a legitimação pode vir por parte de um cânone literário ou pelo próprio tempo, isto é, a literatura é legitimada por aquilo que se tornou.

Todas essas considerações contribuem para a nossa percepção acerca da dificuldade encontrada em definir literatura levando em conta a complexidade da questão e a perenidade de qualquer conceito. Cremos que o ideal seria a consciência desses fatores (escrita ficcional/imaginativa; trabalho com a linguagem; polissemia; literariedade/estranhamento/desvio; estética; autoridade e poder; valor; e tempo), e, a partir da escolha agir/analisar com coerência, deixando clara a impossibilidade de achar a essência da literatura. Dois exemplos da literatura brasileira contemporânea irão nos ajudar a repensar a

Afasta de mim a coqueine, pai
 Pois na quebrada escorre sangue, pai.
 Pai
 Afasta de mim a biqueira, pai
 Afasta de mim as biate, pai
 Afasta de mim a coqueine, pai.
 Pois na quebrada escorre sangue.

concepção de arte. São duas noções partilhadas pelas personagens autoconscientes do fazer literário, que contribuem com as nossas reflexões.

A primeira está em *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago, no qual a relação do narrador com a mãe contribui para o seu conceito de arte. Com a mãe, ele aprende a arte da maquiagem, ele passa a preferir o *panqueique* ao rosto limpo, a maquiagem, tal como a arte, disfarça, esconde, renova, recria, é “mais da representação do que da realidade”: “Passei a ser como ela. Totalmente contra a coisa real. A favor do algo extra que você acrescenta à coisa real para que ela, sem se tornar irreal, seja mais bonita, frajola e fofa do que já é” (SANTIAGO, 2004, p. 141).

Já a segunda noção (a de artifício) está em *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis. O narrador é um artista plástico, extremamente consciente do seu fazer artístico:

o artista trabalha sobre os acontecimentos, mas nunca copia. Depois, recria a história, arranja-a de modo artificioso, de modo que permaneça o essencial. O que sobra torna-se mais essencial do que a vida. **Eis o sentido exato da arte: despojar para mostrar melhor.** Mentira? Se se quiser assim. Antes artifício, desprezo em relação às partes sombrias e frouxas da realidade ([1994] 2000, p. 295-296. Grifo nosso).

A arte como maquiagem, que esconde, renova e recria a história, sabendo-se incapaz de representá-la fielmente ou de reconstruí-la tal como foi. A literatura pode partir, sim, de uma experiência autobiográfica, de uma tentativa de representar a realidade, mas ela transborda, ela é potência de linguagem, ela é o incontrolável. A literatura despoja, maquia, transforma para mostrar melhor. É artifício e indeterminação. É rarefação de sentidos. É força de disseminação de sentidos. A obra de arte é comunicação sem comunicação, ela mantém um nível de incomunicabilidade, um segredo que não será revelado jamais.



3.2 ENTRE NARCISO E SÍSIFO: O IMPULSO AUTOFICCIONAL NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Quando eu te encarei
 Frente a frente
 Não vi o meu rosto
 Chamei de mau gosto o que vi
 de mau gosto o mau gosto
**É que Narciso acha feio
 o que não é espelho**
 E à mente apavora o que ainda
 Não é mesmo velho
 Nada do que não era antes
 quando não somos mutantes

Caetano Veloso

Este subcapítulo reflete sobre a relação entre os mitos de Narciso e de Sísifo com as narrativas de exploração da subjetividade, levando em consideração as diferentes versões e interpretações atribuídas ao mito ao longo da História. Percebemos, na literatura contemporânea, a emergência de um impulso autobiográfico, ou seja, o retorno do eu, cujo enfoque é o sujeito, que escreve e reflete sobre si. Dessa maneira, a nossa análise estará focada na influência dessas narrativas míticas e de seus laços com as escritas do eu, especialmente no questionamento da possibilidade do autorretrato e da necessidade de reconhecimento pelo olhar de outrem. As narrativas de introspecção aproveitam-se da rica

cultura mitológica na tentativa de explicar a condição do homem na sociedade moderna, refletir sobre a vida e o sentido da existência.

3.2.1 Os mitos

Uma das versões mais antigas e mais conhecidas do mito de Narciso encontra-se no livro III, de *Metamorfoses*, de Ovídio (43 a. C. – 16 d. C.), uma das obras mais famosas do poeta latino, considerada a “enciclopédia da mitologia clássica”, escrita no século I, entre os anos 2 e 8. Existem, vale lembrar, outros três registros literários do mito, que são as versões de Cãnon, Filóstrato e Pausânias, com as quais não vamos trabalhar.

Nascido em Téprias (ou Tépis), antiga cidade da Beócia, Narciso era um jovem rapaz de uma beleza fascinante, filho do deus-rio Céfiso e da ninfa Leríope. Por ocasião de seu nascimento, a ninfa Leríope consultou o adivinho Tirésias para saber qual seria o destino do menino. A resposta foi que ele viveria muito, “se ele jamais se conhecer”.¹¹⁰ Muitas moças e ninfas apaixonaram-se por Narciso, quando ele chegou à idade adulta. Porém, o belo jovem não se interessava por nenhuma delas: “naquela esbelta forma, era tão frio e orgulhoso, que não houve jovem ou donzela que lhe tocasse o coração”. A ninfa Eco, que, por um castigo de Juno (Hera), só repetia as palavras alheias, não se conformou com a indiferença de Narciso e afastou-se, triste e amargurada, para a floresta, passando a viver em cavernas vazias, onde definhou até que restassem somente os seus gemidos. As moças desprezadas pediram aos deuses para vingá-las. Nêmesis apiedou-se delas e induziu Narciso, depois de uma caçada num dia muito quente, a debruçar-se numa fonte para beber água. Descuidando-se de tudo o mais, ele permaneceu imóvel na contemplação ininterrupta de sua face refletida. À margem do lago, Narciso definhava, sem comer, sem dormir, sem descansar, enamorado pela imagem refletida, na ilusão de poder tocá-la e beijá-la. E assim, Narciso morreu, à beira de sua imagem: “[...] ele contempla de uma maneira insaciável a imagem enganadora. Ele morre, vítima de seus próprios olhos. Levemente elevado e estendendo os seus braços em direção às

¹¹⁰ Tradução nossa. No original: *S'il ne se connaît pas*. OVIDIO. *Les Métamorphoses*. Edition de Jean-Pierre Néraudau. Traduction de Georges Lafaye. Éditions Gallimard, 1992, Collection Folio Classique, p. 117.

árvores que o cercavam”.¹¹¹ Ovídio acrescenta que mesmo depois da sua morte, ele ainda se contemplava nas águas do Estige. O corpo de Narciso desapareceu e, no lugar de sua morte, as irmãs náiades encontram uma flor, que, naturalmente, leva o nome de Narciso.

Desde então, há mais de dois mil anos, essa narrativa mítica tem sido fonte de inspiração para muitos autores, que atribuem ao mito diferentes versões e interpretações. O mito de Narciso desdobra-se na literatura tanto na construção das personagens, narcisistas e solitárias, como, também, no próprio teor do romance, que é o nosso interesse de pesquisa, em que o sujeito enfrenta o drama do individualismo, toma consciência de si mesmo, e a narrativa passa a dar um enfoque maior para o drama interno dessa personagem do que para as suas ações propriamente ditas.

André Gide, em *O Tratado de Narciso* (teoria do símbolo),¹¹² começa alertando (e provocando) que

Os livros não são talvez coisa muito necessária. À primeira vista, uns tantos mitos seriam suficientes; em si mesma, uma religião comportaria tudo. Aturdia-se o povo com o fingimento das fábulas e, sem compreender, venerava. Debruçados sobre a profundidade das imagens, os sacerdotes, atentos, penetravam aos poucos o sentido íntimo dos hieróglifos. Depois, quisemos explicar. Os livros ampliaram os mitos. Uns poucos mitos, no entanto, seriam suficientes.

Narciso era belo à perfeição e, por isso, era casto. Por estar enamorado de si mesmo, desdenhava as Ninfas, Brisa alguma agitava a fonte, onde Narciso, o dia todo, debruçava-se, tranquilo, a contemplar sua imagem...

Conheceis a história. Por isso nós a diremos de novo. Todas as coisas já foram ditas, mas como ninguém as escuta, é preciso recomeçar sempre. (1984, p. 09)

Gide estava atento à necessidade de recontar as histórias e, assim, recomeçar sempre. Tal necessidade continua presente na sociedade contemporânea, onde a solidão é uma epidemia e onde há a primazia da fala em detrimento da escuta. Dessa forma, levando em consideração a afirmação do escritor francês, o mito é uma narrativa que apresenta diferentes

¹¹¹ Tradução nossa. No original: [...] il contemple d'un regard insatiable l'image mensongère. Il meurt, victime de ses propres yeux. Légèrement soulevé, idem, p. 121.

¹¹² GIDE, André. *O Tratado de Narciso* (teoria do símbolo). Tradução de Luiz Roberto Benati. São Paulo: Flumen, 1984. Original: *Le traité du Narcisse*, 1891.

versões e interpretações ao longo da História. O mito de Narciso apresenta diferentes simbologias, de acordo com o tempo e o lugar em que ele é empregado.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dictionnaire des Symboles*, apontam para essas diferentes concepções do mito de Narciso. A etimologia do termo *narciso* vem de “narké”, de onde vem “narcose”, o que, segundo os autores do dicionário, “ajudaria a entender a relação dessa flor com os cultos infernais, com as cerimônias de iniciação, segundo o culto de Démèter à Eleusis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 658). Eles observam também que a flor de Narciso simboliza o torpor da morte, mas de uma morte que é somente um sono. Essa flor nasce na primavera, em lugares úmidos, o que reporta ao símbolo das águas e dos ritmos sazonais, e, em consequência, à fecundidade (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 658). De acordo com Chevalier e Gheerbrant, na Ásia, o narciso é um símbolo de sorte e serve para expressar os desejos de um novo ano; na Bíblia, o narciso caracteriza a primavera e a época escatológica; para os poetas árabes, o narciso simboliza “l’homme de bout”, o servidor assíduo, o devoto que quer se consagrar ao serviço de Deus; já o mito grego se desenvolve em numerosos poemas cujas metáforas evocam a figura graciosa e o perfume penetrante (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 658-659).

Os autores mostram também que as interpretações moralizantes, como o emblema da vaidade, do egocentrismo, do amor e da satisfação de si mesmo, vêm de uma simbolização inferior da flor de narciso, que lembra a parte terminal de Narciso, nas águas onde ele se mira com complacência (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 658-659).

Há todo um campo simbólico, marcado pelo narcisismo, que gira em torno do homem autocomtemplativo, em busca de si e da aceitação do outro. O filósofo francês Gaston Bachelard observa que a psicanálise “marca com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila” (BACHELARD, 1942, p. 23). A água, para Bachelard, que estuda a vida das imagens da água, em *A Água e os Sonhos*, é o elemento transitório, tal qual o mobilismo heraclítico, ela é água que corre, cai e acaba sempre em sua morte horizontal; o sofrimento da água é infinito (Cf. BACHELARD, 1942, p. 06-07). Segundo o filósofo, o indivíduo “não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares” (idem, p. 08), e é nas águas que ele encontra a profundidade, é nela que caímos em devaneio profundo:

Narciso vai, pois, à fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é *naturalmente* duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele, tem seu rosto. Ele não a ouviu num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade. [...] Efetivamente, o narcisismo nem sempre é neurotizante. Desempenha também um papel positivo na obra estética e, por transposições rápidas, na obra literária (BACHELARD, 1942, p. 25).

Bachelard observa que a hidromancia provém do narcisismo, e sua ligação com a catopromancia não é rara. Narciso medita sobre sua beleza e sobre o seu porvir. O processo adivinhatório por meio da água e do espelho, de acordo com Bachelard, mostra um duplo da nossa pessoa (1942, p. 26).

André Gide, em seu *Tratado*, observa os sentimentos narcísicos como fonte de sofrimento ao homem, que deseja agradecer ao outro, ser amado e admirado, tanto quanto ele agrada, ama e admira a si mesmo:

Este tratado talvez não seja coisa muito necessária. Uns tantos mitos, no entanto, seriam suficientes. Depois, quisemos explicar: orgulho do sacerdote que pretende revelar os mistérios para se fazer amar ou atrair muita simpatia, ou esse amor apostólico que nos faz erguer o véu dos mais secretos tesouros do templo, e que profanamos ao revelar. A razão é que sofremos com nossa admiração solitária e que gostaríamos que outras pessoas amassem apaixonadamente (GIDE, 1984, p. 24).

Levando em consideração as observações de Gide em relação à admiração solitária de si mesmo e à vontade de ser amado e admirado, percebemos uma aproximação possível do mito de Narciso com o impulso autobiográfico vigente na sociedade contemporânea e, em especial, na produção literária contemporânea. Outra aproximação inevitável da autoficção é com o mito de Sísifo.

Em seu ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*, Albert Camus ([1942] 2008) mostra o trabalho inútil e sem esperança da personagem da mitologia grega Sísifo, como um castigo terrível, que exprime a situação contemporânea. “Os deuses condenaram Sísifo a empurrar

incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso” (CAMUS, [1942] 2008, p. 137). Sísifo é então o “trabalhador inútil dos infernos”. Tal castigo é explicado em diferente versões do mito:

Censuram-lhe primeiro certa leviandade com os deuses. Ele revelou seus segredos. Egina, filha de Asopo, foi raptada por Júpiter. O pai estranhou seu desaparecimento e se queixou a Sísifo. Este, que estava sabendo do rapto, ofereceu-se para instruir Asopo, com a condição de que ele desse água à cinderela de Corinto. Preferiu a benção da água aos raios celestes. E como castigo acabou nos infernos. Homero nos conta que Sísifo havia acorrentado a Morte. Plutão não pôde suportar o espetáculo de seu império deserto e silencioso. Enviou o deus da guerra que libertou a Morte das mãos de seu vencedor. (CAMUS, [1942] 2008, p. 137).

No capítulo anterior, falávamos da crise da representação e da incapacidade de comunicar uma experiência através da linguagem, que é falha. O fracasso do autor em representar é o seu sucesso. Uma inversão na ordem de valores, tal como Camus vê no mito de Sísifo. A relação que fazemos com o mito de Sísifo é justamente com a sua “miserável condição”, com a filosofia do absurdo, com a imagem de um homem em busca de sentido e de clareza num mundo sem Deus, sem esperança, sem “luz no fim do túnel”: “Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida.” (CAMUS, [1942] 2008, p. 137). Para Camus, “esse mito só é trágico porque seu herói é consciente. O que seria a sua pena se a esperança de triunfar o sustentasse a casa passo?” (CAMUS, [1942] 2008, p. 137). Por isso, Camus afirma que é o regresso de Sísifo que lhe interessa, pois é esse o momento da consciência, seu tormento.

Clarice Lispector, em *Crônicas para jovens de escrita e de vida*, fala sobre o ofício de escrever. Escrita e vida entrelaçadas, interdependentes. A escrita é como se fosse uma prisão, da qual ela “quase se libertou”: “Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos” (LISPECTOR, 2010, p. 57). O uso da expressão “Se eu pudesse” e dos verbos “precisar escrever”, entre outros recursos, mostram a escrita como uma necessidade, algo do qual não se escapa. E que não tem fim. É tormento e salvação, tal como o trabalho repetitivo no mito de Sísifo.

Na crônica a seguir, Lispector fala do ato de escrever como uma maldição, uma maldição necessária que salva, também como um “vício penoso do qual é quase impossível se livrar”:

Eu disse uma vez que **escrever é uma maldição**. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva.

Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e **arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui**. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a ‘coisa’ vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.

Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros. (LISPECTOR, 2010, p. 91-92. Grifos nossos).

A relação do ato de escrever com a dor é comum na nossa literatura brasileira contemporânea, tal como vimos no capítulo anterior. Por isso, podemos falar não apenas no mito de Narciso como representante dessa literatura centrada no eu e desse impulso autoficcional, mas também no mito de Sísifo, que mostra a relação conflitante com o ato criativo e com o material de escrita advindo da experiência pessoal. Eis a autoficção, entre Narciso e Sísifo.

Ademais, Lispector aponta para a questão da *irrepresentabilidade* – “procurar reproduzir o irreproduzível” – o que angustia esse escritor pós-moderno, cômico da precariedade da linguagem e da impossibilidade de controle do processo criativo de escrita. No texto de Lispector, as palavras que nos remetem à imagem da prisão, do vício e do sofrimento (penoso) estão marcadas pelo símbolo de Sísifo, que, por sua vez, está preso à sua sina, subindo a pedra, que logo descera e terá de subi-la novamente, tal como um círculo vicioso.



Figura 3: Narciso. Fonte: Reprodução de *Caravaggio*, 1594-1596



Figura 4: Sísifo. Fonte: Reprodução de *Tiziano Vecellio*, 1548-1549

3.2.2 O impulso autoficcional



www.kopaezinhos.com.br 113

Narciso é marcado pela solidão, pela autocontemplação, pelo amor a si próprio. Notamos que, na literatura, o mito tende a desdobrar-se tanto na construção das personagens, narcisistas e solitárias, que fazem referência direta à personagem mitológica, quanto no teor da obra literária, por vezes classificada como literatura de introspecção, literatura íntima, escrita do eu, escrita de si, literatura confessional, autoficção, entre outras classificações. O nosso ponto de interesse está focado no segundo desdobramento da narrativa mitológica, aquele que diz respeito à relação de Narciso com o teor da obra literária.

Percebemos, então, dentro da relação entre o mito de Narciso e o teor da obra literária, um novo desdobramento. O desdobramento do desdobramento. De um lado, o impulso autoficcional, característico de uma sociedade narcisista ou uma “sociedade *reality show*”, está relacionado às tendências exibicionistas, à busca de reconhecimento social, à autopromoção, à inflação do ego, à obsessão com a imagem, à vaidade excessiva, entre tantas outras características que poderíamos mencionar aqui. O intelectual francês Guy Debord ([1967] 1997), em *A sociedade do espetáculo* (*La société du spectacle*, 1967), critica o

¹¹³ MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. Quase Nada. In: *Quadrinhos*. Folha de São Paulo. São Paulo, sábado, 14 de abril de 2012.

contexto das últimas décadas ao pensar a sociedade a partir da noção de **espetáculo**. Mario Vargas Llosa, em livro de título parecido (mas de abordagem diferente do tema da cultura), *A civilização do espetáculo*,¹¹⁴ diz que Debord “qualifica de ‘espetáculo’ aquilo que Marx, em seus *Manuscritos econômicos e filosóficos* de 1844, chamou de ‘alienação’ ou alheamento social resultante do fetichismo da mercadoria [...]” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 20). Para Debord, “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, [1967] 1997, p. 13).

Esse lado da moeda revela um vazio, uma superficialidade que refletirá, por sua vez, na “literatura”. Talvez, a já chamada “literatura umbilical”. Literatura com todas as aspás possíveis, ou, seguindo a linha do escritor e teórico francês Philippe Vilain no que se refere às “falsas autobiografias” (como veremos a seguir), poderíamos falar em uma “falsa literatura”. Ou ainda, seguindo a crítica de Debord à sociedade industrial moderna e ao capitalismo, uma falsa literatura produzida para vender em quantidade.¹¹⁵

Atualmente, estamos vivendo numa sociedade narcisista onde a exposição do eu pode resvalar para o exibicionismo exacerbado, como nos *realities shows*, na fama instantânea, nas redes sociais, na perda da privacidade, nos *books* fotográficos e programas como o “photoshop” que incentivam a febre do corpo perfeito e a supervalorização da imagem, nas revistas de fofocas, nas “falsas autobiografias”,¹¹⁶ etc., onde o que vale é a primazia da imagem, ou seja, da superficialidade. Segundo Debord, vivemos numa sociedade do espetáculo, onde o espetáculo “é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, [1992] 1997, p. 16).

¹¹⁴ Vargas Llosa explica a sutil diferença entre a sua abordagem e a de Debord. Se, por um lado, a abordagem d’*A sociedade do espetáculo*, de Debord, é econômica, filosófica e histórica, dando pouca atenção aos temas culturais, às artes e às letras, *A civilização do espetáculo* “está cingida ao âmbito da cultura, não entendida como mero epifenômeno da vida econômica e social, mas como realidade autônoma, feita de ideias, valores estéticos e éticos, de obras artísticas e literárias que interagem com o restante da vida social e muitas vezes são a fronteira, e não o reflexo, dos fenômenos sociais, econômicos, políticos e até religiosos (LLOSA, 2013, p. 22).

¹¹⁵ Um curioso exemplo recente é o livro da cantora Daniela Mercury e sua namorada Malu Verçosa, *Uma história de amor*, publicado pela editora LeYa. A primeira tiragem de 9.000 exemplares esgotou em uma semana, o que (infelizmente) nos leva a pensar que, hoje, o que vende é “fofoca de celebridade”.

¹¹⁶ O termo “falsas autobiografias” é utilizado por Philippe Vilain, em *Défense de Narcisse*, para denominar aquelas autobiografias que abusam do narcisismo a fim de autopromover o autor/o autobiografado, como, por exemplo, as dos políticos.

Nesse sentido, Philippe Vilain (2005) critica a associação do mito de Narciso com a escrita autobiográfica, percebendo a existência de um grande desprezo intelectual pelo texto autobiográfico. Este, por sua vez, não integraria a “santa disciplina literária”, sendo assim considerado “uma infraliteratura narcisista, sem estética e moralmente suspeita”¹¹⁷ e objeto de um movimento de redução do gênero.

A relação entre a escrita autobiográfica e o mito de Narciso é antiga. De acordo com Vilain, ela vem desde a sua definição (pouco objetiva) no *Dictionnaire de l'Académie* de 1878: “O relato da vida de uma pessoa feito por ela mesma, a encenação de um *ego* apaixonado por sua personalidade”¹¹⁸ (apud VILAIN, 2005, p. 14).

Os empregos do eu são realizados de diferentes maneiras. Vilain mostra os casos em que os escritores não resistem à tentação e aos desejos narcisistas:

vitimizar-se, construir uma defesa *pro domo sua*, atormentar-se em uma nostalgia regressiva e com a lembrança de uma situação anterior paradisíaca, ou ainda, reivindicar a estima de si, contemplar-se, pintar-se complacentemente não como se vê, mas como quer se ver, adaptando a sua imagem à da pessoa ideal que desejaria se tornar.¹¹⁹ (VILAIN, 2005, p. 14).

Vilain observa também as estratégias mais discretas de autocelebração, em que a escrita sobre si cede, inconscientemente ou não, ao narcisismo:

[...] não falar de si, ocultar-se enquanto enunciador no texto, encarregando sua eloquência não de dizer o que *eu sou*, mas de dizer, através do próprio nível de linguagem que emprego, o que *eu valho*, e de enaltecer, assim, o *eu* criador do discurso (o estilismo pode ser interpretado como a dissolução do eu em um puro esteticismo narcísico); a modéstia sendo, como se sabe, a arte de ser elogiado duas vezes, uma outra forma consiste em fazer os outros dizerem a estima que têm de *mim* e em fazer de si um simples reprodutor do elogio; enfim, pintar-se em uma postura honorífica, exagerar sua generosidade, sua tolerância, sua benevolência ou sua empatia a respeito do próximo para buscar a adulação e dar de si mesmo a imagem de um

¹¹⁷ No original: *une infralittérature narcissique, sans esthétique et moralment suspecte* (VILAIN, 2005, p. 8).

¹¹⁸ No original: *le récit de vie d'une personne fait par elle-même, la mise en scène d'un ego épris de sa personnalité*.

¹¹⁹ No original: “*se victimiser, établir un plaidoyer pro domo sua, se morfondre dans une nostalgie régressive et dans le souvenir d'une situation antérieure paradisiaque, ou bien, revendiquer l'estime de soi, se contempler, se peindre complaisamment non comme on se voit mais comme on veut se voir en adaptant son image à la personne idéale que l'on souhaiterait devenir*”.

indivíduo admirável, amável, cuja perfeição singular abrangeria o projeto de construir sua lenda pré-póstuma.¹²⁰ (VILAIN, 2005, p. 15).

O teórico considera que alguns tipos de literatura autobiográfica abusam do narcisismo e as denomina de “falsas autobiografias”, ou seja, aquelas autobiografias de políticos, cantores, esportistas, atores, modelos, com finalidade de se promoverem. Ele diferencia as autobiografias comerciais das literárias. Em se tratando das literárias, Vilain critica a sua aproximação ao mito de Narciso, mostrando que a trajetória de Narciso é diferente do caminho da autobiografia. Vilain considera que Narciso detém-se no que ele aparenta, à superfície da imagem, e que o fato de ele se autocontemplar é uma força inerte, passiva; a autobiografia, ao contrário, é uma representação de si mesmo através de uma elaboração ativa, que tenta ultrapassar a superfície, buscando uma verdade interna e por debaixo da pele, mesmo que esse movimento seja apenas uma tentativa (VILAIN, 2005, p. 16-17).

Em outra visão do mito de Narciso, relacionamos com a literatura de introspecção, onde se percebe uma busca do sujeito, através da narrativa de si, por autocompreensão, meditação e reflexão. Uma forma de abafar os pavores míticos que nos acompanham, tais como a morte, a solidão, a insegurança, o sofrimento, entre outros. O impulso autobiográfico, aqui, é uma busca infinita pela identidade, pelo duplo, pelo outro, isto é, uma busca pelo sentido de sua vida e de suas ações. Sendo assim, a exposição do eu pode resvalar na prática artística (escrita, teatro, música, arte plástica), em que a tendência à exposição é fruto de um sentimento de vazio, uma constante busca de sentido para entender a si mesmo e ao mundo caótico em que se vive, um mundo onde as coisas nem sempre podem ser explicadas e onde não há respostas para muitas das nossas inquietações existenciais.

Essa segunda prática, como podemos ver em alguns *blogs*, nas escritas do eu – diários, testemunhos, confissões, autoficções –, revela um sujeito que precisa falar, precisa expor seus

¹²⁰ Tradução nossa. No original: [...] *ne pas parler de soi, s'occulter en tant qu'énonciateur dans le texte pour laisser le soin à son éloquence non de dire ce que je suis, mais de dire, par le niveau même du langage que j'emploie, ce que je vau, et de majorer ainsi le moi créateur de discours (le stylisme peut être interprété comme la dissolution du moi en un pur esthétisme narcissique); la modestie étant, comme on le sait, l'art d'être loué deux fois, une autre forme consiste à faire dire aux autres l'estime qu'ils ont de moi et à se faire un simple transcripteur de l'éloge; enfin, se peindre dans une posture honorifique, exagérer sa générosité, sa tolérance, sa bienveillance ou son empathie à l'égard d'autrui pour rechercher la flatterie et donner de soi l'image d'un individu admirable, aimable, dont la singulière perfection embrasserait le projet de construire sa légende préposthume.*

sentimentos e pensamentos – sobretudo compartilhar a experiência da dor –, na tentativa de organizá-los e atribuir-lhes um sentido. Essa prática é sempre e apenas uma tentativa. O sujeito busca, primeiramente, a autocompreensão, e depois, através da publicação (tornar público e compartilhar) a aceitação (ou simplesmente a atenção) do outro, conforme a mencionada importância por Gide em seu *Tratado*.

O estudo sobre a expressão da subjetividade em romances contemporâneos brasileiros, tal como os procedimentos de linguagem nessas narrativas de mergulho profundo no eu, levam-nos à necessidade de conceituar o termo introspecção. A etimologia latina do termo introspecção vem do radical *introspectum* e significa a ação de olhar para o interior.¹²¹ Segundo *The Internet Encyclopedia of Philosophy*:

Introspecção é o processo pelo qual alguém vem a formar crenças sobre suas próprias condições mentais. Nós poderíamos formar a crença de que outra pessoa é feliz tendo por base a percepção – por exemplo, percebendo/observando o seu comportamento. Mas uma pessoa não tem que observar seu próprio comportamento para determinar se é feliz. Preferivelmente, alguém faz essa determinação no movimento de introspecção. Quando comparadas com outras crenças que nós temos, as crenças que adquirimos através da introspecção parecem epistemologicamente especiais. [...] Ainda que o termo “introspecção” signifique literalmente “olhar para dentro” (do Latim “spicere” significa “olhar” e “intra” significa “para dentro”), se a ação introspectiva deveria ser tratada analogicamente por olhar – isto é, se introspecção é uma forma de percepção interior – é discutível.¹²²

Mesmo que seja discutível, podemos pensar a introspecção como uma reflexão que a pessoa faz sobre o que ocorre no seu íntimo, sobre as suas experiências e as suas crenças. Um “olhar para dentro” não no sentido literal, mas uma metáfora para o ato de voltar-se para si mesmo, para a intenção de pensar e buscar constantemente o autoconhecimento, de ir além da

¹²¹ Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2004, p. 1640.

¹²² Tradução nossa. No original: *Introspection is the process by which someone comes to form beliefs about her own mental states. We might form the belief that someone else is happy on the basis of perception – for example, by perceiving her behavior. But a person typically does not have to observe her own behavior in order to determine whether she is happy. Rather, one makes this determination by introspecting. When compared to other beliefs that we have, the beliefs that we acquire through introspection seem epistemically special. [...] Though the term “introspection” literally means “looking within” (from the Latin “spicere” meaning “to look” and “intra” meaning “within”), whether introspecting should be treated analogously to looking – that is, whether introspection is a form of inner perception – is debatable.* Disponível em <http://www.iep.utm.edu/i/introspe.htm>, acessado em 25/04/2008.

superfície, mesmo sabendo de antemão que esse entendimento de um eu polimorfo, inconstante e variável seja de alcance impossível.

Em psicologia, introspecção significa a análise de si com vistas a estudar a sua própria pessoa; observação e descrição do conteúdo da própria mente. Dessa forma, a expressão do mundo interno e do próprio comportamento, no campo literário, está presente nas denominadas “escritas do eu”. Mesmo que as escritas do eu estejam num desdobramento diferente das “falsas autobiografias” ou da “falsa literatura”, elas revelam, sim, um desejo narcísico de exposição de uma inquietação, que não é superficial como a questão da exibição narcísica, anteriormente mencionada, mas que mostra uma necessidade de falar/escrever sobre si, de tornar público e de ter o outro como ouvinte/leitor e interlocutor daquilo que precisamos expor. Sendo assim, cremos que não seja possível dissociar em definitivo a narrativa mítica narcísica desta prática literária, mesmo que, de acordo com Vilain, o resultado dessa relação seja extremamente negativo, uma vez que leva à depreciação da escrita autobiográfica enquanto gênero literário.

Philippe Lejeune, em entrevista com Vilain (*L'autofiction en théorie*), mediada por Annie Pibarot, faz uma comparação entre o narcisismo e o colesterol, dizendo que existe o bom e o ruim, e nós vivemos com os dois. Sendo assim, o problema consiste no excesso do ruim: “Se produzimos apenas o colesterol ruim, não funciona mais. Mas, sem narcisismo, a vida não é possível”¹²³ (LEJEUNE apud VILAIN, 2009, p. 112). O narcisismo, por sua vez, pode ter uma conotação positiva, que dependerá, tão somente, da sua medida, do seu equilíbrio.

Notamos que no século XIX, surge, na literatura ocidental, a tendência de revelar o funcionamento da consciência (à moda de Édouard Dujardin, Joris-Karl Huysmans, depois André Gide, Virgínia Woolf, Marcel Proust), que dará origem a técnicas narrativas novas. O autor francês Gustave Flaubert, em *Madame Bovary* (1856), renova o discurso à medida que insere na narrativa o discurso indireto livre, o qual permite narrar diretamente os processos mentais da personagem, descrever sua intimidade e colocar o leitor no centro da sua subjetividade. Édouard Dujardin, em *Les lauriers sont coupés* (1887), representa uma ruptura com as técnicas tradicionais, pois explora o estado de alma de seu protagonista através do

¹²³ Tradução nossa. No original: “*si on fabrique que du mauvais cholestérol, ça ne marche plus. Mais sans narcissisme, la vie n'est pas possible*”.

monólogo interior, técnica pertinente à literatura de introspecção. O romance moderno brasileiro é herdeiro das metamorfoses do romance no final do século XIX e início do XX, uma vez que as obras da tradição ocidental são as precursoras de procedimentos estéticos que repercutiram no Brasil mais tarde.

Em projeto anterior,¹²⁴ verificamos a forma como repercutiu no Brasil essa nova tendência, bem como o diálogo dos escritores brasileiros com as estéticas do final do século XIX, sobretudo a simbolista, e as técnicas utilizadas para a expressão da subjetividade nas narrativas de 1888 a 1930. Entre as técnicas, estão o monólogo interior, o fluxo de consciência¹²⁵ e a psiconarração.¹²⁶ É nessa época que percebemos a formação do romance de introspecção no Brasil; e, a partir de 1930, a sua consequente consolidação.

Segundo José Guilherme Merquior (1996), o romance moderno, que ele chama de impressionista, privilegia a análise psicológica em detrimento da narrativa centralizada nas peripécias exteriores. A tendência introspectiva do romance resvala para o lirismo, assim, podemos aproximar os gêneros no que se refere ao uso da linguagem simbólica, ao teor religioso ou filosófico dos temas e ao tom intimista.

As narrativas de exploração da consciência apresentam diversas formas, entre elas, o romance autobiográfico (*O Ateneu*, Raul Pompéia; *Dom Casmurro e Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis); o diário ficcional¹²⁷ (*Memorial de Aires*); a narrativa epistolar¹²⁸ (conto *Ponto de vista*, de Machado de Assis); o diário íntimo¹²⁹ (*Diário de um*

¹²⁴ Trata-se do projeto de pesquisa coordenado pela professora Dr. Ana Maria Lisboa de Mello (PUCRS), intitulado “Espaços circunscritos e subjetividade: estudo sobre a formação do romance de introspecção no Brasil”, que teve vigência de 2007 a 2010.

¹²⁵ Termo cunhado por Williams James, para descrever a forma como se apresenta consciência por si mesma.

¹²⁶ Psiconarração é o neologismo criado pela teórica norte-americana Dorrit Cohn para tratar da escrita intimista num contexto de terceira pessoa. O leitor aproxima-se da consciência narrada através da análise do narrador, ou seja, conforme Cohn, através da inspeção. Tal definição encontra-se no livro *Transparent minds* (1978), em que a autora mostra as técnicas utilizadas, no âmbito da narratologia, para “transparecer a mente” da personagem.

¹²⁷ De acordo com Lejeune (1971), o diário não cumpre com duas exigências da autobiografia: não é uma narração em prosa (1) e não tem a perspectiva retrospectiva (4b). No diário, não existe a distância entre o presente e o passado, como existe na autobiografia. O *Diário de um louco* é um diário ficcional, pois Nikolai Gógol utiliza a técnica do diário como estratégia literária. Já Machado de Assis utiliza a escrita diarística como estratégia em *Memorial de Aires*.

¹²⁸ Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (*Dicionário de narratologia*, 1994), a narrativa epistolar é uma técnica literária que consiste em desenvolver a história principalmente através de cartas, ou de conjuntos de cartas, normalmente trocadas entre duas ou mais personagens, relatando uma história que se vai configurando pela articulação desses vários testemunhos, embora também sejam usadas entradas de diários e notícias de jornais. O auge de popularidade deste gênero foi no século XVIII, declinando no século XIX. Percebemos, então,

louco, Gógol); a autobiografia (*Les confessions*, Jean-Jacques Rousseau; e *Mémoires d'outre-tombe*, François-René de Chateaubriand); e a autoficção (*A Casa dos espelhos*, Sergio Kokis; *O filho eterno*, Cristovão Tezza; *Uma questão pessoal*, Kenzaburo Oe; *A chave de casa*, Tatiana Salem Levy).

Na maioria dos casos de introspecção,¹³⁰ quem narra é quem age, isto é, o eu que narra (sujeito) é o eu que age (objeto), independentemente da identidade entre autor e narrador. Assim acontece na literatura confessional: confissões, testemunhos, memórias, diários, etc. Esse mergulho introspectivo pode ser feito através do próprio autor, das suas experiências vividas e narradas (destacam-se a autobiografia e a autoficção), ou pode ser feito através da subjetividade de uma personagem fictícia (romance e romance autobiográfico). Ou ainda, para problematizar a questão, podemos considerar a impossibilidade dessa divisão, quando se acredita que tudo é ficção, não existindo, assim, uma diferença real entre o autor e a personagem fictícia, e, muito menos, um controle da escritura por parte do autor (isto é, o autor não tem como prometer dizer somente a verdade, pois ele não consegue ter o controle da linguagem, e a própria linguagem é insuficiente para narrar o evento). Desse modo, por mais que o autor revele seu desejo de falar sobre si mesmo, como no caso da autobiografia propriamente dita, parte-se do pressuposto de que tudo é criação e de que tudo “foge ao autor”. Essa problematização levou o teórico francês Serge Doubrovsky à criação do neologismo *autofiction* (autoficção), uma vez que a autobiografia clássica se tornou impossível desde que os critérios de verdade, sinceridade e ficção mudaram.

que o objetivo desta técnica ao ser criada era dar maior realismo a uma história. Como exemplos de romances epistolares, temos também: *Os sofrimentos do jovem Werther*, Goethe (1774), *Dracula*, Bram Stoker (1897) e *Gente Pobre*, Dostoiévski (1846). Em Machado de Assis, o gênero epistolar apresenta-se sob a forma do conto, como podemos observar em “Ponto de vista”, em que a troca de cartas é a técnica de construção narrativa adotada pelo escritor.

¹²⁹ Georges Gusdorf (apud DUMAS, 1994, p. 125) afirma que o diário íntimo, enquanto ato de escrita, poderia ter coincidido com o nascimento do texto literário, porém foi no Romantismo que esse gênero foi integrado na literatura, uma vez que é nesse período que a subjetividade ganha valor literário. Dessa forma, Gusdorf demonstra que o diário íntimo manifesta uma atitude antropológica, em que os “escritores do eu” correspondem à problemática existencial encontrada no centro da escrita íntima.

¹³⁰ Pode acontecer, também, na literatura de introspecção, que é mais abrangente que a escrita confessional, a possibilidade de narrativas em terceira pessoa, nas quais o eu que narra não é o eu que age. Podemos observar os romances de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Perto do coração selvagem*, em que o narrador de fora, em terceira pessoa, aproxima-se da personagem numa relação tênue, dificultando a diferenciação entre ambos (narrador e personagem), pois o narrador se apaga para dar espaço à personagem e, muitas vezes, adota a sua linguagem, fundindo-se com a consciência narrada.

Para Georges Gusdorf, a literatura do eu é fenomenológica, e não ontológica. Trata do “homem curioso de si e curioso dos outros; um observador mais ou menos imparcial de uma espécie da qual se considera representante”.¹³¹ Ao centrar no eu, o escritor reagrupa os momentos de dispersão da própria vida, para buscar uma nova coerência, para descobrir um sentido ou um motivo da existência, isto é, uma unidade.¹³² De acordo com Gusdorf, “nunca é somente escrever sobre aquilo que eu sou, mas também sobre aquilo que eu quero ser”.¹³³ Assim, o filósofo acrescenta que quem escreve se aprova ou se desaprova, não é uma testemunha indiferente, e essas motivações, geralmente, não são evidentes para quem escreve.

Outro motivo que move o escritor do eu a escrever sobre si, para Gusdorf, é a descoberta de que a própria realidade é problemática, e por não se expressar de maneira transparente, leva certas pessoas a investigá-la. São pessoas com tendência à introversão e ao exame de consciência, que Gusdorf relaciona com uma não conformidade com o mundo social ao redor; pessoas de um nível cultural bastante elevado; pessoas com um “étonnement d’être”, uma inquietude de ser; indivíduos que buscam um sentido à vida, “na contramão do movimento natural da existência”, que levaria para fora, para os outros.

