

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Pamella Terezinha Souza de Oliveira Costa Almeida

“FICÇÃO DE ACONTECIMENTOS E DE FATOS ESTRITAMENTE REAIS”:
o retorno do autor e a autoficção na literatura brasileira contemporânea

Juiz de Fora
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA PROGRAMA DE
PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

“FICÇÃO DE ACONTECIMENTOS E DE FATOS ESTRITAMENTE REAIS”:

o retorno do autor e a autoficção na literatura brasileira contemporânea

Dissertação apresentada por Pamella Terezinha Souza de Oliveira Costa Almeida, realizada sob a supervisão da Prof^a. Dr^a. Terezinha Maria Scher Pereira, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Pamella Terezinha Souza de Oliveira Costa Almeida

**~~“FICÇÃO DE ACONTECIMENTOS E DE FATOS ESTRITAMENTE REAIS”
: o retorno do autor e a autoficção na literatura brasileira contemporânea~~**

~~Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.~~

~~Aprovada em 31/08/2015.~~

BANCA EXAMINADORA

~~Prof^a. Dr^a. Terezinha Maria Scher Pereira (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora~~

~~Prof^a. Dr^a. Jovita Maria Gerheim Noronha
Universidade Federal de Juiz de Fora~~

~~Prof^a. Dr^a. Suely da Fonseca Quintana
Universidade Federal de São João Del Rei~~

~~Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora~~

~~Prof^a. Dr^a. Laura Barbosa Campos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro~~

Para a minha avó Terezinha (sempre na memória e no coração),
minha estrela no mundo.

AGRADECIMENTOS

Obrigada, Professora Dr^a. Terezinha, minha orientadora, pela paciência e o conhecimento compartilhados.

Obrigada, Professora Dr^a. Jovita, pelo carinho e paciência e por ter plantando em mim a “sementinha” da pesquisa acadêmica, em meados de 2009, na Iniciação Científica.

Obrigada, Professora Dr^a Suely da Fonseca Quintana, por aceitar compor essa banca, pelas observações pertinentes e pela simpatia.

Obrigada, todo corpo docente e funcionários da Faculdade de Letras e Programa de Pós-Graduação da UFJF, pela confiança e paciência, pela disponibilidade em ajudar e os ensinamentos tão caros.

Obrigada, FAPEMIG, pela bolsa que possibilitou a execução dessa pesquisa.

Obrigada, papai e mamãe, pelos exemplos de sempre, por acreditarem em mim e nas minhas escolhas, por estarem sempre presentes dessa forma tão única.

Obrigada, meus queridos Larissa e Ramon, por me darem sempre um lugar para onde posso correr, na vida acadêmica ou fora dela.

Obrigada, Isabella, pela sorte de não ter tido irmãos legítimos e poder escolhê-la. Escolheria mais mil vezes, se pudesse.

Obrigada, Pedro Augusto, por me mostrar o quanto é maravilhoso ser tia e me emocionar com as pequenas descobertas.

Obrigada, Filipe, pelo abraço apertado, pelas risadas, pelo amor de sempre. Por nunca me deixar perder a fé em mim. Pela força e pela determinação em tudo o que faz, que eu tenho como exemplo. Por ser meu *descanso na loucura*, meu *relógio de não contar horas*, *esquecê-las*.

Vocês deixaram esse árduo caminho um pouco mais leve. Meu imenso, sincero e emocionado: obrigada!

"Minha vida está nos meus livros. Não há na minha história muitos fatos externos à obra que escrevi, porque o ponto de partida de tudo sempre foi pessoal demais."
(Caio Fernando Abreu)

"A memória é sempre uma invenção, uma história contada e modificada".
(Tatiana Salem Levy)

"Também a memória tem seus dias contados"
(Júlio Castañon Guimarães)

RESUMO

O presente trabalho analisa a trajetória do conceito de *Autoficção*, cunhado por Serge Doubrovsky, e como ele tem sido assumido como uma palavra-valise, principalmente na literatura brasileira contemporânea. Temos como objetivo refletir acerca da utilização do termo na imprensa para designar todo tipo de texto em que o autor e personagem possam ser, ainda que minimamente, confundidos e como isso dialoga com o fenômeno do retorno do autor à cena literária, após Roland Barthes o ter decretado morto em 1968. Nossa hipótese é de que o termo, por ser muito abrangente, acaba por definir muitos gêneros experimentais, o que acaba por não definir de fato e essa presença do autor, que agora se dá de uma outra maneira, acaba por corroborar para que essa definição não seja bem sucedida quando comparada ao termo francês. No Brasil, dentre inúmeras obras que poderiam servir de mote, selecionamos dois: *A chave de Casa*, de Tatiana Salem Levy (2010) e *O Diário da queda*, de Michel Laub (2011); sem pretender chegar a uma decisão categórica, mas buscando, principalmente, analisar quais são os motivos que levam críticos e mídia a considerá-los como autoficção. Para isso, em primeiro lugar, como se dá essa volta do autor para a cena literária, como ele acaba por se travestir de personagem e qual é a intenção disso; em segundo analisamos a discussão acerca do conceito de autoficção, principalmente, na França; para, finalmente, analisarmos como essa teoria se dá nas obras literárias contemporâneas no Brasil. Para desenvolver essa pesquisa, utiliza-mo-nos de autores que dialogam com as teorias citadas, entre eles: Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Roland Barthes, Michel Foucault, Vincent Colonna, Diana Klinger, Paul De Man, Luiz Costa Lima, Sylvia Molloy, Andreas Huyssen, Friedrich Nietzsche, etc., além de textos de jornais e blogs.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção. Literatura contemporânea. Retorno do autor. Literatura brasileira.

ABSTRACT

The current paper aims to analyzing the course of the autofiction concept, coined by Serge Doubrovski, and how it has been taken as a portmanteau, especially in contemporary Brazilian literature. Our goal is to reflect upon the use of the term in press to designate any kind of text in which the author and the character could be, even if minimally, mistaken for each other and how it relates with the return of the author to the literary scene phenomenon, after Roland Barthes declaring him dead in 1968. Our theory is that the term, due to its broadening, ends up defining many experimental genres, which does not define in fact the presence of the author, now given in a different fashion, comes to corroborate so this definition is not as succeeded when compared to the French term. In Brazil, among countless works that could be a motto, we have chosen two: *A chave de Casa*, by Tatiana Salem Levy (2010) and *O Diário da queda*, by Michel Laub (2011); not aiming to achieve an unequivocal decision, but looking forward, mainly, to analyze which are the reasons why critics and media consider them autofiction. For doing so, firstly, how the author turns him/herself towards the literary scene, how s/he ends up travestyng as a character and what is the intention in it; secondly we analyze the discussion regarding the concepts of autofiction, specially, in France; for then, finally, analyze how this theory happens I contemporary Brazilian literary works. In order to develop this research, we made use of authors who dialogue the aforementioned theories, namely: Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Roland Barthes, Michel Foucault, Vincent Colonna, Diana Klinger, Paul De Man, Luiz Costa Lima, Sylvia Molloy, Andreas Huyssen, Friedrich Nietzsche, and etc., besides newspaper articles and blogs.

KEYWORDS: autofiction, contemporary literature, author return, Brazilian literature.

Sumário

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1. VEREDAS DAS ESCRITAS DE SI..... | 16 |
| PARTE I – AUTOR E AUTOFICÇÃO..... | 30 |
| 2. DA CRISE DO SUJEITO, A MORTE E O RETORNO DO AUTOR..... | 30 |
| 1. DO AUTOR À MORTE | 30 |
| 2. DA MORTE AO RETORNO | 36 |
| 3. DO RETORNO À AUTOFICÇÃO..... | 42 |
| 4. AUTOFICÇÃO: TRAVESSIAS | 48 |
| PARTE II – AUTOFICÇÃO NO BRASIL | 61 |
| 1. “UM VERDADEIRO JUDEU NÃO ESQUECE SEU PASSADO”: A CHAVE DA CASA, DE TATIANA SALEM LEVY..... | 61 |
| 1.1. TRADIÇÃO E IDENTIDADE JUDAICAS | 63 |
| 1.2. AUTOFICÇÃO E MEMÓRIA | 69 |
| 2. “A MEMÓRIA É UMA ILHA DE EDIÇÃO”: DIÁRIO DA QUEDA, DE MICHEL LAUB..... | 74 |
| 2.1. “A VERGONHA DE SER UM HOMEM: HAVERÁ RAZÃO MELHOR PARA ESCREVER?” | 74 |
| 2.2. “LEITORES NÃO SÃO TÃO MANIPULÁVEIS ASSIM.” – AUTOFICÇÃO E A OBRA DE MICHEL LAUB | 81 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 86 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 88 |

INTRODUÇÃO

O “eu” nunca esteve tão em voga na literatura. Os estudos do *self* ocupam, cada vez mais, o terreno da crítica literária. Junto desses, também se destacam na ficção atual o tempo fragmentado, o uso constante de material autobiográfico, os *flashes* de memória, a depressão e assuntos traumáticos. Um assunto muito discutido ainda é o das construções ficcionais a partir de experiências vividas pelo autor, retalhos de memória aliados à criação que ameaçam a estabilidade das fronteiras entre verdade e ficção.

Também é um assunto periódico, a presença do escritor no cenário literário e enquanto elemento chave na interpretação do texto, que contraria a proposição de Roland Barthes de que o autor está morto. A presença do autor na literatura brasileira atual é constante, os protagonistas dessas narrativas são, em sua maioria, escritores. Muitos são os títulos em que podemos perceber isso.

Na década de 60, Roland Barthes anunciou em seu texto, talvez o mais famoso, “A morte do autor” a teoria de que o autor não era mais o “senhor” da interpretação de sua obra, mas que esse papel pertencia, principalmente, ao leitor. Ele, no entanto, não estava fazendo mais do que transcrevendo uma discussão que tinha muita voz na crítica literária daquele tempo e foi, inclusive, desenvolvida por Umberto Eco em *A Obra Aberta* (1962) e também por Foucault e Derrida.

O texto de Barthes surgiu a partir de uma aula que envolvia a análise de um romance de Balzac (posteriormente publicado, em 1970, sob o título *S/Z: um ensaio*), em que ele destacava essa nova abordagem da crítica literária da França dos anos 60, que pretendia analisar a obra sem limitar-se à vida do autor, como a cidade onde nascera, sua árvore genealógica, o lugar onde cursara a faculdade, etc. Segundo ele aponta, esse papel de interpretação não cabe ao autor, pois quem decide como interpretar o texto é o leitor.

Essa ausência do autor no contexto da análise literária está no centro da decomposição linguística das filosofias que tem o sujeito como fim do conhecimento. Somente ao sair da Idade Média (mais precisamente no Renascimento) surge o conceito de autor como o conhecemos, a partir de movimentos que destacam o prestígio individual, como o empirismo britânico e o racionalismo francês, ao que Barthes afirma “ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’” (BARTHES, 2004, p.58). A própria imagem de literatura encontrada na cultura contemporânea está intrinsicamente relacionada aos gostos do autor, suas paixões pessoais, à sua imagem através das entrevistas e revistas que unem pessoa e obra (BARTHES, 2004, p.59).

Esse tema também é explorado por Michel Foucault que analisa a relação entre texto e autor, o que aponta, segundo ele, para a maneira como a figura autoral lhe é exterior e anterior ao texto, pois “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p.35). Foucault também aponta para o fato da morte e a escrita estarem sempre relacionados, apoiando-se no exemplo da epopeia Grega, que cantava o herói a fim de immortalizá-lo, assim como fazia a personagem Sherazade, das *Mil e uma noites*, utilizando-se da narrativa como possibilidade do adiamento da morte. No entanto, essa narrativa se metamorfoseou contra seu autor: a obra, antes instrumento de imortalidade para o autor, passou a ter o direito de matá-lo, ser assassina do seu autor para que o leitor pudesse nascer (FOUCAULT, 1992, p.36). Assim, prossegue Foucault, a marca do escritor é uma consciência da ausência, em que lhe é necessário representar o papel de morto no jogo da escrita. Na ficção contemporânea, é cada vez mais comum que o autor confunda o leitor impossibilitando-o de distinguir entre dados da realidade e ficcionais.

No entanto, em *O prazer do texto* (1987, p.35), Roland Barthes diz que, embora a “morte do autor” tenha sido declarada, o leitor deseja a presença do autor. No mesmo texto, propõe que o sujeito-autor voltou, “talvez então retome o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade” (BARTHES, 1987, p.73. Grifos do autor), o que se aproxima mais da concepção contemporânea de autoficção. No curso *A preparação do romance II*, ministrado no Collège de France entre 1978 e 1980, Barthes afirma que essa volta do autor à cena literária se dá a partir do “desrecale do autor”:

Pareceu-me que, também à minha volta, um gosto se declarava, aqui e ali, por aquilo que poderíamos chamar – para não abordar os problemas das definições – a *nebulosa biográfica* (Diários, Biografias, Entrevistas personalizadas, Memórias etc.), maneira, sem dúvida, de reagir contra a frieza das generalizações, coletivizações, gregarizações, e de recolocar, na produção cultural, um pouco de afetividade ‘psicológica’: deixar falar o ‘Ego’, e não sempre o *Superego* e o *Isso* – A ‘curiosidade’ biográfica desenvolveu-se então, livremente, em mim. (BARTHES, 2005, p. 168. Grifos do autor)

Eurídice Figueiredo (2014), analisando essa questão, afirma que essa volta se solidifica o interesse declarado pelas escritas de si, tanto em relação a Proust, o autor de predileção de Barthes, quanto a seus próprios textos. Ele mesmo começa a criar instrumentos do que, posteriormente, se chamaria de “retorno do autor”, através de suas indagações a respeito de escrever diários (publicados após sua morte), hábito que cultivava de maneira

esporádica por não lhe reconhecer valor literário, mas o exemplo mais significativo foi *Diário do luto*, um livro fragmentado sobre dor e sofrimento em que expõe o luto após a perda da mãe, publicado inicialmente no livro *Incidentes* (1987). Trata-se de um diário escrito entre 1968 e 1969, onde Barthes capta *flashes* da vida cotidiana, enquanto morava no Marrocos, com ênfase nos corpos dos jovens marroquinos (FIGUEIREDO, 2014).

Dessa forma, seguindo o raciocínio de Eurídice Figueiredo, a partir dos fragmentos de diários, Barthes constrói o seu futuro, para os que virão, como um fantasma, da mesma forma como seguiu André Gide através do fantasma que deixou em seus diários de percursos, viagens e escritos. Como ele afirma em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003, p.92): “aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal como podemos vê-lo em seu diário íntimo, é *o escritor menos sua obra*: forma suprema do sagrado: a marca e o vazio”. Como Barthes (2003, p.115) defende, “substituir a história das fontes pela história das figuras: a origem da obra não é a primeira influência, é a primeira postura: copia-se um desempenho, e depois, por metonímia, uma arte: começo a produzir reproduzindo aquele que eu gostaria de ser”. Isso se dá, segundo Figueiredo, da seguinte forma:

Gide foi esse fantasma para ele: protestante, filho de pais de diferentes regiões da França (Normandia e Languedoc no caso de Gide, Alsácia e Gasconha, no caso de Barthes), escritor de profissão e pianista como *hobby*, “sem contar o resto”, ou seja, homossexuais que gostavam de ir aos países do Magreb nas férias em busca de uma vida mais simples com os jovens árabes (FIGUEIREDO, 2014, p.192).

Esses textos de Barthes apontam para uma nova abordagem no mundo literário francês, operada por ele e por outros autores que deixavam para trás as fórmulas estruturalistas em função de uma valorização do sujeito (FIGUEIREDO, 2014). Nessa mesma direção, Philippe Lejeune publica, em 1986, o livro *Le pacte autobiographique (BIS)*, no qual considera que a obra de Barthes *Roland Barthes por Roland Barthes* “propõe um jogo vertiginoso de lucidez em torno de todos os pressupostos do discurso autobiográfico – tão vertiginoso que acaba por criar no leitor a ilusão de que não está fazendo o que entretanto está” (LEJEUNE, 2008 *apud* FIGUEIREDO, 2014, p.193).

O termo “autobiografia”, objeto de análise de Lejeune, caracteriza a narrativa cujo narrador em primeira pessoa identifica-se explicitamente como autor biográfico e diz estar dizendo a verdade. Essa modalidade de escrita é considerada um exercício tipicamente moderno e pretende diluir as fronteiras entre verdade e ficção, assim, a ficção utiliza-se do *modus operandi* da autobiografia em uma tentativa de apontar as falhas de ambas enquanto tentativa de representar plenamente a realidade.

Em contrapartida, a escrita de si, segundo Foucault, constrói a individualidade, constitui o próprio sujeito, por isso dizer que a representação do eu abarca uma tentativa de reorganizar o ser fragmentado, típico do sujeito pós-moderno, que possui múltiplas identidades em torno de um núcleo caótico. Essa auto referência, surgida após a declaração da morte do autor, aborda Diana Klinger (2007), pode sinalizar uma tentativa de questionamento do recalque modernista do sujeito. Se nas cartas o sujeito que fala se olha ao mesmo tempo em que está sendo observado, a autobiografia seria o limite máximo dessa busca por si mesmo.

Segundo Philippe Lejeune (2008, p.33), uma autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”, ele disse isso sem saber, no entanto, estar adentrando uma seara muito maior e, por esse mesmo motivo, ele voltou inúmeras vezes a discutir essa definição. A principal característica da autobiografia é, para Lejeune, aos olhos do leitor, o nome próprio do autor, que sela o pacto entre ambos, de que se sabe quem está falando e que ele afirma estar dizendo a verdade e, por isso, torna-se de difícil questionamento (LEJEUNE, 2008).

A primeira aparição do termo *autoficção* surgiu, no entanto, a partir do momento em que, embora personagem e autor fossem homônimos, o ficcionista não assumia nenhuma realidade no que estava sendo narrado, tratava-se apenas de ficção. O termo foi cunhado por Serge Doubrovsky na quarta capa de seu livro *Fils* (1977) abriu os olhos da crítica literária para uma modalidade de escrita que vinha se tornando cada vez mais comum. Segundo Ítalo Moriconi (2005, p.14), uma característica marcante na literatura contemporânea brasileira é justamente “a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais”. Nesses casos, o narrador do texto apresenta abertamente traços biográficos em comum com o autor, mas deixa pequenas marcas que fazem com que o leitor questione a veracidade do relato da experiência.

A pesquisa em questão busca analisar a escrita de si no Brasil no século XXI, mais especificamente, o conceito de *autoficção* no Brasil. Essas reflexões e estudos são promovidos por questões que giram, principalmente, em torno do retorno do autor no século XXI, mas também suscitam questões acerca de realidade e ficção, verdade e mentira. A identidade apresenta-se, nesse caso, de forma híbrida e multifacetada. Esse século ficou marcado pela participação assídua do autor no circuito midiático, como feiras literárias, lançamentos de livros, entrevistas em jornais e revistas, etc. Essas participações constroem uma imagem para os leitores que procuram, cada vez mais, conhecer o que o autor tem a dizer

além do texto. Este passou, então, a participar também como personagem literário o que, apesar de conter referências autobiográficas, não representa uma verdade biográfica, mas, pelo contrário, estimula a indecisão frente às referências narradas. Falar em autoficção, no entanto, tornou-se uma árdua tarefa, uma vez que a palavra se tornou um conceito usado para muitos fins o que, por fim, acaba não definindo seu objeto.

Na literatura brasileira contemporânea, esse retorno do autor surge muito ligado à cena literária relacionada à questão da autoficção, enquanto gênero paradoxal que une em uma mesma palavra as categorias que, a princípio, deveriam se excluir: autobiografia e ficção. A intenção é manter o vínculo com o conceito original, mas também questionarmo-nos a respeito das constantes ocorrências de modificações neste, a forma como o conceito de autoficção, originalmente desenvolvido por teóricos franceses, se transformou em uma “palavra-valise”¹ para classificar textos muitas vezes de diferentes origens no Brasil. Mais especificamente, a intenção é mapear como se dá o retorno da figura autoral e a maneira como esta é construída usando, quase sempre, das ferramentas autoficcionalis.

No Brasil, o número 9 da revista britânica *Granta* editada no país (2012, Editora Alfaguara) é um bom exemplo dessa tendência dos escritores brasileiros em ficcionalizar traços da biografia do autor. O número em questão cujo título (e tema) *Os melhores Jovens Escritores Brasileiros* pretende, como sugere, publicar contos de escritores brasileiros contemporâneos com menos de 40 anos e já que tivessem publicados, pelo menos, um conto. A maioria dos contos se enquadra em uma ou mais questões elencadas nessa pesquisa: seja pelo trauma causado pela morte de alguém ou morte eminente, seja pela questão autoficcional (como a facilidade em reconhecer o autor nos traços do personagem) ou mesmo pela presença de um narrador que tem também o ofício de escritor como profissão.

Em análise da edição da revista em questão, Luís Augusto Fischer, em texto para o jornal Folha de São Paulo (2012), aponta a importância da revista para compreender o cenário da literatura brasileira contemporânea. Ele aponta, em números, as marcas dessa geração de escritores:

A *Granta* parece ter fotografado um momento cosmopolitizante, antipovo e autorreferente, na geração mais nova, que surfa num mercado muito mais maduro do que jamais foi, em todos os níveis, na renda, nos circuitos de difusão, no consenso da importância da leitura. (FISCHER, 2012, Folha de São Paulo)

¹ Fazendo, de modo geral, uso do processo de formação de palavras reconhecido como *composição por aglutinação*, que dá nome ao fenômeno da contração de duas ou mais bases em uma só palavra gráfica, a *palavra-valise* pode, ainda, agregar outros recursos que contrariam os planos consensuais, “outros processos de formação vernácula difíceis ou impossíveis de sistematizar: obscuras analogias, intuição poética, espírito chistoso, vivacidade da imaginação” (MELO, 1975, p. 225). Nesse processo de montagem, “os sentidos dos primeiros elementos permanecem ecoando, reverberando novas significações, fluidas, híbridas” (*idem*, p.226).

Segundo Fischer, seis ou sete dos vinte contos publicados têm fortes traços autoficcionais, onze dos vinte contos tinham a primeira pessoa como narradores e metade das histórias têm o escritor como personagem. Essa primeira pessoa, embora não necessariamente remeta ao autor, destaca-se, atualmente, por remeter o leitor ao autor empírico, quando somada a outros dados particulares deste sem, no entanto, ter compromisso total com a verdade biográfica.

Tatiana Salem Levy, por exemplo, escreveu como tese para seu doutorado na PUC-RJ o romance *A Chave de Casa*, em que a narradora descreve sua trajetória após receber do avô uma chave de sua casa abandonada na Turquia na época da perseguição dos judeus pelos Nazistas. Trata-se, além disso, de narrativas cruzadas de personagens diferentes que narram histórias diversas reunidas pelo tema da perda. Luto, dor e morte são constantes. Devido à sua origem judaica e de família turca, Tatiana Salem Levy respondeu inúmeras vezes a questões sobre a veracidade das informações do livro. Um grande aliado para esse fato se dá pelo *Pós-Escrito*, isto é, por tratar-se de um trabalho acadêmico, foi entregue um *paper* juntamente do romance, que narra suas pesquisas, suas viagens e serve, principalmente, como um diário de escrita, em que são anexados, inclusive, os e-mails enviados e recebidos pela doutoranda e romancista durante o processo de pesquisa. Nele, Levy afirma estar fazendo auto-ficção.

Michel Laub, em *Diário da Queda*, também apresenta um narrador que compartilha de algumas características biográficas, embora anônimo: o narrador nasceu em Porto Alegre e mudou-se para São Paulo, formou-se em Direito, mas exerce a profissão de escritor e, a questão que mais ressalta no livro: é judeu, descendente de um sobrevivente do Holocausto. Além disso, o livro imita a construção de uma autobiografia no sentido canônico, em que o autor mostra como se tornou o que é. No entanto, Laub já afirmou inúmeras vezes que não se trata de uma autobiografia. Inclusive já escreveu sobre o tema em sua coluna semanal no jornal Folha de São Paulo. Na ocasião, afirmou que o autor que optar por embaralhar as fronteiras entre realidade e ficção, deve arcar com as consequências que isso pode acarretar.

Essa pesquisa foi dividida em duas partes, a fim de manter de um lado as questões teóricas e do outro as analíticas. A função primordial do primeiro capítulo foi tentar descrever de forma breve o caminho percorrido pelas escritas de si, analisando textos de Foucault e Barthes, principalmente, até chegar ao que hoje se chama de autoficção, objeto maior. O segundo é dedicado a analisar desde a crise do sujeito, postulada por Nietzsche, abordando a forma como isso culminou na declaração da morte do autor, passando pelas teorias a respeito

do tema até chegar ao que se convencionou chamar de retorno do autor e, finalmente, como esse retorno age em sintonia com a autoficção.

Na segunda parte, as obras são abordadas, sob as perspectivas levantadas e, em um universo bem grande de opções, os títulos escolhidos foram: *A Chave de Casa*, de Tatiana Salem Levy e *O diário da queda*, de Michel Laub, cada uma em um capítulo sem, no entanto, analisá-las de forma isolada, já que isso seria impossível, pois muitos são os pontos de intercessão entre elas.

Algumas perguntas, assim, se fazem necessárias antes de prosseguir com a leitura: por que utilizar a ficção, e não a autobiografia, para falar de uma experiência pessoal? Quais são os caminhos que levam o autor a fazer essa escolha? Em que medida podemos afirmar que o autor retorna à cena na narrativa? Qual é a função da cultura midiática na interpretação do texto como autoficção? Quais elementos são levados em consideração para fazer essa constatação?

1. VEREDAS DAS ESCRITAS DE SI

*“A gente escreve o que ouve, nunca o que houve”
(Oswald de Andrade)*

Atualmente, as obras que contam com a primeira pessoa como figura narrativa têm significativas representações em nossa literatura. No universo das escritas de si, o *eu* é a voz que fala, o narrador se compromete a contar sua própria experiência. E cada uma das modalidades que constituem esse gênero (as tradicionais autobiografias, memórias, cartas, autorretratos, e as recentes autoficções, por exemplo) tem singularidades que as distinguem e a maioria tem a primeira pessoa como uma constante. Uma descrição da trajetória do termo tem por finalidade analisar como, historicamente, o caminho da escrita de si até chegar ao recente conceito da autoficção, em especial.

As primeiras aparições textuais do *self* são analisadas, no texto intitulado “O que é um autor?” (1992) de Michel Foucault, que em um primeiro momento aborda a importância que tinha a escrita de si em relação à vida ascética nas culturas grega e romana. A fim de inibir o pecado, eram feitas anotações das atividades do eu, uma vez que, se a alma estivesse em desacordo com o modo de vida desejável para um asceta, a exposição das ações da alma poderiam envergonhar quem as escreveu ao tornar pública sua conduta. Dessa forma, além de não cometer um ato impuro em público, a confissão escrita de um ato que pudesse ser escrito em particular também o envergonharia, por isso tratava-se de uma importante ferramenta na defesa de uma vida disciplinada (FOUCAULT, 1992).

A escrita ocupava também um importante lugar na anacorese, atenuando a solidão, já que, ao escrever sobre si mesmo, o ato já desempenhava o papel de um companheiro, pois suscitava vergonha e respeito humano. A partir daí, Foucault (1992, p.130-131) propõe uma primeira relação entre “aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade” e “o caderno de notas para o solitário”. Através da escrita, portanto, a lacuna presencial era preenchida, tanto para o asceta quanto para o solitário, isso porque, assim, era possível materializar alguém que não estava presente. Segundo o autor, outra relação que ocorre simultaneamente é a da “ascese como trabalho não apenas sobre os actos mas, mais precisamente, sobre o pensamento” (FOUCAULT, 1992, p.131), que atuaria como um tipo de sensor que agiria de forma a constranger pensamentos vistos como pecaminosos para uma alma devota, afastando-se da ascese.

A terceira, e última, relação abordada por Foucault é a escrita como combatente espiritual, isto é, uma vez que o demônio engana e faz com que o devoto se engane a seu

próprio respeito “a escrita constitui uma prova e como que uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 1992, p.131). Assim, a escrita de si, em uma época que antecede o Cristianismo, surge fortemente associada à confissão espiritual.

Foucault diz, dando continuidade ao seu estudo sobre as artes de si, que a escrita, entre as formas de controle de si, só desempenhou um papel considerável muito mais tarde, e é somente a partir dos textos de Epicteto, que insistia na importante função da escrita como exercício pessoal, que o autor encontra duas maneiras distintas da escrita como um exercício do pensamento: a primeira, linear, pois vai da mediação ao próprio ato de escrever; a segunda, circular, uma vez que a mediação precede a escrita que, então, evoca novamente a meditação. Porém, independente do ciclo em que ocorra o exercício do pensamento,

a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de acção. Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos* (FOUCAULT, 1992, p.134).

As formas da escrita *etopoiética* implicam as relações do indivíduo consigo mesmo, com os outros e com a verdade e são, como ele aponta, duas: os *hypomnemata* e a correspondência. Os representantes da primeira forma, embora figurem como parte de uma escrita *etopoiética*, não constituíam em uma narrativa em si mesma, por mais pessoais que fossem, mas antes uma espécie de caderneta ou agenda, que continham citações, fragmentos de obras, exemplos e ações presenciados, etc. e que cuja intenção era de registrar a fim de que não fossem esquecidas; tinham, em resumo, a finalidade de ser uma memória que pudesse posteriormente ser consultada. Não podem, por isso, ser considerados escritos de si, pois não visavam uma confissão ou mesmo uma revelação do indizível, mas somente pretendiam “reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a *constituição de si*” (FOUCAULT, 1992, p.137, grifo do autor).

Um bom exemplo dessa modalidade analisada por Foucault é a obra *Mon Coeur Mis à Nu* (*Meu coração a nu* ou *Meu Coração Desnudado*, em tradução para o Brasil), de Charles Baudelaire. Embora o texto tenha sido escrito entre 1859-1866, ilustra bem a abordagem de Foucault. O texto consistia em folhas avulsas que continham anotações diversas e foi publicado juntamente com outro texto de 1855, *Fusées* (na tradução, *Rojões*), erroneamente

sob o título *Journaux Intimes (Diários Íntimos)* que, como aponta o tradutor Tomaz Tadeu², é inadequado uma vez que o poeta não apontou essa possibilidade para os textos em questão. Não se trata de um diário íntimo, mas de anotações esparsas, que permitem uma interpretação reticente das ideias e, ao mesmo tempo, admitem o tom confessional de escritas íntimas.

Ainda segundo o tradutor, os manuscritos deixados por Baudelaire foram entregues para publicação a Auguste Poulet-Malassis, editor de várias publicações do poeta. Tratava-se, no entanto, de “papéis soltos, sem qualquer ordem aparente, estavam assinalados, em cabeçalho, pelo próprio Baudelaire, de acordo com uma das duas mencionadas rubricas” (TADEU, 2009, p.8), ele então as publicou do jeito que recebeu sem alterar sua sequência, colando os papéis em folhas maiores e, inclusive, mais de um em uma mesma página, em alguns casos. Isso resultou, ao fim do trabalho, em duas numerações: a dos papelitos colados nas páginas maiores e a própria numeração das páginas de suporte.

Essa constituição de si difere da escrita de si já que a primeira é resultado de cultura e tempo marcados pela tradição, pela autoridade do que já foi dito, pelo exercício da razão, pela ausência de uma subjetividade como a conhecida a partir do século XVIII, e que será abordada adiante a partir das reflexões de Luiz Costa Lima. A subjetividade entre os *hypomnemata* era praticamente inexistente, já que a relação entre eles era muito estreita e a audição ou a leitura não davam abertura para algo novo. A escrita de si, por sua vez, dá ao texto as características de quem o escreve, fornecendo aportes para que haja associação do homem à obra, ou ainda, possibilita o reconhecimento de atributos inerentes ao autor, reforçando-o como pessoa única e individual.

Se, no entanto, por um lado os *hypomnemata* não concedem sinais de uma individualidade, por outro, como aponta Foucault (1992, p.141) “a escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva”. Assim, é acrescentada à tradição que é eternizada nas cadernetas com suas memórias, pois o olhar para o passado implica em aprendizados próprios de quem olha, de maneira a, finalmente, formar a si próprio através da escrita e de sua leitura. O filósofo finaliza afirmando que

o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ (...) o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’.
(FOUCAULT, 1992, p.143)

² Em Apresentação de: BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Trad. e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Dessa forma, ainda que os *hypomnemata* não sejam, exatamente, uma escrita de si, sua importância é assegurada para a compreensão de como a 1ª pessoa foi se constituindo e afirmando na literatura.

A escrita *etopoiética*, a segunda apontada pelo autor, é a correspondência. É possível aproximá-la dos *hypomnemata* no que tange o exercício pessoal. Nas cartas, por exemplo, este se dá porque ao escrevermos, lemos ao mesmo tempo, assim como nos ouvimos ao mesmo tempo em que falamos. Assim, a carta enviada age sobre o emissor tanto pelo modo da escrita, quanto por sua leitura, e sobre o remetente pela leitura e “esta dupla função faz com que a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata* e com que a sua forma frequentemente lhes seja muito vizinha” (FOUCAULT, 1992, p.145).

O autor ainda lembra que o objetivo das cartas de Sêneca era o contínuo exercício de si mesmo para, assim, recorrer à ajuda alheia na construção de uma imagem de si próprio, caso o autor viesse a vivenciar uma situação no tipo no futuro. Se nas cadernetas as anotações eram feitas de maneira a assegurar uma memória para que, quando necessário, pudessem ser revisitadas e não perdessem a lição, nas correspondências, os conselhos escritos desempenhavam mutuamente a função educativa com a experiência alheia em benefício próprio.

A correspondência, contudo, quando comparada aos *hypomnemata*, não deve ser confundida com um prolongamento destes. Mas a carta faz mais do que dar conselhos educativos de forma a se adestrar com a prática, ela “constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem dirige” (FOUCAULT, 1992, p.149). Aquele que escreve se faz presente, se mostra – cabe ressaltar que o asceta escrevia a respeito de seus pecados a fim de que, quando expusesse, não se sentisse envergonhado, e que ele, assim, presentificava os companheiros de ascese.

Assim como quem escreve dá corpo ao que é dito de si mesmo, o dá também ao leitor, já que se pode dizer que a carta é inicialmente escrita para o outro. Acerca dos *hypomnemata* e a correspondência, a partir das ponderações de Foucault, é possível perceber que esta é mais próxima da escrita de si, pois é o autor o responsável pelo discurso, enquanto naqueles a constituição de si era dada através do discurso dos outros.

O estudo da escrita em primeira pessoa tem início na escrita espiritual, nos *hypomnemata* e na correspondência, ainda que se prefira não afirmar a existência da modalidade na Antiguidade. No entanto, por que não considerar as cartas o berço das escritas de si se os conselhos que o escritor dá partem do que ele próprio viveu? O crítico Luiz Costa

Lima (1986) acredita que, a autobiografia (palavra usada por ele como conceito genérico, e que se aplica a todos os subgêneros das escritas de si) não causa estranhamento no homem moderno porque o conceito de indivíduo é muito presente, e sem ele seria impossível definir um texto como relato de vida de um *eu*. Assim, ainda que os *hypomnemata* e a correspondência carreguem características da autobiografia, a ausência da percepção da individualidade que narra sua própria vida impede que sejam assim consideradas, uma vez que não é isso que constitui a verdadeira essência desse tipo de texto.