De acordo com Philippe Vilain, achar que é possível se reencontrar é uma ambição *quase sisífica*, considerando que é impossível se encontrar e o que se tem é uma sombra, um fantasma:

Crer que a escrita autobiográfica possui a função mágica de salvar do esquecimento seu passado, de se conhecer, de *se* reencontrar no universo da linguagem, de se substituir e de se transformar em um objeto literário transcendente, parecerá, com efeito, eminentemente irrisório, visto que a literatura permite que se encontre de si apenas uma imagem imperfeita, um fantasma, uma sombra, e visto que a sua ambição, quase sisífica, condena instantaneamente seu autor a permanecer em uma inconsolabilidade permanente. (VILAIN, 2005, p. 17-18).¹³⁴

Vilain observa o que motiva a escrita autobiográfica,

¹³¹ GUSDORF, 1991, p. 225.

¹³² GUSDORF, 1991, p. 226.

¹³³ GUSDORF, 1991, p. 226.

¹³⁴ No original: *Croire que l’écriture autobiographique possède la fonction magique de sauver de l’oubli son passe, de se connaître, de se retrouver dans l’univers du langage, de se remplacer et de se transformer en un objet littéraire transcendant, paraîtra, en effet, éminemment dérisoire, puisque la littérature ne permet jamais de retrouver de soi qu’une image imparfaite, un fantôme, une ombre, et puisque son ambition, quase sisyphéenne, condamne d’emblée son auteur à demeurer dans l’inconsolation permanente.*

O desejo de se conhecer, de se identificar com uma imagem de si, motiva, na maioria dos casos, a escrita autobiográfica, mas não é certo que tal motivação possa derivar de um puro exercício de contemplação pois, mesmo que possamos contemplar de fora aquilo que não conhecemos, nós sempre apreciamos mais a contemplação daquilo que nós temos um conhecimento íntimo e daquilo que nós podemos identificar claramente. (VILAIN, 2005, p. 18)¹³⁵.

E, também, discorre sobre a questão de a escritura sobre si conduzir fatalmente ao fracasso, à representação da imagem de um outro; e se não é justamente nesse gesto de falha, nessa impossível busca, nessa irrealização e impossibilidade de se figurar totalmente em outro, que se permite a representação de si. Sendo assim, essa natureza “decepcionante” da escrita autobiográfica poderia ser, segundo Vilain, o principal recurso criativo do gênero, como se somente essa tentativa interessasse (VILAIN, 2005, p. 18-20): “Não se trata mais de encontrar o *eu*, mas de tentar, à maneira de Montaigne, encontrá-lo, somente *procurar* esse *eu* perdido no tempo, como se apenas essa tentativa interessasse” (VILAIN, 2005, p. 20).¹³⁶

Nota-se que, na epígrafe da Tese, trazemos a fala repetitiva de Riobaldo, o protagonista do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, afirmando que “contar é dificultoso”:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado (ROSA, 2001, p. 200).

Desse modo, a personagem de Rosa tenta contar o que sente, considerando que o ato de narrar a experiência da dor pode aliviar, assim como a escrita do eu pode ser terapêutica.

¹³⁵ No original: *Le désir de se connaître, de s'identifier à une image de soi, motive le plus souvent l'écriture autobiographique, mais il n'est pas certain qu'une telle motivation puisse relever d'un pur exercice de contemplation, car si nous pouvons contempler de l'extérieur ce que nous ne connaissons pas, nous apprécions toujours mieux la contemplation de tout ce dont nous avons une connaissance intime et de tout de que nous pouvons clairement identifier.*

¹³⁶ No original: *“Il nes'agit plus de trouver le moi, mais d'essayer, à la manière de Montaigne, de le trouver, seulement de rechercher ce moi perdu dans le temps, comme si seule cette tentative intéressait”.*

Mas, a personagem percebe que é “difícil” e, sendo assim, é pela *errância* que se dá esse ato de narrar, considerando que as coisas passadas “se remexem dos lugares” e fazem “balancê”.

Ao aceitar essa dificuldade, talvez o conceito de autoficção seja uma tentativa de suprir, teoricamente, uma prática literária muito comum na literatura contemporânea brasileira: “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente, e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p. 212). O autor, por sua vez, estabelece um pacto oximórico com o leitor, um pacto ambíguo, na medida em que a autobiografia clássica se tornou impossível e que se assume, assim, a impossibilidade de revelar todos os seus eus sem restrições, mesmo que salvo pelo título de “ficção”.

Os laços entre a narrativa mítica narcísica e as escritas do eu estão presentes na emergência de um impulso autobiográfico, característico da sociedade contemporânea, herança de uma sociedade *confessional* anterior. Conforme Michel Foucault, no primeiro capítulo de *História da sexualidade*, “A vontade de saber”, nós nos tornamos uma “sociedade singularmente confessanda”, praticamos a *scientia sexualis* para dizer “a verdade do sexo” através da confissão. Para Foucault, a confissão é um procedimento que se ordena em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral (*ars erótica*); ela é uma prática ritualística de produção de verdade desde a Idade Média, “confessa-se – ou se é forçado a confessar” (FOUCAULT, [1988] 2010, p. 65-68).

Foucault ajuda-nos a pensar sobre o impulso autoficcional vigente na literatura contemporânea, característico da herança cultural de uma sociedade marcada pelo ato de confessar. O filósofo francês alerta-nos para o fato (e o perigo) de a confissão já estar incorporada a nós e, por isso, “não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage” ([1988] 2010, p. 68-69). Tal procedimento provoca, segundo Foucault, uma “metamorfose na literatura”:

[...] de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das ‘provas’ de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si

mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma de confissão acena como sendo o inacessível. (FOUCAULT, [1988] 2010, p. 68).

Pensar a literatura contemporânea como uma prática confessional performática e/ou como uma busca de si mesmo através do jogo ficcional leva-nos à necessidade de saber distinguir uma produção literária e artística voltada para o eu de uma produção textual e imagética reveladora de uma superficialidade narcisista. Alguns críticos preferem não utilizar o termo “escrita *do eu*”, pois arriscaria essa associação negativa a Narciso e ao egocentrismo. Sendo assim, preferem o uso de “escrita *de si*”. Independentemente da nomenclatura utilizada, o importante, a nosso ver, é reconhecer que existe uma produção ampla que vem sendo realizada nessa sociedade marcada por Narciso, mas que se desdobra de diferentes formas. Tal impulso autobiográfico/autoficcional leva muitos escritores contemporâneos a escreverem a sua literatura a partir desse auto-olhar, através de uma elaboração ativa, que leva à inquietude da busca de si mesmo e ao além da superfície e da aparência. Essa tentativa é um exercício sisífico, visto que não é uma autocontemplação passiva, como bem nos mostra Vilain. Enfim, a literatura de linhagem introspectiva é a tentativa de uma busca pela verdade interna, é um exercício de refletir, no sentido de *pensar sobre*, ultrapassando o reflexo das águas e o dos espelhos, num movimento de mergulho em si mesmo através da escrita literária.

3.3 MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO EM *A CASA DOS ESPELHOS*, DE SERGIO KOKIS

Afinal, o que é a arte senão a procura do tempo perdido,
do não-vivido, daquilo que nunca foi presente?

Sergio Kokis

O romance *A casa dos espelhos*¹³⁷, de Sergio Kokis, é composto por vinte e sete capítulos que oscilam entre duas temporalidades: nos capítulos ímpares (exceto o capítulo vinte e seis), o tempo da infância e da adolescência do protagonista, tempo da retrospectiva; e nos capítulos pares, o tempo do presente, do protagonista adulto no exílio. O narrador, em primeira pessoa, cujo nome não sabemos, recupera experiências vividas através de episódios trazidos pela memória, oscilando entre o presente, exilado em um país frio, e o passado da infância, vivido na cidade do Rio de Janeiro. O passado da infância no Brasil é recuperado pela memória do pintor adulto instalado no Québec, entretanto, o narrador se limita à descrição desses lugares, sem nomeá-los explicitamente.

Não foi fácil no início. Principalmente porque cheguei pensando que isto seria provisório, para fazer um pé-de-meia e partir de volta. Era o que eu dizia. Aqui, no estrangeiro. Nem vi passarem os primeiros invernos; tudo era tão novo, tão confortável, tranquilo. Deixei-me ir neste ambiente de extensões brancas. Como eu vinha do turbilhão, essa calma me seduziu. Pouco a pouco, porém, desencadeou-se um processo insólito, discreto e extremamente eficaz: aceitar ser estrangeiro, exilado. Considerar provisórias todas as coisas, ser outro por trás das minhas aparências, perder-me nessas ruas limpas e quase desertas, entre gente desconhecida (KOKIS, 2000, p. 35).

Sergio Kokis constrói a sua personagem a partir de elementos de sua própria biografia, criador e criatura fundem-se, numa relação intrínseca entre ficção e realidade. A identidade da voz autoral é ambígua, e o romance é paradoxal.

¹³⁷ O governo canadense, em 1997, batizou uma ilha ao norte do país como Le pavillon des miroirs, em homenagem a Sergio Kokis e ao sucesso do romance, que recebeu os quatro maiores prêmios literários de Québec.

A casa dos espelhos não é uma autobiografia conforme a proposta de Lejeune, pois o romance de Kokis é uma escrita do presente, em que o relato retrospectivo não predomina. Mesmo quando o relato se refere à infância da personagem, ele é feito no tempo do presente, como se acompanhássemos a perspectiva da criança e do adolescente, nos aproximando do narrador-protagonista:

Depois **continuamos** o passeio rumo à Praça Quinze, onde **está** a estação das barcas de Niterói. O entreposto de peixes **exala** cheiro forte, e o mar **está** juncado de sujeiras que flutuam ao ritmo das ondas. O mercado público **domina** a praça com suas cores brilhantes, seus cheiros adocicados e suas nuvens de moscas. **É** um lugar animado, ruidoso, coberto de barracas nas quais os comerciantes **oferecem** suas mercadorias gritando. Os balcões de peixes **me atraem** especialmente, e **posso me atrasar** quanto eu quiser para olhar os vendedores que **cortam** as carnes, que **pesam** os polvos pingando, montões de sardinhas e cestas de siris com pinças agressivas, azul e roxo, entre algas. [...] No domingo, ele [o pai] também pode nos levar ao Jardim Botânico. **É** seu passeio preferido, meu também (KOKIS, 2000, p. 50-51. Grifos nossos).

Podemos considerar que esse romance se aproxima das categorias de autobiografia à moda de Lejeune, uma vez que existe a identidade entre autor e narrador (supomos que exista pelas semelhanças encontradas no romance), narrador e personagem principal (está escrito na primeira pessoa do discurso); é uma narração em prosa; tem como tema principal a vida individual, a história de uma personalidade. A tônica do romance, que é a questão do desenraizamento, é também uma tônica na vida do autor Sergio Kokis. O narrador migrante, marcado pela errância, conforme Walter Benjamin, o “marinheiro comerciante”, aquele que viaja e tem muito o que contar, é o narrador de *A casa dos espelhos*:

Depois veio o exílio. Primeiro a Europa, depois aqui, sempre em busca de alguma coisa que me faltava. Essa condição que eu prolongava sem pensar nisso me parecia cada vez mais agradável (ibidem, p.105).

O estrangeiro não pode se voltar sempre ao futuro; fica frequentemente atolado entre essa identidade que foi e o desencontro de ter de se tornar outro. Não gosta de seu passado; é um passado ruim que ele tenta superar. E, afinal, é por causa do passado que ele não está mais lá em sua terra, mas aqui, deslocado. [...] O estrangeiro quase sempre é assim, um verdadeiro artista do tempo (KOKIS, 2000, p. 294-295).

Esta é a escrita do presente, que engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas. Na autoficção, segundo Doubrovsky, também existe a identidade entre autor, narrador e personagem principal, porém, o texto deve ser lido como romance, e não meramente como recapitulação histórica. Em *A casa dos espelhos*, o pacto (quase) romanesco é estabelecido explicitamente, na capa do livro, onde o autor escreve “romance” logo abaixo do título, isto é, a proposta do autor afirma a natureza fictícia do relato. Ademais, podemos ver a inscrição da palavra *romance* na capa como uma forma de chamar a atenção para um afastamento do gênero autobiográfico, uma vez que a autoficção ainda não está totalmente estabelecida. Vale lembrar que no pacto romanesco a identidade se limita ao narrador e ao personagem, diferentemente do que acontece na autoficção (A = N = P).

Dessa forma, enquanto o paradoxo da autobiografia, para Lejeune, é que a autobiografia deve executar seu projeto de uma sinceridade impossível, através de instrumentos habituais da ficção, o paradoxo da autoficção é que, havendo identidade entre autor, narrador e personagem principal, o texto, primeiramente, estabelecerá com o leitor um pacto autobiográfico e referencial. Sendo assim, o texto lido seria uma expressão da verdade e da autenticidade, para depois confundir o leitor, oscilando entre o autor e o outro ficcional, entre romance e autobiografia, já que a autoficção é um gênero híbrido e o pacto estabelecido com o leitor é o pacto ambíguo.

O narrador em *A casa dos espelhos* é escritor e pintor, como o próprio Sergio Kokis, assim, pode-se dizer que Kokis cria um romance “a partir de algumas verdades autobiográficas”, ou, conforme prefere Eurídice Figueiredo,¹³⁸ a partir de “memórias ficcionais”. Figueiredo observa que “alternando o passado no Brasil como o presente no Canadá, seu *alter ego* retrata a situação do exilado, do imigrante que transita pela transculturação, pela hibridização, pelo nomadismo” (FIGUEIREDO & SANTOS, 1997, p. 48).

¹³⁸ FIGUEIREDO, Eurídice. Sergio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense. In: FIGUEIREDO, Eurídice & SANTOS, Eloína Prati dos (orgs.). *Recortes transculturais*. Niterói: EdUFF/ABECAN, 1997, p. 47-63.

Para além da situação do exilado e do imigrante, Sergio Kokis apresenta aquilo que Julia Kristeva também analisa em seu estudo intitulado *Estrangeiros para nós mesmos*, penetrando no íntimo do artista que recusa o enraizamento – o “ser de nenhuma parte”:

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. [...] A felicidade parece transportá-lo, *apesar de tudo*, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: **é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido**. Contudo, felicidade cabisbaixa, de uma descrição medrosa, apesar de sua intrusão penetrante (KRISTEVA, 1994, p. 09-12. Grifo nosso).

No capítulo quatro, o narrador confessa que não sofre tanto com o exílio, não como os outros aparentam sofrer. Dessa forma, ele conclui que isso acontece porque ele é um ser desenraizado:

O exílio me permitiu descobrir então que eu não sofria como os outros, que, ao contrário, **eu sempre tinha sido estrangeiro, por toda a parte**. Possuindo o mimetismo espontâneo dos **seres de lugar nenhum**, meti-me numa carapaça protetora por trás da qual podia olhar sem pressa e colecionar minhas visões (KOKIS, 2000, p. 36. Grifo nosso).

Essa sensação já está presente no narrador ainda jovem, ou seja, não é uma conclusão à qual o adulto maduro chega com o distanciamento temporal e geográfico. No capítulo sete, ele mostra que não é nacionalista, que não está enraizado no seu país de origem:

Meu irmão gosta muito da vida militar. Fica em posição de sentido, faz continência à bandeira e lamenta a minha indiferença. Não chego a levar tudo isso a sério, nem a ter sentimentos patrióticos. Quando os outros cantam o hino ou fazem continência, não posso deixar de olhá-los, observá-los. Talvez por isso os soldados me pareçam tão ridículos como as cores de nossa bandeira. Uma vez disse isso a meu irmão e ele me respondeu que eu era um traidor da pátria (KOKIS, 2000, p. 64).

Ele não pertence a essa nação (e a nenhuma outra), não está de acordo com a (falta de) atitude alheia, muito pelo contrário, se revolta com a comodidade, a inanidade e a fraqueza

das pessoas face à miséria, à política autoritária, à falta de liberdade, ao caos em que vivem e que percebem, porém não agem para transformá-lo.

Nos relatos da fase adulta, no país de exílio, realizados nos capítulos pares, o narrador mostra que não pertence a lugar nenhum. Sente-se estrangeiro no país de exílio, assim como se sentia distante no país de origem:

Essa situação é familiar para mim, e a questão da linguagem não é mais do que uma de suas facetas. Na presença dos miseráveis de minha infância, eu já tinha **uma certa distância como um espectador de um filme**. [...] A contradição que sinto em mim não transparece no dia-a-dia. Meu exterior muito neutro permite dissimular a falha que se limita à superfície da pele. Fui feito com essa **ausência de unidade**, e transito nas relações com o mundo exterior com uma certa naturalidade. Espanta-me, certamente, que, apesar de tudo, as pessoas com as quais convivo não parecem lembrar de que **sou estrangeiro** (KOKIS, 2000, p. 228-229. Grifos nossos).

Kristeva reflete sobre a condição estrangeira de ser, a questão do afastamento e, assim, faz-se necessário aproximar suas reflexões com o personagem de Kokis:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursis, de ter escapado (KRISTEVA, 1994, p. 15).

O interesse pela busca do conceito de autoficção foi despertado pela própria noção de criação artística com a qual Sergio Kokis trabalha, e pela relação tênue que se estabelece entre a autoficção e a memória, questões norteadoras dessa reflexão sobre *A casa dos espelhos*. A consciência do fazer artístico permeia todo romance, no caso, o narrador se refere ao artista plástico, o pintor. Ele diz:

[...] o artista trabalha sobre os acontecimentos, mas nunca copia. Depois, recria a história, arranja-a de modo artificioso, de modo que permaneça o essencial. O que sobra torna-se mais essencial do que a vida. **Eis o sentido exato da arte: despojar para mostrar melhor**. Mentira? Se se quiser assim. Antes artifício, desprezo em relação às partes sombrias e frouxas da realidade (KOKIS, 2000, p. 295-296. Grifo nosso).

Dessa forma, percebemos que é a partir de “fragmentos esparsos pela memória” que também o narrador-protagonista-adulto constrói o seu discurso. Alguns relatos do romance são produtos de uma rememoração, feita principalmente pelo personagem no país frio, que recupera o passado através da memória e da imaginação. Falamos em imaginação, pois o próprio narrador coloca em xeque o seu discurso, uma vez que sua composição é subjetiva e circunscrita à esfera da memória desse narrador, deixando a franqueza e a convicção daquilo que é narrado em constante suspeita, evidenciando um discurso que não é inabalável: “Existiram ou foram apenas palavras, impressões luminosas no meu cérebro cansado?” (KOKIS, 2000, p. 302). Dessa maneira, ele conta fatos passados para melhor compreender o seu próprio presente e, através da memória, recupera a essência da vida, reconstruindo a si mesmo:

O calor de outrora não existe mais senão em minha memória. [...] Ainda olho pela janela. O mundo cinzento e sem contrastes do inverno está congelado, suspenso numa espécie de chumaço de algodão vaporoso. Parece de certo modo com algumas velhas fotografias de minha infância que conservo, também elas congeladas, amareladas. Em vão perscruto esses clichês de coloração sépia, meu passado continua fechado. **Todos os esforços da memória não produzem senão um pálido reflexo daquilo que fui** (KOKIS, 2000, p. 15-16. Grifo nosso).

O narrador-protagonista tenta recuperar o vivido, através da memória (e da arte), em busca de uma identidade; ao afirmar que “até a imagem deste que sou eu mesmo permanece estranha para mim, artificial”¹³⁹, ele mostra uma necessidade de autoconhecimento, uma busca do *eu* perdido e, assim, dá um sentido ao processo mnemônico. Essa recuperação através da memória, que suscita fatos do passado, forma, segundo o narrador, um “tecido de lembranças”, que ele chama de “identidade”. Assim, ele confessa que:

Era a mim mesmo que eu procurava através de todos esses momentos do passado, para saber quem sou, de onde venho. Agora sei: venho de longe, de lugar nenhum. Não sou mais do que o receptáculo de um conteúdo de lembranças, a forma que essas lembranças assumem arrumando-se em memórias. **Sem elas, sou vazio e sem volume** (idem, p. 302).

¹³⁹ KOKIS, 2000, p. 16.

Georges Poulet, em *O espaço proustiano*, analisa a busca do espaço perdido na série *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Segundo Poulet, “o ser privado de lugar encontra-se sem universo, sem lar, sem eira nem beira” (POULET, 1992, p. 19). Em *A casa dos espelhos*, o narrador-protagonista busca o *eu* perdido e o encontra nas lembranças que “se arrumam em sua memória”; entretanto, sente-se “sem universo, sem lar”, pois vem “de lugar nenhum”, um ser “sem eira nem beira”. Ambos escritores têm a criação literária fundada na recordação do passado. Podemos dizer que a memória é a confluência temática existente entre ambos, que pode ser tanto uma reação à fugacidade da vida, como à força avassaladora da morte, ou, ainda, à denúncia de miséria material e moral.

Ana Maria Lisboa de Mello aponta para a importância da epígrafe na obra de Sergio Kokis. Esta é a última estrofe do poema “profundamente”, de Manuel Bandeira: “– Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente”:

Nesse poema, o sujeito lírico refere-se a um passado só recuperável pela memória, e esse é o exercício constante do narrador protagonista de *Le Pavillon des Miroirs*, dividido entre um passado traumático e um presente solitário e perpassado de melancolia. Ao longo do poema, Bandeira trata também da fugacidade do tempo, das alegrias da infância, ao lado de pessoas que já morreram, e emprega o verbo “adormecer” no sentido de morrer, metáfora presente no excerto selecionado por Kokis (MELLO, 2008, p. 180).

Mello observa que, ao retomar a estrofe de Bandeira, Kokis antecipa o teor do romance, que é “a recuperação do passado que se expressa em um ‘tecido de lembrança’ de coisas que existiram ou até foram inventadas, de recordações pungentes, tecido que, no final do romance, o narrador arrisca chamar ‘identidade’” (MELLO, 2008, p. 180).

O ambiente familiar da infância do protagonista, vivido no Rio de Janeiro dos anos 1950, é um ambiente precário material e afetivamente. A casa é descrita como um espaço pesado e viscoso, a família é desestruturada, o narrador sente a ausência do pai – “meu pai trabalha muito e quase nunca está”¹⁴⁰ –, a indiferença da mãe, a falta de conversa – “Meu pai não quer saber de histórias de negros nem de padres. Por isso não posso falar com ele. Os outros também não querem responder às minhas perguntas” (p.19). Integram a casa da rua Presidente Vargas: o pai, a mãe, o irmão mais velho, o nenê e a tia Lili. O narrador-protagonista sente-se alheio a esse ambiente, e, desde sempre, solitário:

¹⁴⁰ KOKIS, 2000, p. 39.

Não há nada a fazer nesta casa, nada de brinquedos. Me arrasto por debaixo das camas ou olho pela janela, só isso. O neném ainda é muito pequeno para brincar e meu irmão mais velho não gosta das minhas brincadeiras. É sempre assim. Somos um conjunto em desordem. [...] Vivemos todos amontoados no apartamento e dormimos no mesmo quarto; só Lili dorme no chão da sala. Mas falta alguma coisa para que isto seja uma família. Cada um parece ocupado com seu próprio tédio (KOKIS, 2000, p. 09).

A arte ajuda o pintor “a domar” os seus fantasmas do passado, uma vez que a “Mnemósine” (memória) é a deusa de sua pintura. O narrador associa a memória do vivido, as suas “viagens imaginárias” perpassadas pela melancolia, à produção de sua arte:

Assim que as cores chegam aos meus olhos no canto sombrio do ateliê, o passado começa a dançar em meu espírito. Como quando eu fechava os olhos em minha cama, na volta dos passeios. Entre estes espaços gelados que me envolvem, é mais fácil para mim abandonar-me nessas viagens imaginárias. Agora que sei domar as imagens, dando-lhes uma forma plástica, posso tirar mais proveito disso.

(...)

Mesmo se o tema do quadro parece diferente do que eu vivi, ainda assim me revela coisas, reaviva minhas lembranças e me transporta para o passado (KOKIS, 2000, p. 35; 65).

Assim o narrador-protagonista reflete que foi a “impressão de desenraizamento” que o empurrou para o “trabalho inútil de acumulação de imagens pintadas. Para reencontrar a vida” (idem, p. 164-165).

O exílio, para o personagem do romance de Kokis, representa a saída encontrada para a busca de algo em falta. A ideia de partir o fascinava. De acordo com Kristeva, “o estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade. [...] A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo” (KRISTEVA, 1994, p. 12). O narrador-protagonista vê no exílio uma tentativa de se descobrir, de (re)construção da sua identidade:

As línguas estrangeiras me pareciam cheias de promessas, de entonações penetrantes, de raízes próprias para desvendar o desconhecido. Também as acreditava ricas de uma sabedoria milenar, da qual eu me achava afastado por minha situação tropical. Suas dificuldades com ares insólitos sugeriam aventura, cargueiros de partida marcada cheios de vagabundos. Toda partida, aos meus olhos, era como que a descoberta da identidade, ou antes a redescoberta, pois eu a supunha escondida, inteira e acabada, sob a camada dos hábitos cotidianos (KOKIS, 2000, p. 135).

A solidão que o narrador-protagonista sente, entretanto, não faz parte apenas de seu presente no exílio, na sua situação de migrante. Na infância e na adolescência, esse estrangeiro desenraizado já era um solitário em suas brincadeiras, pensamentos e passeios:

E sinto a mesma distância em relação aos companheiros da rua. Não estou mais totalmente na jogada, nossas lembranças são distintas e, pior ainda, tenho a impressão de que eles não fazem mais do que se repetir para matar o tempo. Meus passeios são mais solitários agora; tomo mais cuidado ao olhar as coisas ou ouvir histórias dos outros para refazer minha provisão de sonhos. E fico esperando minha volta. Guardo meus segredos, já não me desvendo mais (KOKIS, 2000, p. 170).

No estrangeiro, ele confessa ter perdido a noção do tempo. Já se passaram vinte e cinco anos, mas ele diz não ter visto o tempo passar. Partiu para umas férias que se prolongaram em exílio, e desde esse dia nunca mais voltou para o país de origem. A ilusão de que tudo no estrangeiro era provisório o aliviava de suas angústias:

Sirvo minha dose de vodca lembrando que há um quarto de século moro neste país. Não vi o tempo passar. Bebo para festejar ou para esquecer? Eis uma questão de que eu fujo. [...] A solidão enfim reencontrada, a liberdade integral, eu me dizia. Mas também uma identidade que eu evitava considerar. Eu era diferente das pessoas daqui, um outro. [...] A gente é sempre estrangeiro em relação a um outro, mesmo quando não sente isso (KOKIS, 2000, p. 247).

Porém, essa liberdade total nas duas temporalidades resulta na melancolia de um ser solitário, como bem observa Kristeva:

Livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se “completamente livre”. **O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão.** Sem utilidade ou sem limite, ela é tédio ou disponibilidade supremos. Sem os outros, a solidão livre, como o estado de ausência de gravidade nos astronautas, destrói os músculos, os ossos e o sangue. Disponível, liberado de tudo, o estrangeiro nada tem, não é nada. [...] Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para padecer. [...] este é seu paradoxo: o estrangeiro quer estar sozinho, porém cercado de cúmplices. [...] O estrangeiro aspira à cumplicidade para, ao recusá-la, melhor sentir a sua virgindade. (KRISTEVA, 1994, p. 20. Grifo nosso)

Uma última observação ainda deve ser feita a respeito do título do livro, *Le pavillon des miroirs* (*A casa dos espelhos*)¹⁴¹, que remete ao pavilhão de espelhos de um parque de diversões, onde o narrador diz se reconhecer nas deformações:

Meu ateliê está disposto de tal modo que eu me situo em **um canto sombrio**, sentado à minha mesa para receber os reflexos diretos das pinturas. Tudo se ilumina, então, em minha retina. A fumaça do cigarro contribui para criar efeitos sobre as superfícies paradas; um pouco como o calor que subia do chão ardente parecia molhar as formas sob o sol da minha terra. [...] Baixar as cortinas do ateliê é como fechar os olhos e **deslizar para um real mais brilhante**, um mundo em que o mormaço desaparece, em que a cor dos quadros aviva e aquece o ar ambiente. A bagunça que me rodeia é espantosa: uma coleção de imagens bem reais que se amontoam à maneira de um gigantesco carnaval. [...] Das vagas garatujas de minha infância deslizei, sem me dar conta disso, para esta floresta colorida, habitada por multidões de reflexos humanos. **Meu subsolo** assim se tornou pirâmide, fechando o cortejo fúnebre de minhas imagens metamorfoseadas em simples múmias coloridas (KOKIS, 2000, p. 17-18. Grifos nossos).

Essa é uma metáfora para as telas no ateliê do artista transformada em “sala dos espelhos deformantes”. Podemos dizer, também, que é uma metáfora para a autoficção.

¹⁴¹ Consideramos que uma tradução mais pertinente para o título do livro seria “O pavilhão dos espelhos”, assim remeteria apenas àquele espaço circunscrito dentro da casa onde ficam guardados os quadros do pintor, assombrados pelos fantasmas de suas lembranças.

4 O PERIGO DA AUTOFICÇÃO: UMA ANÁLISE CRÍTICA

Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto.

Fernando Pessoa

J'ai choisi l'écriture pour me réapproprier mon corps, mes faits e gestes, et mon identité.

Chloé Delaume

4.1 ENTRE PACTOS: DA GATA BORRALHEIRA AO GÊNERO-REI

Num mundo cada vez mais rendido à rasa cultura da celebridade e à figura do escritor midiático, a autoficção tem tudo para ser o grande gênero literário do século.

Luciana Hidalgo

No universo literário, a autobiografia, segundo Lejeune, sempre foi vista como a “gata borralheira”. Foi justamente a depreciação da autobiografia enquanto gênero literário que levou o teórico francês a um dos estudos pioneiros¹⁴² e ao mergulho profundo no assunto. Para visualizarmos melhor o fenômeno da representação do autor na sua obra, Manuel Alberca (2007) chama a atenção para a pintura, traçando um paralelo muito significativo com a figura do pintor. Alberca observa o preconceito social que a representação de si mesmo pode carregar; ela pode ser vista como uma manifestação narcísica ou do pecado da soberba.

¹⁴² Vimos anteriormente que Georges Gusdorf já vinha realizando estudos sobre a autobiografia antes da publicação de Lejeune.

E justifica que, talvez, por essa razão, os primeiros pintores adotaram uma expressão humilde e um olhar límpido no retrato pessoal (Filippo Lippi, 1485) ou a aparência e traços de uma figura exemplar em pose de devoção religiosa (Sandro Botticelli). O primeiro autorretratista a ousar pintando um olhar fixo e concentrado é Albrecht Dürer, em 1500 (cf. ALBERCA, 2007).

Nesse sentido, pensando a literatura, Evando Nascimento diz que autobiografia ou romance autobiográfico tradicional tende a ser autolaudatório, diferentemente do dispositivo da autoficção. Para Nascimento (2010, p. 197), as memórias ou confissões “visam a enaltecer e/ou desculpar o autor-narrador-protagonista (caso prototípico de Rousseau), enquanto os autoficcionistas partem do inacabamento e da fragilidade de suas vidas”. Sendo assim, a autoficção consegue, ao mesmo tempo, trabalhar com o material biográfico e escapar da depreciação impregnada na autobiografia.

Para entendermos a autoficção como um gênero “entre pactos”, primeiro é preciso passar pela definição de “pacto autobiográfico”, feita por Philippe Lejeune. Tal esclarecimento nos ajudará a também especificar o romance autobiográfico (ou ainda, a autobiografia ficcional, com Alberca). O pacto autobiográfico é uma afirmação, no texto, da identidade do nome autor-narrador-protagonista. Tal identidade pode ser estabelecida implicitamente (paratextos) ou explicitamente (de modo assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa), coincidindo com o nome do autor impresso na capa (cf. LEJEUNE). Trata-se, então, de um **contrato de leitura**, que se estabelece a partir da identidade onomástica, da (intenção de) veracidade dos fatos e do compromisso com a verdade, sendo assim, também, um “pacto de autenticidade”. Podemos notar que, para Lejeune, a autobiografia é considerada literatura, merecedora, inclusive, do mesmo prestígio que o romance tem.

O romance, por sua vez, é o gênero-rei, aquele do qual nenhum escritor se envergonharia em assumir a sua autoria, pois, além de ser um gênero privilegiado, não há compromisso com a verdade, nem o risco de superexposição. Nesses casos teríamos, então, o “pacto romanesco”, também considerado um “pacto ficcional”. Alberca chama a atenção para o prestígio do romance e intitula a sétima parte do seu livro de “O tapete vermelho do romance”. Nessa parte, o teórico espanhol mostra o prestígio do romance, deixando a

autobiografia à margem, na periferia da esfera literária, sem o *glamour* nem o “tapete vermelho” da ficção. Por fim, o teórico considera, também, a autoficção como uma forma que permite uma ordem narrativa atrativa para os conteúdos autobiográficos com uma maior flexibilidade e uma gravitação do real que nem sempre consegue o romance “puro”.

Sendo assim, a autoficção transita entre os dois pactos, ela estabelece o que chamamos de “pacto oximórico” (cf. H. JACCOMARD, 1993) ou “pacto ambíguo” (cf. M. ALBERCA, 2007), entre a gata borralheira e o gênero-rei; entre o glamour do “tapete vermelho do romance” e a periferia da esfera literária; nem um, nem outro, entre um e outro.

Poderíamos, agora, nos questionar a respeito do **romance autobiográfico**, um gênero que, com a chegada da autoficção (e a relativização de seu conceito), tenderia a se tornar obsoleto. Isso porque as diferenças entre um e outro são mínimas. Podemos considerar o romance autobiográfico como gênero precursor em chamar a atenção para a mescla de realidade e ficção no espaço romanesco. É, por sua vez, um gênero híbrido, tal como a autoficção, que Lejeune classifica como “gênero vizinho” da autobiografia, em que a identidade onomástica é dada de forma implícita. Não está claro nem dito no texto que o autor é o narrador-protagonista do romance. Não há pacto referencial. O pacto estabelecido é o “fantasmático” ou o “pacto zero” – aquele pacto indeterminado em que não só a personagem não tem nome, como o autor não propõe nenhum tipo de pacto, nem o romanesco nem o autobiográfico. A diferença entre o romance autobiográfico e a autobiografia é que “a autobiografia não é um jogo de adivinhaças” (cf. LEJEUNE, 1991). O romance autobiográfico torna-se um jogo de adivinhaças porque o autor “se esconde” no texto. A diferença entre a autoficção e o romance autobiográfico é que o jogo da autoficção é (quase sempre) intencional e declarado.

Um bom exercício, inspirado em Foucault, é ocultar o nome do autor. Um romance autobiográfico não leva o leitor à recepção ambígua da obra. A nomenclatura com o adjetivo “autobiográfico” é pensada *à posteriori*, quando temos alguma informação sobre a vida do autor e conseguimos fazer alguma relação entre a história narrada e a sua autobiografia, tal como acontece em *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Podemos ler o romance e considerá-lo pura ficção. Mas também podemos relacionar a experiência do protagonista Sérgio com a experiência de Raul Pompeia no Colégio Abílio. Essa relação não é possível somente com a

leitura do texto. O pacto ambíguo não é estabelecido pela filigrana do texto literário. Já a autoficção leva o leitor à recepção ambígua da obra independentemente de o leitor saber detalhes da vida do autor. O protagonista é o próprio autor, há indícios na narrativa que criam essa ambiguidade. Há, ali, uma intenção. Geralmente, o protagonista é um escritor e fala sobre um fragmento de sua vida. E o leitor, mesmo que esteja enganado, é conduzido a confundir autor e narrador-protagonista.

Retomando o quadro que fizemos no primeiro capítulo, vamos repensar a questão dos pactos e ver que o romance autobiográfico já apontava para o surgimento (e a necessidade) da autoficção.

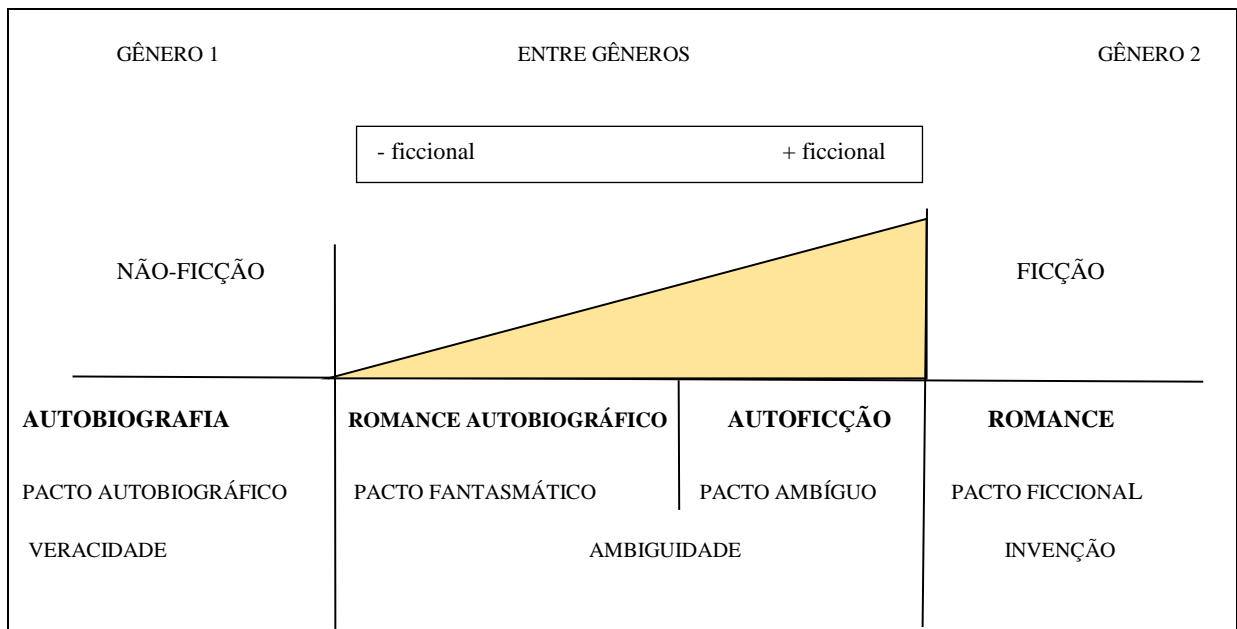


Figura 5: quadro ilustrativo. Fonte: Elaboração da autora.

O conceito de autoficção é criado justamente para dar conta de uma série de obras que apresentam a identidade onomástica explícita, mas que não são autobiografias, são para serem lidas como romances. Daí a ambiguidade do gênero. Essa mistura do “auto”, do “eu”, do que acontece na minha vida, com a “ficção”, que é a invenção, a ficcionalização, ou ainda “fabulação de si”.

De acordo com Nascimento,

A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com quem rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira (NASCIMENTO, 2010, p. 195-196).

Desde 1977, o conceito vem sendo reformulado e atualizado, e hoje já falamos em autoficções no plural, face à diversidade do exercício autoficcional na literatura mundial. Já podemos falar numa autoficção, cujo pacto ambíguo se estabelece a partir do ocultamento do nome da personagem – o autor não dá um nome para o protagonista, como acontece no denominado “pacto zero”, como podemos ver em *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis; ou o autor revela apenas as iniciais dos nomes, como em *O gosto do apffelstrudel*, de Gustavo Bernardo; ou, ainda, quando o autor cria um pseudônimo para a personagem, como em *Satolep*, Vitor Ramil cria o Selbor. Sobre este último caso, Lejeune já tinha alertado que o pseudônimo é “simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome, que não muda em absoluto a identidade” (LEJEUNE, 1991, p. 52).