Os relatos em primeira pessoa tão comuns atualmente tiveram sua expansão com a valorização do conceito de individualidade. No texto “Júbilos e Misérias do Pequeno eu” (1986), Luiz Costa Lima não poupa esforços para se mostrar contrário ao estudo das escritas de si como Literatura, quando o sujeito começou a se perceber como indivíduo capaz de fugir dos dogmas da Igreja na Idade Média ou da obediência ditada pela antiguidade clássica. Isso se dá, como ele explica:

desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, a impaciência de viver aumentou a impaciência de se contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se tomou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas (COSTA LIMA, 1986, p.243).

Assim, a experiência pessoal doa ao fato narrado um caráter de verdade que, a partir de então, passou a ser cada vez mais explorada, principalmente pelos meios de comunicação, que se utiliza das testemunhas para legitimar a informação.

Dessa forma, cada século ou país conta com seus representantes memorialísticos e autobiográficos que, de alguma forma, acreditavam ter contribuído para a sociedade, fossem eles professores, escritores, estadistas ou homens e mulheres comuns, famosos ou não, vencedores ou fracassados. As autobiografias do século passado resumiam, não apenas o que o indivíduo fez, mas, principalmente, relatavam o que ele pensava e que pudesse servir de exemplo aos próximos, o que fez da literatura confessional uma espécie de substituta dos espelhos, que reflete o indivíduo de corpo inteiro.

Atualmente, no entanto, não é necessário ser um dito “cidadão exemplar” ou mesmo uma personalidade pública para escrever uma autobiografia. O interesse nesse tipo de texto, atualmente, é mais voltado para o interesse na vida particular das pessoas públicas. Os textos existem também para exaltar grandes feitos, como é o caso de Malala Yousafzai, uma menina paquistanesa alvejada pelo Talibã por estar frequentando a escola e, em decorrência de sua militância pelo direito das mulheres e adolescentes, foi a pessoa mais jovem a receber o prêmio Nobel. Ao mesmo tempo em que cantores da cultura *teen* têm seu espaço, como é o caso das recentes autobiografias de Justin Bieber e Selena Gomez.

O crítico Costa Lima compara os textos autobiográficos a espelhos que refletem aquilo que se é, com todas as qualidades, mas sem perdoar os defeitos que carrega, como as marcas do tempo ou uma deformidade física. As autobiografias, no entanto, permitem que o autor codifique a realidade através da objetividade de poder, em outras palavras, mostra as imperfeições que esse espelho certamente mostraria. O tempo que separa a escrita e o acontecimento permite que o autor tenha o distanciamento necessário para julgar, bem como dá a ele a oportunidade de emendar os acontecimentos, construir uma imagem de acordo com a sua intenção, tornando, assim, o eu narrado na autobiografia mais modificado do que real, e isso discute com a noção de verdade a que aspira ao relato de vida. É nessa direção que pode ser aplicado o questionamento de Costa Lima sobre a tendência em considerar a autobiografia como um gênero da literatura, como se se tratasse de ficção. Segundo ele,

uma explicação plausível parece ser a seguinte: a concepção normal e mais extensa de literatura combina duas determinações de origem e sentido diversos. A primeira, proveniente do Renascimento, a segunda, do romantismo. A camada historicamente mais antiga identifica a literatura com uma forma nobre de eloquência, com certa exploração da combinação das palavras, visando o deleite do receptor (COSTA LIMA, 1986, p.248).

No Renascimento, inspirou-se em um discurso eloquente comum entre os escritos íntimos, como as cartas; diferente do que acontecia no Romantismo, que se preocupava mais em tocar os sentimentos dos leitores, do que com a estética do texto, o que fez com que conferisse ao indivíduo o título de “verdadeiro sujeito do mundo” (COSTA LIMA, 1986, p.249). Unindo, assim, as formas como ambos compreendiam a literatura, é possível incorporar a autobiografia à literatura, que se trata de uma confissão textualmente bem elaborada de um eu. Porém, se essa união traz as escritas de si para o campo da literatura, ela distancia ainda mais os *hypomnemata* e a correspondência, uma vez que não se pode considerar as cadernetas e cartas de Sêneca como obras literárias sem que se cometa um duplo anacronismo, já que não existiam, na cultura romana, os conceitos de indivíduo ou de literatura.

O mercado editorial, atualmente, conta com um público para as publicações de relatos pessoais e narrativas de experiências, pois estas conferem credibilidade ao fato, o que aumenta ainda mais a quantidade de publicações por vítimas de genocídios ou testemunhas de guerras. Um fenômeno apontado por Andreas Huyssen em seu livro

Seduzidos pela Memória (2000), onde ele explica o termo *Erlebnisgesellschaft*³ (que, em tradução literal, significa “sociedade da experiência”) para analisar a restauração de velhos centros urbanos a fim de trazer sempre à tona o passado e o crescente interesse em retomar assuntos históricos. Para tanto, ele lista alguns desses fenômenos: “(...) o *boom* das modas *retrô* e dos utensílios *retrô*, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional” (HUYSSSEN, 2000, p.14).

Seguindo o pensamento de Andreas Huyssen que analisa o destaque dado à emergência da memória como um fenômeno cultural e político na sociedade ocidental, a década de 1980 inicia o novo foco que “parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes” (HUYSSSEN, 2000, p.15). Em outras palavras: há uma preocupação maior com o passado, do que com o futuro, o presente fica relegado, uma vez que as maiores preocupações têm origem no passado ou no futuro e isso pode, em certa medida, estar influenciando nosso modo de viver. Huyssen marca a década de 1960 como data inicial para o surgimento de um novo tipo de discurso de memória no ocidente, devido à descolonização e aos recentes “movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas” (HUYSSSEN, 2000, p.11). Essa busca por tradições, próprias e alheias, teve acompanhamento de inúmeras declarações de fins: o da história, da obra de arte, das metanarrativas, da morte do sujeito. Essas declarações, embora entendidas literalmente, apontavam para essa atual recodificação do passado iniciada no modernismo (HUYSSSEN, 2000, p.10), para ilustrar esse cenário, o autor coloca em destaque o debate sobre o Holocausto que estava em voga, na década de 1980, nos EUA, e seus desdobramentos.

Nesse cenário, Huyssen aborda o papel da mídia que buscava rememorar o Holocausto. Analisando o crescente avanço das novas tecnologias midiáticas, tem-se a sensação de que quanto maior a capacidade de armazenamento de memória em banco de dados e imagens, menor seria a participação da cultura como instrumento de rememoração ativa, ao que ele chama de uma amnésia cultural, isto é, esse avanço tecnológico parece substituir o papel da cultura, ao atuar mais fortemente na evocação da memória. Essa velocidade crescente da vida material suscita uma nova perspectiva de temporalidade que age

³ Embora o termo tenha sido, aqui, trazido a tona a partir do texto de Huyssen, seu autor é o alemão Gerhard Schulze, ao que o autor define em nota: “Refere-se a uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associadas ao consumo de massa. O trabalho de Schulze é um estudo sociológico empírico sobre a sociedade alemã contemporânea que evita tanto os parâmetros restritivos do paradigma de classe de Bourdieu quanto a oposição entre uma experiência superficial e uma experiência genuinamente profunda” (HUYSSSEN, 2000, p.39).

tanto na memória individual quanto na cultural, ao mesmo tempo em que “destrói o espaço e apaga a distância temporal” (HUYSSSEN, 2000, p. 74), o que, conseqüentemente, altera o mecanismo da percepção psicológica.

Em sua teoria, essa amnésia cultural nasceria da rapidez das inovações tecnológicas, científicas e culturais direcionadas à sociedade de consumo, o que resultaria em estilos de vida e objetos obsoletos que, conseqüentemente, alterariam a duração do tempo presente. Embora paradoxal, seria justamente essa amnésia que acarretaria no fascínio pela memória e o passado, o que pode ser visto como uma tentativa de reduzir a velocidade da vida pós-moderna, ao invés de superficial e destrutivo, a partir do contraponto entre a amnésia gerada pelo lucro imediato e a política de curto prazo.

Houve, nos anos 80 e 90, um excesso do debate sobre o Holocausto nos programas de televisão, no cinema e na literatura ficcionais, o que, de certa forma, banalizou o assunto, com discursos ritualísticos, que o tornaram um lugar-comum na cultura ocidental. Essas formas, no entanto, Huyssen aponta, fragmentam a memória do Holocausto, o que seria mais importante em sua opinião são os documentários, arquivos, relatos de testemunhas oculares, historiografia do Holocausto.

Essa visão da fragmentação pela mídia, no entanto, pode ser um instrumento para congelar a memória do genocídio, trazendo os receptores dessas informações disseminadas possam refletir efetivamente e a transmitam ao campo do conhecimento. Dessa forma, a comemoração do Dia Internacional da Lembrança do Holocausto utiliza-se da grande mídia e dos avanços tecnológicos para expandir o assunto não apenas entre o povo judeu que vive em Israel, mas também aos judeus de outras partes do mundo e todos os não judeus. A mídia permite que um número maior de pessoas possa entrar em contato com os horrores praticados pelo Exército Nazista e contribui para que se dissemine através das gerações e não caia no esquecimento.

Sobre a experiência, Costa Lima aponta:

a experiência pessoal não era encarada como razão suficiente para levantar o *stilus*. O motivo não estava simplesmente na suposição segura de que fins práticos eram visados na escrita de qualquer autobiografia, mas na desvalorização dos fatos verdadeiros de uma carreira como assunto de obra literária, desvalorização reencontrada na atitude quanto às pessoas históricas em geral. Não parecia haver uma clara linha divisória entre o verdadeiro e o inventado, desde que o último permanecesse nos limites do possível (COSTA LIMA, 1986, p.251).

Aqui, se evidenciam duas preocupações do crítico, a leitura anacrônica das escritas de si e a impossibilidade de se ter na autobiografia um caráter documental, um aporte para comprovar a verdade. No primeiro caso, podemos nos perguntar por que tão tarde a vida

privada passou a despertar o fascínio que exerce em nosso século, em que vivemos dominados pela cultura da mídia que espetaculariza o sujeito de várias formas e, assim, poderíamos, talvez, transferir essas características para o passado. Mas Costa Lima nos chama a atenção para a diferença existente entre as sociedades para que não se cometa equívocos. Na sociedade antiga, a educação do homem era para que ele se tornasse um homem público, ao que ele renunciaria por sua vida privada para viver uma vida confiada ao bem público, pois “uma vida privada satisfatória derivava da vida satisfatória obtida apenas como cidadão” (WEINTRAUB *apud* COSTA LIMA, 1986, p.252). O modelo social pré-estabelecido ambicionado sobrepujava a individualidade e isso uniformizava a conduta para o cidadão que abnegava de sua individualidade por um papel na sociedade.

No segundo caso, a enunciação e o fato são separados por uma distância suficiente para que ele não consiga ser totalmente exato e imparcial em seu discurso. As distrações, os equívocos, lapsos de memória e a seleção no momento da escrita, sejam elas consciente ou inconscientes, já distanciam por si só o autobiógrafo de sua prévia intenção de dizer somente a verdade sobre o que ocorreu. Trata-se, assim, da autobiografia como um espelho corretivo em que não há a intenção premeditada do autor em mentir ou inventar, mas, ainda que espere dizer somente a verdade, essa é uma tarefa impossível. No entanto, seus leitores creem ou não que ele aja de boa-fé e assumem um importante papel, como veremos a seguir na teoria de Phillippe Lejeune.

Luiz Costa Lima conjectura que talvez o surgimento da escrita de si tenha ocorrido na Idade Média, mas sua conclusão é negativa, uma vez que, segundo ele, para a autobiografia é indispensável que o eu-empírico e o mundo se relacionem, já que se atuam e se modificam mutuamente. Não há, no entanto, ocorrência de que isso ocorra na Idade Média, ainda que haja referência ao eu, ele não tem alcances psicológicos (COSTA LIMA, 1986, p.255). Na medievalidade, assim como na Antiguidade, o sujeito não fazia escolhas pessoais, mas seguia o fluxo pré-determinado pela sociedade. Um exemplo dado pelo próprio Costa Lima é o de Santo Agostinho, considerado por muitos o precursor da autobiografia, ele moldava-se de acordo com o modo de vida cristão, que era adotado por todos, sem que tivessem a liberdade pessoal.

O autor, então, faz mais um estudo, dessa vez do Renascimento, quando, pela primeira vez, pode-se considerar a existência de uma literatura da interioridade, isso porque o homem renascentista tem liberdade para optar entre as diferentes e possíveis direções a seguir, pois não está preso a modelos pragmáticos. Ele aponta que “a complexidade da vida renascentista,

ou seja, das relações de trabalho e de poder, já impede a permanência de um ideal de conduta una, coletivamente orientada e previamente ensinável” (COSTA LIMA, 1986, p.257). O sujeito deste tempo conseguia ser individual e, conseqüentemente, pode escrever uma história de si, mesmo que ainda dependa da vontade dos donos do poder que impediam o exercício do livre-arbítrio, portanto, ainda não se tratava do “indivíduo moderno”, que surgiu na autobiografia de Rousseau.

Jean-Jacques Rousseau inaugura, em 1782, de uma vez por todas, o formato de autobiografia tão comum entre nós até hoje, ao contrário do que ele previu na primeira frase das *Confessions*, onde afirma que: “Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.”⁴ (ROUSSEAU, 1999, p.6).

Rousseau, já adulto, retoma sua infância e estabelece uma relação a fim de buscar o conhecimento de si: ele acredita que a criança que ele foi, o ajudará a compreender o homem que ele é, iniciando um processo de inquirição de si mesmo, ao qual teria se aventurado na “descida em sua própria noite” (COSTA LIMA, 1986, p.287). O crítico ainda afirma que, quem escreve sobre a própria vida é capaz, apenas, de elaborar “um testemunho de boa fé, i.e., que é assim que sente haver sido em certa situação ou haver presenciado certo acontecimento” (COSTA LIMA, 1986, p.302). Isso porque, como o teórico afirma, essa construção é um discurso e não necessariamente se mantém fiel todo o tempo aos fatos, ainda que ele se proponha a ser completamente sincero e não ocultar nada, expondo até seus atos mais vis (COSTA LIMA, 1986).

Essa sinceridade não ocorre em sua totalidade, repetida pela maioria dos autobiógrafos, fica, no entanto, maquiada por uma série de implicações. O próprio conceito de verdade, por si só, já é questionável. O crítico coloca à prova até mesmo o discurso da historiografia, que teoricamente tem um compromisso firmado com a verdade. Segundo ele:

Embora saibamos que sua posição no interior da sociedade e que a teoria que conscientemente ou inconscientemente partilha interfere diretamente na escolha e interpretação que oferece, o historiador tem e deve ter a pretensão de oferecer a “verdade” sobre seu objeto (As aspas significam que a verdade não se encontra, mas se constrói, i. e., que é sempre dependente da posição do investigador) (COSTA LIMA, 1986, p. 302)

O pesquisador francês Philippe Lejeune, que dedicou sua carreira aos estudos das escritas de si, (principalmente da autobiografia e, atualmente, dedica-se exclusivamente ao diário), adota a publicação da obra *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau como o marco

⁴ Em tradução livre: “Formo uma empresa que nunca teve um exemplo, e cuja execução não terá nenhum imitador. Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e este homem serei eu.”

zero do gênero. Segundo Lejeune, o leitor tem papel essencial e decisivo para a noção de pacto autobiográfico proposta pelo autobiógrafo. O ponto de partida para as teorias a respeito das escritas de si partem da definição primeira de autobiografia, que seria, segundo Lejeune (2008, p.14): “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Esse é, no entanto, um conceito problemático que exclui inúmeros exemplos de textos autobiográficos, como a poesia, lacunas que o próprio autor se encarrega nos anos seguintes de corrigir. Porém, apesar dos problemas comuns a qualquer definição, esta abrange de forma ampla e satisfatória as representações do gênero.

Portanto, o texto autobiográfico deverá tratar da vida pessoal do autor de forma plena, mesmo que, para isso, também apresente uma história social, uma vez que é um indivíduo e, como tal, faz parte do mundo. Nesse sentido, Lejeune afirma que é necessária uma hierarquia no modo que a vida do autobiógrafo receba a atenção devida. A complexidade e pluralidade da vida humana farão com que um texto autobiográfico possa transitar em todas as modalidades de escrita do eu.

No primeiro texto de Lejeune “O pacto Autobiográfico” (publicado em 1973, na Revista Francesa *Poétique*), que rege ainda hoje as principais discussões a respeito da autobiografia, se por um lado o teórico admite que, por vezes haja fortes interseções entre a escrita autobiográfica e outros gêneros da literatura íntima; por outro, ele é restritivo e não admite gradações no elemento que, a seu ver, é a base da autobiografia: a situação que autor que apresenta, necessariamente, uma identidade com o narrador com o personagem principal. Essa, segundo ele afirma nesse primeiro texto, é uma questão de tudo ou nada, em suas palavras, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p.15, grifo do autor).

O leitor, como dito, desempenha função primordial na teoria de Philippe Lejeune. É ele que irá perguntar “quem é o *eu*?”, ou seja, quem diz *eu* na autobiografia, quem é o autor e por qual motivo ele deveria se interessar em ler a história que esse eu conta. O teórico francês retoma a Linguística para lembrar que os pronomes pessoais (eu e tu, especialmente) somente têm função quando inseridos em um discurso, logo, eles não remetem a um conceito e não existem fora do discurso, mas dentro dele os pronomes determinarão a identidade do sujeito como enunciação e como enunciado.