Os mais radicais não diferenciam romance de autoficção. Philippe Vilain é nosso melhor exemplo, considerando que ele, além de teorizar e refletir sobre o conceito teórico de autoficção, é também escritor, adepto da prática autoficcional. Vilain, em entrevista com Annie Pibarot,¹⁴³ diz que não vê diferença entre *escrita do eu* e *escrita*, assim como ele não diferencia a escrita de uma autoficção da escrita de um romance: “[...] eu não digo nunca que *eu escrevo sobre mim* ou *sobre os momentos da minha vida*, mas sim que *eu escrevo*” (2007, p. 7).¹⁴⁴ Para Vilain, o “eu” como objeto da sua escritura aparece de maneira inconsciente. Também é aprazível sua afirmação de que escreve sobre aquilo que sente e não sobre o que viveu:

Os fatos, os eventos, eu me dou a liberdade de transformá-los, mas jamais as emoções; assim como eu não tenho nenhum escrúpulo para deformar o que

¹⁴³ PIBAROT, Annie. Table ronde. Annie Pibarot s’entretient avec Philippe Lejeune et Philippe Vilain. *Cahier de l’APA*, Écrire le moi aujourd’hui, n° 38 – novembre 2007, p. 7-14.

¹⁴⁴ Tradução nossa. No original: “[...] je ne dis jamais que j’écris sur moi ou sur des moments de ma vie, mais que j’écris”.

eu vivi e para inventar, de mesmo modo eu teria a impressão de me trair se eu não transcrevesse fielmente as emoções sentidas em uma determinada circunstância. (VILAIN, 2007, p. 7).¹⁴⁵

Entre autobiografia e autoficção, as reflexões de Vilain contribuem para o nosso debate, à medida que ele alerta para o fato de a autoficção ser fiel ao emocional, em oposição à autobiografia, que tende a ser fiel ao factual; sendo assim, é muito mais “ser verdadeiro” do que “escrever a verdade”.

Em toda a escritura autobiográfica, há uma ficcionalização involuntária, porque nossa memória é falível, porque, ao escrever, nós entramos no jogo de palavras e, às vezes, enebriado, a literatura supera a vida, e nós escolhemos o estilo em detrimento dos fatos e eventos. Uma descrição fiel do vivido parece-me impossível (VILAIN, 2007, p. 8).¹⁴⁶

Dessa maneira, a autoficção é, para muitos críticos e escritores, a prova evidente da impossibilidade da autobiografia. Tais manifestações autoficcionais participam de um clima social e uma atmosfera cultural comuns, caracterizados pela desconfiança e pelo ceticismo fundamentalista em noções como verdade, objetividade e unidade do sujeito. Sendo assim, a única maneira de afirmar a própria existência problemática seria no campo da ficção. Alberca critica o decreto oportunista e simplificador que é dizer que “escrever autobiografia é fazer ficção”. Para ele, seria a mesma coisa que decretar que “toda a ficção é uma autobiografia”. Por isso, o teórico ressalta a diferença entre narração (ordenar e explicar o vivido, mesmo que selecionando, hierarquizando e camuflando a verdade) e ficção (intenção ficcionalizadora, operação consciente e deliberada), uma vez que dizer que “a verdade absoluta é inacessível” não é suficiente para provar a impossibilidade da autobiografia nem para igualar relatos factuais e fictícios.

¹⁴⁵ Tradução nossa. No original: *Les faits, les événements, je m'arrose la liberté de les transformer, jamais les émotions; autant je n'ai aucun scrupule à déformer ce que j'ai vécu, à inventer, autant j'aurais l'impression de me trahir si je devais ne pas retranscrire fidèlement les émotions ressenties en telle ou telle circonstance.*

¹⁴⁶ Tradução nossa. No original: *Dans toute écriture autobiographique, il y a un fictionnement involontaire, parce que notre mémoire est faillible, parce qu'en écrivant, nous nous prenons au jeu des mots et que, parfois, grisé, la littérature l'emporte sur la vie, et nous choisissons le style au détriment des faits et des événements. Une description fidèle du vécu me paraît impossible.*

De acordo com Alberca, o *eu autofictício* não é igual ao *eu comprometido*, formulado pelo autor de uma autobiografia, nem mesmo ao desconectado *eu romanesco*. O eu das autoficções sabe ou simula os seus limites, é consciente ou finge que a sua identidade é deliberadamente incompleta, imaginária ou parcial, e expõe isso em seu relato.

AUTOBIOGRAFIA	AUTOFICÇÃO	ROMANCE
EU AUTOBIOGRÁFICO	EU AUTOFICTÍCIO	EU ROMANESCO
EU COMPROMETIDO	EU PERFORMÁTICO	EU DESCONECTADO

Figura 6: quadro comparativo dos tipos de “eu” na literatura. Fonte: Elaboração da autora.

Em “Sob o signo da simulação e da ambiguidade”, Alberca mostra que a ocultação do autor e seu calculado ou involuntário desvelamento posterior respondem a duas razões: a necessidade e o jogo. Sob o signo da simulação, o autor pode expressar os seus sentimentos e segredos com mais liberdade, pois está disfarçado, escondido, trazendo um eu impreciso e anônimo. Ao mesmo tempo, é também um jogo, pois ao esconder-se quer ser encontrado, de tal modo que a ocultação não deixa de ser uma opção de caráter estético e de gosto pessoal pelo fingimento lúdico.

Alberca ainda distingue três formas narrativas dentro do pacto ambíguo, ilustrando através de um quadro: o **romance autobiográfico** (identidade nominal fictícia ou anonimato; autobiografismo escondido) é o mais próximo da autobiografia, e a **autobiografia ficcional**¹⁴⁷ (identificação nominal fictícia; autobiografismo simulado) é a classe mais próxima do romance. Entre essas duas classes, está a **autoficção** (identidade nominal expressa; autobiografismo transparente).

¹⁴⁷

Um exemplo de autobiografia ficcional na literatura brasileira é a obra machadiana *Dom Casmurro*. Nela, o narrador conta a sua própria história, ou seja, a sua autobiografia. Entretanto, não é a autobiografia do autor, Machado de Assis. Assim como em *São Bernardo*, Paulo Honório também quer escrever sua autobiografia. São personagens que escrevem sobre a própria vida dentro do universo ficcional, por isso autobiografia ficcional. Já *O Ateneu* está mais próximo da autoficção, pois Raul Pompéia cria uma personagem – Sergio – mas traz muitos biografemas para construir sua narrativa ficcional.

PACTO AMBÍGUO ROMANCES DO EU		
<i>Romance autobiográfico</i> (+ prox. da autobiografia)	<i>Autoficção</i> (equidistância de ambos pactos)	<i>Autobiografia fictícia</i> (+ próx. do romance)
1. <i>Princípio de identidade</i> A ≠ N // A ≠ P Identidade nominal fictícia ou anonimato: N = P // N ≠ P	1. <i>Princípio de identidade</i> A = N = P Identidade nominal expressa	1. <i>Princípio de identidade</i> A ≠ N - A ≠ P Identificação nominal fictícia: N = P // A = editor
2. <i>Proposta de leitura</i> <i>Ficção/Factualidade</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadeiro)	2. <i>Proposta de leitura</i> <i>Ficção/Factualidade</i> Autobiografismo transparente	2. <i>Proposta de leitura</i> <i>Ficção/Factualidade</i> Autobiografismo simulado

Figura 7:¹⁴⁸ quadro do *Pacto ambíguo*. Fonte: Reprodução de Manuel Alberca.

A, Autor; N, Narrador; P, Personagem; -, menos; +, mais; = idêntico; ≠ não idêntico; /e-ou.

Tal classificação já tinha sido feita pelo teórico francês Philippe Gasparini, no livro *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004), em que os tipos de enunciação autobiográfica distinguem-se pelo grau de ficcionalidade. Diana Klinger critica a posição de Gasparini (que servirá também para Alberca), mostrando que a desvantagem dessa classificação reside no fato de reduzir toda autoficção à ficção: “No meu entender, a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” (2007, p. 47).

Sendo assim, consideramos mais interessante pensarmos nos **graus da autoficção**, marcando assim a sua pluralidade, e até mesmo nas classificações de Colonna (autoficção biográfica, fantasmática, especular e intrusiva), do que nas classes de Alberca/Gasparini, ilustradas no quadro acima. No campo autoficcional, Alberca (2007, p. 182) faz ainda, uma distinção entre autoficção biográfica (ambiguidade próxima ao pacto autobiográfico), autobioficção (ambiguidade plena) e autoficção fantástica (ambiguidade próxima ao pacto romanescos). Parece-nos contraproducente pensar nessas tipologias pormenorizadas, aumentar o leque das classificações de práticas literárias tão próximas (e com isso confundir ainda mais a sua recepção). Outro indício de que a classificação mostrada no quadro acima não é mais viável é a questão do pacto. Segundo Alberca, o romance autobiográfico, a autoficção e a

¹⁴⁸

Quadro de Manuel Alberca (ALBERCA, 2007, p. 92). Tradução nossa.

autobiografia ficcional estabelecem o pacto ambíguo com o leitor. Ora, se o pacto ambíguo é próprio da autoficção, por que não considerarmos as três práticas como autoficções, apontando apenas para o seu grau de veracidade (mais próximo da autobiografia) ou invenção (mais próximo do romance)?

Nascimento observa que o pacto da incerteza é o único pacto possível hoje, o que nos leva a pensar na autoficção como a única forma de *escrita do eu* possível numa sociedade pós-moderna:

Assim, o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche. O pacto que os narradores podem fazer com seus leitores é quanto à força e à legitimidade de seu relato, fundado numa experiência instável, dividida, estilhaçada, *como se fosse* verdade, no fundo marcadamente estética. Mesmo o de-verdade da história virou interpretação, sem abrir mão do estatuto da verdade, que apenas se tornou infinitamente mais problemática, todavia nem de longe inócua. Diria, ao contrário, que a verdade hoje é o que mais importa, sobretudo sob as vestes da imaginação. *A verdade em literatura*, eis do que não gostaria nunca de desistir, embora essa verdade seja sempre por construir, refazer, desconstruir... (NASCIMENTO, 2010, p. 198).

É certo que a autoficção é a tendência atual da literatura. Entretanto, podemos considerar as devidas distinções entre as duas práticas, autoficcional e autobiográfica, como já fizemos anteriormente.

4.2 O PERIGO DO EXERCÍCIO AUTOFICCIONAL NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A VINGANÇA EM *DIVÓRCIO*, DE RICARDO LÍSIAS

Depois do diário, ela me enviou um documento registrado em cartório com, no final das contas, uma ameaça: se você continuar escrevendo sobre o nosso divórcio, vou te processar. Tenho provas cabais de que você está violando a lei brasileira.

Ricardo Lísias

Divórcio apresenta identidade onomástica perfeita entre autor, narrador e personagem principal: Ricardo Lísias.¹⁴⁹ Nome e sobrenome idênticos, na vida e no papel. O romance trata de um trauma recente na vida do autor: a descoberta inesperada do diário da sua mulher.

Lembrei-me de uma conta que precisava pagar naquele dia. Abri a gaveta da minha ex-mulher e vi o boleto no meio de um caderno. Li uma frase e minhas pernas perderam a força. Sentei no lado dela da cama e por um instante lutei contra mim mesmo para tomar a decisão mais difícil da minha vida. Resolvi por fim ler o diário da primeira à última linha de uma só vez. (LÍSIAS, 2013, p. 25).

Romance recentemente publicado no Brasil (Alfaguara, 2013), *Divórcio* vem chamando a atenção. Nele o narrador Ricardo Lísias fala sobre o fim traumático de seu casamento de quatro meses com uma jornalista de cultura, famosa em São Paulo. O divórcio deu-se pelo encontro acidental do diário que a ex-mulher escrevia enquanto o marido dormia. Nesse diário, a [X] – maneira como o narrador se refere à ex-mulher, preservando a identidade dela na narrativa¹⁵⁰ – escreve sobre suas aventuras sexuais fora do casamento:

A mulher que eu sou só poderia desabrochar em um lugar como o Festival de Cannes. A noite que passei com o [X] no Festival de Cannes me mostrou quem eu sou de verdade. Ser casada com um escritor é bom, ter conhecido homens mais velhos me fez crescer e ser madura, mas eu precisava de um lugar como Cannes para desabrochar. Só que um cara fechado como o Ricardo nunca vai entender isso (LÍSIAS, 2013, p. 101-102).¹⁵¹

O conteúdo encontrado no diário é decepcionante para Lísias-narrador. A escrita diarística nos permite o acesso à vida íntima, à escrita cotidiana que não é feita para ser lida pelos outros. No diário, a ex-mulher confessa não só as traições e o fato de não estar

¹⁴⁹ A mesma identidade onomástica já aparecia em *O céu dos suicidas*, romance de Ricardo Lísias anterior ao *Divórcio*, publicado em 2012, também pela editora Alfaguara. O estilo de escrita fluido, dividido em pequenas partes, a identidade onomástica, o trabalho de um trauma, o tom pesado, a partilha da dor, da culpa, da raiva, aproximam os dois romances autoficcionais de Lísias. No primeiro, *O céu dos suicidas*, a experiência pessoal da perda do amigo André, que se enforcou, leva o escritor à trajetória agônica de luto e desabafo. Ricardo Lísias não se conforma com o suicídio do amigo e compartilha, através da escrita, o seu sofrimento, o seu sentimento de culpa e a sua resistência às verdades estabelecidas (religiões e psiquiatria, principalmente), realizando, assim, uma espécie de luto da morte do amigo.

¹⁵⁰ A intenção é mostrar que a identidade não é preservada fora da narrativa e que isso traz prejuízos de diversas ordens.

¹⁵¹ Mantivemos o texto em itálico porque assim aparece no romance para diferenciar o diário da ex-mulher.

apaixonada em plena lua-de-mel, mas também as impressões negativas a respeito do próprio marido (*um menino bobo, um homem que não viveu, um cara fechado, um retardado, muito esquisito*). Todas essas revelações levam Lísias à “perda da pele”, metáfora da dor, do sofrimento, da decepção e da agressão moral sofrida pelo teor do conteúdo encontrado no diário:

Sem saber, fui apresentado ainda para quatro ex-amantes dela e descobri há um mês que vivi a constrangedora situação de ter tomado café em Paris com um fotógrafo francês com quem ela tinha transado anos antes. [...] Não sei se algum dia vou entender o que faz uma mulher de trinta e sete anos escrever um diário como esse e, ainda mais, deixá-lo para o marido com quem acabara de se casar. ***Divórcio é um romance sobre o trauma*** (LÍSIAS, 2013, p. 130. Grifos nossos).

Lísias recorre à literatura (“Recorri à literatura porque não tenho mais nada”, “Só vou recobrar minha pele e me sentir de novo emocionalmente estável se escrever sobre o que aconteceu”)¹⁵² e à corrida exaustiva (“Depois, comecei a correr”)¹⁵³ para “recuperar a pele”, ou seja, realizar o luto da morte da relação matrimonial, aliviando e reinventando a sua raiva e decepção, elaborando uma espécie de romance-vingança (“*Divórcio* pode ser visto como uma manifestação de ressentimento”).¹⁵⁴

Mandei uma mensagem pelo celular quando ela estava saindo para o almoço de despedida com os colegas do jornal. Fiz uma cópia do seu diário e não quero mais te ver. Aceito o divórcio amigável, mas exijo que você devolva o dinheiro que gastei no casamento. Ela respondeu na hora: Ricardo, você descobriu minha sombra (LÍSIAS, 2013, p. 88).

O conteúdo do romance é impactante. É forte e cruel. O narrador não nos poupa dos detalhes sórdidos nem do seu ressentimento. O ritmo das situações reveladas é acelerado; o narrador é nervoso e agressivo; a crítica aos jornalistas é ácida; a estrutura desordenada e não-linear da narrativa é reflexo do caos interno do protagonista agonizado.

Dizem que, depois de serem traídas, muitas pessoas ficam obcecadas por cada um dos detalhes do que teria acontecido. Como tudo começou? Você

¹⁵² LÍSIAS, 2013, p. 226, p. 189.

¹⁵³ Idem, Ibidem.

¹⁵⁴ LÍSIAS, 2013, p. 214.

chupou? Fez alguma coisa que não faz comigo? Além do preservativo, e de uma leve curiosidade por saber se a janela do hotel estava aberta, não tive o menor interesse em saber se minha ex-mulher foi por cima ou ficou de quatro em Cannes (LÍSIAS, 2013, p. 116).

Em *Divórcio*, Ricardo Lísias afirma que não há uma palavra de ficção: “[...] o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance” (LÍSIAS, 2013, p. 172). E, talvez, por não se tratar de uma ficção propriamente dita, o autor não revele o nome da ex-mulher nem dos outros envolvidos na história para não comprometê-los. Será mesmo?

A estrutura do romance é híbrida, o autor intercala partes do diário íntimo da ex-mulher, que são datadas e recebem distinção em *itálico*; capítulos cujos títulos seguem uma incrível progressão quilométrica – *Quilômetro* um, dois, três, etc. –, sempre acompanhados de um subtítulo que antecipa o teor do que está por vir – “Quilômetro três, *uma lista das qualidades e dos defeitos do meu marido*” –; a reflexão autoanalítica e metaliterária da construção de *Divórcio*; a irônica troca de *e-mails* com o advogado da ex-mulher; uma autodefesa do próprio romance, de suas generalizações e injustiças; e, curiosamente, fotos antigas dele mesmo quando criança e da família.

Minha pele nasceu de novo. *Divórcio* não é um livro de jornalismo, não tem fontes, não usa *off*, as fotos são de arquivos familiares e o autor do livro, responsável por todas as linhas, é Ricardo Lísias.

(LÍSIAS, 2013, p. 196)

Lísias conta deliberadamente a experiência traumática do divórcio, uma experiência de dor latente, inscrita no corpo esfolado, cuja metáfora da perda da pele não poderia ser mais propícia para expressar a fragilidade desse narrador esfacelado, que se coloca como vítima de uma violência abrupta:

[...] **Ardeu porque meu corpo estava sem pele.** O caixão continuava ali. De alguma forma, meu queixo acertou o joelho esquerdo. **A carne viva latejou**

e ardeu. Como o choque foi leve, não durou muito. A sensação de queimadura também passou logo. Mesmo assim, meus olhos reviraram. Alguns desses movimentos são claros para mim. Estão em câmera lenta na minha cabeça.

Outra vez estendi o braço direito e ele tocou o caixão. O cadáver sem pele ainda me obedecia. Tentei abrir os olhos para confirmar se continuava morto na cama nova. Não consegui. Meu estômago encolheu. Senti falta de ar. É difícil respirar com tanta escuridão. O coração disparou. Veio-me à cabeça o dia em que minha ex-mulher demorou para fazer alguma coisa enquanto eu me afogava. Tive dificuldade para abrir os olhos. Minhas mãos latejavam. Um clarão distante me deixou com tontura. Um corpo em carne viva é quente. (LÍSIAS, 2013, p. 7-8. Grifos nossos)

O romance apresenta identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista; Ricardo Lísias assina corajosamente embaixo de tudo o que escreve, mostrando seu desprezo em relação ao modo como o jornalismo trabalha, com fontes ocultas e, por isso, *covardes* (para usar o termo do próprio autor); apresenta fotos de seu arquivo pessoal – ele quando bebê e fotos da família –, o que reforça a veracidade dos fatos; também há referências explícitas à sua profissão, à cidade onde mora e aos romances anteriormente publicados. Entretanto, há uma série de elementos que confundem o leitor, como a contradição nos argumentos do narrador, que uma hora afirma escrever “sem uma palavra de ficção” e outra hora afirma o extremo oposto, “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” e fala em “personagens”, deixando o leitor numa zona de incertezas, sem possibilidade de definir com segurança o que é, afinal, *Divórcio*:

Só vou recobrar minha pele e me sentir de novo emocionalmente estável se escrever sobre o que aconteceu. Se minha ex-mulher não queria inspirar **uma personagem**, não deveria ter brincado com a minha vida. **No estágio atual da ficção**, é preciso que o esqueleto de um romance esteja inteiramente à vista. No meu caso, fizeram o favor de registrar parte do eu aconteceu em um cartório.

Divórcio é um livro de ficção em todos os seus trechos. Agradeço às três pessoas que foram fundamentais no processo de recuperação que ele recia, mas que não aparecem na trama (LÍSIAS, 2013, p. 189-190. Grifos nossos).

Tal jogo de contradições, que leva o leitor à dupla recepção – autobiográfica e ficcional – da obra, é próprio da autoficção. Na fronteira entre o pacto autobiográfico e os

princípios de veracidade e identidade e o pacto romanesco e os princípios de invenção e de não-identidade, a autoficção firma o pacto ambíguo, através do qual torna possível a produção da equivalência $A = N = P$ (Autor = Narrador = Personagem) no espaço romanesco. Sendo assim, a autoficção é uma terceira via ficcional, já que ela circula entre dois gêneros – autobiografia e romance. Podemos dizer que a autoficção é um novo gênero literário.

Percebemos, hoje, na literatura contemporânea brasileira a emergência da autoficção. Há inúmeros exemplos de autores contemporâneos que transformam o eu em personagem num contexto romanesco e que jogam com as noções de falso e verdadeiro, realidade e invenção. Nesse exemplo que tomamos, *Divórcio*, temos um caso extremo dos efeitos práticos e reais desse jogo com a realidade. A ousadia (ou insanidade?) do autor em escrever o que pode ser considerado um romance-vingança, sabendo dos riscos e prejuízos (morais e jurídicos) que a superexposição da ex-mulher poderia causar, ainda é um caso à parte na literatura brasileira contemporânea. Entretanto, Lísias parece não estar preocupado com essa recepção da obra e a questão ética. Na opinião dele, o leitor é livre para fazer a própria leitura:

[...] cada leitor é livre para fazer a própria leitura. A literatura – e de novo a arte de maneira mais ampla – não é capaz de reproduzir a “realidade”. Assim, nenhum romance “expõe” a vida de seu autor ou de qualquer outra pessoa, mas sim cria personagens e situações ficcionais.¹⁵⁵

Na autoficção, o narrador conta que foi ameaçado de processo judicial pela ex-mulher e por isso teve de se justificar: “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance” (LÍSIAS, 2013, p. 128). Ou seja, teve que argumentar que o livro é para ser lido como romance, como ficção, as personagens e o narrador foram criados, tornando assim ridículo o fato de ser levado a julgamento:

O que faz então com que *Divórcio* seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos da realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor. O livro foi escrito, Excelência, para justamente causar uma separação. Eu queria me ver livre de muita coisa. Sim, Excelência, a palavra adequada é “separar-me”. [...] Enfim, Excelência, o senhor sabe que a literatura recria outra realidade para que a gente reflita sobre a nossa. Minha intenção era justamente reparar um trauma: como achei que estava

¹⁵⁵ Ricardo Lísias em resposta a Luciano Trigo. Trigo perguntou: “A exposição de episódios da vida pessoal que envolve também outras pessoas não cria uma questão ética? Como você lida com ela?”. G1 Máquina de escrever, 08/09/2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/tag/divorcio/>. Acesso em: 10 out 2013.

dentro de um romance ou de um conto que tinha escrito, precisei criá-los de fato para ter certeza de que estou aqui do lado de fora, Excelência (LÍSIAS, 2013, p. 217-218).

E assim têm sido as respostas do autor nas entrevistas sobre o romance polêmico. Talvez, sem compreender bem a proposta da autoficção, já que ela se apresenta tão complexa e controvertida, Lísias nos respondeu o seguinte:

Não acho possível que a ficção traga “experiências pessoais do autor”. Creio que a discussão que o termo “autoficção” traz no mais das vezes parece equivocada. A “experiência pessoal” está perdida assim que ela acontece. **A literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem.** Sabemos todos que a linguagem é limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção.

O que parece ocorrer é que com as novas mídias a figura do autor passou a aparecer mais e então a leitura dos textos dos autores começa a ser calcada nessa representação de sua vida pelas diferentes mídias. Ainda que o resultado sociológico possa ser interessante, uma leitura do tipo “há experiência pessoal aqui” é redutora do ponto de vista artístico. Estou tentando escrever, na minha ficção, textos que induzam as pessoas a verem como elas podem se enganar quando vão atrás da “realidade”. (Ver entrevista no apêndice da Tese)

Será mesmo que se o leitor de *Divórcio* for atrás da realidade, vai se enganar? Antes mesmo do romance, Lísias já tinha publicado três contos sobre separação: “Meus três Marcelos”, “Divórcio” e “Sobre a arte e o amor”, espécie de gérmens do romance *Divórcio*. De acordo com as informações trazidas por Luciene Azevedo (2013), o conto “Meus três Marcelos” passa a circular depois do “anúncio do divórcio, feito pelo próprio Lísias nas redes sociais de que ele participa na internet”, e os três Marcelos identificados são os amigos de Lísias – Moreschi, Ferroni e Mirisola (AZEVEDO, 2013, p. 103). Já “Divórcio” é um texto publicado na revista *Piauí*, em novembro de 2011, em que “sem homonímia ou a menção a qualquer diário [...] é muito mais sutil em relação à dicção escancaradamente autobiográfica” (AZEVEDO, 2013, p. 104). E, por fim, “Sobre a arte e o amor”, uma espécie de carta assinada por Lísias, “como resposta à notificação extrajudicial enviada pelo advogado de Ana Paula Souza, ex-mulher do autor”, cuja circulação é considerada “a grande volta do parafuso” por Azevedo (AZEVEDO, 2013, p. 104).

É sabido também que o ponto de partida dele é pessoal e traumático. Seria suficiente, agora, dizer que a literatura não reproduz a realidade e que ele criou situações ficcionais? Ao responder à notificação extrajudicial, Lísias discorda da ex-mulher sobre a invasão de privacidade dela pela divulgação parcial de seu diário íntimo (como vemos as justificativas no próprio romance). Afirmar que o livro é ficção seria, então, uma forma de se absolver da censura e da cobrança de outrem pela superexposição? Falar em criação de personagens não seria uma maneira de se aliviar da questão ética e jurídica que envolveria a escrita escandalosa desse trauma irrecuperável?

Luciana Hidalgo¹⁵⁶ ajuda-nos nessa questão lançando mão de um caso muito semelhante ao de Lísias. Camille Laurens também escreve em *L'amour* (2003) sobre seu divórcio. Porém, com uma diferença: Laurens mantém o nome verdadeiro do ex-marido – Yves Mézières. Em consequência disso, ela foi processada, sendo esse mais um caso de “autoficção no tribunal”, e foi justamente a palavra “ficção” que a livrou da condenação.

Até que ponto a autoficção, em contraposição à autobiografia, dá liberdade plena ao seu autor, livrando-o do compromisso com a verdade e a vida narrada dos outros? Sébastien Hubier (2003)¹⁵⁷ considera que um dos privilégios da autoficção “seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura”. Se o pacto oximórico permite que o autor fale dele mesmo e dos outros sem censura nem autocensura, como explicar os processos jurídicos que os autores enfrentam por escreverem e reinventarem a vida e, por consequência, a vida dos outros? Quando Lísias afirma que tudo o que escreveu é ficção, não seria uma forma de se livrar do impasse da autobiografia e do “pacto autobiográfico”? Não seria, então, uma forma de dizer: “você não podem me processar, não podem me julgar, tudo o que eu fiz foi criar, é tudo invenção”? Não seria Ricardo Lísias um *falso mentiroso*?¹⁵⁸

O artigo de Hidalgo intitulado “A autoficção nos tribunais” (2013) aborda um tema muito instigante, que tem relação direta com as autoficções do escritor brasileiro. A

¹⁵⁶ HIDALGO, Luciana. *A autoficção nos tribunais*. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ruth-de-aquino/noticia/2013/08/autoficcao-nos-tribunais.html>. Acesso em: 26 ago 2013.

¹⁵⁷ No original : «serait donc qu'il est possible de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure». HUBIER, 2003, p. 125. Tradução nossa.

¹⁵⁸ Título do romance de Silviano Santiago, no qual o autor joga com as noções de ficção/realidade; verdade/mentira; real/imaginário; etc.

especialista em autoficção discorre sobre vários casos polêmicos em que “o ajuste de problemas familiares e conjugais na literatura” rende processos. Na França, a autoficção é um fenômeno que “vem se transformando em pendenga judicial”. O melhor exemplo disso é o caso do próprio Serge Doubrovsky, o “pai da autoficção”, que, no romance *Livre brisé*, “contou tantos detalhes do alcoolismo de sua outra mulher, que ela, ao ouvir trechos lidos pelo próprio marido ao telefone (ele estava em Nova York, ela em Paris), bebeu vodca até a morte” (cf. HILDALGO, 2013).

Todos esses exemplos nos levam a pensar: **qual o perigo da autoficção?** O perigo é para quem escreve, adentrando em questões éticas e morais, e também jurídicas, pois há o risco de o autor ser processado e de pagar um preço alto por isso? O perigo para quem escreve também entraria no terreno da culpa? Como no exemplo drástico de Doubrovsky, seria possível não se sentir culpado pela morte da mulher? O perigo é também para quem está envolvido na história, tendo sua intimidade e seus segredos expostos de maneira invasiva, sem autorização prévia? Reinventar a si mesmo e aos outros, misturar realidade e ficção, através do exercício autoficcional, seria uma prática indiscreta? Uma escrita do constrangimento? Até aonde vai o nosso direito de expor o outro? Apenas ocultar o nome de alguém na narrativa é preservar esse alguém? Se Ricardo Lísias fala da ex-mulher, nós, leitores anônimos e desavisados, podemos não saber de quem se trata, mas a família, os amigos próximos, os vizinhos e os conhecidos certamente o saberão. Como é que fica a dita “preservação”? Que prejuízos não teve essa mulher por ter a sua intimidade exposta na ficção?

Luciana Hidalgo observa que a deselegância da superexposição alheia na autoficção pode ajudar na venda, afinal todo caso polêmico desperta a curiosidade dos leitores, mas também corre o risco de acabar nos tribunais:

Quando expõem questões íntimas, escritores franceses também violam a privacidade de seus maridos, mulheres, amantes e filhos. Alguns convertem conflitos típicos de telenovelas em romances esteticamente elegantes. No entanto, a deselegância dessa superexposição alheia vem gerando crescente número de reclamações de parentes nos tribunais, levando a questão da ética na autoficção e injetando um viés de escândalo na literatura – o que até ajuda a vender livros, mas afeta a reputação do autor e influencia a leitura do texto em si. (HILDALGO, A autoficção nos tribunais, *Época*, 16 ago. 2013)

Entretanto, em meio à deselegância e ao processo jurídico, o acerto de contas na literatura, na opinião de Hidalgo, pode render livros de qualidade estética e literária:

A autoficção francesa é frequentemente rotulada de narcisista, devido aos excessos de um eu que transborda e muitas vezes fere o outro. Vários romances trazem esse tom de acerto de contas, revanche ou vingança. [...] Enfim, o ajuste de problemas domésticos na literatura pode render ótimos livros, desde que apresentem qualidade literária suficiente para diluir o tom lavagem-de-roupa-suja. (HIDALGO, A autoficção nos tribunais, *Época*, 16 ago. 2013)

E quando a autoficção trata de alguém que já morreu, como no caso d'*O céu dos suicidas* ou mesmo de *Ribamar*, de José Castelo? Se fosse o caso, onde ficaria o direito de essa pessoa se defender (via processo ou, como tem sido comum na França, via a escrita de um romance-resposta)? Qual seria, então, a diferença entre a recepção de uma autoficção e de uma autobiografia? Se os biografemas dos quais o autor parte para a escritura da própria vida são fontes de ferimento ao outro, de vergonha e de intimidação, se acarretam em processos jurídicos, humilhação e ofensa, qual a real distinção entre uma autobiografia e seu pacto autobiográfico e uma autoficção e seu pacto ambíguo? Que ambiguidade é essa que acaba por não livrar o seu escritor da pendenga judicial? Ou melhor, que até pode livrar do conflito judicial, mas não livra da pendenga ética-moral?

A questão da superexposição e do direito à privacidade está em seu auge nos dias de hoje. Talvez, daqui a alguns anos, essa questão seja menos expressiva. Também as autoficcções brasileiras, em sua maioria, trilham outro caminho diferente do de Lísias. Porém achamos pertinente levantar os efeitos desse jogo com a realidade aqui, já pensando nesse caso extremo de *Divórcio* como uma possível via, midiática, do exercício autoficcional.

Quando falamos nessa superexposição como o perigo da autoficção, quase sempre amenizada por seu caráter fictício, podemos relacionar de imediato com a polêmica atual das biografias não autorizadas. Artistas integrantes do grupo Procure Saber,¹⁵⁹ tais como Roberto

159

Associação composta por autores, intérpretes e herdeiros de direitos autorais sobre obras musicais e literomusicais, dedicada a estudar e informar aos interessados, e à população em geral, as regras, leis e o funcionamento de associações de direito autoral, entidades e instituições relacionadas à administração e licenciamento de direitos autorais e conexos e da indústria da música, bem como atuar como uma plataforma

Carlos, Erasmo Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso, Djavan, defendem o direito à privacidade através da autorização prévia a biografias. Segundo os artigos 20 e 21 do Código Civil, é proibida a publicação de informações pessoais de qualquer cidadão em casos que “atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais”. Há três casos famosos de censura de biografias não autorizadas no Brasil, o da biografia *Roberto Carlos em detalhes*, de Paulo Cesar de Araújo; o da biografia de Garrincha; e o da biografia de Daniella Perez escrita por Guilherme de Pádua, seu assassino (que já cumpriu a pena e está livre). A questão é considerada polêmica porque, de um lado, temos os artistas querendo o direito de preservar a vida pessoal (“Pensei que o Roberto Carlos tivesse o direito de preservar sua vida pessoal. Parece que não”, Chico Buarque)¹⁶⁰ e, de outro, temos uma série de jornalistas e biógrafos, principalmente, alegando a liberdade de expressão conquistada a duras penas (inclusive pelos próprios Chico Buarque e Caetano Veloso na época da Ditadura Militar) e o retrocesso que é censurar as biografias.

Recentemente, acadêmicos divulgaram carta intitulada “Liberdade para as biografias” a favor das biografias não autorizadas. Um grupo de duzentos acadêmicos (historiadores, escritores, intelectuais e pesquisadores) apoiaram a causa, alegando que

As vidas dos indivíduos são parte da história. As biografias são, portanto, formas de entender a realidade e não podem ser objeto de nenhum limite ou interdição. Castrar a biografia significa ferir mortalmente a compreensão das sociedades. O biógrafo deve poder interpretar seus personagens livremente, assim como o historiador escolhe e analisa os seus temas sem entraves ou imposições. [...] A biografia não busca elogiar nem insultar, mas entender. O biógrafo deve ser livre para reconhecer e expor as virtudes e os defeitos dos atores da história, acima das sensibilidades pessoais ou dos interesses de qualquer natureza. A biografia pode ser inconveniente, mas jamais desonesta com os fatos.¹⁶¹

profissional de atuação política e representativa na defesa e implementação dos interesses da classe. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/notes/procure-saber/gloss%C3%A1rio-discuss%C3%B5es-pls-129/434470673318219>>. Acesso em: 26 out 2013.

¹⁶⁰ BUARQUE, Chico. Penso eu, *O Globo*, 16 out 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/penso-eu-10376274#ixzz2ipnYZe00>. Acesso em: 26 out 2013.

¹⁶¹ “Acadêmicos divulgam carta a favor das biografias não autorizadas; leia íntegra”. Folha de São Paulo. Ilustrada. 12/11/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1370016-academicos-divulgam-carta-a-favor-das-biografias-nao-autorizadas-leia-integra.shtml>. Acesso em 12/11/2013.

A questão fica mais complexa ainda se levarmos em consideração o interesse mercadológico e financeiro, como os biografados querendo receber a sua parte por terem suas vidas como matéria-prima do livro.

Ruy Castro, biógrafo reconhecido no Brasil, principalmente pelas biografias de Nelson Rodrigues, Garrincha e Carmem Miranda, observa uma contradição no comportamento dos artistas que alegam a invasão de privacidade no exercício biográfico:

Estão nos confundindo com revistas de fofocas, revistas essas para as quais eles já abriram inúmeras vezes as portas das suas casas para serem fotografadas, deixaram à mostra sua intimidade, descreveram os tratamentos físicos de suas mulheres para se tornarem as sereias que elas são. Durante várias ocasiões, não tiveram nada contra essas revistas, talvez não tenham, porque essas revistas lhes ajudam a vender discos, fazerem shows etc. Agora, uma biografia que leva três, cinco anos para ser feita, não pode.¹⁶²

O Ministro do Supremo Tribunal Federal, Carlos Ayres Britto, também se pronunciou. Para Britto, biografia

É relato de vida já acontecida ou de desfrute já exaurido do direito à intimidade, vida privada e vida social genérica. É apenas um retrato falado do modo pelo qual o direito ao desfrute já se consumou. Modo a que o biógrafo teve acesso.

A seriedade do trabalho de pesquisa do biógrafo não pode ser comparada com o sensacionalismo das revistas de fofocas e da invasão dos “paparazzi”. Sendo assim, Britto observa que a lei protege o biografado daquele biógrafo que inventar, distorcer fatos ou ofender a sua honra:

Nada tem a ver com interceptação de escuta telefônica, uso de teleobjetiva em recintos privados, enfiar-se por debaixo de camas alheias, esconder-se em armários de terceiros ou qualquer outra forma de interrupção, perturbação ou obstrução do desfrute em causa. Contudo, se o biógrafo descamba para o campo da invenção, ou então da coleta de dados tão maliciosamente distorcidos a ponto de ofender a honra do biografado, além de causar a este prejuízos de ordem “material, moral ou à imagem”, o que

¹⁶² “Roberto Carlos é censor nato e hereditário”, diz Ruy Castro em festival de biografias”. Folha de São Paulo. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1372166-tese-da-biografia-independente-ja-esta-ganha-diz-ruy-castro-em-fortaleza.shtml>. Acesso em 15/11/2013.

pode ocorrer em termos jurídicos? Bem, o que pode ocorrer não é senão a aplicabilidade das normas constitucionais que falam do direito de resposta e de indenização. De parilha com aquelas que legitimam o Código Penal a criminalizar condutas caluniosas, difamatórias ou injuriosas.¹⁶³

Se a justiça resolve o caso das biografias, cujos dados são verificáveis e frutos de longa pesquisa, quem resolveria o caso das autoficções? Ricardo Lísias não estaria apelando para o sensacionalismo por usar seu divórcio como forma de chocar e despertar a curiosidade dos leitores, e sua vingança como forma de acertar as contas com a sua ex-mulher, tal como fazem as revistinhas de fofocas e os paparazzi?

O narrador fala do desejo de vingança da mulher a partir da escrita e publicação do que ela fez, a fim de desmascará-la e de revelar para todo mundo quem realmente ela é e do que ela é capaz:

Confesso que, logo que li o diário, tive o enorme impulso de mostrar para todo mundo quem de fato é minha ex-mulher. Vejam que moça mais legal. No entanto, logo depois eu me vi morto. Toda a minha energia então ficou voltada para me resgatar do que parecia ser a antessala de um necrotério. A conclusão é obrigatória: a literatura é agora parte vital não apenas da minha vida simbólica, mas até do meu corpo (LÍSIAS, 2013, p. 166).

Seria, então, o *Divórcio* uma história muito midiática e pouco literária? Sensacionalista ou não, o fato é que *Divórcio* chama a atenção e provoca o leitor. Onde quer que falemos sobre o enredo do romance, é impressionante como ele desperta o interesse e a curiosidade dos leitores. E a primeira pergunta quase sempre é a mesma: quem é a jornalista? Por que ela não se pronuncia na mídia, não responde ao *Divórcio*? Por outro lado, o autor ainda corre o risco de cair no desgosto do público-leitor, talvez quando o sabor da novidade impactante passar. Indício disso pode ser uma outra reação que presenciamos, a de um grupo de pessoas que disse: “Que absurdo o que ele fez! Temos que nos unir para ninguém comprar esse livro, não dar ibope para esse maluco!”. Ademais, o autor pode ter grande sucesso com a autoficção, ainda mais se pensarmos na trajetória de Lísias, principalmente depois de publicar *O livro dos mandarins* (2009), que, de acordo com Luciene Azevedo (2013, p. 88),

¹⁶³ “Biografia não é invasão de privacidade”. O Globo. Opinião. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/opiniao/biografia-nao-invasao-de-privacidade-10762406>. Acesso em 13/11/2013.

“claramente delinea a assinatura de Lísias no contexto da literatura contemporânea” e é considerado o “romance de maturidade” do autor.

Azevedo ainda aposta que uma grande marca distintiva de Lísias como autor possa estar “na ‘guinada subjetiva’ como gesto performático de inscrição de um nome de autor, de inscrição de uma assinatura literária”. A estudiosa observa os mesmos motes temáticos na obra de Lísias, que parecem reescrever, reelaborar o mesmo texto: “o apelo a uma intimidade *mezzo fake*, o retorno do narrador solitário e dolorido com a morte de seu melhor amigo, com a separação conjugal –, recuperados em publicações distintas” (AZEVEDO, 2013, p. 104).

Sendo assim, não há como negar que o exercício autoficcional coloca à mostra a vida de quem escreve (autoexposição) e de quem participa da vida do autor (exposição do outro). As histórias partem da experiência pessoal e traumática, mesmo que a partir disso criem situações ficcionais. Trata-se de uma exposição espetacularizada, em que não é possível escrever sobre si sem expor o outro. Como o caráter ficcional livra o autor da pendenga judicial, caberia então, assim como na biografia, ao escritor, o bom senso na escolha da forma como vai utilizar a experiência de si e do outro na literatura.

[...] perguntou se eu não estava me expondo muito. Essa é uma afirmação que ouço até hoje. Faz um ano que saí de casa.

(LÍSIAS, 2013, p. 165)

Do ponto de vista teórico, Doubrovsky relaciona seu neologismo com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Sendo assim, analisaremos a autoficção enquanto partilha do luto, da dor e do trauma na obra de Lísias. O narrador de *Divórcio* mostra a consciência de que o romance lida com um trauma, um corpo ferido; a escritura do romance é a refeitura da pele perdida:

Ao resolver publicar alguns textos, ordenando a minha dor, procurando dar forma literária ao caos que não me deixava dormir e apostando que a literatura, com o auxílio da corrida, iria refazer a pele que o diário da minha

ex-mulher levou, a situação mudou e os fofoqueiros passaram a achar um absurdo que tudo que me contaram fosse registrado (LÍSIAS, 2013, p. 182).

Lísias fala da necessidade em escrever sobre o trauma e fazer um romance sobre ele, ordenando a dor e dando ordem ao caos.

Meu corpo ferido, por mais que ainda perca energia, precisa portanto virar literatura. De um jeito ou de outro, a assombração inicial era verdadeira. Dois contos não são suficientes para o tamanho do meu trauma (ou da pele do meu corpo). Preciso fazer um romance. (LÍSIAS, 2013, p. 172).

A autoficção enquanto “prática da cura” não é consenso entre os estudiosos de literatura. Para Luciene Azevedo, a ideia da terapia pela escrita não lhe agrada, entretanto, reconhece que há um desnudamento do sujeito na autoficção que desperta o interesse do leitor:

ainda que eu tenda a rejeitar a autoficção como “terapia”, porque me parece que isso implicaria em um utilitarismo rasteiro, acho que a ideia pode ter relação com algo que aventei em outra resposta: uma certa demanda (do público) por ver, reconhecer um sujeito desnudando-se, (de)compondo-se por escrito, na frente do leitor, construindo um sujeito na realidade das palavras. (Ver entrevista com Luciene Azevedo no apêndice da Tese)

Desnudar-se para se enxergar e se entender melhor. Escrever para aliviar. Fabular um sofrimento para elaborá-lo. Colocar na realidade das palavras uma experiência traumática para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno. Recorrer à literatura para recuperar a pele, brutalmente arrancada pela decepção com as pessoas, com a vida, com o mundo. Assim como a corrida intensa não cura a dor nem apaga o seu motivo desencadeador, mas alivia o corpo (“A corrida nos deixa empolgados. Venci o marco de dez quilômetros. Agora só faltam cinco. Estou muito bem.”),¹⁶⁴ a autoficção enquanto “prática da cura” não cura o trauma, mas alivia a alma (“Tenho sim, o direito de elaborar ficcionalmente a violência a que fui submetido”; “*Divórcio* me ajudou muito, mas não me trouxe todas as respostas”).¹⁶⁵

¹⁶⁴ LÍSIAS, 2013, p. 226.

¹⁶⁵ LÍSIAS, 2013, p. 234, p. 203.

Pensar a questão do trauma na autoficção nos levou à pergunta: “O que leva um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, das cartas etc”?

Em *Divórcio*, Lísias afirma:

A literatura serve-me em grande parte para isso: adoro ficar remexendo a linguagem, medindo todas as possibilidades e tentando entender até onde posso ir, para no final pesar o resultado e refletir para saber se o texto realmente me expressa. É a maneira que tenho, silenciosa e discreta, de sair organizadamente da confusão que tantas vezes me assalta por dentro (LÍSIAS, 2013, p. 36-37)

Para Altair Martins, o que leva um escritor a escrever sobre si mesmo é o “impulso vivido” e “escrever sobre isso, constitui, de certo modo, um conjunto de atividades que nos revisam”. Adriana Lisboa afirma que a própria vida do escritor “é apenas mais um entre os virtualmente infinitos temas à sua disposição”. Para Lisboa, o que leva um escritor a escrever sobre si mesmo vai desde a “elaboração quase que psicanalítica das próprias experiências até o exibicionismo passando pela ‘normalidade’ de considerar sua própria vida apenas um tema entre tantos outros, e tão válido quanto”. Já Cristovão Tezza diz que não sabe, e escreveu sobre a sua experiência porque ela não era mais “traumática”, “era apenas uma memória a ser trabalhada literariamente”. Tezza acredita que foi um desafio mais literário do que existencial. Para Michel Laub, todo escritor escreve sobre si mesmo, a matéria da escrita é a memória: “O texto é uma tentativa de expressar o que pensamos, ou um pensamento que estamos imitando ou a que estamos nos opondo (no caso de um narrador diverso de nós). Ou seja, a matriz somos nós, o que pensamos, que é o que somos”.

Evando Nascimento responde que o fato de usarmos a vida como matéria-prima sempre ocorreu na história da literatura e que a diferença nos casos das autobiografias e “dispositivos autoficcionalis” é a atitude expressa consciente, “embora com propósitos e resultados distintos”. Nascimento também chama a atenção para a “necessidade humana de entender minimamente o que se vivencia”. No caso da autoficção, pela palavra inventiva. Entretanto, a noção de cura psicanalítica não agrada Nascimento:

Diria que na autoficção ocorre um *tratamento* sem fim das experiências traumáticas e não traumáticas. Mas um *tratamento* no sentido literário e não no sentido clínico, ou seja, uma *abordagem* formal de determinados

conteúdos experienciais. E quando o tratamento é bem realizado tema e forma não podem mais ser separados, consistindo num processo sem fim. É o que se chama hoje de ‘obra em processo’, cujo processo de significação jamais se conclui (Evando Nascimento).

Curiosamente, na entrevista, Ricardo Lísias responde que não acha possível relacionar a escrita autoficcional com a psicanálise, “a prática da cura”. Destoando dos demais escritores, Lísias afirma: “não posso responder pois não acho possível que um texto de ficção contenha o autor em si”. Mesmo assim, podemos perceber nitidamente que o romance partiu de uma necessidade. A literatura como parte vital. Num determinado momento, o escritor não poderia fazer outra coisa a não ser escrever sobre essa experiência traumática e sufocante. Entre excessos e rancores, temos aí uma grande obra.

O texto, porém, ensinou-me muito sobre mim.

(LÍSIAS, 2013, p. 214)

4.3 ELES NÃO ESCREVEM AUTOFICÇÃO: VARIAÇÕES DO MESMO TERMO

Quem tem medo da autoficção?

Não é raro encontrarmos escritores contemporâneos brasileiros afirmando que **não escrevem** autoficção. Muitas vezes são escritores que criam a partir de uma experiência pessoal, compartilham um trauma recente através do desabafo escrito e literário, estabelecem um pacto oximórico com o leitor, mas que rejeitam o uso do termo para classificar sua obra. Por que tanta resistência ao termo?

Ricardo Lísias afirma que não faz autoficção. Ele não gosta do termo nem acredita na possibilidade de a linguagem transformar o íntimo em arte. Quando perguntamos se o termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor, Ricardo Lísias respondeu que a literatura não reproduz a realidade, ela cria outra realidade a partir da utilização da linguagem, uma vez que “a experiência pessoal ‘está perdida’ assim que ela acontece”.

Levando em consideração o que Lísias diz, podemos nos perguntar: não seria justamente essa a razão que levou Doubrovsky a criar o neologismo, isto é, a crença na impossibilidade de a literatura representar a realidade tal como ela é? Se sim, os romances de Lísias, conforme o conceito teórico do neologismo dubrovskiano, são, sim, autoficções – mesmo que o próprio autor não goste do termo, ou não queira “reduzir” a sua obra com uma classificação genérica. A autoficção é justamente esse jogo de ambiguidades que se instaura na escrita e na leitura do texto literário. Podemos, inclusive, utilizando as palavras de Lísias para falar do exercício autoficcional, já que este “induz as pessoas a verem como elas podem se enganar quando vão atrás da realidade”. O pacto oximórico leva o leitor à dupla recepção, é verdade e não é verdade; é o autor e não é o autor (é uma personagem, é um duplo ou um alter ego do autor, etc.); é realidade, é fato, e é, ao mesmo tempo, ficção, imaginação.

A resposta de Lísias leva-nos a pensar na pertinência do nosso debate, pois pensamos a autoficção justamente como essa possibilidade de *recriar a realidade* através da linguagem. Doubrovsky afirma que “todo o contar de si é ficcionalizante”. Sendo assim, mesmo que partamos de experiências pessoais, quando nos propomos a contá-las através da literatura, estamos criando, ficcionalizando aquela “experiência pessoal que está perdida”.

Nesse sentido, para Nascimento, “[...] toda a narrativa não é mais do que o rastro, o vestígio ou a ruína (Benjamin) de um acontecimento que nunca se apresentou de todo em sua identidade pontual. A ficção literária é **um segundo evento** em relação ao primeiro e disperso evento do real” (NASCIMENTO, 2010, p. 197-198. Grifo nosso).

O neologismo autoficção acabou sendo utilizado de forma indiscriminada na França, de maneira que hoje o termo também é rejeitado por muitos escritores e estudiosos franceses da literatura. Percebemos que houve uma banalização do termo, a qual Doubrovsky, inclusive, lamenta. Na verdade, a banalização não é só do termo em si, mas também da própria prática

autoficcional: como vimos no subcapítulo anterior, a autoficção também pode se tornar um espaço em que se “lava a roupa suja”. Ademais, podemos notar uma disputa entre os teóricos para tentar nomear esse exercício literário contemporâneo. Sendo assim, cada teórico começa a criar o seu próprio neologismo para tentar classificar tal escritura, defendendo justificativas para a aceitação do seu termo. É praticamente uma briga político-literária e, por que não, egocêntrica, para ver quem cunha o melhor termo. E por isso Serge Doubrovsky foi muito criticado, tendo que imprimir diversas vezes uma defesa à sua criação. Autonarração e autofabulação são dois exemplos, o primeiro de Arnaud Schmitt, e o segundo de Vincent Colonna.

Schmitt, em *Je réel / Je fictif: Au-delà d'une confusion postmoderne*, publicado em 2010 pela Presses Universitaires du Mirail, mantém constante diálogo com os estudos de Käte Hamburger (1986) e Dorrit Cohn (1978), e defende o uso do neologismo autonarração (*autonarration*). Para ele, o termo autonarração vem para substituir o termo autoficção, e, para nos convencer disso, expõe alguns pontos principais: “a – O primeiro ponto, já mencionado, mas essencial para mim, é essa impossibilidade de manter duas ideias genéricas simultaneamente”.¹⁶⁶ Ou seja, o teórico não acredita na dupla recepção da autoficção, afirmando que “o cérebro é um órgão de escolha, e que escolher significa excluir”.¹⁶⁷ Depois, ele afirma que essa experiência da mistura é, na maioria das vezes, pouco enriquecedora. Na autoficção, a figura do autor é, em sua opinião, tirânica, pois ele detém todas as chaves do texto – já que o leitor nunca sabe o que é referencial e o que é fictício (e o autor sabe).

Schmitt também relaciona a autoficção com outro movimento literário nascido nos Estados Unidos nos anos 1960: “*faction*, fusão dos termos ingleses ‘fact’ e ‘fiction’. [...] Revisitar o real com a liberdade da ficção”.¹⁶⁸

É oportuno lembrar que é a teórica americana Dorrit Cohn, em 1978, no livro *Transparent minds*, a primeira a criar os neologismos “psiconarração” e “autonarração”. Primeiramente, Dorrit Cohn identifica três tipos de apresentação da consciência nos contextos

¹⁶⁶ Tradução nossa. No original: *a – Le premier point, déjà mentionné mais essentiel selon moi, est cette impossibilité d'entretenir deux idées génériques simultanément* (SCHMITT, 2010, p. 73).

¹⁶⁷ Tradução nossa. No original: [...] *le cerveau est un organe de choix, et que choisir signifie exclure* (SCHMITT, 2010, p. 73).

¹⁶⁸ Tradução nossa. No original: *faction, fusion des mots anglais 'fact' et 'fiction'. [...] Revisiter le réel avec la liberté de la fiction* (SCHMITT, 2010, p. 81).

de narração em terceira pessoa: a psiconarração, isto é, o discurso do narrador sobre a consciência de um personagem; o monólogo citado, o discurso mental de um personagem; e o monólogo narrado, o discurso mental de um personagem “disfarçado”, “por baixo” do discurso do narrador.

Depois, Cohn mostra que quando a apresentação da consciência é representada no contexto de narração em primeira pessoa, a psiconarração converte-se em autonarração, ou seja, em autoanálise; ao invés do monólogo citado, nós temos o autocitado; e no lugar do monólogo narrado, o autonarrado. A distinção básica entre o discurso em terceira e primeira pessoa é que a inspeção de uma consciência dá-se em terceira pessoa, e a retrospectiva de uma consciência, em primeira pessoa. A estudiosa norte-americana observa que essa conversão do discurso em terceira pessoa para o discurso em primeira pessoa não se trata apenas de examinar um território análogo no qual “ele pensava” é substituído por “eu pensava”, observando que isso é uma redundância no estudo a respeito das formas narrativas em primeira e terceira pessoa. Cohn (1978, p. 14-15) afirma que há profunda mudança no “clima da narrativa” ao movimentar-se entre esses dois territórios, mudança esta que é muitas vezes subestimada pelos estudos estruturalistas:

Isto resulta da relação alterada entre o narrador e seu protagonista quando este protagonista é seu próprio Eu no passado. A narração de acontecimentos internos se vê mais fortemente afetada por essa mudança de pessoa que a narração de acontecimentos externos; o pensamento passado deve ser agora apresentado como *recordado* por seu Eu, uma vez que é expressado pelo Eu¹⁶⁹.

De acordo com Dorrit Cohn (1978, p. 11), tanto a psiconarração (neologismo da crítica) como a autonarração identificam o objeto (mente/psique) e a atividade que ele denota, o processo de narração, analogicamente à psicologia e à psicanálise. Dessa forma, a psiconarração é semelhante à psicanálise no momento em que alguém, de fora, analisa a mente do paciente/personagem. A autonarração é a expressão dos conflitos internos, na qual o próprio narrador mergulha em si, num processo de autoconhecimento, autoreflexão, numa ação de “olhar para dentro”.

¹⁶⁹ Tradução nossa. No original: *It stems from the altered relationship between the narrator and his protagonist when that protagonist is his own past self. The narration of inner events is far more strongly affected by this change of person than the narration of outer events; past thought must now be presented as remembered by the self, as well as expressed by the self* (COHN, 1978, p. 14-15).

Já Colonna falará em autofabulação e também em autoficção fantástica, aceitando a possibilidade de o autor criar, fabular uma história de si próprio. A identidade onomástica permanece, porém a história é inventada, fruto da imaginação. Para Doubrovsky, tal desdobramento da autoficção é inadmissível: “É um abuso inadmissível assimilá-lo, como Vincent Colonna, à autofabulação, em que um sujeito, dotado do nome do autor, inventaria para si uma existência imaginária, tal como Dante recontando sua descida ao inferno ou Cyrano seu voo em direção da lua” (DOUBROVSKY apud GASPARINI, 2008, p. 298).¹⁷⁰

O campo é nebuloso e arriscado. Doubrovsky, considerando-se “dono do termo”, parece supor que pode controlar a sua recepção, isto é, continuar ditando o que é o que não é autoficção. Mas isso chega a ser contraproducente, pois tal contenção é impossível. Por esse motivo, depois de tantas discussões teóricas, fica cada vez mais difícil definir o que pode ser, afinal, chamado de autoficção. Ou, ainda, qual seria, dentre todos os termos existentes, o que melhor funcionaria para designarmos essa escritura. Acreditamos que é, justamente, por tal indefinição teórica que muitos escritores acabaram negando o fato de escreverem autoficção – poderíamos arriscar que por medo de se comprometer ou por não querer reduzir a sua obra, no sentido de que não há um único termo para classificar a sua obra *tão original e singular*. Sim, há de tudo. E cada caso deve ser analisado de maneira diferenciada. Pode acontecer também de os autores não negarem que escrevem autoficção, mas acabarem radicalizando, afirmando que *tudo* o que escrevem é autoficção.

Para nós, a autoficção é a melhor maneira de chamarmos essa prática híbrida de ficcionalização de si, desde que haja uma flexibilização do seu conceito original. O termo autoficção, como bem observa Luciana Hidalgo, é um bom termo, que funciona em diferentes campos da arte e em diferentes línguas. Nascimento (2010, p. 194) diz que “o termo ganhou o mundo, deixando as fronteiras da francofonia”. Podemos falar em filmes, pinturas, quadrinhos, peças teatrais, performances, poemas, contos, minicontos, novelas, romances autoficcionalizados. Antes de designar um determinado tipo de literatura, com regras e restrições para compor um “gênero” denominado autoficção, o termo dissemina sentidos, escapando e atingindo diferentes áreas e práticas artísticas, mostrando-se alheio a definições

¹⁷⁰ Tradução nossa. No original: *C'est un abus inadmissible que de l'assimiler, comme Vincent Colonna, à l'autofabulation, par laquelle un sujet, doté du nom de l'auteur, s'inventerait une existence imaginaire, tel Dante racontant sa descente en enfer ou Cyrano son envol vers la lune* (DOUBROVSKY apud GASPARINI, 2008, p. 298).

preestabelecidas. Nascimento destaca que um dos incômodos em relação à autoficção é “o temor de que se converta em definitivo em novo gênero, reduzindo-se a clichês e ideias fixas. A graça e o frescor da invenção dubrovskyana é ter sido uma provocação literária ao papa do sacrossanto gênero da autobiografia, Lejeune” (NASCIMENTO, 2010, p. 194-195).

Para Alberca, parece incongruente a pretensão de classificar a autoficção como um gênero, pois ele se questiona se faz algum sentido catalogar um novo gênero literário justo quando há um acordo majoritário em torno da confusão e da hibridização de todos os gêneros. A autoficção, que se encontra nas artes atuais, pintura, fotografia, cinema, publicidade, caracteriza-se pelo hibridismo e pela mescla de elementos diversos; ela é, de acordo com Vincent Colonna, uma necessidade antropológica de romper barreiras, limites e restrições de sua própria existência, para viver outras vidas que não são a sua:

Converter autoficção num gênero com características definidas e repetidas à saciedade, parece-me uma traição ao impulso inventivo original. Ao nomear o aparentemente inexistente, mas paradoxalmente *já aí* (segundo uma noção cara a Heidegger), Doubrovsky provocou um abalo no existente e consagrado. Como ele próprio veio a descobrir, não foi a decisão consciente de nomear o que propunha na quarta-capa de seu livro *Fils*, que gerou o termo autoficção; como pesquisas de crítica genética comprovaram, isso ocorreu na própria invenção do livro (NASCIMENTO, 2010, p. 195).

Entretanto, mesmo percebendo a visão redutora que é afirmar a autoficção enquanto gênero literário, chega um momento em que é preciso fazê-lo para desvincular essa escritura da autobiografia e do romance. Interessante é pensar uma nova concepção de gênero, isto é, um gênero pós-moderno que aceita a hibridização, a flexibilização teórico-conceitual, a pluralidade da prática. Enfim, um gênero que nos permita falar em autoficções no plural.

Jogando com modelos tradicionais, outros dois conceitos ainda merecem atenção neste trabalho, por apontarem para variações no campo de estudos autobiográficos. O primeiro conceito é o de **alterbiografia**. Silviano Santiago chama a atenção para a definição de alterbiografia proposta pela professora Dr^a. Ana Maria Bulhões-Carvalho, em sua Tese de Doutorado:

[...] na minha produção propriamente ficcional seria importante que se compreendesse o papel deflagrador do romance *Em liberdade*, publicado em 1980, onde todos os jogos textuais, retóricos e filosóficos citados acima já estão sendo acionados de maneira bem pouco convencional. **Ana Maria**

Bulhões de Carvalho, em tese defendida na PUC/RJ, chamou ao experimento de ‘alterbiografia’. Para dizer a verdade, às vezes gosto mais do conceito de alterbiografia (acho-o mais rico, isto é, mais rentável analiticamente) que o conceito de autoficção. (Silviano Santiago. Ver entrevista no Apêndice da Tese. Grifo nosso)

Santiago compara o conceito de alterbiografia com o de autoficção, considerando o primeiro mais rico. Todavia, podemos perceber que são duas práticas distintas, apesar de sua proximidade conceitual. Sendo assim, não se trata exatamente de uma questão de valor, isto é, de avaliar qual das duas práticas é a mais rica ou qual o melhor termo para designá-las. Para Bulhões-Carvalho, o que caracteriza a alterbiografia não é um tema, “mas um movimento interno da narração, fazendo correr paralelamente à tessitura do mundo ficcional o processo de angústia da criação. Processo que se dá paralelamente à astuciosa construção da autoficção” (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 35). Dessa forma, alterbiografia (ou como preferimos, alterficção) e autoficção caminham paralelamente, com suas semelhanças e leves distinções: “A diferença entre os efeitos discursivos de uma e outra modalidade está no seu movimento pendular (novamente os ‘pés-no-ar!’) entre a alteridade e a ipseidade, entre ver-se através do outro ou ver o outro através de si, mas de, sempre, ver ou ver-se em *différance!*” (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 35).

Pensando na etimologia da palavra alterbiografia (alter/outro + biografia – do grego antigo: **βιογραφία**, de *βίος* – *bíos*, vida e *γράφειν* – *gráphein*, escrever), vemos que se trata de uma **escrita da vida do outro**, ou ainda, uma **escrita de si como se fosse um outro**. O *corpus* do trabalho de Bulhões-Carvalho é o livro de Silviano Santiago, *Em liberdade*.¹⁷¹ Trata-se de uma espécie de diário do escritor brasileiro Graciliano Ramos (1892-1953), inventado por Santiago, escrito no intervalo entre sua saída da cadeia e a instauração do Estado Novo. Não é, de forma alguma, uma biografia estrito senso de Graciliano Ramos, mas sim uma “apropriação” de sua voz narrativa, uma apropriação de sua identidade, numa mescla ousada de gêneros – biografia, romance, ensaio, em que, de acordo com Bulhões-Carvalho, “cabe perfeitamente o nome de *alterbiografia*”:

¹⁷¹

1981; vencedor do Prêmio Jabuti de Romance, em 1982.

A mescla de recursos, agenciados numa mesma obra pela **lógica do paradoxo** – porque aponta simultaneamente para dois sentidos opostos –, serve para que este escritor **possa escrever a vida de um outro**, personagem real da literatura e da história política brasileira, Graciliano Ramos, usando provas factuais suficientes para que se garanta sua identificação, num primeiro movimento, como se fosse encapsular-lhe a vida numa biografia; para depois, num golpe certo, apossar-se de sua identidade, de modo a passar por ele, registrando seus pensamentos e emoções como se fosse ele, **imitando a escrita de um possível diário iniciado após a saída da prisão**. Isto é, **torna-se narrador de uma autobiografia de outro, criando-o como um *alter de si mesmo***. A essa forma miscigenada de discurso, suficientemente ambíguo para dar conta das vicissitudes de projeto literário tão ousado, cabe perfeitamente o nome *alterbiografia*. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 28. Grifos nossos).

Outro exemplo é o livro de Gertrude Stein, *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Stein escreve de si através da voz da companheira Alice. É uma alterficção, e não uma autoficção. O nome da narradora e da protagonista não é o mesmo da autora. É a escrita da vida do outro (de Alice B. Toklas, de Graciliano Ramos) e da sua própria vida (Stein, Santiago) através da apropriação da voz narrativa do outro. É um outro desdobramento da escritura autobiográfica.

Essa questão da alterbiografia pretendemos explorar melhor em outro momento, num estudo previsto de Pós-Doutoramento, tendo em vista a impossibilidade de abarcar profundamente todos assuntos disseminados pelo tema da Tese, que é a autoficção. Entretanto, já registramos aqui nosso apreço por uma nova nomenclatura para tal prática, tendo em vista que a alterbiografia de Bulhões-Carvalho está para a autoficção e não para a autobiografia. Assim, acreditamos que um termo plausível seria **alterficção**, já que condiria melhor com a sua conceituação. Alterbiografia/autobiografia, à moda cartesiana. Alterficção/autoficção, à moda pós-moderna.

Outro termo que marca uma mudança de perspectiva da autobiografia é a **otobiografia**, de Jacques Derrida. Esse termo, criado a partir da leitura de Nietzsche, chama a atenção para a “orelha do outro”, sugerindo um descolamento da boca de quem fala para a orelha de quem escuta, uma transformação de *auto* para *oto* (do grego *oúç*, significa ouvido), da mesmidade do autor (que produz sua autobiografia) para o ouvido do outro (que escuta/recebe do texto do autor):

Em primeiro lugar, no que diz respeito obviamente a essa transformação deliberada de *auto* em *oto*, que tem sido de uma forma quiasmática¹⁷² hoje [...] passamos por meio da orelha – a orelha envolvida em qualquer discurso autobiográfico que ainda está em fase da própria orelha falar. (Ou seja: Estou me contando a minha história, como disse Nietzsche, essa é a história que eu estou dizendo a mim mesmo, e isso significa que eu me ouço falar.) Falar de mim mesmo para mim mesmo de uma certa maneira, e meu ouvido é, portanto, imediatamente conectado a meu discurso e a minha escrita (DERRIDA, 1988, p. 49-50).¹⁷³

Para Derrida, quem assina o texto é a orelha do outro – e não mais o autor: “[...] é a orelha do outro que assina. A orelha do outro me diz a mim mesmo e constitui os *autos* da minha autobiografia. Quando, muito mais tarde, o outro tiver percebido com um ouvido aguçado o suficiente o que eu tiver abordado ou destinado a ele ou ela, então a minha assinatura terá ocorrido” (DERRIDA, 1988, p. 51).¹⁷⁴ Sendo assim, a escuta não é uma atividade passiva (na qual quem fala é quem age), a autobiografia é o próprio corpo em vibração, que ressoa a tensão do mundo.

Autosociobiografia é também um novo termo, proposto por Annie Ernaux¹⁷⁵, para definir sua própria prática literária, em que fala de seu pai e da trajetória social dele. A nossa intenção, aqui, é mostrar a variedade de neologismos criados para definir um exercício literário contemporâneo recorrente. É interessante percebermos que a criação de cada termo tem uma justificativa própria e coerente. Entretanto, consideramos contraproducente especificar com tal rigor a escritura literária, sendo que podemos – e isso já está acontecendo – aderir à autoficção como um termo amplo, uma proposta híbrida e que abrange um vasto leque de obras de diferentes perfis (dentro da proposta da autoficção).

¹⁷² Termo advindo da genética, vem de quiasma, que é um ponto de encontro entre os cromatídeos, durante a divisão celular.

¹⁷³ Tradução nossa. No original: *First of all, as concerns that obviously deliberate transformation of auto into oto, which has been in a chiasmatic fashion today [...] we pass by way of the ear – the ear involved in any autobiographical discourse that is still at the stage of earring oneself speak. (That is: I am telling myself my story, as Nietzsche said, here is the story that I am telling myself; and that means I hear myself speak.) I speak myself to myself in a certain manner, and my ear is thus immediately plugged into my discourse and my writing.* (DERRIDA, 1988, p. 49-50)

¹⁷⁴ [...] *it is the ear of the other that signs. The ear of the other says me to me and constitutes the autos of my autobiography. When, much later, the other will have perceived with a keen-enough ear what I will have addressed or destined to him or her, then my signature will have taken place* (DERRIDA, 1988, p. 51).

¹⁷⁵ RÉROLLE, Raphaëlle. “Toute écriture de vérité déclenche les passions”. Autofiction/Dossier. *Le Monde*. Vendredi 4 février 2011, p. 5.

Para mostrar a recepção e a rejeição do temo autoficção na França, trouxemos a entrevista publicada no jornal francês *Le Monde* com duas renomadas escritoras que têm suas obras associadas à autoficção: Camille Laurens e (a já mencionada) Annie Ernaux. O jornal solicita uma definição de autoficção hoje, sabendo que, de todo o debate existente, nos resta uma noção evolutiva, com contornos incertos.

Para Ernaux, a autoficção é

um monstro informe, um tipo de arquigênero, que recobre todas as formas de escritura do eu e coloca sob a mesma bandeira escrituras extremamente diferentes. Cada vez que o personagem é o mesmo que o autor, falamos de autoficção. Mais do que uma ‘*ficção de eventos e de fatos estritamente reais*’ definição dada por Serge Doubrovsky, eu penso que a autoficção é a continuação do romance autobiográfico, mas transportada à nossa época, que é diferente, notavelmente porque a recepção mudou. Antes, o romance autobiográfico procurava, sobretudo, dissimular o autor; hoje, a autoficção serve a revelar e é isso que me interessa¹⁷⁶.

Ernaux chama a nossa atenção para a mudança na recepção das obras literárias nos dias de hoje. Estávamos, até então, pensando a autoficção como uma escritura pós-moderna, ou conforme Doubrovsky, “uma variação pós-moderna da autobiografia”. Agora, é importante levarmos em consideração que essa recepção também é diferente da de outras épocas. O leitor pós-moderno, marcado pela dúvida, desconfia do narrador da autobiografia e da neutralidade do seu discurso, assim como aceita, na autoficção, a revelação do autor nas suas mais diversificadas e ambíguas formas.

Para Camille Laurens, toda autobiografia tem um pouco de ficção, já que se trata de um “ato literário¹⁷⁷” e, na construção do texto, o autor utiliza recursos narrativos literários. É, justamente, a mistura de autobiografia e ficção o que lhe interessa no termo autoficção:

¹⁷⁶ Tradução nossa. No original: *C’est un monstre informe, une sorte d’archigenre, qui recouvre toutes les formes d’écriture du moi et met sous la même bannière des écritures extrêmement différentes. Chaque fois que le personnage est le même que l’auteur, on parle d’autofiction. Plus qu’une ‘fiction d’événements et de faits strictement réels’, définition donnée par Serge Doubrovsky, je pense que l’autofiction est la suite du roman autobiographique, mais transposé à notre époque, donc différent, notamment parce que la réception a changé. Avant, le roman autobiographique cherchait surtout à dissimuler l’auteur, aujourd’hui l’autofiction sert à le dévoiler et c’est ç aqui interesse.*

¹⁷⁷ Termo de Elizabeth Bruss, estudiosa da questão da autobiografia a partir do modelo linguístico, que entende a autobiografia como ato literário (e não como pacto – Lejeune).

Ao termo *autoficção*, eu prefiro ‘escritura de si’ (e não do ‘eu’, que tende ao narcisismo). O ‘si’ transcende o ‘eu’ e pode alcançar algo no leitor. Contudo, o que me interessa nesse termo é a reunião da autobiografia e da ficção. Isso ressalta que a autobiografia é sempre uma ficção. Desde que utilizemos as palavras para recontar a vida, entramos no imaginário, a memória infiel, os processos narrativos tais como a condensação, a elipse...¹⁷⁸

As duas escritoras são pontuais naquilo que diz respeito aos benefícios do termo para o campo de estudos literários sobre escrituras do eu. Primeiro, a noção de “uma continuação do romance autobiográfico, transportada para a nossa época”, reconhecendo uma mudança na recepção; segundo, a possibilidade de “reunião da autobiografia e da ficção”, apontada por Laurens. Entretanto, mesmo assim, percebemos certa resistência à adoção do neologismo, que é comum também a alguns escritores e pesquisadores da literatura brasileira. Por isso, o título deste subcapítulo começa com “Eles não escrevem autoficções”; trata-se de uma referência ao receio que os escritores ainda demonstram em relação ao uso do termo, fazendo com que eles não queiram assumir suas autoficções enquanto tais.

¹⁷⁸ Tradução nossa. No original: *Au mot autofiction, je préfère ‘écriture du soi’ (et non pas du ‘moi’, qui fait pencher du côté du narcissisme). Le ‘soi’ transcende le ‘moi’ et doit pouvoir rejoindre quelque chose chez le lecteur. Néanmoins, ce qui m’intéresse dans ce mot, c’est la réunion de l’autobiographie et de la fiction. Cela souligne que l’autobiographie est toujours une fiction. Dès qu’on utilise des mots pour raconter sa vie, on fait entrer de l’imaginaire, la mémoire infidèle, des procédés narratifs tels que la condensation, l’ellipse...*

5 O AUTOR

5.1 A QUESTÃO DA AUTORIA NA AUTOFIÇÃO

O anonimato literário não nos é suportável.
Michel Foucault

O nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.
Roland Barthes

Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo demasiado.
Jacques Derrida

O termo autoficção é e não é novidade nos estudos críticos e literários no Brasil. Muitos autores já afirmam estarem escrevendo uma autoficção, assim como professores e estudiosos falam no termo. O problema é que, às vezes, isso ocorre de maneira arbitrária, confundindo ainda mais a discussão teórica existente a respeito do conceito e neologismo doubrovskiano. Seria muito simples pensar a autoficção como uma estratégia literária em que o autor pode escrever um romance a partir de experiências biográficas. Entretanto, visto dessa maneira, o uso do termo corre o risco de ser banalizado e empregado de maneira leviana e redutora, o que acabaria ignorando todo o sério debate já existente, principalmente em língua francesa, acerca do conceito de autoficção e da problematização a que o termo reporta.

O fato de o neologismo *autofiction* ter sido criado por Serge Doubrovsky, em 1977, pode já não ser mais surpresa para ninguém. Para Doubrovsky, a autoficção é “uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (apud VILAIN, 2005, p. 212). Tendo em vista essa definição, creio que seja importante, para iniciarmos uma discussão sobre a questão da autoria na autoficção, entender o ideário filosófico em voga nos anos 1970 e pensar o que significa e o que implica dizer que a autoficção é uma variante *pós-moderna* da autobiografia.

Para isso, é preciso trazer, aqui, nomes que fizeram parte do que Terry Eagleton (2005) denomina a “idade de ouro da teoria cultural”, nomes de outra geração cuja ambição levava a ideias originais, nomes que articulam noções de sujeito, descontinuidade, escritura, diferença, descentramento, etc. Trata-se, entre outros, de Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze e Jacques Derrida.

Para adentrar na questão da autoria na autoficção, começo com a provocação de Foucault, feita na entrevista a Christian Delacampagne, publicada em *Le Monde* (06 de abril de 1980), entrevista concedida sob a condição de ficar anônima, isto é, o jornal não poderia revelar a identidade de Foucault e, sendo assim, o segredo foi mantido até a morte do filósofo. Em “O filósofo mascarado”, Foucault propõe um jogo: “o do ‘ano sem nome’. Por um ano publicar-se-iam apenas livros sem o nome do autor”. Para Foucault, um autor famoso já não é mais lido, o que é lido é o estrelismo, devido à cultura da sacralização do autor. E, por isso, ele sugere usar o anonimato nessa entrevista, por “saudades do tempo em que eu era absolutamente desconhecido e, portanto, aquilo que dizia tinha alguma possibilidade de ser entendido”. Dessa forma, Foucault quer que o livro seja lido por si mesmo, recusa a categoria de autor e o gesto biográfico, defende um anonimato rigoroso, o que implicaria, por sua vez, na proibição de utilizar duas vezes o nome de autor.

Em *O que é um autor?*, Foucault levanta a problematização do sujeito, ao mostrar que a categoria de autor é uma invenção histórica, num certo momento histórico em que foi preciso individualizar. Junto à burguesia, aliada ao capitalismo, surgem as noções de propriedade privada, lucro e individualidade. O Romantismo é um momento histórico marcado pelo individualismo, em que se acredita no ser que vai expressar a sua alma profunda, e, a partir dessa noção, o anonimato torna-se impossível:

A noção de autor constitui o momento forte de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (FOUCAULT, 1992, p. 33)

Foucault mostra que nós precisamos nos livrar da expressão, dessa noção de que existe um *ser* que se expressa e que *eu*, enquanto leitor, o entendo. Também a ideia do gênio é uma constituição, não é a existência, mas sim um “sujeito de escrita que está sempre a desaparecer”:

Primeiro, pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. [...] Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linhagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer. (FOUCAULT, 1992, p. 35)

Nesse sentido, Roland Barthes afirma que o autor é

Uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. (BARTHES, 2004, p. 58)

É preciso, portanto, ter a distinção clara entre as três instâncias – ser, nome e autor. O ser é o nada, a ausência, aquilo que jamais vamos conhecer, o vazio. A angústia do vazio levamos a dar o nome, o nome alivia, controla o vazio. O autor é o nome produzido num momento histórico em que o anonimato não é mais possível, no qual a noção de propriedade faz com que o autor seja um “sujeito proprietário” e, dessa forma, possua um livro tal como um objeto e, sendo dono desse livro, passa a ter direitos autorais sobre ele, assim como passa a existir a possibilidade de plágio:

Antes de mais, trata-se de objetos de apropriação; a forma de propriedade de que relevam é de tipo bastante particular; está codificada desde há anos. Importa realçar que esta propriedade foi historicamente segunda em relação ao que poderíamos chamar a apropriação penal. Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era

essencialmente um ato – um ato colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades. (FOUCAULT, 1992, p. 47)

Foucault diagnostica como funciona esse discurso de verdade. A morte foucaultiana do autor é a percepção de que o autor é uma função, uma palavra inventada para produzir certos efeitos, uma invenção histórica, e não um sujeito absoluto ou uma existência.