Em uma alocução oral, é natural que as duas pessoas do discurso tenham suas identidades reveladas, já que são o próprio referente e, mesmo nas situações em que isso

não fica tão explícito, como em uma conversa telefônica, por exemplo, os dados extralinguísticos ou o discurso permitem saber quem fala. Porém, no caso de um texto escrito, o discurso do autobiógrafo deve permitir sua identificação. O nome próprio é, antes mesmo da primeira pessoa, a articulação entre pessoa e discurso, a respeito disso, ele lembra que a criança quando da aquisição da linguagem, refere-se a si mesma utilizando-se do nome próprio, sem utilizar o pronome pessoal. Na teoria lejeuniana, o nome próprio tem importância essencial, pois é ele o responsável por conferir ao autor uma existência real, isto é, o nome do autor na capa do livro designa uma pessoa que foi registrada em algum cartório, uma pessoa que existe em carne e osso e pode narrar sua existência. Segundo ele, muitas vezes, o nome do autor é o único dado extralinguístico do texto que permite a considerar o autor como uma pessoa, para ele:

um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz (LEJEUNE, 2008, p.23).

Assim, Lejeune postula sua teoria de pacto autobiográfico a partir da identidade entre os nomes do autor, narrador e personagem, sendo que o pacto em questão necessita do leitor para firmar esse contrato de leitura entre autor e leitor. Este, antes de iniciar a leitura, observa a coincidência onomástica e, dessa forma, lerá a obra ciente de que se trata de um texto referencial, em que o autor conta a sua vida empírica, com informações verificáveis e se comprometendo a dizer a verdade. Apesar das objeções feitas a esse respeito, considerando a impossibilidade de se narrar de forma imparcial a verdade sobre a própria vida, Lejeune acredita que “o fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção” (LEJEUNE, 2008, p.104). Para ele, a autobiografia é sim um relato que se compromete com a verdade, independente das escolhas do escritor e dos possíveis equívocos da memória.

Lejeune compara a autobiografia a outros discursos referenciais, como o científico e o histórico. Assim, ele afirma que o pacto referencial é uma coextensão do pacto autobiográfico. No entanto, se o conteúdo de um texto dessa natureza é verificável, isso não acontece com as autobiografias. E, nesse caso, mesmo que o pacto referencial seja mal cumprido, diferente da historiografia ou do jornalismo, ele não será invalidado.

A definição de autobiografia cunhada por Lejeune, como já dito, recebeu algumas críticas, mas também autocríticas por parte do autor, e foi revisitada ao longo de sua carreira nas diversas conferências e textos em que o tema foi retomado. No texto em questão, Lejeune incluiu um quadro que, segundo ele, abrangeria todas as possibilidades de escritas de si que poderiam existir baseando-se em dois elementos: a coincidência ou não do nome do personagem com o nome do autor, e o estabelecimento de um pacto autobiográfico ou romanesco. No entanto, o quadro apresentava algumas “casas cegas”, que consistiam em cruzamentos que, segundo o autor naquela época, não seriam possíveis. Para ele, não existia registro de um romance que apresentasse identidade entre os nomes do autor, narrador e personagem principal, e, ao mesmo tempo, um pacto romanesco.

| Nome do personagem → Pacto ↓ | ≠ nome do autor | = 0 | = nome do autor |
|------------------------------------|-----------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| Romanesco | 1 a <u>romance</u> | 2 a <u>romance</u> | |
| = 0 | 1 b <u>romance</u> | 2 b <u>indeterminado</u> | 3 a <u>autobiografia</u> |
| Autobiográfico | | 2 c <u>autobiografia</u> | 3 b <u>autobiografia</u> |

Em 1977, o escritor, professor universitário e crítico literário Serge Doubrovsky, em meio ao processo criativo de seu livro *Fils*, percebeu que seu trabalho se adequava ao quadro de Lejeune, justamente à janela que Lejeune disse que seria impossível preencher, criando uma noção que chamou de *autoficção*, que definia sua obra em que o autor e o personagem tinham o mesmo nome, no entanto, o pacto autobiográfico não era firmado devido à inscrição de *romance* na capa do livro.

Diante disso esta nova forma de escrita de si que ainda não havia sido analisada em sua teoria, Lejeune escreveu um novo texto intitulado “O pacto autobiográfico – BIS” (1986) em que tentou explicar melhor algumas questões do texto anterior, onde afirma que

nos últimos dez anos, da “mentira verdadeira” à “autoficção”, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. Essa indecisão é estimulante para a reflexão teórica: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como “fictício” ou ambíguo? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe à mentira) e realidade (que se opõe à ficção)

permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem? (LEJEUNE, 2008, p.59).

A autoficção, em realidade, revoluciona as escritas de si na medida em que problematiza os conceitos de ficção e realidade, noções que eram (ou pareciam ser) estanques. Na atualidade, o conceito de ficção ganha uma nova configuração. A partir do que se observou até aqui, chegamos ao século XXI que subverte os conceitos de escritas de si quando mescla ficção e realidade, verdade e mentira.

PARTE I – AUTOR E AUTOFIÇÃO

2. DA CRISE DO SUJEITO, À MORTE E O RETORNO DO AUTOR

1. DO AUTOR À MORTE

*“Já não conheço mais os traços do meu rosto SENHOR eu sou o mais humilde dos meus servos nada mais se esconde sobre esse nome WALY DIAS SALOMÃO não tenho nenhum mistério não aprendi nenhum truque nenhum grande segredo eterno não tenho nada a preservar – instituído território livre no meu coração: o artista nasce na morte”
(Waly Salomão)*

A fim de evitar que a figura do autor fosse sacralizada e tomada como intocável, o *new criticism*, “passa a conceber a literatura como um vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita” (MELO MIRANDA, 1992, p.93). Os textos referenciais, em que é possível mapear facilmente elementos exteriores a eles, eram considerados “gêneros menores” ou mesmo não literários, o que atingia vários textos como os diários, as crônicas, autorretratos, etc. Além disso, eram muitas vezes associados ao universo introspectivo feminino, sofrendo, assim, uma dupla marginalização. Após essa crítica, então, é que se deve pensar o sujeito da escrita, já que a concepção da relação entre subjetividade e escrita será fortemente influenciada pela desconstrução da categoria do sujeito cartesiano postulada por Friedrich Nietzsche.

Produzida ao longo do século XX, Nietzsche opera essa crítica a partir da “desconstrução da categoria do sujeito cartesiano”, o que significa

Assumir os efeitos da morte de Deus e do homem, ou seja, da figura construída tanto pela tradição da filosofia moderna, fundada no *cogito* cartesiano, quanto pela tradição cristã na qual interioridade, renúncia e consciência de si seriam seus eixos fundantes. (KLINGER, 2007, p.14).

A filosofia de Nietzsche é uma das mais radicais críticas à metafísica, a problemática desenvolvida por ele é caracterizada, principalmente, pela desconstrução dessa tradição, associada à crença na ideia do sujeito como positividade e fundamento como ele aponta em *Além do bem e do mal*:

(...) Repetirei mil vezes, porém, que “certeza imediata”, assim como “conhecimento absoluto” e “coisa em si”, envolve uma *contradictio inadjecto* (contradição no adjetivo). Deveríamos nos livrar, de uma vez por todas, da sedução das palavras! Que o povo acredite que conhecer é conhecer até o fim; o filósofo tem que dizer a si mesmo: se decompouso o processo que está expresso na proposição “eu penso”, obtenho uma série de afirmações temerárias, cuja fundamentação é difícil, talvez impossível – por exemplo, que sou eu que pensa, que tem de haver

necessariamente um algo que pensa, que pensar é atividade e efeito de um ser que é pensado como causa, que existe um “EU”, e finalmente que já está estabelecido o que designar como pensar – que eu sei o que é pensar. Pois se eu já não tivesse me decidido comigo a respeito, por qual medida julgaria que o que está acontecendo não é talvez “sentir”, ou “querer”? Em resumo, aquele “eu penso” pressupõe que eu compare meu estado momentâneo com outros estados que em mim conheço, para determinar o que ele é: devido a essa referência retrospectiva a um “saber” de outra parte, ele não tem para mim, de todo modo, nenhuma “certeza” imediata (NIETZSCHE, 1992, p.21-22).

As proposições cartesianas, assim, são perturbadas pelo pensamento de Nietzsche, principalmente aquelas que, no pensamento de Descartes, valorizavam o indivíduo e significavam sua subjetividade como espelho da razão. Para ele, é dentro do próprio sujeito que a verdade habita, uma certeza da consciência de si, que é uma condição para a existência do sujeito, sua capacidade pensante. Nietzsche, porém, postula que essa propriedade de pensar como requisito principal de existência do homem acaba caindo na redundância dogmática sem dar lugar a uma atenção histórica. Trata-se de uma crença cega de Descartes em fazer com que o homem seja o portador inquestionável da verdade universal, com a qual Nietzsche não concorda. Essa ideia de uma subjetividade que transcenda as experiências do corpo passa a ser improvável, uma vez que a realidade se constrói a partir de devires, “fluxos de acontecimentos”, o que invalida a ideia do cogito cartesiano. Ao questionar essa metafísica, Nietzsche retira a pretensão de que o sujeito seja um agente enunciatador da verdade, aquele que dá sentido a algo: “Não devem refugiar-se numa metafísica, mas sacrificarem-se a uma civilização do devir! É por isso que eu me oponho absolutamente ao idealismo do sonho” (NIETZSCHE, 1992, p.59).

Nietzsche buscava justamente descaracterizar a existência de qualquer fundamento metafísico orientador que sirva de sustentação ao conhecimento e à existência do homem e suas relações cotidianas. É a partir dessa crítica pautada na ideia de valores essenciais à filosofia do sujeito, que se acaba retirando do homem a ligação com a natureza. Essa ruptura com a metafísica fica instaurada quando ele apaga vestígios do idealismo no homem, dando-lhe sentido meramente histórico, iniciando, assim, uma discussão sobre a genealogia do sujeito.

O Estruturalismo, no século XX, deu continuidade a essa crítica. Os estudiosos do tema propuseram “um paradigma transdisciplinar cujo eixo seria uma concepção lógico-formal da linguagem” (KLINGER, 2007, p.15), baseados na reformulação do conceito do inconsciente freudiano proposto por Lacan (1985). Michel Foucault, no texto “O que é um autor?” (1969), analisa o conceito de autor a partir da relação do texto com o sujeito que o

escreve, isto é, a forma como essa figura interior e exterior ao texto é apontada na obra, “não se trata da sujeição de um sujeito a uma linguagem, trata-se da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não deixa de desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p.59).

O filósofo aponta, aqui, uma inversão da relação entre escrita e imortalidade (ele cita como exemplo a epopeia grega destinada a sempre fazer lembrar o herói morto, ainda que fosse jovem, a narrativa reproduzia sua morte, pois ela tinha significado), para a escrita com a morte (ao passo que a narrativa árabe adia essa morte, como Sherazade que narra todas as noites para afastar a ideia da morte). A imortalidade, percebemos pelos exemplos, é caracterizada na tradição oral, diferente da escrita que parece estar sempre próxima à morte do autor, já que, cada vez mais, a obra escrita “assassina” seu autor, apagando as características individuais do sujeito que escreve, pois “a marca do escritor já não é mais que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 2003, p.34).

Por outro lado, a figura do autor não pode ser facilmente descartada, já que essa categoria também sustenta os conceitos de obra e de unidade. O desaparecimento do autor, por isso, deixou de ser um espaço vazio e Foucault se preocupa em localizar e identificar as funções deixadas por ele. O francês postula sobre o que ele acredita ser uma *função autor*, em que separa nitidamente as confusões entre autor biográfico e intenção do autor, essa função definida como, na análise de Antoine Compagnon, em *Demônio da Teoria*:

característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”, engendra e se exerce na potencialidade do texto; não se funda na “atribuição de um discurso a um indivíduo”, tampouco se coaduna com a procura de uma intenção autoral como “sentido oculto”. (COMPAGNON, 2001, p.50)

Embora nem todos os discursos contem com essa função, ela, atualmente, existe de forma significativa na literatura. É a figura do autor quem permite explicar, na crítica literária moderna, a presença de certos acontecimentos numa obra, suas transformações e modificações diversas. Razão pela qual Foucault afirma que a *função autor* preenche o vazio deixado pela “morte do autor”, já que o autor não é uma construção secundária a partir de um texto inanimado, mas seus textos trazem características de sua escrita, os signos que opta por utilizar, assim como suas articulações verbais e vocabulário. Sobre isso, Foucault conclui que:

Ela [a função-autor] não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes

diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2003, p.279-280).

Esse autor nasce com a modernidade e sua morte, como concordam Barthes (2004) e Foucault (2003), é certa a partir do momento em que há uma mudança na ideia que se tinha, até então, de linguagem como portadora da fenomenalidade da obra literária. Sobre isso, Foucault fala da escrita contemporânea em que já não é importante quem escreve, uma vez que a escrita adquiriu autonomia e basta-se por si própria. Nessa escrita, não importa o que o autor pretendia dizer, mas a interpretação dada a este discurso num dado contexto de interpretação, pois “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2003, p. 268).

O autor, enquanto criador e ordenador inquestionável de uma narrativa, teve seu processo de declínio iniciado a partir do ensaio intitulado “A morte do autor”, de Roland Barthes, publicado originalmente em 1968, onde propunha o rompimento com a ideia de que a categoria do autor fosse suficiente para a crítica de uma obra e, em lugar dele, leitor seria esse confluente de toda escrita e um lugar, ainda que provisório, de articulação da obra.

Para isso, Barthes levanta a questão da voz que fala na novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, ao que, ele mesmo afirma, não é possível ser respondida, já que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, onde foge nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pelo corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p.57).

Barthes pensa no texto como um tecido de citações, local em que não faria sentido falar em um sujeito autoral, já que ele se dilui no processo de composição. O que se sobressai aqui é a oposição à ideologia burguesa de engrandecimento da personalidade e do indivíduo. Ele aponta o autor como uma figura produzida pela sociedade a partir do momento em que ela descobriu o prestígio individual (BARTHES, 2004, p.58).

A cultura da modernidade cria a função autoral a fim de disponibilizar um apoio às demandas daquele momento histórico. No cenário das manifestações por mais direitos em 1968, a figura autoral representava o individualismo burguês. Ela não deve, então, na contramão da tendência crítica, ser proprietária do discurso já que apenas a linguagem importa, uma vez que “escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’” (BARTHES, 2004, p.59). Dessa forma, o texto só atinge sua completude no encontro com o leitor.

O que acontecia, tradicionalmente, era a leitura do texto a partir da história do autor, seu lugar de nascimento, sua psicologia, sua formação, a escola literária em que mais se adequava, e isso fechava o significado da obra, seu sentido ficava estrito àquelas informações autorais. Quando Barthes aponta o texto como um tecido, ele usa a metáfora dos fios como formadores, propondo que o texto é um emaranhado de linhas avulsas, que, quando alinhadas e trabalhadas em conjunto, formam um todo que forma um único original. Isso também, segundo ele, libertaria o texto das explicações absolutas e fixas (BARTHES, 2004, p.63).

Vale ressaltar, como analisa o professor Sérgio Bellei (2014), que o conceito de autor como proprietário de obras originais é reforçado a partir da categoria romântica de “gênio” que foi atribuída a alguns proprietários de obras com a finalidade de valorizar ao extremo os produtos, isso se dava tanto em termos literários, como, ainda que não confessado abertamente, em termos mercadológicos (BELLEI, 2014, p.3). Ele ainda rememora Terry Eagleton:

Não custa lembrar que, como observou Terry Eagleton, a representação do escritor como gênio transcendental aparece, justamente, “no momento em que o artista se vê transformado em um produtor de mercadorias pouco competitivas”, o que torna possível entender a invenção do conceito como uma “compensação espiritual pela degradação” operada por forças de mercado (EAGLETON, 1990 *apud* BELLEI, 2014, p.3).

Por fim, Barthes encerra seu artigo afirmando que o verdadeiro lugar da escrita é a leitura. Ele cita como exemplo as investigações recentes de J.P. Vernant que analisava as tragédias gregas constitutivamente ambíguas, isto é, todo o texto é feito com palavras de duplo sentido, e a compreensão de alguém para a duplicidade do sentido, além de “própria surdez dos personagens” (BARTHES, 2004, p.64) é feita pelo leitor, ele é a interseção dos inúmeros discursos e diálogos de várias culturas, pois “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é aquele que mantém juntos em um único espaço todos os caminhos de que um texto se constitui” (BARTHES, 2004, p.70).

No entanto, Roland Barthes não esgotou a questão do escritor e o texto com esse ensaio. Em 1973, o crítico francês retorna a essa questão do autor em *O prazer do texto* em no qual ele não descarta a possibilidade de uma espécie de retorno do autor, porém de uma forma diferente: o autor agora é pensado, não como uma unidade, mas em termos plurais. Nesse ensaio, Barthes admite que o leitor precisa reconhecer uma voz dentro do texto a qual ele vai se apegar durante a sua leitura.

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu

desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no tagarelar). (BARTHES, 1987, p.37)

Esse ponto nos remete às teorias francesas dessa época que apontavam para uma tendência em negar o sujeito, e substituí-lo por uma função, como, foi apontado, fez Michel Foucault (1969). O foco na produção de sentido no leitor tomou formas na semiótica e também na estética da recepção.

Michel Foucault em sua conferência intitulada “O que é o autor?”, proferida em 1969, ao afirmar que a escritura é um espaço em que o sujeito do autor está sempre desaparecendo, por isso sua marca “está unicamente na singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p.36). É a partir dessa informação que Giorgio Agamben inicia as reflexões acerca da pertinência da presença e ausência do autor no texto. Partindo, para isso, da frase de Beckett, que nega a identidade do autor, mas ao mesmo tempo afirma que alguém a proferiu, isto é, *alguém* evidentemente necessário para a formulação do texto.

Para Agamben, as construções do sujeito, do autor e a vida dos personagens narrados resultam no confronto com os dispositivos em jogo, como a escritura e a linguagem. Esse autor ausente-presente na obra, bem como a subjetividade que resiste aos dispositivos submetidos a ela, é evocado pelo filósofo a fim de concluir que

também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. (AGAMBEN, 2007, p.57)

Esse autor descrito por Agamben age como protagonista de sua história enquanto ficção, seja ela escrita, cinematográfica ou nas redes sociais são sintomas desse tempo. Isso se dá, como aponta Guy Debord, a partir da frase de Berkeley: “Ser é ser percebido”, que tão bem representou a sociedade dos anos 60 como espetáculo midiático.

A figura do autor, assim, passou a tomar novas dimensões ao ficar evidenciado, nessa linha de raciocínio, que o escritor buscava em sua obra um leitor, mas o leitor também buscava um escritor e que, para ambos, a obra não existiria sem o outro. Assim, Umberto Eco (1988) postula que o texto não existe sem o escritor, mas é incompleto sem a presença de um leitor que vai preencher as lacunas do não dito (ECO, 1988, p.37). A crítica tenta, assim, refletir o impacto da dissolução no sujeito na arte, ao mesmo tempo em que a cultura de massa, seguindo a tendência mercadológica, reforça o caráter individualizante.

2. DA MORTE AO RETORNO

A figura do autor foi associada à crítica literária, tanto no estruturalismo, quanto no formalismo russo, para romper com a leitura estritamente do texto. Segundo Michael Foucault (1992), no entanto, este espaço deixado pelo autor, não podia ficar vazio, por isso ele propôs a *função-autor* como substituta. E, desta maneira, obedecendo ao desaparecimento do sujeito e a crítica à noção de verdade sugerida por Nietzsche, o autor empírico se conservaria distante dos estudos literários. Em contrapartida, Roland Barthes, ainda que defendendo a sua morte, reconhece que o autor está presente “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 2004, p.66). É possível notar que o estruturalismo, muito além da preocupação em “matar” o autor, planejava impedir que ele fosse elevado como palavra final do texto literário, mas que lhe fosse concedida a autonomia necessária. E, para isso, tratou de ignorar os aspectos biográficos presentes na análise textual.

Essa leitura, essencialmente textual na literatura, ignorando as marcas extratextuais, atualmente, deve ser questionada. Essa questão é formulada por Diana Klinger, “será que a destruição ‘da identidade do corpo que escreve’ não é menos um produto da ‘escritura’ do que de uma *concepção modernista* da escritura?” (KLINGER, 2007, p.35, grifo da autora). A morte do autor, de acordo com a autora, dá prosseguimento à crise do sujeito sobre a qual postulou Nietzsche e que desconstruiu a do sujeito cartesiano. Para ele, o eu não é uma circunstância do pensamento, já que aparece quando quer, seguindo vontades próprias, e não quando o “eu” quer e, assim, faz que o axioma cartesiano seja posto à prova, pois o pensamento destitui o eu. E permanece suspeitando que isso se deu em função da recusa da realidade externa por parte da obra de arte, uma vez que a própria arte cria a sua própria realidade. Questionamo-nos, assim, se no início do século XXI, a literatura permitiria que fosse decretada a morte do autor e, conseqüentemente, firmada a exclusão da referencialidade nos limites da ficção.

A problematização da noção de autor e a sua influência no processo de escrita, atualmente, ganharam espaço na narrativa contemporânea brasileira, dentre os quais podemos destacar os ficcionistas: Silviano Santiago, Bernardo Carvalho, Ricardo Lísias e também Michel Laub e Tatiana Salem Levy, que constituem o *corpus* desse trabalho. Em suas obras, estes autores colocam à prova a ideia do autor como princípio originador do romance, supondo que ele foi motivado por alguma força anterior.

Esses exemplos têm um detalhe comum: além do fato de serem ficcionistas: todos são críticos literários ou professores universitários, o que pressupõe um contato constante com a teoria. Assim como a teoria de Barthes pressupõe no leitor a reunião das leituras, o caminho inverso também é verdadeiro: o escritor é também um leitor e também transporta as leituras para a literatura.

Essa experiência teórica resulta na atuação dos ficcionistas na obra em forma de um agente duplo. Isso porque, se por um lado existe a ficção estimulada por um fazer artístico, do outro existe a necessidade (ou a vontade) de corresponder a uma tendência mercadológica que se questiona a respeito do fazer literário e reflete todo o tempo sobre sua condição de escritor.

Os escritos se tornam, assim, um lugar de transgressão em que o escritor joga com sua condição de autor-narrador. Ricardo Lísias é um bom exemplo dessas transgressões da figura autoral. Em seu romance *Divórcio* (2013) o narrador-personagem tem os mesmos nome e sobrenome do autor e a mesma profissão, além disso, o autor usa fotos de sua infância durante o romance, doando, assim, uma imagem real ao seu personagem. Ele emprega também o veículo das redes sociais para brincar com esse seu duplo. Em 2014, ele escreveu o *e-book Delegado Tobias* (Editora e-Galáxia, 2014) cujo personagem homônimo investiga o assassinato do personagem Ricardo Lísias. O escritor dialoga, nesse caso, principalmente com o conceito de autoficção (sempre associado à sua obra, mas que ele, no entanto, não reconhece como sendo uma possibilidade), já que é impossível que se esteja falando nos dois casos do mesmo Ricardo Lísias.

A anulação do corpo que escreve, que propõe Barthes, no entanto, se torna problemática quando falamos em autoficção, isso porque o autor desse gênero não cabe mais na estreita definição de função autor, pois conta com participações midiáticas e outras aparições públicas em que ele constrói um personagem, tornando difícil considerar pertinente a afirmação de Barthes de que quem fala não é essencial. Andreas Huyssen (2000), por sua vez, afirma que ignorar essas questões a respeito de quem fala só faz reafirmar, na estética e na teoria, as produções do sistema capitalista de negar a subjetividade.

Dessa forma, o conceito de autoficção é formulado a partir das noções de representação, colocada por Derrida, e de sujeito, operada por Nietzsche. E é possível dizer que o sujeito que retorna não é o mesmo que antes firmava o pacto autobiográfico, pois este acreditava que se tratava de um discurso real e, ainda que não fosse, o leitor podia facilmente acreditar no que dizia o narrador. Diferente do que acontece agora, já que a verdade não se coloca mais de uma forma categórica, mas em nuances. A vida do autor não é

mais o que interessa acima de tudo na autoficção, as conexões feitas entre vida e autor servem para construir um mito, operar uma *performance*. A construção de um mito não se aproxima da verdade, tão pouco se afasta dele. A verdade apresentada na autoficção se constrói concomitante ao discurso, não se trata de uma verdade prévia, o autor, aqui, constrói a si e ao texto ao mesmo tempo, em uma espécie de performance. Essa encenação de si próprio surge a fim de representar uma exibição

de fragmentos do mundo, que abordam um processo de movimento ao desestabilizar as sólidas posições do autor, personagem e leitor, essa espécie de estratégia performativa consegue relativizar a realidade referida pela narrativa na construção de um perspectivismo complexo que concretiza a situação de exibição e observação, ao questionar a realidade representada tal como aparenta espontaneamente (SCHØLLHAMMER, 2009, p.111).

Em texto para o suplemento “Eu & Fim de Semana” do jornal Valor Econômico, o escritor Michel Sanches Neto levanta justamente esses pontos sobre a pertinência da proliferação da autoficção. Uma vez que, ele explica, as redes sociais são “instrumentos de existência”, em que cada usuário possui um espaço linguístico próprio, a verdade já não é o cerne, mas, sim, as teorias que cada um ambiciona formar sobre si, é totalmente possível criar uma verdade na qual deseja-se fazer crer. Isso porque, segundo ele, tanto nas redes sociais quanto na produção literária, há o que se pode chamar de criação, ou montagem ou elaboração de uma figura pública construída a fim de ser aceito ou tornar-se aos olhos do outro a pessoa que gostaria de ser. Essa criação não segue nenhum protocolo, portanto, pode ser completamente diferente da pessoa real.

O aceite ao qual se refere Sanches Neto se dá por parte do destinatário que tem um papel fundamental, pois “é um destinatário volúvel que, diante da menos contrariedade, deixa de seguir o autor (se for no território livre da internet) ou para de ler o livro – que significa uma queda da audiência” (NETO, 2012). Dessa forma, Sanches Neto deixa crer que são as atitudes e facetas criadas pelo autor no território público são o que farão com que ele seja aceito e que também o que ditará as vendas de seus livros.

É possível afirmar, portanto, que exposição pública do autor, bem como sua participação na mídia, faz com que sua construção de si tenha várias frentes, não apenas em sua obra, mas na inserção de suas falas, como as entrevistas, as crônicas, os blogs, palestras, etc. Sua literatura, assim, não independe de outras atuações performáticas que, ao fim, devem construir um mosaico único, com uma verdade uniforme. Ana Cláudia Viegas, dialogando com o que propôs Lejeune,

nas “escritas de si” contemporâneas, como os autorretratos que circulam na *web* e as autoficções dos romances em primeira pessoa, o sujeito se cria

ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de auto-imagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um “pacto autobiográfico”, um “pacto fantasmático”, cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens. (VIEGAS, 2008, p. 21-22).

Isto posto, o retorno do autor dá continuidade à crítica do sujeito, uma vez que não se pode definir o sujeito da autoficção. Não se pode saber, ainda que o narrador tenha características comuns ao autor, se elas são verdadeiras ou ficcionais. A autoficção, portanto, é definida como uma narrativa híbrida, ambígua, que, embora se baseie no autor, não o tem como pessoa biográfica, mas como o autor como um personagem construído por ele mesmo. O autor é um personagem que se exhibe “ao vivo”, como afirma Klinger, no momento da construção do discurso, enquanto indaga sua subjetividade e se posiciona diante dos modos da representação.

Voltaremos, assim, à afirmação de Barthes de que é possível notar o autor para a investigação na literatura do início deste século buscando a presença autoral. É nessa perspectiva que Ana Cláudia Viegas afirma que o que assistimos como “retorno do autor”, não se trata de explicações e origem da obra, “mas como personagem do espaço público midiático” (VIEGAS, 2008, p.15). Ela também aponta a despeito da orientação formalista que os leitores cultivam, sem nos convencerem facilmente de sua morte e ansiando, cada vez mais, por sua presença física e por meio de objetos materiais que possam provar sua existência, como objetos pessoais, fotos, correspondências sobre seu processo criativo, exemplares autografados, etc. Atualmente, presenciamos a, cada vez mais assídua, presença dos escritores em programas de TV, noites de autógrafos e feiras literárias, isso dá voz e rosto aos que eram, até então, incógnitos.

Até alguns anos atrás, principalmente antes da televisão, a imagem propriamente dita dos escritores não alcançava o grande público como acontece hoje, com Silviano Santiago, por exemplo, que, além de ter seu nome nas capas dos livros que publica, possui também sua fotografia nas revistas e jornais para os quais faz publicações periódicas, além de participar, esporadicamente, de eventos com ampla cobertura midiática. São fatos como esses, que comprovam a existência de uma figura autoral, uma pessoa por trás do texto, que tornam quase impossível crer que o autor esteja morto. Situar no contexto da cultura midiática o autor, equivale dizer que

ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na *internet*. A obsessão contemporânea pela *presença* nos afasta da concepção barthesiana desse autor como ‘um ser de papel’ (VIEGAS, 2008, p. 18, grifo da autora).

Em seu texto “A imagem do autor na mídia” (2008), Philippe Lejeune analisa o impacto da mídia sobre a literatura e afirma que, na televisão, “enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo” (LEJEUNE, 2008, p.194). Isto permite que o autor, antes mesmo de ser lido, seja conhecido por sua imagem real e por sua voz. Essa sua frequência na mídia torna difícil crer que o autor tenha realmente um papel secundário diante do texto, como sugeriu Barthes.

Somada à fama que essa exposição midiática concede ao autor literário, surge o interesse pela intimidade do outro cada vez mais crescente em nossa sociedade. Somos atraídos por um *voyeurismo*, cada vez mais, pela vida privada das pessoas, públicas ou não. Nossa cultura é fortemente movida pela imagem, por isso a possibilidade da revelação da intimidade fascina toda a sociedade contemporânea, uma vez que rompe as fronteiras entre o público e o privado. Em resumo, como apontado por Diana Klinger (2008, p.13), “uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessional eclesial e uma versão exibicionista do confessional psicanalítico”.

Os diários, antes íntimos, que recebiam verdades inconfessáveis, agora são também publicados na internet, e tecnologia funciona cada vez mais em função da exposição do que antes era particular ou secreto. E essas tecnologias parecem desencadear um fenômeno que reflete na literatura: essa possibilidade de apreensão em tempo real do que acontece, geraria no leitor uma falta de confiança na ficção, que estaria lhe subtraindo a realidade a qual teria direito.

O autor, é importante dizer, retorna da morte à qual lhe conferiram os estruturalistas, Diana Klinger afirma “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*” (KLINGER, 2007, p.44, grifo da autora). Assim, embora o autor seja responsável pela autoria do texto, ele não detém a autoridade sobre ele, não será mais o possuidor da verdade textual, mas retorna, como diz Barthes “a título de convidado” (2004, p.75-76), isso porque sua inscrição deixa de ser privilegiada, paterna e alética e passa a ser lúdica, “ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel” (BARTHES, 2004, p.76). E, para esse autor, o pacto autobiográfico postulado por Lejeune – em que há um pacto com o leitor e o autor diz estar dizendo a verdade – é inútil, uma vez que não se pode confiar em uma das partes do pacto, o leitor não tem a garantia de que o autor diz a verdade, uma desconfiança própria do

romance contemporâneo. Na autoficção, a menção a elementos externos ao texto não são referenciais, mas fazem parte do jogo ficcional adotado pelo autor, que impossibilita ao leitor o discernimento da verdade na narrativa. Uma vez que essa modalidade pressupõe sempre uma incerteza das referências, o leitor não pode mais confiar no autor, nem no narrador, para tanto Luciene Azevedo explora um novo pacto aplicável à autoficção, o “pacto autoficcional”.

Um problema dessa modalidade tão recente é a classificação dela: Lejeune considera a autobiografia como literatura, enquanto Costa Lima, considera assim apenas o que é ficcional. O que fazer, então, com a autoficção que é, ao mesmo tempo, referencial e ficcional? Ela habitaria o terreno do inclassificável, pois configura um texto híbrido que abarca, ao mesmo tempo, verdade e mentira. Uma possível solução para isso é apresentada por Leonor Arfuch (2002), que opta por pensar diferente das possibilidades de análise adotadas por Lejeune e Costa Lima, então prefere deslocar o problema ao que ela chama de “espaço biográfico”, pois “é neste *espaço* que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças” (KLINGER, 2007, p.44, grifo da autora), isso porque o leitor poderá transitar sem impedimentos entre a verdade e a ficção no que tange a identidade autoral. O termo “espaço biográfico” é

não como uma enumeração de tipos de relatos, mas como confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa. Mais do que uma especificação particular de cada gênero, importaria a interatividade entre eles, tanto quanto à circulação de modelos de vida como os aspectos formais dos discursos. (VIEGAS, 2007, p.16).

A discussão acerca da literariedade do texto autobiográfico não faz mais sentido, já que a literatura autobiográfica nunca foi inquestionável, o trabalho em torno da experiência narrada sempre esteve presente, a fim de fazer crer, construir uma imagem do autor para seu público. E, ao pensar na imagem do sujeito que retorna, o autor da autoficção, é preciso ter em mente que se trata de um sujeito híbrido, fragmentado nos diversos discursos midiáticos que faz parte, uma vez que esse autor se mostra, além do texto, na TV, nos blogs, jornais, congressos.

Diana Klinger aponta a autoficção que surge relacionada à exposição midiática, com forte influência do narcisismo, mas não sem refletir criticamente sobre ele. Para ela, pensar aquela implica um questionamento também acerca das noções de verdade e sujeito, ao que ela responde com considerações sobre o sujeito e a crise da representação.

3. DO RETORNO À AUTOFICÇÃO

O neologismo em questão vem cada vez mais ocupando o espaço da autobiografia, da mesma forma que antes se falou em “memória”, uma vez que se aproxima mais do, como denominou Aristóteles, gênero alfa, o romance. Esse conceito é definido, como aponta Jovita Noronha em seu artigo “Notas sobre autobiografia e autoficção” (2011), de pelo menos três formas diferentes: segundo Doubrovsky, são “narrativas nas quais ‘a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional’”; segundo Silviano Santiago, em “Meditação sobre o ofício de criar” (2008) é uma narrativa híbrida, que, embora exclua o confessional, não exclui a experiência e, finalmente, na definição de Vincent Colonna a autoficção é “pura fantasia, englobando diferentes estratégias bem diferentes da ‘ficcionalização de si’” (DOUBROVSKY (2011), SANTIAGO (2008), COLONNA (2004) *apud* NORONHA, 2011, p.242).

A autobiografia sempre gerou muita polêmica a respeito de seu pertencimento ou não ao território do literário (NORONHA, 2011, p.242). Embora a crítica cultural a tenha trazido de volta ao mundo acadêmico, os termos mais abrangentes ainda são “memória” ou “escrita de si”, pois permitem “englobar obras bem distintas, tanto referenciais, quanto de ficção” (NORONHA, 2011, p.243), o que possibilita também “omitir o uso de uma palavra que remete a algo suspeito, banal, ingênuo, narcísico e de pouco interesse que seria a escrita da própria vida” (NORONHA, 2011, p.242).