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 56-57)

Já a morte barthesiana do autor afasta a figura do autor para chamar a atenção para a linguagem e para a impessoalidade da escrita:

Apesar do império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vem tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor”. (BARTHES, 2004, p. 59)

Em meio a esse ideário filosófico dos anos 1970, quando a questão do autor e da autoria está sendo problematizada por Foucault e Barthes, Doubrovsky define a autoficção como “uma variante *pós-moderna* da autobiografia”, justamente por não acreditar na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira de Philippe Lejeune, não considerar a possibilidade de uma biografia/autobiografia que una vida e obra, apresentando um sujeito absoluto, proprietário de sua vida, de suas decisões e de sua escrita. A proposta doubrovskiana reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do *eu* no

espaço lúdico e transitório, que entrelaça os gêneros referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação. Trata-se, então, de uma nova maneira de perceber o autor do texto literário. Não é, de maneira alguma, um movimento de retorno à crítica ingênua do biografismo, aquela que analisa a obra a partir da vida do autor. Também foge à impessoalidade da escrita conforme a análise barthesiana. Alguns teóricos falam na “ressurreição do autor”, ou seja, o seu ressurgimento após o debate sobre a autonomia do texto.

Para Sébastien Hubier, a autoficção surge como uma solução para tirar a autobiografia de seus impasses. A autoficção, de acordo com Hubier, é “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem”. O estudioso observa que o pacto apropriado para essa variante pós-moderna da autobiografia é o *pacto oximórico*, que alivia o autor do pacto autobiográfico e da ilusão de autenticidade do relato:

Um dos privilégios da autoficção, fundado sobre um pacto oximórico, seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um *eu* variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente ultrapassadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e outro.¹⁷⁹

Assim, refletir a questão da autoria na autoficção não é uma questão simplesmente de “dar liberdade para o autor contar mentirinhas”, muito menos acreditar que não exista nenhuma forma de censura, como afirma Hubier. Problematizar essa questão é, antes de tudo, reconhecer o incontrolável na escrita, aquilo que foge ao alcance do escritor, uma vez que esse sempre diz *mais ou menos* o que queria dizer, pois a literatura é linguagem, e a linguagem não dá conta de estruturar o evento (do latim, *aquilo que chega*), a linguagem é força, e a força não se deixa capturar. O autor trabalha com um conteúdo que não é programável, ele não consegue controlá-lo, nem explicar *aquilo que não foi feito para*

¹⁷⁹ No original: *L'un des privilèges de l'autofiction, fondé sur un « pacte oxymorique », serait donc qu'il est possible de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d'un moi changeant, polymorphe, et de s'affirmer libre enfin d'idéologies littéraires en apparence dépassées. Elle offre à l'écrivain l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois et lui-même et un autre.* HUBIER, 2003, p. 125. Tradução nossa.

explicar (de acordo com o que dizia Clarice Lispector, “viver ultrapassa qualquer entendimento”).

Jacques Derrida (2009) diz que o grande escritor é aquele que deixa restos, aquele que falha, fracassa, sendo que tudo o que ele diz é um esforço para dizer da melhor maneira aquilo que não diz. O resto pode ser o mais importante do texto e é justamente aquilo que não pode ser ensinado. A crítica de Derrida ao logocentrismo estruturalista, como definida em “Força e Significação” (*A escritura e a diferença*, 2009), mostra que a escritura é *um outro no ser*, um excesso, é autônoma em relação à fala; a escritura está para o caos, o acaso, o devir, a força, a diferença, a multiplicidade, o impulso, a mobilidade, o dionisíaco. E, ainda, mostrar que é impossível controlar o incontrolável, “a significação não pode ser contida pela simultaneidade da forma”, “o belo não pode ser submetido a esquemas”, é preciso, então, compreender a estrutura do porvir, “perder o sentido ganhando-o”.

Para Derrida, a “*forma* fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior. Isto é, a força de criar” (DERRIDA, 2009, p. 3). Sendo assim, a linguagem é força, é vazio, é silêncio, é caos, é o porvir, é o incontrolável, é resto, é excesso. E, segundo Barthes, “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2004, p. 63).

A autoficção é a escrita do presente, que não acredita mais na recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, mas sim numa atualização variável da experiência pessoal. Barthes, ao afirmar a morte do autor, fala sobre um novo jeito de conceber a escrita, mostrando que esse afastamento do autor transforma radicalmente o texto moderno, modificando o seu tempo, que, agora, é o tempo presente, tempo que, mais tarde, Doubrovsky vai associar à escrita da autoficção.

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui*

e agora. É porque (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (como diziam os Clássicos), mas sim àquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam de performativo [...]. (BARTHES, 2004, p. 61)

Nesse sentido, o estudo de Maria Lucia Dal Farra sobre a legitimação do romance, em *O narrador ensimesmado*, é importante para nossas reflexões, uma vez que mostra a depreciação deste tipo de narrativa até a sua transgressão:

o romance de primeira pessoa veio a ser concebido como uma forma ainda “pessoal”, já que nele os artifícios para a preservação da “realidade” não poderiam ser mantidos. A eleição deste romance de terceira pessoa, em detrimento do de primeira, tem relação direta com a aceção de romance enquanto gerador de “ilusão”, preconizada por James e articulada por seus sucessores. (FARRA, 1978, p. 18)

Para Dal Farra,

[...] todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais. Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte das possíveis manifestações do autor. (FARRA, 1978, p. 19)

Dessa forma, o narrador é um ser ficcional, e o autor tem a sua face apagada dentro da ficção, pois a personagem fictícia (narrador) transforma-se no verbo criador da linguagem. Portanto, tanto o narrador em terceira pessoa, quanto o narrador em primeira, “será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor” (FARRA, 1978, p. 20):

a fronteira entre os dois tipos de romance se desmorona: o romance autobiográfico, o epistolar e o diário íntimo são formas tão poéticas e objetivas quanto a do romance de terceira pessoa, pois o narrador nunca estará na visão estreita de uma determinada personagem. Ele se torna o “espírito da narração”, o “criador mítico do universo”. (FARRA, 1978, p. 20)

Diferentemente do narrador, devemos também levar em conta no romance aquilo que Wayne Booth (apud FARRA, 1978, p. 22) denomina de “autor-implícito”. No caso do

romance de primeira pessoa, cabe ao autor-implícito emprestar ao narrador “uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito” (FARRA, 1978, p. 23). Sendo assim, no romance retrospectivo, como é o caso do *Dom Casmurro* (Machado de Assis) ou mesmo do *Divórcio* (Ricardo Lísias), o autor-implícito faz

com que o narrador se circunscreva à esfera da memória, mas tira partido disso, provocando uma falha, na lembrança, que possa permitir o equívoco ou qualquer alteração que possibilite as finalidades da estória (FARRA, 1978, p. 23).

Dessa forma, segundo Farra, “a ótica do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra”, isto é, entre o ponto de vista do narrador e os seus “pontos de cegueira” (FARRA, 1978, p. 24).

Beatriz Sarlo (2007) observa que os anos 1970 e 80 abrem espaço à “guinada subjetiva”, ou seja, “uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”. Sarlo propõe-se a examinar as razões da revalorização da primeira pessoa como ponto de vista e da confiança no relato da experiência como ícone da Verdade, em que o sujeito narra a sua vida para conservar a lembrança ou, ainda, numa tentativa utópica de entender o passado. Sarlo problematiza a questão, considerando a contradição entre a mobilidade do vivido e a firmeza do discurso.

Se os anos 1960 são marcados pela discussão sobre a “morte do sujeito”, Sarlo aponta para a revalorização desse sujeito a partir dos anos 70:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar “O sujeito ressuscitado” (SARLO, 2007, p. 30).

Sarlo lança mão da crítica da subjetividade e da crítica da representação feitas por Paul de Man e Jacques Derrida. Segundo a teórica, a crítica de Paul de Man à autobiografia

provavelmente seja “o ponto mais alto do desconstrutivismo literário”, pois, assim como Derrida, nega a possibilidade de um relato autobiográfico cuja relação entre um *eu* textual e um *eu* da experiência vivida seja verificável. Segundo De Man, as autobiografias produzem “a ilusão de uma vida como referência”, sendo assim, “a voz da autobiografia é um tropo que faz vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo” (DE MAN apud SARLO, 2007, p. 31).

Com base nas reflexões de De Man, Sarlo afirma que “as chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa”, questionando, assim, a possibilidade de estabelecer um pacto referencial entre autor, narrador e personagem:

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara (SARLO, 2007, p. 31).

A autoficção é o neologismo necessário para mostrar que não é mais possível considerar a natureza contratual do gesto biográfico ou na possibilidade de o discurso ser a totalização do singular, conforme critica Foucault, mostrando a tensão de vida e morte presente no texto. O conceito de autoficção caminha ao lado de toda crítica pós-moderna e desconstrutivista. Está em acordo com a crítica de Derrida ao logocentrismo, à geometrização e ao fechamento da obra, ao sistema cristalizado que prolonga a tradição metafísica da oposição aparecimento-velamento.

A teoria da autoficção mostra a emergência de uma escritura confessional, o “sujeito ressuscitado” a que Sarlo se refere; as escritas do *eu* fazem parte de um sistema confessional instituído na sociedade burguesa, conforme analisa Foucault, onde o *eu* é guardador de um segredo, uma experiência riquíssima, que merece ser compartilhada e que é preciso confessar. Só que a autoficção surge para problematizar a possibilidade de uma escrita autobiográfica, verificável e totalizante. A autoficção mostra uma escrita do *eu* em que o autor não controla o texto, não controla a instabilidade da linguagem que é feita de jogos, é insegura, é abundante, é demasiada. Isso não quer dizer que o autor não importa, que o autor morreu literalmente. É por isso que Foucault vai dizer “contenhamos, pois, as lágrimas” (1992, p. 81). Ou seja, não é para levar “ao pé da letra” a morte/apagamento do autor. Trata-se, antes de tudo, de uma

crítica às concepções anteriores. Mostra-se um novo ideário filosófico, que analisa e problematiza um binarismo que não é mais possível. “O autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos” e, na autoficção, aquele que escreve quer que seu livro seja lido como romance, pois o gênero autoficcional, segundo Doubrovsky, confia “a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem”.

Foucault permite descobrir o jogo da função autor e analisa o modo como se exercia tal função no contexto da cultura europeia depois do século XVII. Ele afirma que “definir a maneira como se exerce essa função, em que condições, em que domínio, etc., não quer dizer, convenhamos, que o autor não existe” (1992, p. 81). Assim, o filósofo alerta que não se trata de afirmar que o autor está morto, mas sim de ver de que maneira e segundo que regras se formou e funcionou o conceito de autor. Dessa forma, a emergência do termo e do conceito de autoficção aponta para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, aponta para uma problematização em relação à figura do autor, à sua sacralização e à insuportabilidade do anonimato literário.

5.2 AUTOFICÇÃO E BIOGRAFEMA EM *O FILHO ETERNO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA

Je est un autre.

Rimbaud

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

Mário de Sá-Carneiro

A famosa frase de Arthur Rimbaud utilizada como epígrafe deste subcapítulo foi escrita pelo poeta em *Lettre du Voyant* (Carta do Vidente), cujo destinatário era Paul Demeny,

datada de 15 de maio de 1871. A tradução para a língua portuguesa seria algo como “Eu é um outro”. O jogo de palavras acontece através da ênfase em “um outro”, feita pela concordância verbal agramatical (Je suis – Eu sou/ *Je est** – *Eu é**/ Il est – Ele é). Tal epígrafe introduz o teor da reflexão a seguir: uma autoficção escrita a partir de biografemas do autor – Cristovão Tezza – que cumpre, por assim dizer, o papel de biógrafo e de biografado, do eu e do outro, porém não mais no sentido de uma representação do passado vivido ou de uma escrita sistemática da vida, mas sim no sentido de uma prática biografemática, aberta à criação, à invenção ou ficcionalização de si como se fosse um outro. Em *O filho eterno* (2007), o “eu” de Tezza se transforma num “outro” (Eu é um outro), marcado pelo uso da terceira pessoa do discurso – ele –, que redescobre formas de (se) escrever e reinventar a própria vida.

A segunda epígrafe dá continuidade ao sentido da primeira. Ser “qualquer coisa de intermédio” é ser mediação entre um e outro, entre o eu que sente e o eu que escreve, disfarçado num ele. Intermediar é servir de transição, é ser meio, via. Essas noções são importantes para introduzir nossa análise d’*O filho eterno*.

Antes, gostaríamos de trazer aqui a fala elucidativa de Doubrovsky sobre essa concepção de sujeito múltiplo, polimorfo, numa mudança permanente, sendo sempre “um outro”:

Na minha sala, eu espalhei, sobre a cômoda, as fotos do que chamo ‘eu em diferentes fases da minha vida’. O que eu vejo de mim é a cada vez um outro, ‘eu é um outro’ segundo a fórmula célebre de Rimbaud, Eu, que só existe em um presente puro e que para mim só pode ser escrito no presente (real e fictício), já não pode se identificar com a diversidade de seus eus passados. (DOUBROVSKY, 2001, p. 26)¹⁸⁰

O romance *O filho eterno* pode ser lido sob diferentes perspectivas. Trata-se da história de um homem em processo de amadurecimento, tal como um romance de formação, *Bildungsroman*; da história de um “homem de letras”, um revisor e escritor, sem sucesso profissional, repleto de conflitos existenciais, tal como um romance de introspecção, em que o leitor tem acesso à mente narrada e ao mergulho no eu profundo; da história de rejeição e

¹⁸⁰ Tradução nossa. No original: *Dans mon salon j’ai étalé sur la commode des photos de ce que j’appelle moi aux différentes phases de ma vie. Ce que je vois de moi est à chaque fois un autre, ‘je est un autre’ selon la formule célèbre de Rimbaud, Je, qui n’existe qu’en un pur présent et qui pour moi ne peut jamais s’écrire qu’au présent (réel et fictif), ne peut plus s’identifier à la diversité de ses moi passés.*

aceitação do filho com síndrome de Down por parte do pai, ou seja, da dificuldade de aceitação do diferente; ou, ainda, da história de um pai, imaturo, que sofre com a notícia de nascimento do primeiro filho, e que potencializa esse sofrimento ao sabê-lo portador da síndrome, tal como um romance autobiográfico ou, como preferimos, uma autoficção, já que a base do romance parte da experiência pessoal do autor.

No romance, não sabemos o nome do protagonista. Trata-se de um homem, de 28 anos, que ainda não terminou o curso de Letras, que dá aulas particulares e faz revisões:

Aos 28 anos não acabou ainda o curso de Letras, que despreza, bebe muito, dá risadas prolongadas e inconvenientes, lê caoticamente e escreve textos que atafulham a gaveta. Um gancho atávico ainda o prende à nostalgia de uma comunidade de teatro, que frequenta uma vez por ano, numa prolongada dependência ao guru da infância, uma ginástica interminável e insolúvel para ajustar o relógio de hoje à fantasmagoria de um tempo acabado. Filhote retardatário dos anos 70, impregnado da soberba da periferia, vai farejando pela intuição alguma saída. É difícil renascer, ele dirá, alguns anos depois, mais frio. Enquanto isso, dá aulas particulares de redação e revisa compenetrado teses e dissertações de mestrado sobre qualquer tema. A gramática é uma abstração que aceita tudo (TEZZA, 2008, p. 13).

Exceto o filho – Felipe – as outras personagens também não têm nome – “a mãe”, “a filha”, “a irmã”. Todos mantêm papel secundário na narrativa, mesmo que a esposa tenha sido o sustentáculo da família durante o período de fracasso profissional do marido. E, por esse motivo, sempre dizemos que é a história de um homem, um pai e seus momentos difíceis em relação ao filho com síndrome de Down. Ao longo da narrativa, temos acesso ao mundo interior do protagonista, que faz “diálogos mentais sem interlocutor”, transparecendo, assim, os seus conflitos interiores e a complexidade de seus pensamentos e sentimentos. Ao abordar a dificuldade desse pai em aceitar o filho, o narrador mostra a reação de extrema recusa, uma vontade de “voltar no tempo” e uma abundância de sentimentos como a vergonha, a raiva, o arrependimento, a insensibilidade e o desespero:

Recusa. Recusar: ele não olha para a cama, não olha nem para os médicos – sente uma vergonha medonha de seu filho e prevê a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida. Ninguém está preparado para um primeiro filho, ele tenta pensar, defensivo, ainda mais um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em filho.

No momento em que enfim se volta para a cama, não há mais ninguém no quarto – só ele, a mulher, a criança no colo dela. Ele não consegue olhar para

o filho. Sim – a alma ainda está cabeceando atrás de uma solução, já que não pode voltar cinco minutos no tempo. Mas ninguém está condenado a ser o que é, ele descobre, como quem vê a pedra filosofal: eu não preciso deste filho, ele chegou a pensar, e o pensamento como que foi deixando-o novamente em pé, ainda que ele avançasse passo a passo trôpego para a sombra. Eu também não preciso desta mulher, ele quase acrescenta, num diálogo mental sem interlocutor: como sempre, está sozinho” (TEZZA, 2008, p. 32).

Desde o seu lançamento, o romance teve grande repercussão nos estudos críticos e literários do Brasil, sendo alvo de textos escritos em revistas literárias, jornais, trabalhos acadêmicos; também ganhou diversos prêmios literários,¹⁸¹ o que possibilitou o pedido de demissão de Cristovão Tezza da Universidade Federal do Paraná (onde era professor), para dedicar-se exclusivamente à literatura; teve a história adaptada para o teatro;¹⁸² e diversas edições no exterior.¹⁸³ Tal repercussão de *O filho eterno* pode estar relacionada com a chocante natureza cruel da narrativa. É impossível que o leitor saia apático dessa experiência de leitura. Tezza vê essa crueldade como uma qualidade da sua obra.

A natureza cruel da narrativa está no jeito como o pai se refere ao filho: o estorvo, a coisa, um ser insignificante, criança horrível, pequeno monstro, pedra inútil, deficiente mental, absolutamente nada, pequeno leproso, problema a ser resolvido, idiota, pequena vergonha, mongoloide, entre outros. Na passagem do livro, a seguir, percebemos a crueldade na descrição de como ele vê os portadores de Down, assumindo, cada vez mais, o papel de anti-herói repulsivo e insensível:

[...] vá em qualquer maternidade e a cada mil nascimentos haverá, lotérica, uma criança Down, que alimentará outras estatísticas e estudos como aquele que ele revisou, curioso. Cada coisa que há no mundo! Crianças cretinas –

¹⁸¹ Entre eles, em 2008, Prêmio Jabuti – Melhor Romance, Prêmio Bravo! – Livro do Ano, Prêmio Portugal-Telecom de Literatura em Língua Portuguesa – 1º lugar, Prêmio São Paulo de Literatura, Prêmio Zaffari e Bourbon, da Jornada Literária de Passo Fundo.

¹⁸² Trata-se de uma peça teatral do Rio de Janeiro, com Charles Fricks e direção de Daniel Herz, apresentada no 19º Porto Alegre em Cena.

¹⁸³ França – *Le fils du printemps*; Holanda – *Eeuwig kind*; Itália – *Bambino per sempre*; Portugal – *O filho eterno*; Espanha – Ed. catalã: *El fill etern*; Austrália e Nova Zelândia – *The eternal son*. É curioso notar que, na França, o título foi traduzido para *Le fils du Printemps (O filho da primavera)*, sendo que já existia uma autoficção intitulada *L'enfant éternel*, anterior à de Tezza, escrita pelo francês Philippe Forest (1962, Paris). Em *L'enfant éternel*, publicado em 1997, Forest narra em primeira pessoa a história triste e delicada da morte de sua filha Pauline, com câncer, aos quatro anos de idade. Na última página da autoficção, Forest afirma que fez da sua filha um “ser de papel”, transformando suas memórias em aventuras inventadas: “*J'ai fait de ma fille un être de papier. J'ai tous les soirs transformé mon bureau en un théâtre d'encre où se jouaient encore ses aventures inventées*” (FOREST, 1997, p. 399).

no sentido técnico do termo –, crianças que jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal; que não terão praticamente autonomia nenhuma; que serão incapazes de abstração, esse milagre que nos define; e cuja noção do tempo não irá muito além de um ontem imemorial, milenar, e um amanhã nebuloso. Para eles, o tempo não existe. A fala será, para sempre, um balbuciar de palavras avulsas, sentenças curtas truncadas; será incapaz de enunciar uma estrutura na voz passiva (*a janela foi quebrada por João* estará além de sua compreensão). O equilíbrio do andar será sempre incerto, e lento; se os pais se distraem, eles engordarão como tonéis, debaixo de uma fome não censurada pela sensação de saciedade, que neurologicamente demora a chegar. Tudo neles demora a chegar. Não veem à distância – o mundo é exasperadamente curto; só existe o que está ao alcance da mão. São caturros e teimosos – e controlam com dificuldade os impulsos, que se repetem, circulares. Só conseguirão andar muito tempo depois do tempo normal. E são crianças feias, baixinhas, próximas do nanismo – pequenos ogros de boca aberta, língua muito grande, pescoços achatados, e largos como troncos. Em poucos minutos – ele não pensou nisso, mas era o que estava acontecendo – aquela criança horrível já ocupava todos os poros de sua vida. Haveria, para todo o sempre, uma corda invisível de dez ou doze metros prendendo os dois. (TEZZA, 2008, p. 34-35)

O modo como Tezza articula a narrativa impressiona o leitor, pois temos acesso direto ao preconceito potencializado e aos pensamentos que qualquer tipo de preconceito nos leva, uma prática reflexiva que não é comum, não só na literatura brasileira,¹⁸⁴ mas na vida de maneira geral. Não é comum nem confortável admitirmos alguns de nossos sentimentos, desvelar aquilo que não pode ser revelado e entrar em ruptura com o exigido comportamento “politicamente correto”. Por esse motivo, consideramos que tal crueza gera uma **narrativa do desconforto**. Desconforto que temos ao ler, no próximo excerto, a exaltação do pai com a possibilidade de morte do filho. O protagonista lembra-se de uma informação científica – *as crianças mongolóides morrem cedo* – que estava num trabalho que revisou, e sente-se aliviado com a possibilidade de “se livrar do problema”. Aqui, é interessante notar também a ironia fina do narrador ao falar da ciência (dos fatos científicos) e de seu caráter indiscutível,

¹⁸⁴ A prática de escrever sobre um tema pesado e cruel já acontecia em outras literaturas. Kenzaburo Oe (1935), japonês, escreveu a experiência de ter o primeiro filho com anomalia cerebral, em *Uma questão pessoal*, romance de 1964, traduzido para o português em 2003, pela Companhia das Letras, também escrito na terceira pessoa do discurso. O recurso de imiscuir o monólogo interior do pai no uso da terceira pessoa, bem como a temática da autoficção de Oe, assemelha-se muito a de *O filho eterno*. Em *Uma questão pessoal*, o pai Bird deseja a morte do filho que nasceu com uma anomalia cerebral: “Seus passos se apertavam cada vez mais, na ânsia de receber o quanto antes o anúncio da morte do bebê. [...] Direi que nosso bebê, morto por um ferimento recebido na cabeça, selou nossa união carnal. Algo assim. A vida doméstica voltará à normalidade – às mesmas insatisfações, às mesmas frustrações, a África sempre distante...” (OE, 2003, p. 96). Tal passagem é muito semelhante à narrativa de Tezza.

pois acreditar na ciência (coisa rara para um “homem das letras”) seria a saída para todos os seus problemas, que já existiam antes do filho, mas que agora estavam projetados nele:

E então iluminou-se uma breve senda, também na memória do trabalho que ele revisou, e, na manhã de uma noite mal dormida, mal acordado ainda de um pesadelo, a ideia – ou o fato, aliás científico, portanto indiscutível – bateu-lhe no cérebro como a salvação da sua vida. **A liberdade!**

Era como se já tivesse acontecido – largou as mãos da mulher e saiu abrupto do quarto, numa euforia estúpida e intensa, que lhe varreu a alma. Era preciso sorver essa verdade, esse fato científico, profundamente: sim, **as crianças com síndrome de Down morrem cedo**. Por algum mistério daquele embaralhar de enzimas excessivas de alguém que tem três cromossomos número 21, e não apenas dois, como todo mundo, **as crianças mongolóides** – a palavra monstruosa ganhava agora um toque asséptico do jargão científico, apenas a definição fria, não a sua avaliação – **são anormalmente indefesas diante de infecções**. Um simples resfriado se transforma rapidamente em pneumonia e daí à morte – às vezes é uma questão de horas, ele calculava. E há mais, entusiasmou-se: quase todas têm problemas graves de coração, malformação de origem que lhes dão uma expectativa de vida muito curta. Extremamente curta, ele reforçou, como quem dá uma aula, o balançar compreensivo de cabeça – é triste, mas é real. Anotaram no caderno? E há milhares de outros pequenos defeitos de fabricação (TEZZA, 2008, p. 35. Grifos nossos).

A narrativa do desconforto vai intensificando a sua crueldade, o que é interessante para o leitor que não para de se surpreender. O pai começa a delirar com o desejo de morte do filho, pensando no futuro, como seria se ele morresse em dez anos, e calculando o que seria melhor para a sua vida para, enfim, retomar os seus planos de sucesso, liberdade e sociabilidade:

Poucos vão além dos... quantos anos? Ele pensou em 10 anos, e calculou a própria idade, achando muito; talvez 5, fantasiou, vendo imediatamente uma sequência rápida de anos, os amigos consternados pela sua luta, a mão no seu ombro, mas foi inútil – morreu ontem. Sim, não resistiu. Voltariam do cemitério com o peso da tragédia na alma, mas, enfim, a vida recomeça, não é? Um sopro de renovação – como se ele tivesse existido apenas para lhes dar forças, para uni-los, ao pai e à mãe, sagrados (idem, p. 37).

A história gira em torno do processo de amadurecimento do pai e de aceitação do diferente. Ninguém supera todos os seus preconceitos, nem se resolve internamente de maneira plena. E esse é um ponto positivo do livro. A humildade da narrativa. Por humilde, pode-se entender a personalidade que assume seus deveres, obrigações, erros, culpas e limitações sem resistência. *O filho eterno* mostra isso. Um pai em constante processo de aprendizagem e de superação de si mesmo. Um homem que assume as suas limitações e descobre novas *ad infinitum*. Ao longo da história, percebemos o avanço do pai na aceitação do filho. Ele vai aprendendo a lidar com a diferença, permitindo-se descobrir o novo:

Mas, ontem, pela primeira vez o menino reconheceu o boneco apenas pelo pé – e avançou chão à frente para tirar o lenço que ocultava a figura. O triunfo de Piaget! – e o pai sorriu. No bar, a filosofia e a risada, o brinde da cerveja: somos todos reiteráveis! Estende o dedo para o filho que mais uma vez chegou ao chão, passa a unha suavemente na palma da sua mão, e o indicador do pai é imediatamente agarrado pelos dedinhos macios, o braço trêmulo avançando entre as grades da bruxa em busca de segurança (TEZZA, 2008, p. 112).

Nesse processo, o pai começa a se identificar com o filho, reconhecendo nele as suas próprias características:

O filho começa a dar os primeiros passos, dois anos e dois meses depois de nascer. **Eu também nunca fui precoce, ele pensa, sorrindo**, ao ver o menino andando sozinho pela primeira vez, num equilíbrio delicado e cuidadoso, mas firme (idem, p. 121. Grifo nosso).

Pensa na teimosia: o seu filho é teimoso. Faz parte da síndrome, ele sabe, a circularidade dos gestos e das intenções, que se repetem intensivamente como um disco riscado que não sai de sua curva – **mas o pai também é teimoso**, e mais obtuso ainda, porque sem a desculpa da síndrome (idem, p. 129. Grifo nosso).

Com a convivência e a espontaneidade do carinhoso Felipe, o pai vai se permitindo assumir, para si mesmo, o amor que sente por ele. Já no final da história, com o sumiço repentino de Felipe, o pai sente a intensidade e a dependência desse amor e o medo de perdê-lo: “Só descobriu a dependência que sentia pelo filho no dia em que Felipe desapareceu pela primeira vez” (idem, p. 161); “Aqui e agora: voltando para casa sem o filho, o mesmo filho que ele desejou morto assim que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo” (idem, p.

169). Em *O filho eterno* (2007), Cristóvão Tezza transforma sua experiência pessoal em matéria de ficção. Apesar de o título trazer “o filho”, o livro trata da história e da expressão da subjetividade desse pai, que é também Cristóvão Tezza, pai de Felipe. Roland Barthes lança mão de um neologismo, utilizado pela primeira vez, ainda entre aspas, no livro *Sade, Fourier, Loyola* ([1971] 2005), para falar do exercício da *anamnese*, do grego *trazer de novo* [ana] a *memória* [mnese], e de uma verdade que nunca é objetiva – o biografema:

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (*esse flumen orationis*, em que talvez consista a “porcaria” da escrita) é entrecortado, como salutarens soluções, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante [...]. (BARTHES, [1971] 2005, p. XVII)

Segundo Barthes ([1975] 2003), “O biografema nada mais é do que anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo” (BARTHES, [1975] 2003, p. 126). O conceito de biografema está ligado à ideia de uma biografia descontínua, “a alguns pormenores, a alguns gostos”, uma biografia feita a partir de fragmentos, repleta de vazios que convidam o leitor a criar ativamente, a compor outro texto a partir daquele, um texto que é dele mesmo (leitor) e do autor. Na teoria literária, podemos dizer que o neologismo barthesiano *biografema* está intimamente ligado ao neologismo doubovskiano *autoficção*. O primeiro, biografema, se refere a “traços biográficos” como uma crítica às grandes linhas da historiografia, à noção de que a biografia é capaz de dar conta da história de vida de uma personalidade na sua totalidade; o segundo, autoficção, se refere, por assim dizer, a “traços autobiográficos”, uma espécie de “autobiografema”, também associado à fragmentação do sujeito e do discurso, à mobilidade do vivido e do narrado e à descontinuidade do real, ou seja, à potência de reinvenção da própria vida.

Cristóvão Tezza afirma que fez um registro ficcional sobre seus dados biográficos, através de um discurso confessional, em que trata da história de um pai e o nascimento do seu primeiro filho, o Felipe, portador da síndrome de Down. Entretanto, para facilitar a escrita

ficcional, optou pelo **uso da terceira pessoa**, uma vez que desejava uma recepção literária de sua obra. O autor diz que essa foi “a grande chave técnica do livro porque não me envolvi. A terceira pessoa me deu liberdade para lidar com o narrador. Eu trabalho escancaradamente com dados biográficos: eu tenho um filho com síndrome de Down e esse é o tema central do livro”.

Seria, então, *O filho eterno* um novo perfil da autoficção?

A definição primeira de autoficção, realizada pelo criador do neologismo e “pai da autoficção” Serge Doubrovsky, considerava como premissa básica a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista. Ora, não é bem o que vemos em *O filho eterno*, uma vez que Tezza constrói um narrador em terceira pessoa como estratégia literária. Como explicar uma “ficcionalização de si”, uma auto-ficção, em que a narrativa não é feita por um eu-narrador, que compartilha fragmentos esparsos de sua memória, mas sim por um *outro*-narrador, que parece agir como um duplo, ou se quisermos, um alter ego? Seria, pois, uma invenção de si-mesmo como se fosse um outro?

O si-mesmo como um outro é título do livro de Paul Ricœur, que dá sequência aos três tomos de *Tempo e Narrativa*¹⁸⁵. Ricœur chama a atenção para as dificuldades ligadas à questão da identidade, julgando necessário diferenciar a identidade pessoal e a identidade narrativa, ou seja, a identidade como mesmidade e como ipseidade. Para ele, a identidade do narrador não é fixa, é sempre um jogo dinâmico do narrar; e o exercício de memória autobiográfica é sempre marcado por uma ficcionalidade, já que “não existe narrativa eticamente neutra. A literatura é um vasto laboratório onde são testadas estimações, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética” (1991, 140):

a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia [...] (1991, p. 138).

¹⁸⁵ Nesses estudos, Ricœur mostra o caráter temporal da existência humana, bem como o mundo exibido na obra narrativa como um *mundo temporal*.

No caso de Tezza, o uso da terceira pessoa do discurso é um recurso utilizado para a “compreensão de si”, isto é, “uma interpretação de si” através de uma “mediação privilegiada” – que é a narrativa, ou melhor, a narrativa como constituição de si. Na autoficção, o “si-mesmo como um outro” é a possibilidade de o autor enxergar a si mesmo como uma personagem, um duplo ficcional. Desse modo, a experiência da narração transforma o vivido no contado, adotando uma *identidade narrativa* (ipseidade) que pode ser interpretada e compreendida (cf. RICŒUR, 1991).

Diana Klinger (2007) considera a autoficção “como uma forma de *performance*”; isto é, ela rejeita a noção de Lejeune de coincidência entre pessoa real (autor) e personagem textual (narrador-protagonista), chamando a atenção para a “dramatização de si” que o texto autoficcional implica: “da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem” (KLINGER, 2007, p. 53-54).

Sébastien Hubier faz um longo estudo sobre as literaturas íntimas (*littératures intimes*), no qual ele examina o uso singular da primeira pessoa, o *eu*, nos discursos ditos referenciais e nos discursos literários. O estudioso francês observa que os gêneros que empregam o *eu* são a autobiografia; as memórias; os diários (*journal intime*); romance epistolar; romance autobiográfico; crônicas; relatos de viagem; e autoficção. Dessa forma, ele tenta fazer uma divisão entre aqueles gêneros que se pretendem referenciais, ou seja, valorizam a autenticidade do discurso, e os gêneros ficcionais, que podem utilizar a forma dos primeiros como intencional estratégia literária. Numa terceira via, traz à luz os discursos que ficam entre esses dois gêneros, os que estão nos limiares da realidade e da imaginação:

Por um lado, o *eu* da narrativa pode remeter diretamente ao autor, o qual, se confundindo com a instância do narrador, procura fazer, com toda sinceridade, a narrativa de sua vida. A este conjunto textual, cujo valor principal é a autenticidade, se unem os hipogêneros, tais como a autobiografia, as memórias, o diário íntimo *etc.* Por outro lado, o *eu* pode evocar um indivíduo absolutamente fictício, que tem apenas a aparência da verdade. Nós estamos, então, no universo do romance – mesmo que este último retome as estruturas da autobiografia, das memórias ou de outros escritos íntimos reais. Mas, entre esses dois mundos, o abismo está longe de ser intransponível. E nós seremos levados a mostrar que vários escritores, de André Breton a Serge Doubrovsky, ou de Pierre Loti a Jean Genet, exploram, através de um uso singular da primeira pessoa, os limites fugidios

da realidade e da imaginação. O *eu*, decididamente, não se deixa pegar facilmente... (HUBIER, 2003, p. 13-14).¹⁸⁶

Na conclusão de seu estudo, Hubier afirma que “o uso da primeira pessoa aparece aos romancistas e aos novelistas como um meio de deixar sempre mais verossímeis suas ficções”. É interessante fazer uma aproximação dos apontamentos de Hubier com os de Roland Barthes.¹⁸⁷ Barthes (2004 [1953]) observa que o uso da terceira pessoa, o *ele*, cria um pacto ficcional com o leitor, assim como o tempo verbal do passado simples. Ambos os recursos ajudam a criar a máscara da ficção.

Barthes afirma que o tempo verbal do Romance é o “*passé simple*”, retirado do francês falado, forma verbal cujo uso ficou reduzido ao texto escrito e literário. Dessa forma, o emprego do “*passé simple*” nas narrativas é o “instrumento ideal de todas as construções de universo” (BARTHES, 2004 [1953], p. 27), pois “indica sempre uma arte; faz parte de um ritual das Belas-Letras” (BARTHES, 2004 [1953], p. 27). O leitor sabe, então, que se trata de “um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas” (BARTHES, 2004 [1953], p. 27). O *passado simples* “significa uma criação: quer dizer que ele a assinala e a impõe” (idem, p. 29).

Se para Aristóteles a História é aquilo que aconteceu e a Literatura é aquilo que poderia ter acontecido, Barthes afirma que é através do uso do *passado simples* que “uma mentira manifesta traça o campo de uma verossimilhança que desvendaria o possível no tempo mesmo em que ela o designaria como falso” (BARTHES, 2004 [1953], p. 29).

A escrita do romance no tempo *passado simples* exerce uma função ambígua, que, segundo Barthes, dá ao imaginário “a caução formal do real”, mas deixa “a esse signo a ambiguidade de um objeto duplo, ao mesmo tempo verossímil e falso” (idem, p. 30). Assim,

¹⁸⁶ Tradução nossa. No original: *D'une part, le je du récit peut renvoyer directement à l'auteur, lequel, se confondant avec l'instance du narrateur, cherche à faire, en toute sincérité, le récit de sa vie. À cet ensemble textuel, dont la valeur principale est l'authenticité, se rattachent des hypogenres tels que l'autobiographie, les mémoires, le journal intime, etc. D'autre part, le je peut évoquer un individu absolument fictif, qui n'a de la vérité que l'apparence. Nous sommes alors dans l'univers du roman – même si ce dernier reprend les structures de l'autobiographie, des mémoires ou d'autres écrits intimes réels. Mais, entre ces deux mondes, le fossé est loin d'être infranchissable. Et nous serons amené à montrer que quantité d'écrivains, d'André Breton à Serge Doubrovsky, ou de Pierre Loti à Jean Genet, explorent, par un usage singulier de la première personne, les limites fugitives de la réalité et de l'imagination. Le je, décidément, ne se laisse pas volontiers saisir...* (HUBIER, 2003, p. 13-14)

¹⁸⁷ BARTHES, Roland. A escrita do romance. In: BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução Mario Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (*Le degré zero de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1953).

somado ao uso de um tempo verbal próprio da ficção, o emprego da terceira pessoa é também reconhecido como um fato de escrita do Romance. O “ele” afirma a intenção do escritor em criar um universo fictício, estabelecendo, assim, com o leitor, um pacto ambíguo no sentido de que o que é narrado parece real, mas não é.

De acordo com Barthes,

Essa função ambígua do “passé simple” é também encontrada em outro fato de escrita: a terceira pessoa do Romance. [...] O “ele” é uma convenção típica do romance; à semelhança do tempo narrativo, ele indica e cumpre o fato romanesco; sem a terceira pessoa, há impotência em se atingir o romance, ou vontade de destruí-lo. O “ele” manifesta formalmente um mito [...]. A terceira pessoa, como o “passé simple”, devolve pois esse ofício à arte romanesca e fornece aos seus consumidores a segurança de uma fabulação credível e no entanto continuamente manifestada como falsa (idem, p. 31).

Parece que, num primeiro momento, o uso do *passado simples* e da terceira pessoa do Romance, a que se refere Barthes, está na contramão da proposta doubrovskiana de autoficção. A autoficção insere no universo do Romance o uso singular da primeira pessoa e o tempo do presente, mostrando uma nova perspectiva da possibilidade de criação de uma diegese e de um *eu* igualmente romanesco. Se, por um lado, Barthes observa que o *eu* é menos ambíguo¹⁸⁸ e o *ele* é impessoal (grau negativo da pessoa), por outro, Doubrovsky teoriza a respeito do discurso autoficcional, identificando a possibilidade de um eu ambíguo, uma vez que o escritor estabelece um pacto oximórico com o leitor, que, por sua vez, levanta o questionamento a respeito da identidade real do sujeito; estabelece a dupla recepção da obra – ficcional e autobiográfica –; e explora os limites fugidios da realidade e da imaginação.