Atualmente, é cada vez mais comum falar em “retorno do autor”, o que representa uma clara tendência em “revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.106). Pode-se notar esse retorno a partir da aparição cada vez maior dos autores em programas de TV, oficinas literárias e eventos, isso faz com que seja difícil ignorar a existência do autor.

O interesse pela intimidade alheia é predominante em nosso tempo. Por um lado, a literatura que, cada vez mais, aumenta seu número de publicações de autobiografias, memórias, cartas; por outro, a mídia, com os *reality shows*, recebe muita audiência e o processo de espetacularização só aumenta. Percebemos que a realidade, mesmo que em alguns casos relativizada, tem crescente interesse do público. E é nesse cenário impossível de ser dissociado da mídia, porém ele retorna sem qualquer autoridade no texto, mas como personagem ficcional, o que transforma seu retorno, antes em uma provocação, do que uma autobiografia. Dessa forma, as situações narradas na autoficção tornam-se, por mais que

tenham respaldo autobiográfico, impossíveis de distinguir se são realidade ou pura invenção.

Philippe Lejeune versa, assim, sobre uma forma de leitura que não é comandada por um "pacto autobiográfico" tradicional, como ocorre nas autobiografias, mas pelo que o autor denominou "pacto fantasmático". Esse pacto não é estabelecido dentro do próprio texto e nem no paratexto no livro, mas no extratexto (entrevistas, declarações do autor, etc.) e estende a proposta de uma leitura autobiográfica a outros textos do autor que se apresentam como ficções. O leitor, explica Lejeune:

é assim convidado a ler o romance não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico *pacto fantasmático* (LEJEUNE, 2008, p.45).

O papel da mídia, nesse caso, é o de possibilitar uma possível vertente de leitura que não foi pactuada claramente pelo autor no próprio texto ou, em alguns casos, no paratexto. Em uma situação em que não haja qualquer proximidade transparente entre autor e narrador, a relação entre ambos será revelada por outros meios, principalmente pelas entrevistas e declarações do autor, o que leva o leitor a considerar a obra numa perspectiva autobiográfica.

O crítico francês denomina esse espaço além do texto de “espaço autobiográfico” que pode ser conceituado, portanto, como um espaço criado pelo autor através de um pacto indireto, chamado por Lejeune de "fantasmático”, que direciona o leitor, induzindo-o a seguir um certo caminho em sua obra, e fazendo que mesmo textos cuja enunciação não os vincula à vida do autor através de sua identificação com o narrador e o personagem, sejam lidos dessa forma. Essa leitura é propiciada a partir de uma orientação dada pelo autor, ao fornecer ao leitor uma série de pistas que lhe permitam ler sua obra como autobiográfica.

No texto “A imagem do autor na mídia” (1980), Philippe Lejeune traça uma pequena genealogia do crescente espaço ocupado pelo autor nos meios de comunicação. Segundo ele, o texto literário suscitava o desejo o leitor em conhecer a pessoa responsável pelas aventuras que a leitura do livro propiciava. Para suprir essa ausência do autor, o leitor recorria às correspondências, biografias e depoimentos, no caso dos autores falecidos; ou perfis literários e caricaturas, caso vivos. Lejeune acrescenta a essa lista, no século XIX, as entrevistas, mas

de 30 anos para cá, a nova mídia tornou de fato possível organizar sistematicamente esse tipo de encontro ou, antes, seu simulacro. Simulacro cujo fascínio é difícil evitar hoje em dia: se cruzo na rua, com um autor

que vi recentemente em “Apostrophes”, não só o reconheço, mas tenho a impressão de que ele também vai me reconhecer... (LEJEUNE, 2008, p.194)

O teórico comenta ainda que, no século XIX, os periódicos literários forneciam algumas raras ilustrações e em algumas obras completas, a fotografia do autor. A pessoa do autor, geralmente, não era conhecida do público, e, assim, o contato entre o escritor e seus leitores não ultrapassava as páginas do livro, tornando-o uma figura sagrada. Porém, atualmente deparamo-nos facilmente com a fotografia de um escritor na orelha do livro, sem a necessidade de uma edição comemorativa. Lejeune lembra, inclusive, que as fotografias servem de publicidade, a partir da imagem de autor que não é mais incógnito. O escritor, antes oculto pelas páginas e anônimo no espaço público, começa, paulatinamente, a receber holofotes da exposição midiática, isso porque “na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo” (LEJEUNE, 2008, p.194).

Dessa forma, o escritor torna-se conhecido a partir do seu trabalho, sabemos quem é, mesmo que não leiamos seus livros. Com a constante presença do autor na mídia, torna-se uma tarefa difícil ignorar a presença do autor, já que se depara sempre com sua figura. Assim, é crescente o interesse pela figura autoral e a participação midiática do escritor, segundo Lejeune, subverte o interesse original do leitor, no sentido de que antes era a leitura da obra que despertava o interesse pelo autor, ao passo que agora, acontece o inverso, e é a sua presença midiática que desperta o interesse pelo texto. É nesse sentido que o interesse pela figura pública do autor toma cada vez mais, o lugar da leitura formalista, como aponta Ítalo Moriconi:

que no mercado de celebridades o autor empírico é hoje personagem com direito a poltrona e copo d'água no estúdio de TV. A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral (MORICONI, 2006, p.161).

É aceitável, nesse sentido, dizermos que o escritor atual tem papel ativo no mercado editorial, sendo também responsável pelas vendas de sua obra. Lejeune afirma que “[o autor] deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” (LEJEUNE, 2008, p.199). Soma-se à notoriedade que o autor literário adquire com sua exposição midiática, o interesse que a intimidade alheia desperta em nossa sociedade. O homem contemporâneo se vê fascinado com a possibilidade de aparição da intimidade, com o rompimento do limite entre público e

privado. Isso pode ser justificado por nossa cultura fortemente imagética, tomando como exemplo as *webcams*, os diários íntimos na internet, que tornam públicas as realidades antes fechadas, etc. Essas questões despertam no público o interesse por histórias baseadas em fatos reais.

Em 1967, Guy Debord fez uma análise crítica da sociedade de consumo sob a perspectiva do “espetáculo”, o que o fez antecipar de maneira muito lúcida o que seria a sociedade moderna no começo do século XXI. O autor cunhou a expressão *sociedade do espetáculo* a fim de designar e caracterizar o tipo de cultura da mídia que estava sendo implementada desde meados do século XX e que, desde os anos 60, mostrava-se hegemônica. Em sua obra homônima, Debord apresenta centenas de teses que tratam, principalmente, da alienação espetacular, da mercadoria como espetáculo, do triunfo da aparência, e da cultura e da ideologia da sociedade do espetáculo.

A obra de Debord propõe que se lute contra a perversão da preferência da vida moderna pela imagem e a representação ao realismo concreto e natural, a ilusão à realidade, a mobilidade à atividade de pensar. Seu texto crítica de forma radical qualquer tipo de imagem, em especial às da mídia de massa, que aceitem com passividade os valores estabelecidos pelo Capitalismo. Para o filósofo, a sociedade da época estava contaminada pelas imagens, sombras do real, que tornam tudo mais fácil de ver e verificar, diferente do plano real. E é por esse viés utilizado pelos meios de comunicação de massa que os indivíduos, grande parte deles, pelo menos, passam a viver pelo mundo de aparências, e abrem mão da dura realidade em que vivem. Sobre isso, ele afirma: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação.” (DEBORD, 2013, p.8).

A sociedade de espetáculo, segundo Debord, é o próprio espetáculo. É difícil considerar essa afirmação sem pensar na realidade atual das redes sociais. Filtros e editores de imagem que são capazes de corrigir um defeito na pele ou a cor do cabelo ou outro detalhe que não goste. Multiplicam nessas imagens os ícones que, vale ressaltar, são feitas a fim de se fazer parecer uma figura mais próxima dos padrões propostos pela sociedade Capitalista, sejam elas de beleza, de rituais políticos, de relacionamento ou de hábitos de consumo. Tentando, cada vez mais, aproximar o homem comum de tudo que lhe falta quando comparado às celebridades e figuras publicitárias: aventura, felicidade, grandiosidade e ousadia.

Essa aparência proporcionada pelo espetáculo confere integridade e sentido a uma sociedade esfacelada. As exposições das pessoas comuns nas redes sociais na internet, por exemplo, são apenas uma forma de ilustrar o “fetichismo da mercadoria” em que a felicidade só é possível a partir do consumo, embora pareça um assunto muito atual (visto que as redes sociais não são tão antigas assim), Debord já nomeou essa tendência à uma “a manifestação superficial mais esmagadora da *Sociedade do Espetáculo*, que faz do indivíduo um ser infeliz, anônimo e solitário em meio à massa de consumidores” (DEBORD, 2013, p.15, grifo do autor).

As relações entre as pessoas, dessa forma, se transformam as relações em imagens e espetáculos. Este espetáculo, no entanto, ele destaca, não denomina um conjunto de imagens, mas “uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.” (DEBORD, 2013, p.9). A imagem e o consumo produzem isolamento e separação entre os seres humanos, já que tomou o lugar do diálogo pessoal através delas. Isso prejudica a noção de valores, quando, por exemplo, a novela brasileira aborda o assunto da homossexualidade, mas esse assunto não vai ser discutido na comunidade ou mesmo em casa. O espetáculo, dessa forma, perde seu contorno, já que constitui a realidade e a realidade é simultaneamente o espetáculo.

Jean Baudrillard corrobora com Guy Debord em seu texto “Transtético” (2000), afirma que a partir do contexto dos anos 80/90 já não seria possível diferenciar o discurso estético, pois este já havia dominado todas as instâncias da nossa vida, fazendo estético até mesmo o que em nada se comparava à arte, transcendendo todas as relações humanas, isso porque, segundo ele, “através da mídia, da informática, do vídeo, todo mundo tornou-se potencialmente criativo (...). Toda maquinaria industrial do mundo ficou estetizada, toda insignificância do mundo viu-se transfigurada pelo estético” (BAUDRILLARD, 2000, p.23). Isso se torna ainda mais significativo quando pensamos em nosso cotidiano repleto de redes sociais, utilizadas por pessoas que pretendem sempre modificar, aos olhos do outro, de alguma forma a realidade.

Segundo Philippe Lejeune (2008), a participação do autor na mídia atua de forma subversiva do interesse original do leitor que, antes, a leitura da obra despertava o desejo de conhecer o autor, e, agora, o interesse é despertado pela presença midiática. Dessa forma, podemos dizer que o escritor pós-moderno funciona como um componente no mercado editorial e é também responsável, de acordo com as suas aparições, pelas vendas de sua obra.

Além da exposição midiática, o escritor faz de si um personagem de ficção e, assim, subverte os conceitos de real e invenção, verdade e mentira. Segundo Serge Doubrovsky,

seu romance *Fils*, não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007, p.47). A partir da autoficção o autor, portanto, estaria ultrapassando o espaço da mídia e entrando no plano da criação de ficção, isto é, na fronteira entre a realidade passível de verificação e o imaginado.

Há, então, certa dificuldade em situar essa nova forma de escrever sobre si. Vale lembrar que, para Lejeune, a autobiografia é uma literatura assumidamente referencial, enquanto Costa Lima (1986) considera como literatura apenas o que é ficção, excluindo, assim, os textos referenciais. Ao mesmo tempo, a autoficção traz as duas modalidades já que é referencial e ficcional, o que causa uma dificuldade em sua classificação. As duas teorias levam a autoficção para o terreno no indefinível, do inclassificável, já que aponta para um texto híbrido em que é possível ver verdade e mentira. Por isso, Leonor Arfuch (2002) pretende, ao invés de adotar um desses conceitos, opta por criar uma nova classificação que ela chama de “espaço biográfico”, já que nesse espaço é possível trafegar entre os registros referenciais e o da ficção, deixando a critério do leitor a escolha entre as informações acerca da identidade autoral e a distinção entre ambas.

4. AUTOFICÇÃO: TRAVESSIAS

"Tudo que não invento é falso." (Manoel de Barros)

Eurídice Figueiredo, no livro *Mulheres ao Espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (2013), se propõe a fazer uma genealogia das escritas de si de mulheres até chegar à autoficção, que ela pretende analisar. Sua hipótese é que o romance contemporâneo transforma-se ao utilizar procedimento das escritas de si. Após extensa análise do caminho percorrido pelas escritas de si, Eurídice Figueiredo aborda o tema da “nova autobiografia” que se opõe à forma canônica de fazer autobiografia.

A partir de exemplos, ela define o termo. Os pioneiros foram, paradoxalmente, os escritores do *nouveau roman* “que pretendiam fazer um romance objetivo, impessoal, uma espécie de câmera que via os personagens de fora (personagens sem nomes, romances sem intrigas)” (FIGUEIREDO, 2013, p.59) e que no calor do movimento autobiográfico das décadas de 1950 e 1960 acabaram escrevendo autobiografias. Nessas obras, o ficcionista dava variadas versões do fato, por motivos diversos, Figueiredo destaca o caso de Marguerite Duras que levou muito tempo escrevendo versões de seu caso com o “amante chinês”, publicado sob o título *O amante*, considerado a sua obra-prima, até que finalmente contar uma versão sem censura sobre os acontecimentos, mas somente quando sua mãe e irmãos estavam mortos. A obra final, no entanto, não era conclusiva, mas fragmentada, o que demonstra a impossibilidade de dar uma visão clara e completa de sua vida (FIGUEIREDO, 2013, p.59). A partir dessa primeira menção do termo, surgiram inúmeras definições para autoficção, principalmente na França, onde o termo já é bem difundido nos estudos literários. Muitos estudiosos da literatura tentam, então, dar contorno ao termo, procurando defini-lo da melhor forma possível. Em livro recentemente lançado, *Ensaio sobre a autoficção* (2014), onde Jovita Maria Gerheim Noronha compilou e traduziu (junto com Inês Coimbra Guedes) alguns desses ensaios que deram a forma (ou tentaram dar) ao conceito que vêm sendo muito discutidos, atualmente, em três esferas como aponta a autora em apresentação do livro:

Os *escritores* que se apropriam do termo para definir suas próprias obras; o *mundo acadêmico*, no qual a investigação sobre essa categoria conceitual toma corpo em eventos de comunicações, em teses, dissertações e artigos; a *mídia especializada*, que mobiliza o termo em entrevistas e resenhas. (NORONHA, 2014, p.8, grifo nosso).

Veremos, a seguir, alguns deles:

O primeiro a analisar o termo foi o próprio Doubrovsky que, ao ler o ensaio de Philippe Lejeune “O pacto autobiográfico”, reconheceu o livro em que estava trabalhando em

um dos cruzamentos que este considerou como sendo “casas cegas”, a partir daí começou a se comunicar com o teórico francês por cartas. Depois disso, o próprio teórico francês reconheceu ter sido peremptório em dizer que apenas aquelas modalidades poderiam ser aceitas.

Posteriormente, o próprio Lejeune traçou uma trajetória do conceito na França. Seu texto abriu o colóquio *Autoficcion & cie*, realizado na Universidade de Nanterre, em 1992. Em um texto rico em metáforas, ele descreve o caminho percorrido pelo conceito, como uma encenação teatral, em cinco atos. Segundo ele, ao descrever o processo de nascimento do termo:

A palavra aparece então num contexto lúdico: uma palavra-valise, que jorrou da efervescência da escrita, imediatamente retransformada. Serve tanto para exemplificar o *modo* do livro quanto para designar seu gênero. (LEJEUNE, 2014, p.23, grifo nosso)

Philippe Lejeune aborda, dando um toque de humor, duas características que muito definem ainda hoje quem se arrisca nesse gênero experimental que é a autoficção: a questão do agente duplo, já citada anteriormente, e a resistência, como se fosse mesmo uma questão política. Como ele mesmo aponta, o próprio Serge Doubrovsky se “auto teorizou” e assim conseguiu dar alguma legitimidade à palavra. No entanto, não apenas assim nasce um gênero, pois “um gênero é como se fosse um hábito: só começa na segunda vez” (LEJEUNE, 2014, p.24).

Sobre isso, então, Lejeune reconhece que, desde a década de 1970, muitos autores demonstraram, em suas obras, que a casa de seu quadro não estava realmente vazia, era ele quem não podia vê-las. Para ilustrar isso ele cita alguns autores: Molière, Barthes, Gary, Modiano, etc. Há um problema, no entanto, como ele aponta, no afrouxamento dessa definição: “pouco a pouco, ela vai englobando todas as tentativas intermediárias entre a autobiografia claramente declarada como tal e a ficção não autobiográfica” (LEJEUNE, 2014, p.25).

Essa oposição se dá, essencialmente, como aponta Mokhtar Belarbi em seu texto “Pour une nouvelle autobiographie” (2004), a partir de cinco princípios: a primeira evoca a presença de um pacto autobiográfico oblíquo; o segundo levanta a presença de uma instância narrativa instável; o terceiro destaca a natureza incerta do discurso; a quarta alude a uma temporalidade sabotada; e, por último, uma narrativa descontínua. (BELARBI, 2004). Essas regras completam o artigo de Phillippe Lejeune, de 1991, onde ele cita pela primeira vez a ideia de pacto autobiográfico oblíquo ao falar da obra de Georges Perec, sobre o qual ele diz que “os capítulos de lembranças de infância se alternam com capítulos ficcionais, como se a

autobiografia e ficção não pudessem se fundir, ou como se nenhuma delas pudesse dar conta do trauma que ele tratava de retratar” (LEJEUNE, 2007 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.60). O termo, conclui Figueiredo, tenta reunir as novas tentativas de escrita dos romances de cunho autobiográfico, o mais difundido entre eles é a autoficção.

Embora a palavra “autoficção” tenha surgido apenas a partir de 1977, cunhado por Serge Doubrovsky na quarta capa de seu livro *Fils*, há uma incidência mais antiga dessa estratégia narrativa, ele mesmo assume ter apenas dado nome a uma prática mais antiga. No entanto, resta saber se esse mesmo nome classificaria de fato toda essa gama de obras que apresentam uma linha tênue entre a experiência do autor e a ficção, enquanto firma com o leitor o pacto romanesco. Segundo Doubrovsky, em seu texto “O Último eu”, publicado em 2010, sobre o pacto firmado no contrato com o leitor “se inscreve no âmbito de um pacto romanesco. O pacto particular do texto é propriamente oximórico” (DOUBROVSKY, 2014, p.116).

A primeira menção do termo surgiu na quarta capa do livro de Doubrovsky (texto que, nas edições seguintes, virou prefácio):

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo das suas vidas, em um 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 de 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 da música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.61, grifo do autor)

Dessa forma, Doubrovsky sugere que a autoficção se afasta da ideia que acompanha de certa forma a autobiografia canônica, a de uma figura célebre, fosse no ramo literário, político, militar ou cultural, cujas realizações valiam ser lembradas, literariamente lapidada para contar a história de alguém. Diferente disso, como aponta Eurídice Figueiredo, a autoficção se coloca como uma vertente pós-moderna do romance autobiográfico, no entanto, em formatos inovadores, “narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p.61).

A palavra autoficção já está, inclusive, dicionarizada (na França nos dicionário *Larousse e Robert* e, no Brasil, no *Houaiss*) devido a sua grande repercussão. Lejeune alerta para essa banalização, uma vez que o que define muito acaba por não definir nada, alarga as fronteiras a ponto de incluir tudo e sem que exista uma delimitação, que recolhe tudo o que não puder encontrar uma definição. Em entrevista a Philippe Villain, Doubrovsky afirma a

necessidade de coincidência dos nomes do autor, do narrador e do personagem para que se afirme a existência da autoficção, o ficcionista deve assumir esse risco, além disso, o texto deve, necessariamente, ser lido como romance, afastando a possibilidade de uma recapitulação histórica, por exemplo (VILLAIN, 2005, p.205-209). Assim, segundo ele, o texto, em essência, deve ser considerado um romance, no entanto um romance em que autor-narrador-personagem têm identidade nominal, essas características são cruciais para que haja a possibilidade de considerar uma autoficção.

Serge Doubrovsky, assim, fez sucessivas reflexões teóricas sobre seu próprio fazer literário e também de outros autores que ele acreditava estarem conectados ao assunto pelas características que designou. O teórico o considerava “um neologismo necessário” (VILAIN, 2005, p.207) e, por isso, queria defendê-lo e a melhor forma de fazer isso foi teorizando o máximo possível sobre ele, segundo ele, a autoficção se afasta da autobiografia já que

é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. (VILAIN, 2005 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.62).

A linguagem é também uma questão importante na consolidação da autoficção, segundo ele, quem faz esse tipo de narrativa não opta pela narrativa simples do acontecimento no desenrolar dos fatos, mas prefere moldá-los, dar-lhe formas diversas, usando de artifícios para reformar o fato (VILAIN, 2005 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.62).

Seguindo a trajetória da busca por uma definição final para o conceito, chegamos à definição de Philippe Gasparini para tentar conceituar a autoficção que, no entanto, desconsidera as características ditas fundamentais por seu criador: não exige homonímia entre autor e personagem, nem que a obra seja lida como um romance. Segundo ele, a referida prática literária surgiu no contexto pós-Freud, em meados dos anos 1968, em virtude da liberação de vários sentidos, entre eles, principalmente, a palavra e o comportamento. O corpo passou, assim, a se fazer mais presente na literatura, em especial no que se chamava então, indiscriminadamente, de autobiografia. Esse corpo, porém, tão sexualizado nos anos 60 e 70, aparecia nas autoficções mostrando-se até a alma, com seus defeitos e doenças (HIDALGO, 2013, p.5). No texto de Luciana Hidalgo (2013), em que ela coteja as definições de autoficção brasileiras e francesas, ela alerta para a compatibilidade da definição na narrativa brasileira, embora feita com base nos romances franceses, por exemplo, *O Filho Eterno* (Record, 2007), de Cristóvão Tezza; além de duas obras mais antigas escritas em experiência manicomial:

Armadilha para Lamartine (Labor do Brasil, 1975), de Carlos & Carlos Sussekind, e *Quatro Olhos* (Alfa-Ômega, 1976), de Renato Pompeu.

Philippe Gasparini defende o conceito de autoficção, não como um gênero, mas uma espécie contemporânea de “arquigênero”. O espaço autobiográfico, como definiu Philippe Lejeune,

Não se trata de saber qual, entre a autobiografia e o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro; à autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão; seria então: um mais outro? Mais do que isso: um em relação ao outro. O que se torna revelador é o espaço em que se inscrevem as duas categorias de textos, sem se reduzir a nenhuma delas. O efeito de destaque obtido por este procedimento gera a criação, para o leitor, de um espaço autobiográfico. (LEJEUNE, 2008, p.45).

O teórico e escritor Philippe Vilain (mais um exemplo que se enquadra no que dissemos anteriormente sobre a atuação de “agentes-duplos” no campo da autoficção) considera anormalidade como uma possibilidade da autoficção, desde que o eu-narrador remeta, de alguma forma ao autor. Eurídice Figueiredo (2013) aponta como exemplo a obra *O Amante* (1995), de Marguerite Duras, isso porque, embora o espaço biográfico permita reconhecer a autora na personagem, ela é inominada. Segundo ele, o impossível de decidir marca a autoficção, bem como “o hibridismo genérico, já que, partindo do vivido, o autor, ao narrar, ao escrever, já começa a ficcionalizar” (FIGUEIREDO, 2013, p.63).

Na contramão dessa conceituação de Doubrovsky está a definição de Vincent Colonna apresentada em sua tese de doutoramento em 1989, porém só foi publicada em 2004. Isso porque ele preferiu uma definição mais extensa na abordagem de uma ficcionalização de si que poderia ser definida em qualquer tempo e não, necessariamente, na contemporaneidade. Segundo aponta Jean-Louis Jeannelle (2014) em texto analítico dos caminhos percorridos pelo tema da definição do termo,

Colonna substituiu a definição dubrovskiana da autoficção como narrativa cuja matéria é estritamente autobiográfica, assim como atesta em teoria a identidade nominal entre autor, narrador e personagem, mas cuja maneira – isto é, a organização narrativa e o trabalho de estilo – é de natureza romanesca, por uma definição completamente diferente. (JEANNELLE, 2014, p.132).

Isso porque, segundo Colonna, ao estudar a obra de Luciano de Samósata⁵ e percorrendo sua influência no Renascimento e a literatura ocidental até o século XIX

⁵ Luciano Samósata (c.120-c.180 d.C.) foi um escritor do Império Romano, nascido na Síria, e sua obra se destaca não por se desprender da narrativa de si, mas por descomprometer-se com a filosofia nela apresentada, descompromete-se como pessoa, mas não como narrador, porque suas reflexões não buscam a "verdade do seu próprio eu", mas a coerência (ou incoerência) dos seus personagens passando pela sua própria visão, portanto não lhe é incabível afirmar que seja ou que não seja de sua crença tais afirmações, exceto no que é demonstrado pela lógica de seus textos, não mais do que isso. (ALSINA, 1966, p.18)

percebeu que a autoficção tal como era definida remontava a Antiguidade (FIGUEIREDO, 2013). A partir disso, ele considera a autoficção menos como um gênero, do que como uma prática e concebe, assim, quatro tipos de autoficção, quais sejam: fantástica, biográfica, especular e intrusiva.

Na autoficção fantástica, o escritor está no centro da narrativa, porém sua existência é transfigurada, a história é irreal, o que dificulta que o leitor o reconheça como personagem, uma vez que “a distância entre vida e o escrito é irredutível, a confissão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2014, p.39), ele é o herói de sua trajetória e ela é imaginária, se afasta muito da verossimilhança. Destacam-se nessa modalidade: Michel Leiris, Dante e Jorge Luís Borges.

Na autoficção biográfica, o escritor continua em seu papel de herói, o personagem principal da trama, no entanto, esta é fabulada a partir de dados reais, seu texto adquire, assim, uma verdade ao menos plausível, trata-se de um “fazer de modo que o leitor compreenda que se trata de um ‘mentir-verdadeiro’, de uma distorção a serviço da veracidade” (COLONNA, 2014, p.44). Aqui, o autor usa o seu próprio nome, o que atualmente é muito valorizado, porém não há novidade nessa prática, visto que muitos autores já faziam, ainda que não tivesse um nome específico, entre eles: Annie Ernaux (embora ela negue, peremptoriamente, fazer autoficção) e Borges que criou dois contos utilizando-se de seu próprio nome “O duplo” e “Borges e eu”. Segundo ele, esta é a mais difundida e, ao mesmo tempo, a tendência mais controversa, uma vez que é constantemente confundida com a autobiografia tradicional (COLONNA, 2014).

Na autoficção especular, o autor faz um paralelo com o espelho: trata-se de um reflexo do autor ou “do livro dentro do livro” (COLONNA, 2014, p.53). O realismo do texto deixa de ser o elemento principal e o autor deixa de figurar o centro da narrativa, embora o personagem seja seu homônimo, para figurar uma silhueta “o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho” (COLONNA, 2014, p.53).

E, finalmente, na autoficção intrusiva ou aural, o escritor está à margem da trama, porém participa através do narrador com comentários e digressões, usando o personagem como um intérprete. “O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’” (COLONNA, 2014, p.56). Essa leitura de Colonna, no entanto, não pretende ser finalizadora, uma vez que, como ele próprio assume, os romances são híbridos e podem utilizar mais de um procedimento.

Enquanto Colonna relaciona a ficção ao imaginário, a crença de Serge Doubrovsky é de que “todo contar de si é ficcionalizante” e destaca que deve estar claro o que ele entende

por ficção: trata-se de uma narrativa que não passa de um acúmulo das referências, não importando a sua precisão, que não aconteceu realmente, e a ficção é o único lugar real em que ela acontece (DOUBROVSKY, 1988). Dessa forma, considerando que a autoficção parta das experiências pelas quais o autor passou, a partir do momento em que ele começa a narrá-las, elas deixam de lhe pertencer para entrar no domínio da escrita, não importando mais se aquilo é falso ou verdadeiro, o que aconteceu ou o que é invenção.

É pensando nisso que Eurídice Figueiredo aborda o tema da ficção para falar de autoficção. Segundo ela, a autoficção “deve ser pensada como um elemento que faz parte do processo de transformação do romance no último quarto do século XX e que se fortalece no último século” (FIGUEIREDO, 2013, p.66). Embora a percepção do conteúdo autobiográfico sempre tenha estado presente, em maior ou menor grau, o romance contemporâneo tende a reforçar isso ao aumentar os indícios de autobiografia. A autora, ainda, aborda uma questão muito importante para o assunto: a tendência exagerada em se considerar autoficção tudo o que tenha o mínimo de relação com algo da vida pessoal do autor (FIGUEIREDO, 2010).

Além disso, ela continua, as características da autoficção são, em muito, coincidentes com as do romance pós-moderno, quais sejam

A fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/autor/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX) (FIGUEIREDO, 2010, p.66).

Em artigo para a página do jornal Estadão, a pesquisadora Luciana Hidalgo (2013b) aponta que, embora a etimologia da palavra sugira a união de autobiografia e ficção, essa soma não pode ser exata. Isso porque, ao unir duas definições que se anulam, as fronteiras ficam embaralhadas e quase apagadas. E, enquanto teóricos se contradizem em várias línguas, autores aproveitam a liberdade que o termo proporciona da forma mais fluida possível. Nesse sentido, Philippe Gasparini afirma que:

Não se tratava de uma simples brincadeira com as palavras. O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem ‘dar feição’ a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção. Doubrovsky não era obviamente o primeiro a fazer essa constatação. (GASPARINI, 2014, p.187)

A prática do que se chama hoje de autoficção, no entanto, é mais antiga que a criação do neologismo. Luciana Hidalgo (2013b)⁶ chama a atenção para os riscos de adotar o termo oriundo de língua e cultura diferentes, uma vez que se pode estar cometendo um erro ao considerar como autoficcionistas autores que não se apresentam dessa forma. É correndo esse risco que ela se permite adotar o termo para identificar obras da literatura brasileira que trouxeram esse questionamento da verdade de si em contraposição à ficção, como é o caso da obra *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto, escrito entre 1919 e 1920 período em que o escritor encontrava-se internado no Hospital Nacional de Alienados do Rio de Janeiro que, juntamente com os livros citados anteriormente, foram desenvolvidos a partir de experiência psiquiátrica.

Uma característica, inclusive, da autoficção no Brasil é a presença marcante dos chamados “romances-luto”. Philippe Gasparini (2014) aponta as questões de morte e de filiação como temas recorrentes entre as autoficções na França, esse quadro, entretanto, parece se repetir no Brasil. Isso porque, se antes a legitimidade da autobiografia esbarrava nas questões éticas, fossem pelos críticos, pelos romancistas e mesmo por pessoas envolvidas na trama e que se sentiam caluniadas, a autoficção, no entanto, permite, sim, uma escrita referencial, mas também é um campo que acolhe a escrita ficcional, “é como se elas não pudessem compartilhar o mesmo espaço literário, como se elas tivessem de se excluir uma à outra” (GASPARINI, 2014, p.209).

Luciana Hidalgo (2013b) questiona se o que faz a engrenagem da autoficção mover escritores não seria menos a questão conceitual do tempo que a pulsão da expressão do eu, urgente e universal; a tentativa de falar de uma experiência de luto sem cair, invariavelmente, na escrita autobiográfica. Isso porque, segundo ela: “o exercício da ficção traria à tona um segundo eu, obrigado a conviver com o primeiro, o primordial, em fragmentos” (2013b, s/p). A autora faz um diálogo com o texto de Philippe Gasparini (2014) que “atribui à escrita do eu a função e a responsabilidade de testemunhar pelos ‘náufragos’ que o sofrimento privou de palavra” (p.210). E, continua:

Diante das “ficções coletivas” que são “fábulas religiosas, sociais, econômicas, políticas, culturais, as ficções empresariais, o *story telling*”, os escritores devem, em sua opinião, “contar fatos, e em um tom maior”. A autoficção constituiria assim um polo de resistência ao travestimento dos fatos e a à reificação dos indivíduos (GASPARINI, 2014, p.211).

Philippe Lejeune opta por considerar a autoficção como uma grande gama de possibilidades, quase infinitas. Em sua opinião, ao analisar a necessidade de usar do modelo

⁶ Artigo para o Jornal Estadão, disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor-imp-,1033082>>.

da autobiografia para falar de autoficção, ele diz que “não é um conceito teórico, e sim a designação empírica e histórica de uma série de textos, de designação variável conforme seus locutores” (LEJEUNE, 2008, p.108). Sobre a utilização da palavra autoficção, ele defende que a utilizemos “no senso mais amplo e vago, para designar este lugar intermediário onde se passam tantas coisas apaixonantes e complicadas” (LEJEUNE, 2008, p.109).

A autoficção é “uma negociação da dor”, segundo Chloé Delaume, autora que configura entre os expoentes da autoficção na França. Em *La règle du je* (Press Universitaires de France, 2010), ela expande o sentido de autoficção para que ele funcione como uma bandeira política. Ela define a autoficção da seguinte forma:

Ce qu'est pour moi l'autofiction, le dire, le raconter. Le compte rendu d'un Je qui s'empoe à s'écrire, ce que ça peut signifier. Vivre son écriture, ne pas vivre pour écrire. Écrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie. Pour contrer toute passivité. Puisque. *On ne naît pas Je, on le devient.* (DELAUME, 2010, p.8, grifo da autora)⁷

Dessa forma, aproximando-se do que disse de Simone de Beauvoir em sua obra mais famosa, *O Segundo Sexo* (1949): “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, em uma tentativa de evidenciar que ser mulher não era algo naturalmente dado, mas uma construção social, cultural e histórica, Delaume pretende dizer que o *eu* literário não é uma instituição fixa e dada desde sempre, mas que precisa ser construída e moldada.

Isso dialoga com o que Luciana Hidalgo (2013a) afirma ao aproximar a autoficção do romance-limite. Segundo ela, o autor recorre à autoficção em uma tentativa de conseguir representar o teor ficcional da situação real, o que ocorre é a 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. (HIDALGO, 2013a, p.226).

Essa tentativa, no entanto, se feita apenas pela escrita de testemunho ou utilizando-se apenas da ficção, não consegue dar conta da magnitude psicológica da situação, uma vez que “a autoficção é uma negociação da dor. (...) Existo hoje em dia porque me impus um segundo começo. Lá onde a ficção se entremeia à vida, onde o real se dobra aos contornos da minha fábula”. (DELAUME, 2010 *apud* HIDALGO, 2013b, s/p). Isso, por que

⁷ Em tradução livre: “A autoficção, para mim, é, o dizer, o contar. O relatório de um eu que trabalha para escrever-se e o que isso pode significar. Viver sua escrita, não viver para escrever. Escrever, não para descrever, mas para modificar, corrigir, dar forma, transformar o real em que a vida se inscreve. Para ir contra toda e qualquer passividade. Pois. *Não se nasce eu, torna-se eu.*”

A autoficção é, pois, um laboratório, um espaço de reconstrução e desconstrução do eu fragmentado por um trauma inicial que é exposto. As experiências oriundas desse laboratório, como afirma Delaume, não se restringem ao campo literário, mas expandem seu alcance buscando fazer uma revolução política do eu, quem, a partir de agora, ditará as regras (DELAUME, 2010 apud HIDALGO, 2013b, s/p).