No caso de *O filho eterno*, podemos dizer que a peculiaridade desse romance reside no seu **estatuto narrativo ambíguo**, não é nem autobiografia nem romance. São os dois, autobiografia e romance. Como afirma Doubrovsky, “falsa ficção, que é história de uma vida verdadeira”.¹⁸⁹ A autoficção, de acordo com o teórico francês, se instaura entre os dois, tal

¹⁸⁸ Barthes considera, ainda, que o *eu* pode ficar aquém da convenção, como no caso do Proust, ou além da convenção, como nas narrativas gidianas. Já o *ele* romanesco representa uma convenção indiscutível, “signo de um pacto inteligível entre a sociedade e o autor; mas é também para este último o primeiro meio de fazer com que o mundo se mantenha do jeito que ele quer. É mais do que uma experiência literária portanto: um ato humano que liga a criação à História ou à existência” (BARTHES, 2004, p. 32).

¹⁸⁹ No original: “[...] *fausse fiction, qui est histoire d’une vraie vie*” (DOUBROVSKY, 1988, p. 69-70).

como um torniquete, num lugar impossível. Essa ambiguidade, calculada ou espontânea, é um dos traços mais característicos da autoficção. De acordo com Manuel Alberca (2007), o autor não só conta a vida que tem vivido, mas também imagina muitas outras vidas possíveis, narrando, assim, não só *o que foi* como também *o que poderia ter sido*.

É interessante observar a epígrafe que consta no início do livro, pensamento de Thomas Bernhard, que diz “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade”. Percebemos, então, a autocompreensão do sujeito que escreve sobre si nos depoimentos do próprio escritor, que reconhece, na escrita do *eu*, uma reconstrução arbitrária, a reconstituição de *eu* ambivalente, que, por mais que busque a fidelidade dos fatos, acaba criando e dizendo outra coisa que não a verdade. Tezza afirma que foi a sua própria história que escreveu, ultrapassando qualquer intenção inicial do autor:

Sempre digo que o texto sabe mais do que eu. Por exemplo, o livro *O filho eterno* me ensinou isso, eu estava com uma visão muito limitada dele, até que eu disse: mesquinha. Eu percebi que escrevi um livro muito maior do que eu. Tem coisa ali que foi a minha história que escreveu, não foi aquele provavelmente sujeito que estava dizendo opiniões e colocando visões de mundo. Isso para mim é maturidade literária.

Tezza utiliza as possibilidades e estratégias da autoficção¹⁹⁰, entretanto, o uso da terceira pessoa poderia causar um estranhamento na relação com o seu conceito teórico original. Essa chave técnica auxiliou o autor na ficcionalização de si, que também manteve o anonimato da personagem principal, porém, acabou impedindo-o de cumprir a condição da identidade nominal, já que separou narrador e personagem. Por outro lado, como mostramos, o debate sobre o conceito de autoficção vem sofrendo atualizações, e, por isso, um romance como *O filho eterno* chama a atenção para uma possível expansão da definição limitadora que impõe a identidade onomástica perfeita e explícita entre autor-narrador-herói e o uso da primeira pessoa do discurso. Tezza desfruta da liberdade do pacto oximórico próprio da autoficção, mas também do uso singular da terceira pessoa, que funciona tal como uma “falsa primeira pessoa”, já que também percebemos a consonância entre o narrador e a mente

¹⁹⁰ Mesmo sem saber, já que ele desconhecia a autoficção até conversar com a professora Eurídice Figueiredo na França, em 2009 (cf. entrevista em anexo). Tezza afirma que só ouviu falar da expressão depois de publicar o livro.

narrada. Esse recurso permite que o autor alcance certo distanciamento objetivo de si mesmo e consiga escrever sobre a sua própria experiência com olhar crítico. Dessa forma, não se trata de um novo conceito de autoficção, apenas de uma expansão das estratégias utilizadas para “gerar ilusão” ou estabelecer um pacto ambíguo. A autoficção, por sua vez, vem lembrar que entre o pacto autobiográfico e o romanesco existe um amplo repertório de relatos que não são um nem outro, ou, como diria Doubrovsky, estão no “entrelugar”, num lugar – que até então – era considerado impossível.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso continuar. Eu não posso continuar, eu vou continuar.

Samuel Beckett (*O inominável*)

Já sabia, então, que qualquer coisa – boa ou má – deixa um vazio quando acaba.
Se é má, o vazio se enche por si mesmo. Se é boa, só se poderá enchê-lo encontrando alguma
coisa melhor.

Ernest Hemingway (*Paris é uma festa*)

Depois de todas as nossas reflexões, percebemos a dificuldade que é realizar uma conclusão – ainda que provisória – a respeito de um tema tão fluido e passível de atualizações a cada nova experiência autoficcional. Todavia, não podemos chegar ao final da Tese sem ao menos ter criado “um centro, uns arredores, umas fronteiras” da autoficção, como foi necessário ser feito com a autobiografia, no início dos anos 1970. Pela fluidez e mobilidade do gênero, hoje, já não podemos mais falar somente em autoficção, assim, no singular, como uma prática uniforme. Não há mais como definir um único estilo de escrita ou um conjunto de regras estanques que estabeleceria o que é a autoficção em definitivo. Desde que Doubrovsky criou o neologismo, o exercício autoficcional vem tomando diferentes formas, sem precisar deixar de ser considerado como tal. Mesmo que o “pai da autoficção” queira continuar ditando o que pode – ou não – ser considerado autoficção, muitos teóricos perceberam e aceitaram a sua multiplicidade. Ou seja, desde o seu conceito original, a autoficção vem sendo atualizada e reinventada enquanto escritura literária.

Na literatura brasileira contemporânea, nós temos bons exemplos de como o gênero assume diferentes facetas. Um romance híbrido, que mescla realidade e ficção, e que apresenta identidade onomástica perfeita entre autor, narrador e personagem/herói (como são os casos do *Divórcio*, de Ricardo Lísias, e *Ribamar*, de José Castello). Ou que não apresenta identidade onomástica entre o autor e o narrador-protagonista – mantém-se o anonimato, mas o texto apresenta biografemas que conduzem o leitor a entrar no jogo autoficcional (como em *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis, e *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy). Ou que

não há identidade entre o narrador e o herói, porque é utilizada a terceira pessoa do discurso como estratégia literária, criando-se assim uma “falsa terceira pessoa” (*O filho eterno*, de Cristovão Tezza). Ou ainda, o autor inventa um nome para o herói do romance, que funciona como um alter ego do autor (como o Selbor em *Satolep*¹⁹¹, de Vitor Ramil). Todas essas possibilidades são autoficções. Ou se quisermos, “autofricções”.¹⁹² Escrita em movimento e constante atualizações. Aventura da linguagem que experimenta novas nuances, novas variações do mesmo tema e com formatos diversos. Assim, a autoficção realiza-se em diferentes estruturas narrativas e plataformas, do livro impresso ao *blog*.

Considerando o estágio atual das discussões teóricas acerca do tema, podemos dizer o que é a autoficção da seguinte forma: uma prática literária pós-moderna de **ficcionalização de si** e de mergulho introspectivo no eu, em que o autor estabelece um **pacto ambíguo** com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc. O modo composicional da autoficção é caracterizado pela **fragmentação**, ou seja, o autor não quer dar conta da história linear e total da sua vida (e nem acredita mais nessa possibilidade). O movimento da autoficção é da obra para a vida (e não da vida para a obra, como na autobiografia), o que valoriza e potencializa o texto enquanto linguagem criadora. Também é importante considerar o **tempo presente** da narrativa, que, assim como o estilo lírico, é marcado pela recordação, isto é, o autor rememora fatos passados, mas que marcam, no presente, alguma emoção que precisa ser compartilhada através da escritura. A autoficção pode apresentar identidade onomástica explícita ou implícita, desde que exista o **jogo** da contradição. E esse jogo é criado intencionalmente pelo seu autor, que estabelece um contrato de leitura marcado pela ambiguidade com o seu leitor.

¹⁹¹ Em *Satolep*, Vitor Ramil dá o nome de Selbor ao seu protagonista. Entre Vitor e Selbor há grandes semelhanças. A introspecção da personagem está intimamente relacionada ao espaço em que ele se insere – a cidade de Satolep (anagrama de Pelotas). Através da recuperação desse espaço, o protagonista rememora o seu passado e recupera imagens perdidas e experiências do passado. O livro é composto de imagens da cidade de Pelotas, fotografias lindas, que foram publicadas originalmente em 1922, organizadas por Clodomiro Carriconde, no livro *Álbum de Pelotas*. Sendo assim, *Satolep* torna híbrida a fronteira entre o real e o ficcional.

¹⁹² A conotação erótica do termo *autofricção*, de Doubrovsky, está em sintonia com o sentido barthesiano do termo *escritura* – uma escrita com o corpo, orgasmática e incontrolável. Para Barthes, é *escritura* ou *texto* todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes. Sendo assim, ao longo da Tese, sempre que nos referimos à prática autoficcional, optamos por utilizar o termo *escritura*, tendo em vista que a autoficção é performática, tal como a escritura das palavras encenadas e teatralizadas.

Podemos tomar o exemplo de *Memórias do cárcere* para pensar as esferas do fato e da ficção. Por mais que nós consideremos a impossibilidade de Graciliano Ramos ter sido fiel aos fatos e de não ter “pincelado” a sua experiência no cárcere, não podemos pensar nessa obra como uma autoficção propriamente dita, pois não há (intenção de) ambiguidade no pacto estabelecido com o leitor e não há um jogo intencionalmente criado para confundir a recepção da obra. O livro partilha uma experiência datada, de prisão e de horror durante o Estado Novo, e busca retratar isso. O mesmo serve para testemunhos, memórias e confissões; vamos sempre levar em conta a expressão da subjetividade nesses discursos, o ponto de vista do autor, a relatividade da verdade expressa, isto é, a incerteza quanto à credibilidade daquilo que nos é narrado. Mas não podemos generalizar, não podemos dizer que toda autobiografia, memória ou confissão é uma (auto)ficção. As memórias são dubitáveis (i.e., estão suscetíveis à desconfiança), por isso devemos considerar os esquecimentos involuntários e os apagamentos intencionais. Porém, o autor não quer criar um pacto ambíguo, não é um jogo autoficcional – o autor não quer que o seu texto seja lido como ficção.¹⁹³

De acordo com Käte Hamburger, ficção “é derivado do latim *fingere* , que tem os sentidos mais diversos de compor, imaginar, até a fábula mentirosa, o fingimento” (HAMBURGER, 1986, p. 39). Podemos, então, pensar que não se trata de uma mentira propriamente dita, mas sim uma representação do real (se preferirmos, um simulacro do real). O leitor acredita que a matéria narrada é o real, mesmo que ela só exista na imaginação do autor, por causa da verossimilhança. Hamburger lembra a definição feita por Theodor Fontane, sem querer, à ficção literária: “‘Um romance... deve contar-nos uma história na qual acreditamos’ e entendeu com isso que ‘um mundo de ficção deve parecer por alguns instantes como um mundo da realidade...’” (HAMBURGER, 1986, p. 41).

Um romance conta, então, uma história na qual acreditamos; ele tem de ser verossímil em suas ações, personagens e diálogos, mas não necessariamente verdadeiro. É interessante observar que Hamburger exclui a narrativa em primeira pessoa de sua “lógica da ficção”, afirmando que o que legitima uma narração ficcional é o uso do pretérito imperfeito (não mais

¹⁹³ O mesmo serve para diferenciar filmes (de ficção) e documentários (tentativa de representar fatos, caráter informativo). É claro que todo documentário é uma construção não-arbitrária dos fatos, mas nem por isso vamos afirmar que se trata de ficção. Seria uma perigosa condição generalizadora. É preciso pontuar algumas arestas para que não vire tudo uma-coisa-só, sem especificidades. Hoje, falamos em “docuficção”, neologismo criado, assim como a autoficção, para designar uma obra cinematográfica híbrida, situada entre o documentário e a ficção.

para exprimir o passado, mas para legitimar a narrativa como ficcional) e a expressão de uma subjetividade em terceira pessoa: “é somente da diferença entre enunciação e narração ficcional que se pode desenvolver a estrutura lógica da ficção” (HAMBURGER, 1986, p. 45). Contudo, numa perspectiva pós-moderna, é possível pensarmos a nova categoria de autoficção como uma forma de legitimar ficcionalidade de uma narrativa na primeira pessoa, esmaecendo a fronteira que separa fato de ficção, tomando parte da “autêntica lógica da criação literária”, produzindo a “ilusão da vida” com um novo sentido teórico (linguístico e literário).

Outros conceitos que a sociedade contemporânea necessita que repensemos são os conceitos como verdade e identidade. Heidrun K. Olinto, no capítulo “Literatura, cultura e ficções reais”, aposta na criação de novas teorias capazes de repensar o estatuto de conceitos já assimilados pelo senso comum e pela reflexão filosófica. Olinto mostra que, numa sociedade midiática como a nossa, tanto a literatura quanto a realidade são *ficções*: a primeira “representa uma opção deliberada” de ficcionalidade; e a segunda permanece no “limbo do inconsciente” (OLINTO, 2008, p. 82):

Os novos mundos das realidades virtuais dos ciberespaços e da hipermídia motivaram intensos e acalorados debates sobre o próprio conceito de realidade ainda plausível e aceitável e sobre as suas possíveis contrapartes, como, entre outras, irrealidade, simulação, hiper-realidade, virtualidade e ficção. Algumas questões perturbadoras podem ser vinculadas às seguintes indagações: em que espécie de mundo, afinal, vivemos hoje? Será que os dias da *realidade* já se foram? (OLINTO, 2008, p. 80)

Há, ainda, outro ponto a ser considerado – e é o nosso ponto primordial: o estabelecimento da autoficção enquanto gênero literário. Por ser um gênero incipiente, percebemos que a autoficção se apoia, ainda, no romance para marcar sua distinção da autobiografia. Constatação disso é o paratexto “romance”, impresso na capa de algumas autoficções, enfatizando a vontade do autor (ou editor) em ter o livro tido como ficção: “O aspecto fictício é sublinhado pelo subtítulo ‘romance’ utilizado por cada um dos meus livros”,¹⁹⁴ assinala Doubrovsky, em “Autofiction: en mon nom propre” (DOUBROVSKY, 2011, p. 135). Entretanto, acreditamos que, com a consolidação da autoficção, não será mais

¹⁹⁴ Tradução nossa. No original: “*L’aspect fictif est souligné par le sous-titre ‘roman’ utilisé pour chacun de mes livres*”.

necessário “sublinhar o aspecto fictício” do livro. Já percebemos um movimento em direção a essa mudança (de romance para autoficção, ou seja, a autoficção não mais como um “subgênero” do romance, mas sim um gênero prestes a ser consolidado), em *Quase memória* ([1995] 2003), de Carlos Heitor Cony. Nesse livro, chamamos a atenção para o fato de o subtítulo não ser *romance*, mas sim “quase-romance”. Ademais, Cony, no prefácio, faz uma “Teoria geral do quase”, a qual podemos relacionar diretamente com o conceito de autoficção. Sobre *Quase memória*, ele diz: “Prefiro classificá-lo como ‘quase-romance’ – que de fato o é. Além da linguagem, os personagens reais e irrealis se misturam, improvavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios”. O autor aponta também para o caráter híbrido da obra, também próprio da autoficção: “[...] oscila, desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção”.

Tomando de empréstimo a “teoria geral do quase” de Cony, podemos dizer que a autoficção é quase-romance e quase-autobiografia. Não sendo nem um, nem outro, devemos, então, nomeá-la de autoficção, aceitando a sua ambiguidade, o seu caráter híbrido e a dupla recepção estética da obra. É necessário aceitarmos o termo autoficção para designar toda e qualquer prática artística marcada pela **guinada subjetiva**, pela **ficcionalização de si** e pelo **estabelecimento de um jogo ambíguo com o seu leitor**. O expressivo número de autoficções na literatura brasileira contemporânea mostra que o gênero vem se estabelecendo, mesmo que ainda não tenhamos o distanciamento preciso para analisar a consolidação da nova categoria. As autoficções brasileiras têm em comum a partilha de uma dor, um sofrimento ou um trauma; e elas acabam por aliviar o seu autor, através da escritura. Essa escritura é tida como algo necessário, visceral.

Para chegarmos a tais considerações finais, é interessante ressaltarmos que o nosso estudo esteve norteado por duas questões basilares – *o que é autoficção?* – e – *qual a relação entre a autoficção e a literatura brasileira contemporânea?* A divisão da Tese foi feita em uma Introdução e mais quatro capítulos, nos quais procuramos problematizar o diálogo entre Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, isto é, entre o conceito de autobiografia e o de autoficção, trazendo outras vozes desse debate teórico – tanto vozes consagradas dos estudos teórico-literários franceses, como vozes de importantes pesquisadores e autores brasileiros. O acesso às vozes brasileiras para esse debate deu-se através da considerada literatura já publicada sobre o assunto, mas também através de uma base original de dados, ou seja,

entrevistas que realizamos, via e-mail. Entre os pesquisadores, estavam: Ana Leal, Eurídice Figueiredo, Jovita Noronha, Luciana Hidalgo e Luciene de Azevedo. Entre os escritores, estavam: Adriana Lisboa, Altair Martins, Cristovão Tezza, Gustavo Bernardo, Michel Laub e Ricardo Lísias. E, no limiar, entre um e outro: Evando Nascimento e Silviano Santiago. A realização desse levantamento do debate polêmico existente em torno do tema e das respostas obtidas nos questionários permitiu-nos considerarmos o que era relevante e ignorarmos o que não era pertinente para a comprovação da nossa hipótese. Esta Tese nasceu da constatação de discussões confusas e contraditórias sobre o exercício autoficcional, cuja recepção é curiosa, sendo a autoficção alvo de fascinação, por alguns, e de repúdio, por outros. E, também, da necessidade de definir “um centro, uns arredores, umas fronteiras” para, enfim, apropriarmos do termo de maneira mais responsável e descartamos algumas discussões contraproducentes, que acabam atrapalhando a evolução das nossas pesquisas.

Assim, no segundo capítulo, buscamos traçar de maneira mais objetiva *o que é e o que não é* a autoficção. Procedemos à diferenciação entre a noção doubovskiana de autoficção e a de autobiografia, realizada a partir dos estudos de Lejeune. Fazer essa distinção foi o primeiro passo para estabelecer uma nova conexão entre a autoficção e a prática literária brasileira contemporânea. Também contribuíram para esse estudo comparativo as considerações obtidas em nossas entrevistas, disponíveis integralmente no Apêndice da Tese. Demos continuidade ao capítulo, refletindo sobre a autoficção na teoria e na prática literária brasileira, ou seja, fizemos um levantamento dos principais estudos teóricos e críticos sobre o tema no Brasil, estabelecemos contato com esses pesquisadores, acreditando no diálogo construtivo, e investigamos o que alguns escritores do gênero pensam a respeito do termo e de seu respectivo conceito. O resultado obtivo foi produtivo no sentido de percebermos – mesmo que a nossa amostragem seja pequena – parte da recepção do termo francês no território brasileiro; a autoficção não passou despercebida por aqui, mesmo que alguns entrevistados revelem desconhecimento da teoria (mas não do termo). Por fim, a análise de *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago, contribuiu, significativamente, para pensarmos e problematizarmos os conceitos pertinentes a todo debate em torno da autoficção – falso/verdadeiro; mentira/verdade; real/imaginário; ficção/realidade; identidade(s); etc. Por esse motivo, chamamos a obra de Santiago de uma meta-auto-ficção, pois ela reflete não somente sobre o seu próprio fazer literário, mas também sobre o exercício autoficcional.

No terceiro capítulo, refletimos sobre a dificuldade de definição e a efemeridade dos conceitos, sejam eles de literatura ou de autoficção. A nossa intenção foi pensar, primeiramente, a questão da literatura (ficcionalidade, belo estilo, linguagem, “território contestado”, cânone, cenário literário cultural, prêmio literários, etc), para depois pensar a autoficção enquanto escritura literária. Mostramos, também, que a sociedade contemporânea está marcada por um impulso autoficcional, um “show do eu”, em que é comum a “espetacularização” de si. Para isso, nos apoiamos nas reflexões críticas de Guy Debord sobre uma “sociedade do espetáculo” e de Michel Foucault sobre uma “sociedade confessional”. Encerramos o capítulo com a análise da autoficção *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis, em que a questão da memória recebeu destaque nas nossas considerações.

O capítulo quatro, “O perigo da autoficção: uma análise crítica”, pretendeu, em primeiro lugar, mostrar o “contrato de leitura” estabelecido pela autoficção, que é o pacto oximórico ou pacto ambíguo, situando-o entre os outros dois pactos – o autobiográfico e o ficcional, e definindo-o como elemento fundamental para definirmos a autoficção. Logo após, adentramos na discussão polêmica que é a “autoficção nos tribunais”, ou seja, qual o perigo do autor de autoficção em expor a(s) vida(s) do(s) outro(s), bem como as suas possíveis consequências éticas e judiciais. A obra de Ricardo Lísias, *Divórcio*, contribuiu para as nossas reflexões, abrindo espaço para um amplo debate, tal como o caso das biografias não-autorizadas no Brasil. O repúdio ao neologismo dubrovskiano, principalmente por parte dos escritores, e as tentativas de recriação de termos e de conceitos similares ao da autoficção foram questões trabalhadas no final deste capítulo. A nossa intenção aqui foi, justamente, intensificar o nosso próprio esforço em definirmos, finalmente, a autoficção como um novo gênero literário pós-moderno, sendo necessário o levantamento da variedade de discussões teóricas existentes para conseguirmos desconsiderar as que são irrelevantes para o nosso objetivo.

Por fim, no último capítulo, “O autor”, trabalhamos com a questão da autoria na autoficção, recapitulando as concepções de “morte do autor”, sob o ponto de vista de Roland Barthes, que visa privilegiar a linguagem; e de Foucault, que vê na figura do autor uma função, a *função-autor*, ou seja, não se trata mais da pessoa física. Refletir sobre o autor e a “guinada subjetiva” foi fundamental para dar continuidade à nossa discussão sobre a autoficção. É possível falarmos em autoficção quando um autor não está identificado na obra?

Por isso, selecionamos *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, para repensarmos as estratégias literárias da autoficção e o seu desdobramento em diferentes perfis. Nesta autoficção, Tezza cria um narrador em terceira pessoa que funciona como uma máscara fictícia, isto é, um duplo ficcional para contar a sua experiência. Entretanto, Tezza mantém a identidade onomástica através de outros recursos, que não são explícitos. Foi o que designamos de uma “falsa terceira pessoa”.

Ainda vale acrescentar que, no desenvolvimento de nossa pesquisa sobre essas questões teóricas da autoficção e da ambiguidade do termo, foi fundamental o meu estágio-sanduíche de pesquisa na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, com apoio da CAPES, sob orientação da professora Dr^a Jacqueline Penjon. Como vimos, o tema da Tese, a autoficção, advém de uma discussão teórica que iniciou na França, nos anos 1970, o que justificou a minha pesquisa lá. Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune, Philippe Gasparini, Philippe Vilain, Jacques Lecarme são nomes importantes no debate sobre a escrita do eu e o gênero autoficcional. Há, em Paris, grupos de leitura e de pesquisa específicos sobre o tema. A APA, *Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique*,¹⁹⁵ coordenada por Philippe Lejeune, viabiliza grupos de leituras em Paris, cujo foco é a literatura íntima (*journal intime, autofiction, autobiographie, écrit de soi*, etc). Através da APA, também temos acesso a revistas (*La faute à Rousseau* e *Les Cahiers de l'APA*), publicações e periódicos sobre o assunto, bem como a conferências e eventos sobre a autobiografia.

Estando em Paris, no período de “doutorado-sanduíche”, tive a oportunidade de assistir à mesa-redonda **Politique et Autobiographie**, durante três horas, composta por Jean-Louis Jeannelle, Bernard Maspé, Bernard Pudol, Marie-Hélène Roques e Claudire Krishnan, organizada pela APA, no dia 24 de março de 2012. Nessa mesma ocasião, tive o privilégio de conhecer pessoalmente Philippe Lejeune, criador do “pacto autobiográfico” e coordenador da APA. Esse encontro foi muito gratificante para mim, tanto pelo lado pessoal como pelo lado profissional-acadêmico. O contato com Lejeune contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento da Tese; ele indicou-me leituras, respondeu generosamente aos meus *e-mails* e colocou-me em contato com Jovita Noronha.¹⁹⁶

¹⁹⁵ [HTTP://www.sitapa.org/accueil.php](http://www.sitapa.org/accueil.php)

¹⁹⁶ Jovita Noronha é a tradutora para o português de *O pacto autobiográfico*. Como já foi mencionado no início da Tese, o contato com Noronha foi importante pelas recomendações de leituras (principalmente, do livro

Também o acesso a livros sobre o tema da autoficção, em Paris, foi de extrema importância para esta pesquisa. As editoras universitárias, PUF, PUL, Ellug e Nathan, por exemplo, publicam um número relevante de livros sobre o tema e seus principais teóricos. A “Librarie Compagnie” comercializa inúmeras revistas literárias, como a *Magazine Littéraire*, *Poétique* e *La Faute à Rousseau*, edições novas e volumes mais antigos, aos quais não teríamos acesso de outra forma que não estando em Paris e passando horas dentro da livraria “à caça” de tudo o que estivesse relacionado com o nosso tema. Assim como a “Librarie du Québec”, que dispõe de publicações canadenses, importantes para o debate autoficcional que se movimentou, no início, principalmente, entre a França e o Canadá francês.

Dessa forma, a bolsa-sanduíche em Paris trouxe-me a oportunidade de conhecer autores franceses contemporâneos que escrevem e refletem sobre a autoficção, participar de grupos de leitura e pesquisa, de adquirir livros que contribuíram e continuarão contribuindo para os meus estudos sobre a autoficção, deu-me a oportunidade de trazer uma discussão predominantemente em língua francesa para o Brasil, de uma forma muito mais consistente e rica, e, também, entrar em contato com autores, professores e teóricos que abordam, há mais tempo, o assunto em questão.

Tive a oportunidade, também, de participar de três encontros com o professor Antoine Compagnon, sobre “Écrire la vie”, na BNF (Bibliothèque Nationale de France), onde ele trabalhou, ao longo das três quintas-feiras, Montaigne, Proust e Barthes, respectivamente.

Depois de passar por todas essas experiências decisivas para o trabalho, tenho certeza de que, hoje, é impossível trabalhar o tema da autoficção, ou até mesmo da escrita do eu, sem passar pelos franceses. O que me faz pensar assim foi todo o resultado produtivo, o amadurecimento e toda “a bagagem” que eu trouxe de lá.

Michel Serres (1996, p. 28), filósofo francês, escreve sobre a viagem, dizendo que

Partir exige um dilaceramento que arranca uma parte do corpo à parte que permanece aderente à margem do nascimento, à vizinhança do parentesco, à casa e ao vilarejo dos usuários, à cultura da língua e à rigidez dos hábitos. **Quem não se mexe nada aprende.** Sim, parte, divide-te em partes. Teus semelhantes talvez te condenem como um irmão desgarrado. Eras único e

Literatura, Crítica e Cultura IV, em que há três artigos importantes sobre a autoficção – de Jovita Noronha, Eurídice Figueiredo e Evando Nascimento) e também pelo diálogo que mantivemos, sendo Noronha uma das pesquisadoras que contribuiu com o nosso questionário disponível no Apêndice da Tese.

referenciado, tu vais tornar-te vários, e às vezes incoerente, como o universo, que, no início, explodiu, diz-se, com enorme estrondo. Parte, e tudo então começa, pelo menos a tua explosão em mundos à parte. Tudo começa por este nada. **Nenhum aprendizado dispensa a viagem.** (SERRES, 1996, p. 28. Grifo nosso)¹⁹⁷

E é com esse pensamento que gostaríamos de finalizar, aqui, essas considerações. Nossa intenção é a de que esse término seja a abertura de novas possibilidades para continuar estudando e desbravando os campos da autoficção.



¹⁹⁷ Tradução e grifos nossos. No original: *Partir exige un déchirement qui arrache une part du corps à la part qui demeure adhérente à la rive de naissance, au voisinage de la parentèle, à la maison et au village des usagers, à la culture de la langue et à la raideur des habitudes. **Qui ne bouge n'apprend rien.** Oui, pars, divise-toi en parts. Tes pareils risquent de te condamner comme un frère separe. Tu étais unique et référé, tu vas devenir plusieurs, et parfois incohérent, comme l'univers, qui, au début, éclata, dit-on, à grand bruit. Pars, et alors tout commence, au moins ton explosion en mondes à part. Tout commence par ce rien. **Aucun apprendissage n'évite le voyage.*** (SERRES, 1996, p. 28.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDELMOUMEN, Mélikah. *L'école des lectrices*. Doubrovsky et la dialectique de l'écrivain. Lyon: PUL, 2011.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. [Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970].

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

AUREGAN, Pierre. *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*. Paris: Ellipses, 1998.

AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, p. 31-49. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/23/download>.

AZEVEDO, Luciene. Blogs: a escrita de si na rede dos textos. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul./dez. 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1942.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito: conferências braisleiras*. Tradução de Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BAILLET, Florence; REGNAULD, Arnaud (Orgs.). *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*. Paris: Michel Houdiard  diteur, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Est tica da cria o verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Relógio D' gua, 1998.

BARTHES, Roland. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradu o de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. [1975]

BARTHES, Roland. A escrita do romance. In: BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [*Le degré zero de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1953].

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. [1971]

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates; 24)

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literário do College de France pronunciada em 7 de janeiro de 1977. 16. impressão. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2008.

BATTISTON, Régine; WEIGEL, Philippe. *Autour de Serge Doubrovsky*. Paris: Orizons, 2010.

BAUDELLE, Yves; NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (Orgs.). *Nom propre et écritures de soi*. Québec: PUM, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra da Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BOTTALICO, Michele; CHIALANT, Maria Teresa (a cura di). *L'impulso autobiografico*. Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora. Napoli: Liguori, 2005.

BRUSS, Elizabeth. Actos literários. In: *Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 62-79. [Modalidades Temáticas, 29]

BUARQUE, Chico. Penso eu, *O Globo*, 16 out. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/penso-eu-10376274#ixzz2ipnYZe00>. Acesso em: 26 out 2013.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. Jogos, máscaras e olhares. A constituição do narrador em Silviano Santiago. O caso de *Em liberdade*. In: CHAVES, Vania Pinheiro (Org.). *Literatura Brasileira sem fronteiras*. Publicação comemorativa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: CLEPUL, 2011.

- BURGELIN, Claude; GRELL, Isabelle; ROCHE, Roger-Yves (Orgs.). *Autofiction(s)*. Colloque de Cerisy. Lyon: PUL, 2010.
- BUTLER, Judith. *Le récit de soi*. Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier. Paris: PUF, 2007.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, s.d. [1987].
- CALAS, Frédéric. *Le roman épistolaire*. Paris: Nathan, 1996.
- CALLE-GRUBER, Mireille; ROTHE, Arnold (Orgs.). *Autobiographie et biographie*. Colloque Franco-Allemand de Heidelberg. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1989.
- CAMET, Sylvie; SABRI, Noureddine (Orgs.). *Les Nouvelles Écritures du Moi dans les Littératures française et francophone*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CANDIDO, Antonio. "Poesia e ficção na autobiografia" In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ática, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Ensaio sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2006.
- CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Paris: PUF, 2001. (Perspectives littéraires)
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1982.
- CHIANTARETTO, Jean-François. *Écriture de soi et psychanalyse*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 39-56.
- CLERC, Thomas. *Les écrits personnels*. Collection Ancrages. Paris: Hachette, 2001.
- COELHO, Frederico (Org.). *Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. (Encontros)
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds*. Narrative modes for presenting consciousness in fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore/London: The Johns Hopkins Press, 2000.

COLONNA, Vincent. *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat, EHSS, 1989. Disponible en ligne: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

CONTAT, Michel. Serge Doubrovsky au stade ultime de l'autofiction. In: *Le Monde*. Dossier/Autofiction. Paris, Vendredi 4 février 2011, p. 4.

COZER, Raquel. “Tendência de autoficção coincide com fase de superexposição de escritores”. Folha de São Paulo, *Ilustrada*, 07 dez. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1381961-tendencia-de-autoficcao-coincide-com-fase-de-superexposicao-de-escritores.shtml>. Acesso em 8 dez. 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. [1992]

DELAUME, Chloé. *La règle du je*. Autofiction: un essai. Paris: PUF, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2009.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. *Parcours critique*. Essais. Paris: Galilée, 1980.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographies: de Corneille à Sartre*. Collection Perspectives Critiques. Paris: PUF, 1988.

DOUBROVSKY, Serge; LECARME, Jacques; LEJEUNE, Philippe. *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM, Paris, Université de Paris X, n° 6, 1993.

DOUBROVSKY, Serge. *Parcours critique II (1959-1991)*. Texte établi par Isabelle Grell. Grenoble: ELLUG, 2006.

DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In: FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française. Je & Moi*. Paris: Gallimard, N° 598, octobre 2011a.

DOUBROVSKY, Serge. Autofiction: en mon nom propre. In: BAUELLE, Yves; NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (Orgs.). *Nom propre et écritures de soi*. Québec: PUM, 2011b.

DUFIEF, Pierre-Jean. *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914: autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondences*. Collection Amphi Lettres dirigée par Colette Becker. Paris: Bréal Éditions, 2001.

DUJARDIN, Édouard. *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*. Paris: Albert Messein, 1931.

DUMAS, Catherine. Diário íntimo e ficção. Contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um 'corpus' português. *Colóquio/Letras*. 131, Janeiro-Março, p. 125-133, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. [Literary Theory: Na Introduction, United Kingdom: Blackwell, 1983].

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do "método formal". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 39-56.

FAEDRICH, Anna Martins. Memória e autoficção em *A Casa dos Espelhos*, de Sergio Kokis. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 245-257, jul. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/5088/4037>>.

FAEDRICH, Anna Martins. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 181-195, junho 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984/6398>>.

FAEDRICH, Anna Martins. Resenha ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 575-578, out./dez. 2013. Versão Online. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15465/10146>>.

FAEDRICH, Anna Martins. Resenha: LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. p. 47-61. Seção livre. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 99-112, out./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/5635/4109>>.

FARRA, Maria Lúcia Dal. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. Memória e arquivo. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). *Literatura, Crítica e Cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. Sérgio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos (Orgs.). *Recortes transculturais*. Niterói: EdUFF/ABECAN, 1997, p. 47-63.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. Revista Criação & Crítica, n. 4, abr/2010, p. 91-102. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf>.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção*. Ipotesi – Revista de Estudos Literários, p. 21-30. Disponível em: <www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/18/cap02.pdf>. Acesso em: 25 set. 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. Sergio Kokis: exil et nomadisme, violence et abjection. In: BERTRAND, Jean-Pierre; GAUVIN, Lise (Orgs.). *Littératures mineures en langue majeure*. Bruxelles: P.I.E, 2003. p. 101-111.

FIGUEIREDO, Eurídice. Da tortura e outros demônios. In: DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula (Orgs.). *Valores do abjeto*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

FLECHTER, John & BRADBURY, Malcolm. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcolm & MACFARLANE, James (org.). *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

FOREST, Philippe (Org.). Je & Moi, *La Nouvelle Revue Française*, n. 598, Gallimard, octobre 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. v. 1. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guihon Albuquerque. 20. reimpressão. Rio de Janeiro: Graal, 2010. [1988]

FOUCAULT, Michel *O que é um autor?* Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. 6. ed. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel “O filósofo mascarado”. In: *Le Monde*, n. 10945, de 06 de abril de 1980: *Le Monde-Dimanche*, p.p. I e XVII. “Le Philosophe masqué”. Tradução: Selvino José Assman. Disponível em: <<http://www.alfredo-braga.pro.br/discussoes/filosofomascarado.html>>. Acesso em: 19 abr. 2011.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

GENON, Arnaud; GRELL, Isabelle; WEIGEL, Philippe. *Serge Doubrovsky: comment 'Le Monstre' devint Fils*. Disponível em: <<http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com/>>. Acesso em: 24 maio 2012.

GERVASI, Laurène; JOHANSSON, Franz. *Le biographie*. Collection Major dirigée par Gaspar Gauchon. Paris: PUF, 2003.

GIDE, André. *O Tratado de Narciso* (teoria do símbolo). Trad. Luiz Roberto Benati. São Paulo: Flumen, 1984. Original: *Le traité du Narcisse*, 1891.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.

GODET, Rita Olivieri. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 29, Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas/Universidade de Brasília, janeiro-junho 2007, p. 233-252.

GUSDORF, Georges. *Auto-bio-graphie: Lignes de vie 2*. Paris: Odile Jacob, 1990.

GUSDORF, Georges. Condiciones y limites de la autobiografía. In: *Antropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 9-18 [Modalidades Temáticas, 29]

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Estudos 14)

HAREL, Simon. *Le récit de soi*. Montréal: XYZ, 1997.

HERRERA ZAMUDIO, Luz Elena, *La Autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo de analítico de Vincent Colonna*. Thèse de doctorat, Universidad autonoma de Madrid, 2007. Disponible en ligne : <http://www.scribd.com/doc/678285/tesis-sobre-la-autoficcion-en-el-cine>

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 10 jun 2013.

HIDALGO, Luciana. Realidade e invenção para lidar com a dor. *Estadão.com.br/cultura*, São Paulo, 18 mai 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor--,1033082,0.htm>. Acesso em: 19 mai 2013.

HIDALGO, Luciana. *A autoficção nos tribunais*. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ruth-de-aquino/noticia/2013/08/autoficcao-nos-tribunais.html>. Acesso em: 26 ago 2013.

HIDALGO, Luciana. *L'autofiction brésilienne: une écriture-limite*. Texto apresentado no Colloque de Cerisy em julho/2012. Lyon: PUF, no prelo.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

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

HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INTROSPECÇÃO. In: The Internet Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/i/introspe.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2008.

IZQUIERDO, Iván. *Questões sobre memória*. São Leopoldo: Unisinos, 2004. Col. Aldus 19.

JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève: Droz, 1993.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (Orgs.). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOKIS, Sergio. *Franz Kafka e a expressão da realidade*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Coleção Points Essais. Seuil: Paris, 1973.

LAOUYEN, Mounir. *L'autofiction: une réception problématique*. Disponível em: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FN60#FN60>

- LEBLANC, Julie. *Genèses de soi*. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 2008.
- LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane. *L'autobiographie*. 2^a ed. Paris: Armand Colin, [1997], 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*: l'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (org). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. (p. 47-61)
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Seuil, [1975], 1996.
- LEJEUNE, Philippe. *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie*. Le pacte autobiographique 2. Paris: Seuil, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 3^a ed. Paris: Armand Colin, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. Le journal comme 'antifiction'. *Poétique*, Février 2007, Seuil, n° 149.
- LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, 2013.
- LEJEUNE, Philippe (Org.). La faute à Rousseau. Revue de l'association pour l'autobiographie et patrimoine autobiographique. Lire la vie des autres. APA, Juin 2008, n° 48.
- LEJEUNE, Philippe (Org.). La faute à Rousseau. Revue de l'association pour l'autobiographie et patrimoine autobiographique. Les rêves. APA, Octobre 2008, n° 49.
- LEJEUNE, Philippe (Org.). La faute à Rousseau. Revue de l'association pour l'autobiographie et patrimoine autobiographique. Intimite, privé, public. APA, Juin 2009, n° 51.
- LEJEUNE, Philippe (Org.). La faute à Rousseau. Revue de l'association pour l'autobiographie et patrimoine autobiographique. Voix et autobiographie. APA, Juin 2011, n° 57.
- LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens de escrita e de vida*. Org. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa*. COUTINHO, Eduardo (Org.). Coleção Fortuna Crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

- MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1987.
- MATTIUSI, Laurent. *Fictions de l'ipséité*. Essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf). Genève: Librairie Droz, 2002.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A formação do romance de introspecção no Brasil. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 241-244, jul. 2009.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. O Brasil visto de longe: memória e melancolia em *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis. In: *Brasil/Canadá: imaginários coletivos e mobilidades* (trans)culturais. Zilá Bernd, org. – Porto Alegre: Nova Prova, 2008.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*. Collections Lettres 128 (número 149). Paris: Éditions Nathan, 1996.
- NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). *Literatura, Crítica e Cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.
- NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). *Literatura, Crítica e Cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). *Literatura, Crítica e Cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi : essai*. Montréal: XYZ éditeur, 2007.
- OVIDIO. *Les Métamorphoses*. Edition de Jean-Pierre Néraudau. Traduction de Georges Lafaye. Paris: Éditions Gallimard, 1992. Collection Folio Classique.
- PERRON, Gilles. Le récit de soi: visite guidée. Québec français, n. 138, 2005, p. 26-30. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/55449ac>>. Acesso em: 5 ago. 2012.
- PIBAROT, Annie. Table ronde. Annie Pibarot s'entretient avec Philippe Lejeune et Philippe Vilain. *Cahier de l'APA*, Écrire le moi aujourd'hui, n° 38 – novembre 2007, p. 7-14.
- POIRIER, Jacques. *Écriture de soi et lecture de l'autre*. Dijon: EUD, 2002.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. São Paulo: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard).

PRADO BIEZMA, Javier del; CASTILLO, Juan Bravo; PICAZO, María Dolores. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4ª ed. Coimbra: Almedina, 1994.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RENARD, Camille. Névroses de l'individu contemporain et écriture autofictionnelle: le 'cas' *Fils*. Magma, vol. 8, n. 1, gennaio/aprile, 2010.

RÉROLLE, Raphaëlle. "Toute écriture de vérité déclenche les passions". Autofiction/Dossier. *Le Monde*. Vendredi 4 février 2011, p. 5.

RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Cláudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. Volumes 1, 2 e 3.

RIMBAUD, Arthur. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ga000059.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2013.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction ao Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman*. Paris: José Corti, 1972.

ROUSSET, Jean. *Forme et signification: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris :José Corti,1962.

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. Revista Z Cultural. Meio eletrônico: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/1/z_silviano.php>. Acesso em: 29 jun. 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAVEAU, Patrick. *Serge Doubrovsky ou l'écriture d'une survie*. Dijon: EUD, 2011.

SAVEAU, Patrick. Autofiction n'est pas invention: le cas Doubrovsky. *Dalhousie French Studies*, vol. 48 (Fall 1999), pp. 147-153. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40836489>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

SERRES, Michel. *Le Tiers-Instruit*. Paris: Éditions Gallimard, 1996. Collection Folio Essais.

SCHMITT, Arnoud. *Je réel/Je fictif*. Au-delà d'une confusion postmoderne. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

STALLONI, Yves. *Les genres littéraires*. Collection Littérature 128 (número 255). Paris: Nathan, 2000.

TADIÈ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Seuil, 1994.

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 105-118.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

VARGAS LLOSA, Mario. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Trad. Ivone Beneditti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VIEGAS, Ana Cláudia. De que cor são estas flores? Correspondências entre *blogs*, cartas e literatura. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs.). *Literatura brasileira em foco: escritas da intimidade*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune. Chatou: Les éditions de la transparence, 2009.

ZUFFEREY, Jöel (Org.). *L'autofiction: variations génériques et discursives*. Au coeur des textes, n° 22. Louvain-la-Neuve: Academia L'Harmattan, 2012.

REFERÊNCIAS (Obras artísticas)

ADÃO. Mundo Monstro. In: *Quadrinhos*. Folha de São Paulo. São Paulo, domingo, 15 de abril de 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. 8 ed. São Paulo: Globo, 1999.

BRUM, Eliana. *Uma duas*. São Paulo: Leya, 2011.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- CASTELLO, José. *Ribamar*. Alfragide: Leya, 2012. [2010]
- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase-romance*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. [1995]
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*. Paris: Grasset, 1989.
- DOUBROVSKY, Serge. *Un amour de soi*. Paris: Gallimard, 1982. (Collection Folio)
- DOUBROVSKY, Serge. *L'après-vivre*. Paris: Grasset, 1994.
- DOUBROVSKY, Serge. *Laissé pour conte*. Paris: Grasset, 1999.
- DOUBROVSKY, Serge. *Un homme de passage*. Paris: Grasset, 2011.
- DOUBROVSKY, Serge. *La vie l'instant*. Lyon: PUL, 2011.
- FOREST, Philippe. *L'enfant éternel*. Paris: Gallimard, 1997.
- FUX, Jacques. *Antiterapias*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.
- KOKIS, Sergio. *A casa dos espelhos*. Tradução de Marcos Castro. Rio de Janeiro: Record, 2000. [1994]
- KOKIS, Sergio. *La estación*. Tradução de Julie Zamorano. Barcelona: Montesinos, 2005.
- KOKIS, Sergio. *Un sourire blindé*. Montréal: XYZ éditeur, 1998.
- KOKIS, Sergio. *Clandestino*. Montréal: Lévesque, 2010.
- KOSINSKI, Jersy. *O pássaro pintado*. Tradução de Christiano Oiticica e Marina Colasanti. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- LAERTE. Piratas do Tietê. *Quadrinhos*. Folha de São Paulo, 05 dez. 2012.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LAUB, Michel. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- LOPES, Carlos Herculano. *Poltrona 27*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- LUNARDI, Adriana. *A vendedora de fósforos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: Novo Século, 2001.
- MAINARDI, Diogo. *A queda*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. Quase Nada. In: *Quadrinhos*. Folha de São Paulo. São Paulo, sábado, 14 de abril de 2012.
- NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural: (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NETO, Miguel Sanches. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2012. [2000]
- OE, Kenzaburo. *Uma questão pessoal*. Tradução de Shintaro Hayashi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. [1964]
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. [1982]
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Volume I. Prefácio de Néelson Werneck Sodré. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. [1956]
- SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SPIEGELMAN, Art. *The Complete Maus. A survivor's tale*. London: Penguin Books, 2003.
- STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Tradução de José Rubens Siqueira. Posfácio de Silviano Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2009. [2007]
- TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- VENTURA, Zuenir. *Sagrada família*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

APÊNDICES

(ENTREVISTAS)

Entrevistas

Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.

Riobaldo

A ideia de incorporar entrevistas com autores brasileiros contemporâneos e pesquisadores interessados no estudo da autoficção surgiu no penúltimo ano do Doutorado. Primeiramente, fizemos, minha orientadora e eu, dois tipos de questionário. Um específico para escritores, outro para professores e pesquisadores interessados no conceito e na prática da autoficção. A intenção era diferenciar as questões destinadas a *quem escreve* autoficção e a *quem analisa e critica teoricamente* o exercício autoficcional na literatura brasileira. No entanto, percebemos que, muitas vezes, o escritor era também o professor e estudioso da literatura e suas teorias, imiscuindo-se, assim, as duas figuras numa só. Isso explicaria algumas variações nas entrevistas. O caso de Silviano Santiago foi o mais diferenciado, pois o escritor sugeriu a elaboração de perguntas mais específicas. E, realmente, com a reelaboração do questionário, obtivemos um resultado mais qualificado. A figura híbrida autor-teórico também está presente em Evando Nascimento.

Depois, surgiu a ideia de reelaborarmos todos os demais questionários, fazendo perguntas específicas para cada um dos entrevistados. Entretanto, essa ideia não foi levada

adiante por dois motivos. Primeiro, para mantermos a nossa decisão inicial de um questionário comum a todos entrevistados (autor ou teórico), a fim de mostrar a recepção do termo e do conceito de autoficção entre eles. É curioso ver que alguns autores que escrevem autoficção dizem ter tomado conhecimento do termo *à posteriori*. E os estudiosos, na linha teórica, demonstram uma simpatia em relação ao neologismo. Segundo, por acreditarmos que isso possa ser feito em outro momento, para outra finalidade que não a da Tese – que é obter uma impressão geral sobre a receptividade do termo, originalmente francês, no Brasil. As entrevistas também disponibilizam de maneira sucinta as ideias principais, de estudiosos do assunto, já publicadas em livros e artigos, servindo de ponte entre o interessado em autoficção e a bibliografia já disponível.

Em alguns questionários, destinados aos “autores”, incluímos esse conceito de autoficção:

Autoficção: O termo autoficção tem origem francesa, *autofiction*, e foi criado pelo escritor francês e professor de literatura Serge Doubrovsky, publicado, oficialmente, em 1977: “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer”.

Percebemos, também, que o termo e o conceito de autoficção já não soam mais como novidade. Pode ser que algum entrevistado não saiba bem a sua definição (e quem sabe?), mas o termo já circula bem nos estudos literários brasileiros, mesmo que sofra alguma rejeição.

Vale ressaltar que as entrevistas foram realizadas por e-mail.

Entrevistados (por ordem alfabética)

- I. Adriana Lisboa
- II. Altair Martins
- III. Ana Letícia Leal
- IV. Cristovão Tezza
- V. Eurídice Figueiredo

- VI. Evando Nascimento
- VII. Gustavo Bernardo
- VIII. Jovita Noronha
- IX. Luciana Hidalgo
- X. Luciene Azevedo
- XI. Michel Laub
- XII. Ricardo Lísias
- XIII. Silviano Santiago

I. Adriana Lisboa

1. O que leva um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc?

A própria vida do escritor, penso, é apenas mais um entre os virtualmente infinitos temas à sua disposição. Há jogos de espelho, em muitos textos contemporâneos, em que autor e personagem se fundem/confundem, e, portanto, as fronteiras entre si mesmo/o outro se esfumam. Mas quando se trata de escrever, assumidamente, um texto autobiográfico ou autoficcional, parece-me que o autor, ao contrário, afirma a sua presença, a sua “vida real,” mesmo que ficcionalizada. Claro que os olhos que temos abertos para o mundo são somente um par, o nosso, e qualquer tema será escrito sob o filtro desses olhos, dessa percepção: um romance histórico, policial, de ficção científica etc. Nesse sentido, valeria afirmar que toda escrita de ficção é, num certo grau, autobiográfica. Mas inscrever-se na escrita através do mecanismo da chamada autoficção talvez dê um passo além, e os motivos me parecem que podem ser os mais variados. Eles podem ir desde a elaboração quase que psicanalítica das próprias experiências até o exibicionismo, passando pela “normalidade” de considerar sua própria vida apenas um tema entre tantos outros, e tão válido quanto.

2. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção* difundido na contemporaneidade?

Acho que ele dá conta de uma zona que se situa entre a autobiografia e a ficção, e acho interessante como aponta para possíveis experiências de escrita de si, onde o ficcional tem permissão para entrar a qualquer momento, sem que isso equivalha a uma traição do pacto inicial.

3. Esse termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor?

Embora a minha leitura sobre esse tema seja praticamente inexistente, acho que sim.

4. Você tem alguma obra que considera ser uma autoficção?

Não. Todos os meus romances relatam, até um certo nível, experiências vividas por mim ou relatadas por outros, paisagens observadas, pessoas que conheci, e essas coisas se costumam umas às outras sem regra nem critério. Então, há elementos autobiográficos em todos eles, mas não de forma intensa ou significativa o bastante para que eu possa considerar algum deles uma autoficção. Na verdade, é como se a minha vida aparecesse em pinceladas sobre a ficção, que para mim é sempre muito mais relevante. Acho, inclusive, que o maior privilégio que um autor de ficção tem é o de poder entrar na pele do outro – qualquer outro – então me interessa muito mais imaginar como seria a vida de uma senhora de oitenta anos, de um refugiado político ou de um animal do que me estender sobre as minhas próprias experiências.

II. Altair Martins

1. O que leva um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc?

Creio que o impulso do vivido seja extremamente latente em qualquer leitor. Escrever sobre isso constitui, de certo modo, um conjunto de atividades que nos revisam. Nesse sentido, todo escritor que se debruça sobre sua matéria viva (na grau de proximidade entre o escrito e o vivido, que os gêneros mais biográficos oportunizam) está buscando, na modificação ficcional (não há como ser fiel senão sendo ingênuo), a instância estética, que tem algo de miniatura, de maquete.

2. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção* difundido na contemporaneidade?

Não acredito no termo, ou, pelo menos, na especificidade do termo, como se fosse uma categoria. Creio que qualquer gesto de escrita é, naturalmente, autoficcional (embora reconheça que não seja suficiente de acordo com a teoria de Doubrovsky), porque entendo literatura, mesmo na sua potência mais ficcional, como um gesto de memória. Talvez, no embate com a autobiografia, reste apenas, como diferença, uma intenção.

3. Esse termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor?

Pergunto: se toda ficção é memória, qual ficção não tem experiências pessoais do autor? Não, o termo não dá conta, porque especifica o inclassificável. É algo facilmente corroído, por exemplo, pelo gesto da impostura contemporânea, que é forjar experiências nunca experimentadas. Nesse sentido, o autoficcional é um selo. Imprime mais um gesto de leitura que de escritura.

4. Você tem alguma obra que considera ser uma autoficção?

Tenho. São os dois livros que escrevi – *A parede no escuro* e *Enquanto água*. Tudo o que ali está é fruto das minhas experiências como pessoa e como leitor. Se Emanuel, Maria do Céu, Adorno e todos os outros personagens d’*A parede* não têm o meu nome, é porque fui impostor. Penso, às vezes, em escrever um livro em que todos os personagens se chamariam Altair. Todos eles vivem exatamente o que eu vivo: um deles é pai de dois filhos, casado; o outro é professor; o outro joga futebol, não muito bem, nas segundas-feiras; quem sabe um (que já publicou *A parede no escuro* e *Enquanto água*) escreve sobre os outros três. Enfim, creio que o termo *autoficção* é algo que se esgota na própria atividade da escrita. Serve para modular a leitura. Para os autores, para mim, não faz sentido.

III. Ana Letícia Leal

1. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção*?

A primeira vez que prestei atenção nessa palavra foi no começo de 2007, eu lia um resumo de tese que não explicava do que se tratava, porém logo relatei a palavra ao que eu mesma sempre fiz e ao que considero ter sido sempre a minha motivação pra escrever. A partir desse primeiro contato com a palavra, fui passando a prestar atenção nisso e cheguei a propor uma oficina literária com este tema para a Estação das Letras. No fim do ano, a Luciana Hidalgo organizou um simpósio no Sesc muito esclarecedor para mim. Ao sair da conferência do Silvano Santiago, já passei a usar a autoficção como um “instrumento de leitura” da obra de Lygia Bojunga, pois estava justamente escrevendo meu projeto de tese, e minha qualificação seria em dois meses. Aliás, a ideia da autoficção como instrumento de leitura é do Vincent Colonna, cujo livro foi indicado pelo Silvano nesse dia. Enfim, entrei no ano de 2007 sem conhecer a palavra autoficção, mas, no fim do ano, eu já tinha um projeto de tese aprovado sobre a autoficção na obra de Lygia Bojunga e uma oficina de autoficção programada para o ano seguinte.

2. Você acredita que a criação do neologismo por Serge Doubrovsky (*autofiction*, 1977) e a discussão teórica recém chegada ao Brasil em torno da autoficção tenha provocado alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional? E na recepção desses textos?

Não.

3. Você acredita na potencialidade do termo autoficção para designar um novo gênero da literatura contemporânea? Ou a autoficção estaria mais para um subgênero do romance?

Nem um, nem outro.

4. Seria possível demarcar a diferença entre autobiografia e autoficção?

Sim, mas precisamos ser cautelosas. Evidentemente, toda autobiografia pode ser considerada uma autoficção. Gosto quando o... acho que é Genon... diz que “autoficção” começa com “eu”. Mas a autobiografia é um gênero constituído; enquanto a autoficção está presente em diferentes graus desde a autobiografia até a ficção mais distante do que se considere a realidade. Dizer que autobiografia é o mesmo que autoficção seria dizer que a biografia é igual ao romance. Não é. Sabemos do componente ficcional presente em toda biografia, como ademais em todo discurso, mas são textos de natureza diferente. Então, eu prefiro chamar de autoficção toda escrita de si que invente sobre o eu biográfico.

5. Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc? Seria um impulso autobiográfico narcísico (refletido nos blogs e redes sociais) ou seria uma necessidade de compartilhar uma dor (luto, trauma), através da linguagem literária escrita?

Os dois. Eu também identifico o trabalho psicanalítico com a escrita autoficcional. Na minha experiência, comecei a escrever diários e cartas na infância e, a intensificação disso, na adolescência, é que me trouxe à escrita propriamente literária. Acho que a autoficção é sempre narcísica, porém muitas vezes não é apenas isso. O meu blog Diários Bordados anda parado, mas lá tem várias crônicas em que procuro entender o que eu mesma tenho tomado por autoficção. Minhas oficinas, aliás, prosperaram e se tornaram minha principal atividade profissional.

IV. Cristovão Tezza

1. O que leva um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc?

Sinceramente, não sei. No meu caso, esse impulso aconteceu tardiamente, com *O filho eterno*, depois de mais de dez livros publicados. E acho que já esgotei o material biográfico para a minha ficção. Posso dizer, retrospectivamente, que escrevi sobre a minha experiência porque ela não era mais “traumática”; era apenas uma memória a ser trabalhada literariamente. De certa forma, foi um desafio quase que mais literário que existencial – o tema do filho especial é um convite para todas as cascas de banana sentimentais que a ficção tem à disposição. No sentido pessoal, senti um certo impulso de enfrentar o acontecimento mais importante da minha vida. Eu começava a sentir uma espécie de covardia por jamais ter tratado do assunto.

Em *O espírito da prosa*, que é um ensaio, tento responder à outra questão: o que leva alguém, simplesmente, a escrever.

2. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção* difundido na contemporaneidade?

É uma definição interessante, para fins didáticos. O engraçado é que só ouvi falar desta expressão depois de publicar o livro – foi o comentário de alguém ligado à teoria literária francesa. Mas isso é apenas ignorância minha – já há alguns anos eu estava afastado dos estudos literários acadêmicos.

Eu acho que o elemento biográfico, na ficção, é apenas um objeto narrativo entre outros. A diferença é mais quantitativa que qualitativa. E o que define a ficção é a criação do narrador, não o seu tema. Mas, como disse, não conheço a teoria sobre a autoficção.

3. Esse termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor?

Não sei. Estamos numa época grandemente confessional, a partir do advento da internet; é como se a tecnologia criasse o meio de, enfim, todo mundo “botar a boca no mundo”. Em outro sentido, é o resultado de uma afirmação do indivíduo, ou de seus “direitos absolutos”, que começou a se consolidar com a revolução cultural dos anos 60 e 70. Hoje, a geração que cresceu aprendendo a identificar vida e arte nos anos 60 parece estar madura para, enfim, falar objetivamente de si mesma.

4. Você tem alguma obra que considera ser uma autoficção?

Como eu disse, não conheço os termos da teoria que dá sentido à expressão. Eu escrevi um romance (no sentido bakhtiniano do termo, uma narrativa de prosa romanesca) que tomou de empréstimo um grande número de fatos da minha vida pessoal. Este romance é “O filho eterno”, que, de modo algum, pode ser entendido como uma “biografia”; sequer uma “autobiografia” (“O espírito da prosa”, esse sim, é uma autobiografia).

V. Eurídice Figueiredo

1. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção*?

A autoficção é uma das formas que o romance adquiriu desde os anos 80. Ela é sintoma de nossa época.

2. Você acredita que a criação do neologismo por Serge Doubrovsky (*autofiction*, 1977) e a discussão teórica recém chegada ao Brasil em torno da autoficção tenha provocado alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional? E na recepção desses textos?

Acho que não foi a criação do termo que desencadeou essa produção. Como disse antes, a autoficção é expressão, sintoma, de uma época. Aliás, eu encontrei Cristovão Tezza na França em 2009, quando foi lançada a tradução francesa de seu romance *O filho eterno* e perguntei-lhe se ele o considerava uma autoficção, mas, até então, ele nunca tinha ouvido falar em autoficção. Desde então, em suas entrevistas, ele diz que é uma autoficção. Isso prova que o literário surge antes da crítica. O próprio Silviano Santiago, um crítico e ensaísta antenado, começou a usar o termo recentemente, apesar de fazer autoficção há muito tempo.

3. Você acredita na potencialidade do termo autoficção para designar um novo gênero da literatura contemporânea? Ou a autoficção estaria mais para um subgênero do romance?

Vejo a autoficção como uma nova forma de romance.

4. Seria possível demarcar a diferença entre autobiografia e autoficção?

Sim, porque a autobiografia tem uma forma mais linear e se pretende mais próxima do vivido (embora isso seja desde o início condenado ao fracasso).

- 5. Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc? Seria um impulso autobiográfico narcísico (refletido nos blogs e redes sociais) ou seria uma necessidade de compartilhar uma dor (luto, trauma), através da linguagem literária escrita?**

A autoficção tomou muitos rumos, diferentes daqueles postulados por Doubrovsky, portanto há muitas facetas da autoficção atualmente.

VI. Evando Nascimento

1. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção* difundido na contemporaneidade?

Diria que tenho uma visão bastante pessoal disso que atualmente se chama de “autoficção” – as aspas são propositais e devem ser sempre presumidas, mesmo quando invisíveis. Minhas concepções do termo enquanto escritor, professor universitário e ensaísta são bastante convergentes. Antes de mais nada, ao contrário de alguns pesquisadores, não considero a autoficção um novo gênero. A *biografia* e a *autobiografia*, sim, configuram gêneros documentais e literários, estando, hoje, bastante mapeados, sobretudo a partir do trabalho pioneiro do estudioso francês Philippe Lejeune, realizado nos anos 1970, o arquivamoso *O Pacto autobiográfico*, já traduzido no Brasil.

A autoficção trouxe novas questões exatamente por sua dificuldade de definição e seu não enquadramento nas classificações tradicionais. Nisso consiste seu valor de reflexão para o campo da literatura, das artes e das ciências humanas em geral. Não se trata de uma propriedade exclusiva do texto literário, mas algo mais amplo.

2. Esse termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor?

A tendência a trazer experiências pessoais para a literatura não é exclusiva da contemporaneidade. O que tem havido é uma tentativa de rastrear e até certo ponto configurar uma modalidade ainda pouco compreendida. A autoficção é um fenômeno, ou melhor, um dispositivo que surge em determinadas circunstâncias, com certas características, mas sem materializar uma identidade genérica. Seria, portanto, uma tendência mesmo e não uma essência ou substância. Segundo penso, a autoficção não materializa um gênero pleno, mas implica um conjunto de dispositivos ficcionais que geram efeitos específicos nos leitores. Um dispositivo é um mecanismo, uma técnica narrativa, por exemplo, que funciona de diversas

maneiras no circuito entre a produção e a recepção da obra. Certamente nem todo aproveitamento da experiência pessoal ocorre como autoficção, mas esse é um dos mecanismos fundamentais, sobretudo para a literatura hoje.

3. Seria possível demarcar a diferença entre autobiografia e autoficção?

Dou continuidade à resposta anterior, a fim de explicar em que consistem esses dispositivos ficcionais, os quais permitem distinguir elementos autoficcionais de elementos autobiográficos. A meu ver, na autobiografia, os limites entre ficção e realidade se encontram bem delimitados: o leitor sabe de ponta a ponta que se trata de um romance ou de um ensaio que tem um compromisso com a verdade da vida do autor, embora aqui e ali esse compromisso possa ser traído. Já na autoficção esses limites entre ficção e realidade se embaralham bastante, sobretudo porque, frequentemente, o nome do autor, do narrador e do personagem coincidem. Por mais paradoxal que seja, esse excesso de referencialidade é que gera o questionamento dos limites.

Uma das coisas que ajuda a autobiografia a manter as esferas separadas é que na maior parte das vezes se lida com fatos passados ou, como no caso de Graciliano Ramos, um período de uma existência bem delimitado no tempo e no espaço. Já a autoficção, mesmo quando se refere ao passado, tende a se confundir com o presente, fazendo com que o autor-narrador tenha pouco distanciamento e, portanto, pouco controle sobre os eventos relatados. Por exemplo, quando, no excelente romance *Lord*, João Gilberto Noll narra sua ida a Londres para um estágio como escritor-visitante, não há quase nenhuma separação entre o autor do presente e o protagonista do passado, mas, sobretudo, é praticamente impossível saber com certeza se aqueles fatos são verdadeiros ou não. Há ali o personagem de um professor que convida Noll a ir à capital britânica e que nunca se materializa de todo ao longo da narrativa, como uma fantasmagoria jamais encarnada.

Os dispositivos autoficcionais fazem fracassar o pacto de verdade e até mesmo de verossimilhança entre autor e leitor. Creio que isso tem ocorrido desde a antiguidade, mas, no século XX, a narrativa que renunciou o recurso foi sem dúvida *Em Busca do tempo perdido*, cujo narrador-personagem Marcel coincide em inúmeros aspectos com o autor Marcel Proust. É isso o que defende o especialista Thomas Carrier-Lafleur, e eu concordo plenamente.

Muitos dos episódios de *Em Busca*, narrados em primeira pessoa, parecem colados à vivência autoral, mas também há tanta fantasia que é impossível estabelecer um pacto autobiográfico totalmente confiável com os leitores dos mais diversos lugares. Ressalto, contudo, que histórias autoficcionais se tornaram mais frequentes nas últimas décadas, sobretudo após a obra inaugural de Serge Doubrovsky.

Em resumo: a autobiografia ficcional é o tipo de gênero em que a vida do autor é reinventada ficcionalmente, mas mantendo com os fatos certo grau de verdade ou, pelo menos, de verossimilhança. Já na autoficção, a verossimilhança, em relação a fatos externos, é bastante secundária, pois o que importa é a verossimilhança interna ao próprio relato. Um paradigma do gênero autobiográfico entre nós são as magníficas *Memórias do cárcere*, do já referido Graciliano Ramos, em que o escritor alagoano narra o período em que esteve preso, por causa de sua militância comunista, durante a ditadura de Vargas. Embora, nesse caso, o autor possa recorrer a um dado ou outro da imaginação, os leitores supõem que a história narrada é verdadeira, que o autor, o narrador e o protagonista de fato vivenciaram aqueles acontecimentos, naquele período, em tal lugar etc. É esse, em princípio, o *pacto* entre o escritor e seus leitores para que o gênero autobiográfico funcione.

4. Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc.?

Usar a própria vida como matéria-prima sempre ocorreu na história da literatura. A diferença é que, no caso da autobiografia e dos dispositivos autoficcionais, a atitude é geralmente expressa e consciente, embora com propósitos e resultados distintos.

Não tenho resposta simples para a questão, mas intuo que seja a necessidade humana de entender minimamente o que se vivencia. Uns fazem isso por meio de cinema, filosofia, pintura, já os escritores optam pela palavra inventiva. Com ou sem autobiografia ou autoficção, creio que toda literatura, e mesmo toda arte, em certo sentido, passa pela experiência pessoal. O que distingue artistas e autores entre si é o procedimento utilizado: autobiografia em uns, autoficção em outros.

Nessa perspectiva, bons exemplos de autoficção no cinema são os personagens de Woody Allen representados por ele próprio, em que diretor, roteirista, protagonista e narrador se confundem no corpo do ator. Isso acontece mais uma vez em sua última película *Para Roma com amor*, na qual ele encarna um diretor de ópera em crise. O italiano Nano Moretti realizou também dois filmes autoficcioneiros muito bons: *Caro diário* e *Abril*.

Creio que há autoficção: 1- todas as vezes em que os nomes de autor, narrador e personagem coincidem, embora isso nem sempre seja explícito; 2- de um modo geral, a coincidência se faz de modo fragmentário e não linear; 3- há forte relação com o presente, mesmo quando a história começa ou ocorre no passado; 4- os limites entre ficção e realidade se esboroam, levando o possível leitor a um certo grau de perplexidade e dúvida intelectual: mentira ou verdade, ficção ou testemunho? Essa indecidibilidade é, a meu ver, a marca maior do que hoje se chama de “autoficção”.

Finalmente, não me agrada muito a noção, psicanalítica ou não, de “cura”. Diria que na autoficção ocorre um *tratamento*, sem fim, das experiências traumáticas e não traumáticas. Mas um *tratamento* no sentido literário e não no sentido clínico, ou seja, uma *abordagem* formal de determinados conteúdos experienciais. E quando o tratamento é bem realizado, tema e forma não podem mais ser separados, consistindo num processo sem fim. É o que se chama hoje de “obra em processo”, cujo processo de significação jamais se conclui.

5. Você acredita que a criação do neologismo por Serge Doubrovsky (*autofiction*, 1977) e a discussão teórica recém-chegada ao Brasil em torno da autoficção tenham provocado alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional? E na recepção desses textos?

É sempre difícil, se não impossível, marcar o momento em que surge um fenômeno. Porém, o termo teve e tem como referência fundamental os trabalhos do referido escritor francês Serge Doubrovsky. Como você mesma assinala, essa foi uma palavra encontrada em seus escritos por especialistas e que comparece na quarta capa de seu romance *Fils* (Filho ou Fios), de 1977. Por assim dizer, esse signo “autoficção” acabou se tornando a marca da própria literatura desse autor franco-judaico, como autorreferência existencial e artística. Não saberia dizer quem propriamente inaugurou essa prática no Brasil, mas alguns nomes se

destacaram nas últimas décadas com relação a isso: Caio Fernando Abreu, Ana Cristina Cesar, o citado João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Cristóvão Tezza, Tatiana Salem Levy, Ricardo Lísias, e eu incluíria, com ressalvas, até Clarice Lispector, por causa de *Água viva* e *A Hora da estrela*. Meu próprio trabalho se relaciona até certo ponto com essa tendência. Autores estrangeiros que lidam com um maior ou menor grau de autoficção seriam Paul Auster, Sebald, Enrique Vila-Matas, Nadine Gordimer, Philippe Roth e Coetzee, entre outros.

A diferença em relação a outras práticas ficcionais é que com a autoficção os autores perdem o medo de utilizar, de forma bastante explícita, fatos que vivenciaram, sem, no entanto, cair na autobiografia como requisição de verdade. Ao contrário, a autoficção, muitas vezes, ocorre para despistar e confundir o leitor, justamente quando ele pensava estar identificando uma realidade pontual, concreta, bem demarcada como referente último da obra. Quem faz isso igualmente à maravilha é a artista plástica francesa Sophie Calle, que já esteve na Flip, pois a escrita também é parte de sua obra. Há nela todo um diálogo entre imagem e palavra como forma de autoficção.

Por esses motivos todos, creio, sim, que tanto a produção quanto a recepção do que se chama de autoficção ampliou o quadro da literatura no mundo, como também no Brasil. Não acho que seja uma moda passageira, mas algo que veio para dar uma contribuição incontornável à velho-nova instituição chamada “literatura”, cujo conceito tem sido cada vez mais questionando e igualmente ampliado.

6. Você tem alguma obra que considera ser uma autoficção?

Reconheço *traços* autoficcionais em muitos de meus textos, mas não os enquadraria nunca no gênero da autoficção, porque simplesmente, como disse, não creio que seja um gênero à parte, completamente formatado. Ao contrário, o fato de existirem tantos estudos, colóquios e publicações sobre o assunto demonstra a dificuldade de definição. Nesse caso, a indefinição é um ganho e um mérito. No dia em que o definirem plenamente como gênero, para mim terá perdido todo o interesse. É porque não se presta a simplificações que a autoficção me instiga a elaborar textos com algumas de suas marcas e a refletir sobre o assunto. Por exemplo, meu primeiro livro ficcional publicado se chama *Retrato desnatural (diários 2004-2007)*, e, desde a epígrafe de Montaigne, eu digo que “é a mim mesmo que

pinto”. Por que Montaigne? Porque ele fez na filosofia o que os escritores tentam fazer, com maior ou menor sucesso, na literatura: autoficcionalizar-se. Não há uma linha de seus *Ensaio*s que não seja autoficção e, no entanto, são realmente ensaios, quer dizer, textos muito eruditos versando sobre temas universais: a morte, a experiência em geral, a amizade, a política, os costumes etc. O caso dele é fascinante porque não precisa a cada passo narrar um episódio para nos garantir que, no fundo, o tema de seus ensaios é a própria vida do autor. Mas, com efeito, essa vida nos é dada em fragmentos, sendo pouco épica e heroica, como muitas vezes é o caso da autobiografia, gênero que tende a ser autolaudatório – nem sempre, mas com frequência, isso ocorre. O autor de autoficção propende à derrisão, à autoironia, quando não ao humor explícito.

A primeira vez em que ouvi falar no termo autoficção foi numa palestra com a professora e escritora francesa radicada no Canadá Régine Robin. O evento foi organizado pela também especialista no assunto Eurídice Figueiredo, na Universidade Federal Fluminense, em 1997. Fiquei absolutamente fascinado e acabei por ler o livro teórico-crítico de Robin: *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*. Entre 1998 e 2000, cheguei a escrever um livro de mais de 500 páginas, em que narrava dia após dia a história de um romance que estava vivenciando na época. Era uma espécie de diário – intitulado provisoriamente *Poliedros: o último romance* –, que acabou quando a relação terminou na vida real. Por razões afetivas, nunca tive coragem de retomar esses arquivos depois disso, talvez um dia o faça e, quem sabe, chegue a publicar. Por enquanto, é meu romance proibido... O já citado *Retrato desnatural* tem também a estrutura de um diário, mas logo no texto da quarta capa é dito que se trata de um “romance”. Só que é um romance (se for mesmo, espero que sim) totalmente fragmentário, com textos de vários gêneros: poemas em verso e em prosa, microensaios, emails, cartas, minicontos, pequenos dramas etc. Em *Cantos do mundo*, de 2011, alguns contos remetem a fatos mais ou menos recentes, como o período em que estudei na Alemanha em 2007, narrado “À Espera: *Warum, warum?*”, bem como uma história erótica vivida na tenra juventude, intitulada “Arte Nova”. Mas, atenção, em ambos os casos a narrativa biográfica está misturada com coisas irreais, que foram surgindo ao sabor da pena ou do teclado. Só não digo o que é verdade ou mentira para não estragar o brinquedo, e até porque, de algum modo, nem eu mesmo mais sei onde acaba a realidade e onde começa a ficção... Porque, no fundo, para mim, o grande lance da autoficção é levar a desacreditar numa Verdade total, absoluta, objetiva, independente de quem a viveu. Creio na verdade, mas numa

verdade que reinventamos a cada dia, até mesmo nas conversas com amigos, amantes ou colegas. A diferença é que o escritor sabe que essa verdade factual também não passa de ficção e, por isso, se permite brincar de realidade. Esse brincar com a realidade é a marca primacial da autoficção, retirando-lhe o peso do compromisso ou pacto autobiográfico.

Assinalaria, ainda, que um dos problemas do termo autoficção é o narcisismo exacerbado a que, se não for tomado cuidado, induz. Nada tenho contra o narcisismo em si, acho-o até benéfico, mas é preciso ter certo cuidado com os excessos da “escrita do eu” para que ela não se torne demasiado egocêntrica. Por isso, muitas vezes, prefiro chamar de alter ou de heteroficção, pois *alter* e *hétero* remetem para o outro, o diferente do eu. Pois, segundo penso, tudo começa com um outro ou uma outra sem os quais não há verdadeira experiência. A Invenção de si (*A Invenção da solidão* é um belo título de Auster, um autêntico autoficcionalista, como referi) começa e acaba no outro, na outra. Costumo dizer que “eu” só existo porque duas células diferentes, que não eram minhas, se juntaram para me engendrar. É verdade que a clonagem complica tudo, mas, por enquanto, ainda viemos dos outros, dos pais, da família, do grupo em que nascemos, do país e do mundo em que vivemos. Mesmo na clonagem, para haver cópia, é preciso que, em algum momento, as células tenham sido transmitidas por outro alguém. Meu nome foi dado por um outro e uma outra, as palavras que uso não são minhas. Quase nada me pertence, com exceção, talvez, dessa capacidade eventual de dizer “eu” e assinar o meu nome, nada mais.

VII. Gustavo Bernardo

1. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção* difundido na contemporaneidade?

É um termo interessante, porque econômico e, ao mesmo tempo, autocontraditório. Como a ficção implica invenção, a ficção de si mesmo implica no final das contas, ou dos contos, a invenção de si mesmo.

2. Você acredita que a criação do neologismo por Serge Doubrovsky (*autofiction*, 1977) e a discussão teórica recém chegada ao Brasil em torno da autoficção tenha provocado alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional? E na recepção desses textos?

Creio que o neologismo apenas achou um bom nome para um determinado momento da literatura, quando se enfatizaram aspectos biográficos dos autores nas suas obras. Na verdade, esses aspectos sempre perpassaram todas as obras de todos os tempos, uma vez que todos escrevemos a partir das nossas experiências. A ênfase atual se explica por muitos motivos históricos, e, entre eles, está a incerteza sobre a própria identidade, teorizada da psicanálise à física. Não creio que o termo tenha provocado nenhuma mudança nessa literatura, mas, sim, que tenha ampliado sua recepção, principalmente na universidade.

3. Esse termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor?

O termo ajuda a comentar essa tendência, mas não dá conta dela, uma vez que a melhor literatura não pode ser completamente explicada e esgotada nem pela melhor teoria.

4. **Você acredita na potencialidade do termo autoficção para designar um novo gênero da literatura contemporânea? Ou a autoficção estaria mais para um subgênero do romance?**

Segunda opção, claro.

5. **Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc?**

A resposta varia conforme cada escritor: alguns podem até procurar uma espécie de catarse psicanalítica, enquanto outros inventam falsos duplos para brincar consigo mesmo e com os leitores.

6. **Você tem alguma obra literária que considera ser uma autoficção?**

Nunca escrevi nada pensando “agora vou fazer uma autoficção”, até porque sempre me disfarcei de algum modo nos meus enredos; mas o romance que melhor se encaixa no termo é *O gosto do Apfelstrudel*, publicado pela Escrita Fina. Nele, eu e pessoas da minha família comparecemos através das iniciais dos nossos nomes. O romance conta o que passou pela cabeça do meu pai no mês em que esteve em coma, antes de morrer.

VIII. Jovita Maria Gerheim Noronha

1. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção*?

É difícil dizer em poucas palavras... A ideia de autoficção e a história da palavra são muito interessantes, pois o termo foi criado por um autor que é "agente duplo" (ou triplo... professor, teórico e escritor). Ele criou um termo com o fim de dar nome a uma certa prática literária que ele propunha (ainda que, depois, ele tenha reconhecido que o procedimento já existia). Por essa razão, talvez não seja suficiente ler apenas seus textos teóricos, mas também os literários, para se entender de fato do que ele está falando. Penso que o termo autoficção se tornou uma categoria "passe-partout" e vem sendo usado meio que indiscriminadamente para designar uma diversidade de textos bem distintos: desde a autoficção no sentido que lhe deu o criador do termo até a mais pura invenção (que poderia simplesmente ser chamada de romance). Não que isso seja "proibido", é próprio das categorias conceituais se transformarem, serem suplementadas, repensadas, reapropriadas. Mas isso significa que, hoje, para se usar o termo, tornou-se no mínimo necessário especificar em que sentido nos apropriamos dele. Senão, vira meio "vale-tudo". Ultimamente, eu estou tendendo a concordar com certos críticos, como Jean-Louis Jeannelle, que dizem, de maneira bem mais severa, por exemplo: "parler d'un genre dont l'identité reste si confuse me donne l'impression d'une imposture" (Jean-Louis Jeannelle, "D'une gêne persistante à l'égard de l'autofiction". IN JE&MOI. Nouvelle Revue Française n° 598, octobre 2011) – Não sei se você leu o artigo, mas aconselho.

2. A criação do termo por Serge Doubrovsky (1977) provocou alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional?

Penso que sim. Mas, sobretudo, a autoficção se tornou uma "etiqueta" cômoda para muitos autores que querem falar sobre suas vidas, mas não querem assumir que fazem autobiografia, pois estimam que só a ficção é arte, literatura... Temos, então, de nos lembrar

que isso envolve uma "briga" política entre duas concepções de literatura, de arte... É o que Lejeune diz, com muito humor e ironia, em seu texto "Autobiografia e ficção". A citação é meio longa, mas vale a pena ser lembrada: "quando comecei inocentemente a estudar e defender meu gênero preferido, fiquei impressionado de ver pouco a pouco que entrara em uma espécie de guerra civil, na qual minha ação defensiva levantava as frentes de batalha. Não era essa minha intenção. Pensava poder falar da autobiografia, gata borralheira da literatura, sem provocar ciúmes no romance, gênero-rei. Pode-se gostar dos dois, e há lugar para todos! Mas o ato de definir a autobiografia, e conseqüentemente de levá-la a sério, de respeitá-la, de valorizá-la, de reconhecer nela um território de escrita, remobiliza instantaneamente aqueles que decidiram acantoná-la fora do campo sagrado da criação, longe das servidões desinteressantes da vida quotidiana, como pagar impostos ou escovar os dentes. Há, na França, tanta hostilidade e irritação em torno da autobiografia "autêntica" que um certo número de escritores acampam, se posso dizer assim, "ilegalmente" em seu território. Eles mobilizam, dizendo claramente fazê-lo, a experiência pessoal, às vezes o próprio nome, brincando assim com a curiosidade e a credulidade do leitor, mas batizam "romance" textos nos quais dão um jeito de se entender com a verdade, tratando-a como bem querem. Essa zona "mista" é muito frequentada, muito viva e, sem dúvida, como todos os locais de mestiçagem, muito propícia à criação. Usufruir dos benefícios do pacto autobiográfico sem pagar nenhum preço por isso pode ser uma conduta fácil, mas também propiciar exercícios irônicos plenos de virtuosismo ou abrir caminho para pesquisas das quais a autobiografia "autêntica" poderá tirar proveito. Mas os escritores que frequentam essa zona, justamente porque estão sempre esbarrando na autobiografia, são os que mais violentamente a depreciam e a renegam: sobretudo que ninguém pense que eles a praticam! Eles estão inteiramente no campo da arte! — A violência chega ao paroxismo quando o texto é totalmente autobiográfico, como em *L'Inceste* [O Incesto] de Christine Angot, que recusa que seu texto seja considerado uma 'merda de depoimento'".

3. Pode-se considerar que a autoficção é um subgênero do romance?

Penso que a autoficção seria, antes, um "subgênero" das escritas de si e não do romance. Mas é um "híbrido". Talvez seja melhor falar em uma das manifestações ou formas

contemporâneas das escritas de si ou das escritas do eu. Há quem a considere um gênero circunscrito historicamente (próprio à contemporaneidade, à pós-modernidade), há quem a considere, como Vincent Colonna, que ela é um procedimento que sempre existiu.

4. O que demarcaria a diferença entre autobiografia e autoficção?

Trata-se de uma questão de pacto, de contrato de leitura. Na autobiografia, o narrador, que se confunde com o personagem, e que é o próprio autor, se compromete em dizer a verdade. Mas é preciso pensar, como propõe Philippe Lejeune, que “o autobiógrafo não é alguém que diz a verdade, mas alguém que diz estar dizendo a verdade”. Já na autoficção, se tomarmos a concepção de Doubrovsky, este insiste na elaboração *ficcional* da narrativa, na criação de “um pacto oximórico”. Como ele já sustentou por diversas vezes, trata-se de narrativas, nas quais “a matéria é estritamente autobiográfica, e a maneira estritamente ficcional”¹⁹⁸, de uma ficção “confirmada pela própria *escrita* que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica.” Percebe-se, todavia, em sua análise, que o *ficcional* não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo: “a autoficção, para mim, não mente, não disfarça, mas enuncia e denuncia na forma que escolheu para si: 'Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais’”. Vê-se que, para Doubrovsky, a autoficção tem um caráter referencial. Entretanto, temos, hoje, pelo menos na França, obras que estabelecem um pacto autobiográfico, referencial, mas que se valem de procedimentos do romance contemporâneo (assim como houve autores – Michel Leiris, Georges Perec que inovaram o gênero autobiográfico em sua época). Uma das questões importantes é se perguntar até que ponto as autoficções são lidas segundo um pacto contraditório, "oximórico". Como disse inúmeras vezes Philippe Lejeune (veja a entrevista concedida a Jean-Louis

198

Entrevista disponível em http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php.

Jeannelle, no Le Monde des livres da semana passada: (http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/02/philippe-lejeune-le-recit-de-soi-c-est-lui_3169697_3260.html), : "*Je ne crois pas qu'on puisse vraiment lire assis entre deux chaises. La plupart des autofictions sont reçues comme des autobiographies: le lecteur ne saurait faire autrement.*"

Não podemos nos esquecer, entretanto, do que mencionei na segunda pergunta, quanto ao aspecto político dessa demarcação entre autobiografia e autoficção...

IX. Luciana Hidalgo

1. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção*?

Como disse recentemente o próprio Serge Doubrovsky, “era uma palavra necessária”. Embora seja um conceito polêmico por se aproximar do “romance autobiográfico” já tão bem definido por Philippe Lejeune, acabou se tornando um “fenômeno” em todo o mundo (segundo Philippe Forest). Gosto muito de acompanhar toda a polêmica que o termo provoca e de ver como é utilizado por escritores das formas mais subjetivas e fluidas. Talvez nunca se chegue a um consenso teórico em relação à *autoficção*, mas o neologismo vem “avalizando”, “autorizando”, muitos autores a se aventurar cada vez mais em ficções pessoais.

2. A criação do termo por Serge Doubrovsky (1977) provocou alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional?

Acho que sim. Talvez seja devido à potência do neologismo, ao impacto rápido de sua composição etimológica. A soma AUTO + FICÇÃO parece simples, mas está longe de ser exata. No entanto, escritores contemporâneos em diversas literaturas adotam-no cada vez mais.

3. Pode-se considerar que a autoficção é um subgênero do romance?

Não considero assim. Acho que se trata de um romance como outro qualquer, com um acento *autoficcional*.

4. O que demarcaria a diferença entre autobiografia e autoficção?

Em geral, a autoficção, a meu ver, tem mesmo um tom mais contemporâneo, por vezes mais fragmentado, onde a preocupação com uma recapitulação fiel, cronológica e “histórica” dos fatos não é importante. Autores recorrem à memória, a eventos de suas histórias pessoais, para compor uma ficção que, por vezes, foge muito deles mesmos; um paradoxo. E há principalmente a questão da identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista. A partir do momento em que um escritor dá seu próprio nome ao personagem principal, ele assume profundamente a *autoficção*, diferenciando-a do *romance autobiográfico*, onde a relação autor-protagonista podia ser, em geral, menos óbvia, mais velada.

X. Luciene Almeida de Azevedo

1. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção*?

Acho que o termo, apesar da instabilidade epistemológica, é o acontecimento mais instigante para os estudos literários, hoje, porque obriga-nos a redefinir as fronteiras entre realidade e ficção e, portanto, a repensar o entendimento da literatura como ficção.

2. Você acredita que a criação do neologismo por Serge Doubrovsky (*autofiction*, 1977) e a discussão teórica recém chegada ao Brasil em torno da autoficção tenha provocado alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional? E na recepção desses textos?

Acredito que ainda é muito incipiente a discussão teórica sobre o termo no Brasil, mas os trabalhos que se arriscam na discussão da questão seguem a mesma linha francesa, por exemplo, já que é possível encontrar as mais diferentes interpretações e os mais controversos entendimentos sobre a autoficção. Acho que a tendência à “volta do eu” é mundial, pois é possível perceber um incremento significativo da narrativa autobiográfica em diversas literaturas nacionais (basta ver a análise que Manuel Alberca faz da produção espanhola recente). Mesmo países que não tinham tradição memorialística, como a Noruega, se fazem notar, como o fenômeno Karl Ove, que virou best-seller mundial. Mas acho que os próprios autores não são boa referência para a problematização do termo (claro, nem essa é a tarefa deles). Basta ver os comentários recentes de Ricardo Lísias sobre seus últimos romances e a autoficção. São comentários que consideram o termo de uma perspectiva pouco problemática, realçando apenas o senso comum.

Recentemente, recebemos, aqui na UFBA, o Assis Brasil. Ele contou que é muito difícil propor um exercício de escrita em terceira pessoa para os alunos das oficinas literárias dele porque todos só querem/conseguem escrever em primeira pessoa. Achei o depoimento muito sintomático de uma espécie de *zeitgeist* contemporâneo. Mesmo autores que negligenciavam o tom “confessional” ou “autobiográfico” e eram elogiados por isso, como o próprio Lísias recepcionado pela Perrone-Moisés, deram a sua “guinada subjetiva”. E acho

que é fácil, hoje, elencar romances recentes em vários países que brincam com as fronteiras entre a autobiografia e a ficção, com a noção de “espaço biográfico”, tal como discutido pela Arfuch: Houllebecq, na França; Sebald, na Alemanha; Coetzee, na África do Sul; Philip Roth, nos EUA; Javier Cercas e Javier Marias, na Espanha; Mário Levrero, no Uruguai; Cesar Aira, na Argentina; Karl Ove na Noruega;

Em relação à recepção, acho que há uma fome de real, para falar como David Shields. As pessoas querem uma proximidade maior com o núcleo duro do sujeito, querem resgatar a representação da subjetividade, que foi duramente castigada pelas premissas pós-estruturalistas. Se hoje não é mais possível escamotear a certeza de que não há essências, muito menos aquelas ligadas ao sujeito, acho que há certa demanda por recuperar alguma coisa que não seja apenas a certeza do irrepresentável.

3. Você acredita na potencialidade do termo autoficção para designar um novo gênero da literatura contemporânea? Ou a autoficção estaria mais para um subgênero do romance?

Essa é uma questão que é muito difícil de responder. É possível notar, hoje, em certa dicção crítica, a constatação de que “há certo cansaço da ficção”, como afirma Beatriz Sarlo. David Shields, crítico americano que escreveu *Reality Hunger*, defende com veemência que não dá mais para o romance no século XXI. Acho que a categoria do gênero talvez não dê conta de abarcar a complexidade dos elementos que estão em jogo com a autoficção, mas acredito que ela pode fazer vacilar a caracterização do romance como forma narrativa, sim. Enfim, acho que a discussão sobre se a autoficção pode ou não ser um gênero e a dificuldade de responder a isso tem a ver com o fato de que essa pergunta pede uma investigação de cunho epistemológico que envolve mais do que a compreensão da autoficção, mas também o romance, como forma narrativa, e a literatura como discurso.

4. Seria possível demarcar a diferença entre autobiografia e autoficção? E entre romance autobiográfico e autoficção?

Aposto absolutamente que sim no caso da primeira pergunta. A questão dos limites, das fronteiras também é um problema teórico para mim. Porque embora não queira dogmaticamente voltar à defesa de uma separação estrita entre a ficção e a realidade (se é que

ainda é possível aferrar-se a essa posição, em pleno século XXI), reluto em acreditar que tudo é autobiográfico (como dizia De Man) ou que tudo é ficção (como defendem os pós-estruturalistas). Essas são opções que facilitam tudo e a facilidade não é boa companheira teórica... Eu diria que o problema maior não está na diferença entre a autobiografia e a autoficção, mas entre a autoficção e o romance (como gênero associado à ficção literária). A questão do romance autobiográfico também precisa ser melhor aprofundada, porque acho que a investigação sobre o gênero pode ajudar a pensar a autoficção. Por exemplo, o romance do Karl Ove, o norueguês que cito em outra resposta, mais acima. Acho que há aí um bom exemplar de romance autobiográfico para ser investigado. Seria preciso tentar definir melhor esse termo. Mas acho sugestivo que essa nomenclatura (“romance autobiográfico”) tenha voltado agora com a voga da autoficção, já que a crítica e a teoria literária não investiram na especulação sobre o termo.

5. Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc? Seria um impulso autobiográfico narcísico (refletido nos blogs e redes sociais) ou seria uma necessidade de compartilhar uma dor (luto, trauma), através da linguagem literária escrita?

Não concordo com nenhuma das duas possibilidades aventadas pela pergunta. Não compartilho dos diagnósticos apocalípticos que veem na autoficção uma mera exposição narcísica do sujeito, tampouco acredito que se trate de mera questão mercadológica. É claro que o mercado tem sua parcela de contribuição, mas não acredito que tudo se resuma à visão adorniana. Tampouco acho que Doubrovsky seja uma boa referência para pensar o termo, embora o tenha cunhado (a respeito disso, concordo com Gasparini. Na opinião dele, a criatura (a autoficção) tornou-se independente do criador. A questão da terapia pela escrita também não me agrada, mas, sobre isso, tenho um episódio que pode ser interessante contar.

No encontro da Abralic de 2012, Diana Klinger, comentando o poema de Carlito Azevedo, “H”, (o texto está publicado nos anais) afirmou que o procedimento em questão ali era o da catarse, da purgação psicanalítica pela perda da mãe. Paloma Vidal, escritora presente na audiência (e que tem um livro autoficcional (?), **Algum Lugar**), repudiou com veemência essa leitura. Eu mesma reagi, negando essa interpretação. Mas lendo o romance-diário de

Mário Levrero, **La Novela Luminosa**, fiquei pensando se não era um pouco dessa operação que estava em jogo, não apenas na escrita do texto, mas também na leitura dele. Enfim, ainda que eu tenda a rejeitar a autoficção como “terapia”, porque me parece que isso implicaria em um utilitarismo rasteiro, acho que a ideia pode ter relação com algo que aventei em outra resposta: uma certa demanda (do público) por ver, reconhecer um sujeito desnudando-se, (de)compondo-se por escrito, na frente do leitor, construindo um sujeito na realidade das palavras.

XI. Michel Laub

1. O que leva um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc?

Todo escritor escreve sobre si mesmo. A matéria da escrita é a memória, que não necessariamente é a memória de coisas vividas. Só uso a palavra "casa" porque sei o que é uma casa – já morei numa, já entrei em outras tantas, já vi fotos e filmes e ouvi relatos a respeito –, e isso também é autobiografia. O texto é uma tentativa de expressar o que pensamos, ou um pensamento que estamos imitando ou a que estamos nos opondo (no caso de um narrador diverso de nós). Ou seja, a matriz somos nós, o que pensamos, que é o que somos. Isso tudo é o nível mais básico, óbvio mesmo. Depois vem o resto, que é consequência: o quanto um livro guarda de relação com coisas que “aconteceram”, considerando que tudo o que “aconteceu” é uma versão também.

2. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção* difundido na contemporaneidade?

Há mais de um uso para esse termo. Muita gente o confunde com autobiografia. Outros dizem que é uma forma ficcional de lidar com a própria biografia. De qualquer modo, é uma vertente extrema – talvez a extrema oposta da pura fantasia – do espectro nascido da operação básica tratada no item 1, sendo que não existe essa fantasia “pura”, assim como não existe autoficção “pura”. Em resumo, acho um termo ok para facilitar a classificação de gêneros, quem sabe até em termos comerciais, mas há um erro conceitual na origem disso.

3. Esse termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor?

Em termos comerciais, como falei, pode ser. Em termos conceituais, como falei também, não.

4. Você tem alguma obra que considera ser uma autoficção?

Todas, porque trabalho com a matriz da memória, na forma exposta no item 1, com alguma ênfase em fatos objetivos – do tipo o personagem ter a minha idade e vir da mesma cidade que eu. Mas aí entramos na questão conceitual do item 2. Se você considerar “autoficção” o mesmo que autobiografia, digo apenas que os principais elementos das minhas histórias – que muitas vezes não aparecem na superfície – são 100% inventados.

XII. Ricardo Lísias

1. Qual a sua opinião sobre o termo *autoficção* difundido na contemporaneidade?

Parece um termo muito usado, então talvez esteja servindo para abarcar experiências muito diferentes. No mais das vezes, acho um termo falho.

2. Esse termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor?

Não acho possível que a ficção traga “experiências pessoais do autor”. Creio que a discussão que o termo “autoficção” traz, no mais das vezes, parece equivocada. A “experiência pessoal” está perdida assim que ela acontece. A literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção.

O que parece ocorrer é que, com as novas mídias, a figura do autor passou a aparecer mais e, então, a leitura dos textos dos autores começa a ser calcada nessa representação de sua vida pelas diferentes mídias. Ainda que o resultado sociológico possa ser interessante, uma leitura do tipo “há experiência pessoal aqui” é redutora do ponto de vista artístico. Estou tentando escrever, na minha ficção, textos que induzam as pessoas a verem como elas podem se enganar quando vão atrás da “realidade”.

3. Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc?

Não posso responder, pois não acho possível que um texto de ficção contenha o autor em si.

4. Você acredita que a criação do neologismo por Serge Doubrovsky (*autofiction*, 1977) e a discussão teórica recém chegada ao Brasil em torno da autoficção tenha provocado alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional? E na recepção desses textos?

Acompanho pouco tanto a criação do termo como a recepção. Eu gosto muito de ler textos de não-ficção, mas confesso que não acompanho a crítica literária mais recente. Acho a definição de Doubrovsky (ao menos o trecho reproduzido acima das perguntas nesse questionário) infeliz e equivocada, segundo os parâmetros da filosofia desenvolvidos pelo século XX. Como eu disse, acho que a realidade se perde assim que acontece.

5. Você tem alguma obra que considera ser uma autoficção?

Como eu disse, acho o termo infeliz, então tenho dificuldades inclusive de pensar nele.

XIII. Silviano Santiago

1. De acordo com Luciana Hidalgo, o senhor foi um dos primeiros escritores brasileiros a utilizar o termo *autoficção* para apresentar seu livro de contos *Histórias mal contadas*. Noto, também, que o senhor afirma ser *O falso mentiroso* uma autoficção, levando em conta as questões da experiência, da memória, da sinceridade e da verdade poética. O senhor acredita que a criação do neologismo por Serge Doubrovsky (*autofiction*, 1977) e a discussão teórica recém chegada ao Brasil em torno da autoficção tenha provocado alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional? E na recepção desses textos?

O historiador literário deve dar a uma etiqueta e seu autor o papel que eles merecem. A etiqueta em questão, criada por Doubrovsky, e talvez utilizada por mim pela primeira vez no Brasil, como, aliás, outras etiquetas, servem para acentuar um traço dominante em determinada produção que requer tanto o devido registro (daí a criação do vocábulo), quanto a devida análise (daí a transformação do vocábulo em conceito). Quero dizer que Doubrovsky criou vocábulo e o conceito a fim de normatizar importante filão da literatura modernista e contemporânea (independente de nacionalidade). Parabéns a ele.

Se por acaso você conhece minha obra crítica, terá observado que, desde o início dos anos 1980, acentuava o fato de que grande parte da ficção modernista brasileira tinha sido escrita numa mescla de escrita autobiográfica e escrita ficcional. [Consultar na minha própria produção:

http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D10_Vale_quanto_pesa.pdf] Dava exemplos contundentes. Por exemplo, o fato de Lins do Rego ter escrito *Menino de engenho* e também publicado, ao final da carreira, um repeteço da trama, *Meus verdes anos*, agora considerando o volume como de memória. O mesmo acontece – e paro por aqui os exemplos – com Oswald de Andrade. Compare *Memórias sentimentais de João Miramar* (ficção) e *Sob as ordens de mamãe* (autobiografia).

Com isso, estou querendo dizer que qualquer etiqueta – e autoficção é uma delas – merece por parte do crítico universitário um trabalho de *arqueologia*, para retomar o trabalho de investigação posto à nossa disposição por Michel Foucault. Encantar-se com uma etiqueta não é sinal de maturidade crítica. O sinal de atualidade vem da acoplagem da pesquisa tanto ao universo da produção contemporânea quanto ao universo da produção que a precede de anos, décadas ou séculos.

Nesse sentido, o livro de Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, é tão importante para o pós-graduando quanto as observações críticas de Doubrovsky.

2. O senhor, enquanto professor, crítico e teórico literário é altamente consciente do seu fazer literário e utiliza o romance *O falso mentiroso* como espaço para jogar linguisticamente com as noções pertinentes a todo debate em torno do conceito de autoficção – falso/verdadeiro; mentira/verdade; real/imaginário; ficção/realidade; incerteza; identidade(s); fragmentação do sujeito; autorreferência; metaficção; etc. É interessante saber que a descoberta do termo doubrovskiano pelo senhor é posterior à escrita do seu romance, levando em consideração que o próprio Doubrovsky afirma, depois de aberta a discussão, que ele é o criador do termo e não da “coisa”. Eu arriscaria dizer que *O falso mentiroso* funciona como uma “meta-auto-ficção”, pela presença, no texto, de uma reflexão profunda de todas essas noções pertinentes à prática da autoficção. Seria isso mesmo? Num dos capítulos da minha tese, eu utilizo a expressão “o jogo autoficcional em *O falso mentiroso*”. Posso considerá-lo um jogo, uma brincadeira com o leitor, ou, até mesmo, uma provocação à moda machadiana?

Terei talvez de me repetir, alertando-a para o fato de que na minha produção propriamente ficcional seria importante que se compreendesse o papel deflagrador do romance *Em liberdade*, publicado em 1980, onde todos os jogos textuais, retóricos e filosóficos citados acima já estão sendo acionados de maneira bem pouco convencional. Ana Maria Bulhões de Carvalho, em tese defendida na PUC/RJ, chamou ao experimento de

“alterbiografia”. Para dizer a verdade, às vezes gosto mais do conceito de alterbiografia (acho-o mais rico, isto é, mais rentável analiticamente) que o conceito de autoficção.

Se não fosse pedante da minha parte, gostaria de lhe recomendar a leitura da tese de Ana Maria (não foi publicada, mas se encontra nos arquivos da PUC/RJ).

Por outro lado, a discussão-teórica-sobre-o-romance dentro do romance-que-se-escreve é uma prática comum da pós-modernidade. No meu caso, herdei-a diretamente de André Gide e do clássico *Les faux-monnayeurs* que, como sabe, foi devidamente acompanhado do *Journal des Faux-Monnayeurs*. Em suma, a escrita do romance não independe – a não ser nos casos óbvios de produção moderna comercial – da reflexão interna sobre o ato de criação.

3. Gosto muito da noção de arte apresentada em *O falso mentiroso*. Percebo que a relação do narrador com a mãe contribui para o seu conceito de arte. Com a mãe, ele aprende a arte da maquiagem, ele passa a preferir o *panqueique* ao rosto limpo; a maquiagem, tal como a arte, disfarça, esconde, renova, recria, é “mais da representação do que da realidade”: “Passei a ser como ela. Totalmente contra a coisa real. A favor do algo extra que você acrescenta à coisa real para que ela, sem se tornar irreal, seja mais bonita, frajola e fofa do que já é” (SANTIAGO, 2004, p. 141). A autoficção não seria a arte da maquiagem, do “despojar para mostrar melhor”?

Talvez por debaixo, bem por debaixo da sua pergunta, exista um dos temas que mais me interessa. Não se deve confundir sinceridade com ficção. Sinceridade pode ser útil no caso de depoimentos, mas, mesmo assim, duvido que os depoimentos sejam sinceros. Valem-se, os autores de textos sinceros, de uma retórica da sinceridade, se me entende. Tentam impingir ao leitor – e na maioria das vezes conseguem, porque os olhos de leitor se encantam, a priori, com o pedido de leitura pela sinceridade – o tom sincero e, por isso, verdadeiro. Como se a busca da verdade, na leitura, pudesse ser produto de argumentação em palavras onde o autor quase sempre puxa a sardinha para o próprio prato.

Nesse sentido, Machado é gênio. Veja, por exemplo, o modo como desentranhei da sinceridade do narrador Dom Casmurro uma retórica da verossimilhança (e não do verdadeiro, aclaro). Não foi difícil que surgisse uma geração que lesse Capitu como adúltera

(seguindo a clave estabelecida corretamente por Flaubert), ou então como inocente (seguindo a clave antípoda, pró-feminina). O difícil é trabalhar o *jogo*. O jogo entre o que, no texto, a diz ser adúltera e o que, ali também, a diz ser inocente. Certa ficção é criada dessa forma e requer um tipo intrometido e perspicaz de leitor.

4. O senhor acredita na potencialidade do termo autoficção para designar um novo gênero da literatura contemporânea? Ou a autoficção estaria mais para um subgênero do romance?

A ideia de potencialidade de algo no projeto de criação literária é qualquer coisa de bem forte na literatura da contemporaneidade. Basta que me refira a Oulipo (iniciais de “Ouvroir de littérature potentielle”), movimento criado nos anos 1960 na Europa. Só que o potencial – para Queneau, Pérec, Calvino, etc. – advinha de uma *contrainte* que o romancista colocava a priori como obstáculo à criação, e não de uma facilidade. Julgo que o conceito de autoficção já está bastante usado (não digo, por favor, esgotado; repito: digo usado) e seu potencial já pode ser medido de maneira acurada pelos jovens críticos. Julgo também que, no momento em que determinado motivador da criação torna-se comum, ele se torna menos eficaz.

O falso mentiroso, a que você se refere nas perguntas, pode ser enquadrado dentro do movimento Oulipo. A ideia de autoficção encontra o seu potencial numa escrita Oulipo, ou seja, uma que exige que se escreva um texto ficcional sem se valer de adversativas.

5. Seria possível demarcar a diferença entre autobiografia e autoficção?

Trabalho bem fácil. Basta que você evite o *jogo* quando se vale das categorias que já levantou anteriormente. Tomo a liberdade de copiá-las: falso/verdadeiro; mentira/verdade; real/imaginário; ficção/realidade; incerteza; identidade(s); fragmentação do sujeito. Se você coagular cada um dos elementos que estão unidos pela barra, coibir a incerteza e a fragmentação, você imediatamente criará um campo crítico lógico e coerente que servirá ou para definir autobiografia ou para definir autoficção.

6. Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc? Seria um impulso autobiográfico narcísico (refletido nos blogs e redes sociais) ou seria uma necessidade de compartilhar uma dor (luto, trauma), através da linguagem literária escrita?

Gosto da curiosidade psicanalítica despertada em Serge por Doubrovsky. Esses desdobramentos são sempre bem legais e ricos. O crítico bem aparelhado teoricamente conversa com o criador um tanto curioso sobre o sujeito que existe nele e é carente. Mas não sei se eles seriam passíveis de reprodução no processo de explicação dos muitos que se exercitam nisto a que estamos chamando de autoficção. As observações críticas de Doubrovsky são úteis, mas não são exemplares, se me faço entender.

Minibiografia dos escritores e teóricos participantes

I. Adriana Lisboa

Adriana Lisboa é escritora, graduada em Música pela UniRio, com Mestrado em Literatura Brasileira e Doutorado em Literatura Comparada pela Uerj. Viveu na França – onde atuou como cantora de música popular brasileira – e atualmente mora nos Estados Unidos, no Colorado. Nasceu no Rio de Janeiro. Publicou onze livros, entre os quais seis romances, uma coletânea de contos/poemas em prosa e livros para crianças e jovens. Ganhou o Prêmio José Saramago pelo romance *Sinfonia em branco*, uma bolsa da Fundação Japão para o romance *Rakushisha*, uma bolsa da Fundação Biblioteca Nacional, no Brasil, e o prêmio de autor revelação da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) por seu livro de poesia para crianças, *Língua de trapos*. Em 2007, o Hay Festival/Bogotá Capital Mundial do Livro incluiu-a na lista dos 39 mais importantes autores latino-americanos até 39 anos de idade.

II. Altair Martins

Altair Martins é escritor, professor, Bacharel em Letras – francês, Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Nasceu em Porto Alegre, em 1975. Ministrou a disciplina de Conto no Curso superior de Formação de Escritores da UNISINOS entre 2007 e 2010. Tem textos publicados no Uruguai, em Portugal, Itália, França, EUA e Argentina. Trabalha com grupos de literatura para o vestibular desde 1995. Vencedor de um dos maiores prêmios literários no Brasil, o Prêmio São Paulo de Literatura, em sua segunda edição, na categoria "primeiro romance", com o livro *A parede no escuro*, Altair Martins tem colecionado prêmios desde 1994. Naquele ano, foi vencedor do Prêmio Guimarães Rosa da Rádio France Internationale. Tendo, desde aquele prêmio, publicado as antologias de crônicas ou contos *Como se moesse ferro*, *Se choverem pássaros* e *Dentro do olho dentro*, venceu, ainda, o Prêmio Luiz Vilela, o Concurso Nacional de Contos Josué Guimarães, na Jornada Nacional de Literatura, o Prêmio Açorianos na categoria conto, além de ter sido finalista na categoria crônicas de 2003 do Prêmio Jabuti.

III. Ana Letícia Leal

Ana Letícia Leal é escritora, revisora e professora de oficinas literárias. Nasceu no Rio de Janeiro. Trabalha como livreira e ministra a oficina de Autoficção na Estação das Letras. Formada em jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), fez Mestrado em Comunicação Social e Doutorado em Letras na PUC-Rio. Publicou *Meninas inventadas* (Bom Texto, 2007, finalista do prêmio Jabuti), *Para crescer* (Escrita Fina, 2010) e *Maria Flor* (Escrita Fina, 2011), entre outros. Mantém o blog diariosbordados.blogspot.com.

IV. Cristovão Tezza

Cristovão Tezza é escritor. Nasceu em Lages, Santa Catarina, em 1952. Em 1984, mudou-se para Florianópolis, onde trabalhou como professor de Língua Portuguesa da UFSC. Voltou à Curitiba em 1986, dando aulas na UFPR até 2009, quando se demitiu para dedicar-se exclusivamente à literatura. Publicou *Trapô, Aventuras provisórias* (Prêmio Petrobrás de Literatura), *Juliano Pavolini, A suavidade do vento, O fantasma da infância e Uma noite em Curitiba*. Seu romance *Breve espaço entre cor e sombra* foi contemplado com o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional (melhor romance do ano), e *O fotógrafo* recebeu, no ano seguinte, o Prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor romance do ano e o Prêmio Bravo! de melhor obra. Em 2007, o romance *O filho eterno* recebeu o Prêmio da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de melhor obra de ficção do ano. Na sequência, recebeu o prêmio Jabuti de melhor romance, Bravo! de melhor obra, Portugal-Telecom de Literatura em Língua Portuguesa melhor livro do ano, prêmio Zaffari & Bourbon, da Jornada Literária de Passo Fundo, como o melhor livro dos últimos dois anos.

V. Eurídice Figueiredo

Eurídice Figueiredo é professora associada aposentada da Universidade Federal Fluminense (UFF), atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Possui Graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1968), Maîtrise en Lettres pela Université de Nice (França, 1972), Mestrado em Língua e Literatura Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979), Doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988) e Pós-doutorado Sênior pela UFMG (2009). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Francesa/ Francófonas e

Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas pós-coloniais, representações da alteridade (os negros, os indígenas, as mulheres), as escritas de si na literatura contemporânea. Publicou os livros: *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção, autoficção (EdUERJ, 2013), *Representações de etnicidade*: perspectivas interamericanas de literatura e cultura (7Letras, 2010), *Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* (EdUFF, 1998).

VI. Evando Batista Nascimento

Evando Nascimento é professor universitário, pesquisador e escritor. Seu trabalho se desenvolve em torno das áreas de Filosofia, Literatura e Artes Plásticas. Fez Graduação na UFBA, Mestrado na PUC-Rio e Doutorado na UFRJ. Completou sua formação em Paris, onde foi aluno de Jacques Derrida (na École des Hautes Études en Sciences Sociales) e de Sarah Kofman (na Sorbonne). Lecionou durante três anos na Université Stendhal, de Grenoble. Em 2007, realizou um Pós-Doutorado em Filosofia, sobre Benjamin e Derrida, na Universidade Livre de Berlim (com bolsa dos governos alemão DAAD e brasileiro Fapemig), onde, também, proferiu conferência. Já ministrou cursos e palestras em diversas instituições internacionais e nacionais. É conhecido como especialista em pensamento francês recente: Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida, sobretudo esse último. Tem diversos livros publicados, como autor ou organizador: *Derrida e a literatura* (2ª. ed., EdUFF), *Ângulos: literatura & outras artes* (Ed. Argos), *Derrida* (Ed. Zahar), *Pensar a desconstrução* (Ed. Estação Liberdade), entre outros. Coordena, atualmente, a Coleção Contemporânea Literatura, Filosofia & Artes, pela Civilização Brasileira, com a participação de renomados especialistas. Publicou, igualmente, os livros de ficção *Retrato Desnatural* (2008) e *Cantos do Mundo* (Contos 2011, Finalista do Prêmio Portugal Telecom 2012), ambos pela Record.

VII. Gustavo Bernardo Galvão Krause

Gustavo Bernardo é ensaísta, romancista, escritor de literatura infantil e juvenil e educador. Mestre em Literatura Brasileira (UERJ, 1992) e Doutor em Literatura Comparada (UERJ, 1995), fez estágio de Pós-Doutorado em Filosofia (UFMG, 2006). Trabalha como Professor Associado com Dedicção Exclusiva na UERJ, lecionando a disciplina Teoria da Literatura. Bolsista do CNPq, desenvolve o projeto “O Deus da ficção e a ficção de Deus”. Publicou um livro de poemas, *Pálpebra* (1975). Publicou os romances *Pedro Pedra* (1982), *Me nina*

(1989), *Lúcia* (1999), *A alma do urso* (1999), *Desenho mudo* (2002), *O mágico de verdade* (2006), *Reviravolta* (2007), *A filha do escritor* (2008), *Monte Verità* (2009) e *O gosto do apfelstrudel* (2010). Publicou os ensaios *Redação inquieta* (1985), *Quem pode julgar a primeira pedra?* (1993), *Cola sombra da escola* (1997), *Educação pelo argumento* (2000), *A dúvida de Flusser* (2002), *A ficção cética* (2004), *Verdades quixotescas* (2006), *Vilém Flusser: uma introdução* (2008, com Anke Finger e Rainer Guldin), *O livro da metaficção* (2010), *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011) e *Conversas com um professor de literatura* (2013). Organizou e publicou as coletâneas *Literatura e sistemas culturais* (1998), *Vilém Flusser no Brasil* (2000), *As margens da tradução* (2002), *José de Alencar* (2002), *Literatura e ceticismo* (2005), *Contos de amor e ciúme de Machado de Assis* (2008), *Machado de Assis e a escravidão* (2010, com Markus Schäffauer e Joachim Michael) e *A filosofia da ficção de Vilém Flusser* (2011).

VIII. Jovita Maria Gerheim Noronha

Jovita Noronha é professora associada da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), atuando no Curso de Letras e no PPG Letras – Estudos Literários. Graduada em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Mestra em Literaturas Francófonas pela Universidade Federal Fluminense (1999), Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2003). Tem experiência de ensino, pesquisa e orientação na área de Letras, com ênfase em estudos de literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: escritas de si, construções identitárias, literaturas de língua francesa. É uma das tradutoras do livro *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune.

IX. Luciana Hidalgo

Luciana Hidalgo é jornalista, escritora e doutora em Literatura Comparada (UERJ), com pós-doutorado na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, na França. Lançou, em 1996, a biografia Arthur Bispo do Rosario – O senhor do labirinto (Rocco), obra contemplada com o Prêmio Jabuti e adaptada para o cinema em filme homônimo a ser lançado em 2014. É também autora do ensaio *Literatura da urgência – Lima Barreto no domínio da loucura* (Annablume), premiado com outro Jabuti em 2009, e do romance *O passeador* (Rocco), contemplado com a Bolsa Funarte de Criação Literária e finalista dos prêmios Jabuti, Portugal Telecom e São Paulo de Literatura em 2012. No jornalismo,

trabalhou em cadernos culturais e literários de grandes jornais cariocas, como o Caderno B do Jornal do Brasil e o Prosa & Verso de O Globo. Na área acadêmica, deu aulas no Departamento de Letras da UERJ e palestras em diversas universidades brasileiras e estrangeiras.

X. Luciene de Almeida Azevedo

Luciene Azevedo é professora de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia (UFBA), vinculada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Teoria Literária, atuando principalmente nos temas: narrativa contemporânea latino-americana, performance narrativa, cinismo e autoficção. Possui Doutorado em Literatura Comparada (2004) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Sua tese intitula-se “Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória”.

XI. Michel Laub

Michel Laub é escritor e jornalista, foi editor-chefe da revista Bravo e coordenador de publicações e internet do Instituto Moreira Salles. Atualmente, é colunista da Folha de São Paulo e da revista Vip, além de colaborar com diversas editoras e veículos. Publicou cinco romances, todos pela Companhia das Letras: *Música Anterior* (2001), *Longe da água* (2004, lançado também na Argentina), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009) e *Diário da queda* (2011), que teve os direitos vendidos para onze países e virará filme. Seu novo romance, *A maçã envenenada*, sairá em agosto de 2013. Recebeu os prêmios Bienal de Brasília (2012), Bravo Prime (2011) e Erico Verissimo (2001) e foi finalista dos prêmios Portugal Telecom (2005, 2007 e 2012), Zaffari&Bourbon (2005 e 2012), Jabuti (2007) e São Paulo de Literatura (2012). Também tem contos publicados em antologias no Brasil e no exterior. É um dos integrantes da edição *Os melhores jovens escritores brasileiros*, da revista inglesa Granta. Nasceu em Porto Alegre, em 1973.

XII. Ricardo Lísias

Ricardo Lísias é escritor e professor na Universidade de Campinas (UNICAMP). Além de aulas de português para estrangeiros, oferece, de vez em quando, alguns cursos de literatura.

Colabora eventualmente com alguns veículos da imprensa, como a revista Piauí. Nasceu em São Paulo em 1975. É autor dos romances *Cobertor de Estrelas* (1999, Rocco), *Duas praças* (2005, Globo), *O Livro dos Mandarins* (2009, Alfaguara), *O Céu dos Suicidas* (2012, Alfaguara, vencedor do Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Artes – categoria: Melhor Romance, 2012) e *Divórcio* (2013, Alfaguara). Também publicou livro de contos e crônicas, *Anna O e outras novelas* (2007, Globo).

XIII. Silviano Santiago

Silviano Santiago é romancista, contista, poeta, crítico literário e professor. Nasceu em Formiga (MG) e, atualmente, mora no Rio de Janeiro (RJ). Três vezes vencedor do Prêmio Jabuti, é autor de livros importantes como *Em liberdade*, considerado um dos dez melhores romances brasileiros dos últimos 30 anos, e *Stella Manhattan*, ambos temas constantes em teses de mestrado e doutorado nas universidades brasileiras, latino-americanas e norte-americanas. É também autor de *Uma história de família*, *Viagem ao México*, *De cócoras*, *O falso mentiroso* e *Keith Jarrett no Blue Note*. Entre os seus livros de ensaio, destacam-se *Uma literatura nos trópicos*, *Nas malhas da letra* e o recente *O cosmopolitismo do pobre*. Silviano é graduado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Minas Gerais, Doutor pela Universidade de Paris – Sorbonne. Lecionou em universidades de renome internacional, como as de Yale, Stanford, Texas, Indiana e Toronto. Atualmente, é professor aposentado de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense. Escreve nos principais veículos da imprensa brasileira. Vários dos seus livros encontram-se traduzidos.