A característica do tema do luto ser recorrente nas incidências do termo e tratar-se de assuntos relacionados à psicanálise nos permite fazer um paralelo esta disciplina. Mesmo a obra precursora dessas discussões acerca das fronteiras entre experiência e ficção trouxe à tona esse tema, *Fils* é um ensaio de autoanálise dos processos colocados em jogo no romance, que pretende explorar o cerne do inconsciente da intimidade buscando, em um processo muito próximo da terapia psicanalítica, externalizar o que ainda está obscuro.

No texto “O último eu”, publicado originalmente em 2010, Serge Doubrovsky afirma considerar as autobiografias clássicas como narrativas-romances de si, ao qual, ele mesmo prevê questionamentos a essa afirmação e os responde. Ora, se se tratavam de narrativas-romances, o que as difeririam da autoficção moderna? Essa mudança se deu a partir da relação do sujeito consigo mesmo, principalmente, pós-Freud. Assim, “a atitude clássica do sujeito que te acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão” (DOUBROVSKY, 2014, p.123). A mesma coisa acontece no que quesito da linearidade da narrativa: ela se apresenta na autoficção moderna e pós-moderna de forma fragmentada, o modelo (auto)biográfico não mais é aplicável. Para resumir, ele cita um trecho de seu *Le livre brisé* (1989):

Não percebo de modo algum minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existências partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história (DOUBROVSKY, 2014, p.123)

Nessa tentativa de entender o porquê de importar um conceito que nem mesmo em seu país natal tem consenso, Luciana Hidalgo escreveu o texto “Autoficção Brasileira: influências francesas, indefinições teóricas” (2013a). A difícil definição do termo ainda nebuloso, cujas fronteiras com a autobiografia ainda não estão concatenadas, traz inúmeras ideias que, muitas vezes, acabam sendo controversas entre si. Ela aponta para a afirmação de Philippe Forest de que se trata de “um fenômeno” e não um movimento literário (FOREST, 2011 apud HIDALGO, 2013a, p.219).

É, no entanto, baseada na intenção de Jean-Louis Jeannelle, que ela aponta para a necessidade de analisar a causa de este fenômeno estar ocupando os interesses que antes se voltavam para o romance autobiográfico. Essa novidade, no Brasil, tem influenciado o fazer

literário e também a recepção do público. Assim, o tema foi inserido por Silviano Santiago para definir seu livro *Histórias Mal Contadas* (Rocco, 2005). Embora já houvesse utilizado os temas em outras situações, esta foi a primeira vez que utilizou o neologismo, como ele explica em palestra conferida no colóquio “A literatura de Si mesmo”, realizado no Espaço SESC em 2007:

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*. No caso de *Em liberdade* (1981), um diário íntimo falso “de” Graciliano Ramos, classifiquei o livro de “uma ficção de”, para o desgosto dos editores que preferem o ramerrão do gênero. [...] Não tive pejo em usar “memórias” para *O falso mentiroso*. Memórias têm boa tradição ficcional entre nós. [...] 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* [...]. Em suma, passei a usar como minha a categoria posterior e alheia de *autoficção*. (HIDALGO, 2013a, p.220)

Essa tendência se mostrou em outros contextos, como é o caso da própria Tatiana Salem Levy que definiu sua obra *A Chave de casa* como autoficcional. A responsabilidade de ser lido como *autoficção* também recai sobre Michel Laub que assume o risco que implica fazer literatura baseada em sua experiência. Ainda que ambos não usem seu próprio nome, como o faz Santiago em alguns textos, eventos da vida particular estão lá nas entrevistas e nas quartas capas, por isso é impossível negar uma semelhança entre o narrador e autor.

Hidalgo aponta para a tendência, cada vez maior, dos autores em seguir a definição no fazer literário, isto é, a crítica precedendo a obra. Nesse caso, a liberdade do termo *autoficção* atrai cada vez mais escritores no Brasil, uma vez que ele abre

a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a ficção, mesmo se isto revoluciona a ideia de *pacto autobiográfico* definida por Philippe Lejeune, abrindo novas perspectivas de leitura - a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto. (HIDALGO, 2013a, p.221)

O sujeito da *autoficção*, assim, pode-se dizer, engendra uma busca de si mesmo, e faz isso a partir do jogo de palavras que lhe permite elaborar a partir do inconsciente. E no sentido da escrita como instrumento de cura do indivíduo contemporâneo, é possível construir imagens coletivas. Sobre isso, Eurídice Figueiredo (2013) destaca o trabalho de Régine Robin.

Escritora francesa, nascida em 1939 e filha de poloneses, Robin é considerada uma das criadoras pós-modernas da *autoficção*. Ela cunhou, a partir do conceito de Freud de romance familiar, a expressão “romance memorial” que se situa em uma posição em que o sujeito reescreve seu passado a partir da problemática do vestígio, “modificando-o, deslocando-o,

deformando-o, inventando lembranças, um passado glorioso, ancestrais, filiações, genealogias, ou, ao contrário, lutando pela exatidão factual, pela restituição do acontecimento ou sua ressurreição” (ROBIN, 1989 apud FIGUEIREDO, 2013, p.169). Por ter nascido na França, ter em si uma cultura polonesa muito recorrente (advinda de seus pais) e ter se mudado para o Canadá, onde lecionava na Universidade Du Québec à Montreal, Robin pertencia a inúmeras identidades, se relacionava com diferentes línguas, cidades e culturas, essa é uma característica marcante em sua literatura e da criação de imagens coletivas em seus personagens.

Essa figura fragmentada, dividida entre muitos lugares e culturas, em muito se assemelha a Doubrovsky (que, nascido na França, também lecionou por muitos anos nos EUA), e, a partir disso, Figueiredo une os casos, além do fato de ambos serem de famílias judias e suas famílias terem sofrido com o nazismo (2013, p.178). A emigração para os EUA é, para ambos os autores, também uma obsessão comum: “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).

Segundo a análise de Luciana Hidalgo (2013a), a utilização, cada vez maior, da ficção para falar de um episódio traumático pode ser explicada por

Talvez porque o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de *verdade* e de ficção, entre o *eu* racional e seu corpo aprisionado ou torturado. Resta ao *eu* sobrevivente o exercício de narrar (resistir?) como seu corpo administra a situação-limite - uma vivência que por vezes adquire traços quase *ficcionais*, dado o seu absurdo. (HIDALGO, 2013a, p.230)

Isso, porque, o indivíduo traumatizado está, muitas vezes, fragmentado e precisa encontrar uma solução que o ajude a se reestruturar e, para isso, utiliza os mais diversos paradoxos da narrativa, como a reunião de verdade e ficção, invenção e fato. Isso, como aponta Hidalgo, pode ser devido a uma característica da escrita memorialística brasileira que se apoia em questões extremas (como ocorreu no *boom* da escrita de si após a Ditadura Militar no país), e por isso, “talvez seja possível pensar ainda numa espécie de *autoficção-limite* como recurso extraordinário do *eu* submetido a condições em que o humano está em risco” (HIDALGO, 2013a, p.231). Este sujeito teve sua base social invadida ou ameaçada por um episódio que lhe causou enorme desestrutura, o que permite que a escrita tenha um caráter de terapia.

Ambos os romances analisados nesse trabalho correspondem a essa conexão judaica oriunda de imigrantes e parentes de imigrantes, tanto em *A Chave de Casa*, de Tatiana Salem Levy, quanto no livro *O Diário da Queda*, de Michel Laub, ambos ficcionistas netos de

judeus que migraram para o Brasil quando da ocupação nazista em suas cidades de origem e, em outro caso mais recente, o romance *K*, de Bernardo Kucinski (Companhia das Letras, 2013).

PARTE II – AUTOFICÇÃO NO BRASIL

1. “UM VERDADEIRO JUDEU NÃO ESQUECE SEU PASSADO”: A *CHAVE DA CASA*, DE TATIANA SALEM LEVY

“E ninguém sou eu, e ninguém é você. Esta é a solidão.”

(Clarice Lispector)

David Goldberg (1997) afirma que as diásporas sempre constituíram a história do homem. Isso, ao longo do tempo, tornou-se tema de muitas narrativas que, quase sempre, giravam em torno da ideia de uma busca: fosse por melhores condições de vida ou mesmo pela preservação da própria vida.

Embora esse deslocamento fosse dotado de um caráter de descoberta, de desbravamento, a migração em si é uma ruptura, isso porque o elo com o lugar antropológico⁸ e com a terra natal são quebrados. Além disso, há, para o migrante, uma necessidade de integração à pátria de destino e, por meio da transculturação, rompe barreiras da comunicação a partir do momento que aprende outra língua e se adequa às diferenças culturais.

Na experiência migratória, ocorre uma redefinição das identidades culturais e nacionais que podem ser analisadas como um aspecto fundamental do processo. Isso ocorre quando os indivíduos trocam uma sociedade por outra, tornando-se, assim, parte de outra cultura. A principal ligação dos migrantes com a terra natal se dá por intermédio das recordações. Esses grupos mantêm, segundo Gilroy (1997), ligações com sua terra de origem a partir das recordações e do forte sentimento do perigo que ronda a possibilidade de esquecimento do local de origem e do processo de dispersão. Essa desterritorialização é analisada por Stuart Hall (1998), que define uma crise entre a tradução e a tradição, qual seja, um conflito dialético que se dá entre a conservação da herança cultural e a aceitação da necessidade de tráfegar com novas culturas para ser incorporado a elas, o que significa, quase sempre, em ter parte dos vínculos com lugar e tradições. Essas identidades, surgidas dessa mistura, são de natureza híbrida, ou melhor, transcultural (HALL, 2008, p.89).

São, pois, as experiências do sujeito somadas, em parte, ao produto de uma série de normas sociais, integradas a partir da memória coletiva, que constituem a formação do indivíduo. O pertencimento a um grupo disponibiliza material para a memória e faz com que

⁸ O lugar antropológico, como define Augé (1994, p.51), é caracterizado como identitário, relacional e histórico. Identitário já que é o lugar de nascimento, onde residem as regras de residência, etc., funciona como uma inscrição no solo que tece a identidade individual. Essas referências compartilhadas que designam as fronteiras que marcam a relação entre os outros e seus próximos. Finalmente, é histórico uma vez que os nativos vivem na história de seus antepassados (GOLDBERD, 1997).

o indivíduo lembre-se de determinados eventos em particular em detrimento de outros, esses mesmos grupos podem produzir eventos que, na realidade, nunca experimentaram. Essa espécie de “empréstimo” de memória é bastante comum entre as gerações pós-diáspora, isto porque não tiveram contato real com a terra de seus antepassados, mas ficaram imersas em histórias sobre a vida naquele lugar por tanto tempo até que se fizesse crer ser também pertencente a ele.

Essa herança cultural, no entanto, nem sempre é aceita por opção, na maioria dos casos, são mantidas as tradições apenas de forma mecânica, já sem sentido para essa geração. Essa herança, o peso que ela tem e a influência, além de outras questões, são pontos levantados por Tatiana Salem Levy, em seu livro *A Chave de Casa* (Editora Record, 2007).

Escritora, tradutora e doutora em Estudos Literários, Tatiana Salem Levy publicou, fruto suas pesquisas no mestrado, *A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze* (Delume/Dumará, 2003), além de contos em diversas revistas. *A chave de casa*, seu romance (e também sua tese no doutorado) venceu, em 2008, o Prêmio São Paulo de Literatura e foi finalista nos prêmios Jabuti e Zaffari & Bourbon. O livro foi lançado, primeiro em Portugal, já foi vendido para Espanha, França, Itália e Turquia e, em breve, contará com uma versão nos cinemas, a ser realizada pelo diretor Toniko Melo.

Pode-se dizer que as experiências biográficas percorrem tudo o que o autor escreve. Tatiana Levy é neta de imigrantes judeus e, embora tenha nascido em Portugal, é brasileira, e se deixou levar, por essa tendência pessoal mesmo em seus escritos acadêmicos. Ao entrar no curso de doutorado na PUC-RJ, ela pretendia estudar as tendências da narrativa brasileira contemporânea. No entanto, após mudar inúmeras vezes seu projeto de pesquisa, acabou defendendo, não uma tese, como esperava, mas um romance (que, posteriormente, foi publicado pela Editora Record), acompanhado de um pós-escrito ensaístico.

Seu livro foi muito bem aceito pelo público quando de seu lançamento, no entanto, menos pela questão da judeidade, do que por corresponder às tendências recorrentes da literatura contemporânea de tentar diluir as fronteiras entre verdade e ficção, que jogam com a ideia do real e do ficcional, relacionando, principalmente, a imagem do autor com o narrador/personagem. Essa questão, trouxe o romance de Salem Levy à mídia para tentar responder às perguntas dos leitores: o que é narrado aconteceu de verdade? A personagem do romance *A chave de casa* é Tatiana Salem Levy?

1.1. TRADIÇÃO E IDENTIDADE JUDAICAS

*“Por que me fez Deus um pária e
um estrangeiro em minha própria casa?”
(William Dubois)*

O romance de Levy é um mosaico de três tramas que se enlaçam. A personagem principal e narradora sem nome é o fio condutor dessa narrativa. Há, quase ao fim do livro, uma menção (a única em todo o livro) a respeito do sobrenome que, ainda assim, não é dito. A personagem tem dificuldades em se definir, o que, por consequência, dificulta desvendar sobre quem se fala: “nasci no exílio: e por isso sou assim: sem pátria, sem nome. Por isso sou sólida, áspera, bruta. Nasci longe de mim, fora da minha terra – mas, afinal, quem sou eu? Que terra é a minha?” (LEVY, 2010, p.25).

As quatro vozes do romance vão, pouco a pouco, se desvendando. A primeira, sempre representada entre chaves, por vezes parece ser uma voz da consciência, porém, fica claro durante a leitura tratar-se da mãe da narradora, também sem nome. O avô da narradora, outro inominado, é a figura decisiva no romance, pois é de sua casa, em seu país de origem, cuja *chave* do título se refere.

Tome, ele disse, essa é a chave da casa onde morei na Turquia. Olhei-o com expressão de desentendimento. (...) E o que vou fazer com ela? Você é quem sabe, ele respondeu, como se não tivesse nada a ver com isso. As pessoas vão ficando velhas e, com medo da morte, passam aos outros aquilo que deveriam ter feito, mas por motivos diversos, não fizeram. (LEVY, 2010, p.12-13)

Nesse trecho, é possível interpretar a chave como uma metáfora para a herança recebida do avô que não pode utilizar-se de suas memórias para fazer nada, a não ser pedir que alguém as utilizasse.

O sujeito advindo da diáspora, segundo aponta Betty Fuks, situa-se em um país ao mesmo tempo dentro e fora e essa “fronteira” permite que ele compartilhe da cultura do outro sem, contudo, abandonar sua própria identidade, diferente do que acontece com quem foi expulso de seu país (FUKS, 2000 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.180). Em toda memória coletiva é possível notar algo de místico, no entanto, na tradição judaica, como afirma Albert Memmi, isso é “particularmente marcado por sua antiguidade e pela obstinação e tenacidade com que o povo judeu preserva e dá continuidade a um conjunto de hábitos que definem seu pertencimento” (MEMMI, 1962 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.180).

O gênero autobiográfico, amplamente empregado para representar aqueles que sobreviveram a um episódio traumático como o Holocausto Judeu, agora se tornou maleável

devido a dois fatores chave: o fato de grande parte dos sobreviventes estarem mortos, assim como as testemunhas oculares e com a presença maciça do holocausto nos espaços da cultura de massa, como o cinema, por exemplo. Nesse momento, em que as representações artísticas foram modificadas, quem passa a representar uma possível formação de uma identidade modificada pelo caos são os filhos e netos dessas pessoas. A narradora de *A chave da casa*, de Tatiana Salem Levy, diz que “imigração, Turquia, guerra e dificuldade eram palavras banidas do vocabulário da casa” (LEVY, 2009, p.111), como uma cicatriz em que não se devia tocar. No entanto, ela existe, cabe, então, à neta falar, talhar a pele e atingir o cerne da ferida aberta.

Isso se faz muito presente na literatura brasileira. Recentemente, observamos variadas abordagens dessa herança do judaísmo, abordadas por quem só conviveu com ela a partir de terceiros, no Brasil, alguns nomes de destacam, como: Michel Laub (*Diário da queda*, Companhia das Letras, 2009), Luís S. Krausz (*Desterro: memórias em ruínas*, Ed. Tordesilhas, 2013), Cintia Moscovich (*Por que sou gorda, mamãe?*, Ed. Record, 2006), entre outros. Esses autores herdaram de seus pais ou avós uma tradição, ainda que não religiosa, da judeidade. Essa diferenciação, feita por Albert Memmi, se dá da seguinte forma: o fato de ser judeu, é chamado de *judeidade*; por *judaísmo* entende-se as doutrinas e instituições representativas para o povo judeu; e o conjunto de pessoas que seguem essas doutrinas é chamado *judaicidade* (MEMMI, 1962 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.180). O que será feito com essa tradição, no entanto, depende de um “devir judeu”, “como cada um se coloca em relação ao passado e ao futuro, como cada um se transforma ao longo da História tendo em seu horizonte um saber e uma tradição herdados” (*idem*, p.181).

No texto “O Narrador” (1936), Walter Benjamin discute uma série de formas diferentes de narrativa, desde a historiografia clássica de Heródoto até o conto popular de Märchen. A tese defendida por ele é de que o texto versa a busca de um substrato comum presente em todas as formas narrativas analisadas, quais sejam, seu aspecto coletivo, oral e pedagógico, em contraposição ao individualismo e a moral “desorientada” das formas de narrativa ditas modernas, cultas e urbanas, como o romance moderno, as *short stories*, os jornais).

Para o filósofo alemão, a capacidade de narrar, que ele julgava inalienável, vem cada vez mais perdendo seu espaço, uma vez que “é cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção” (BENJAMIN, 1992, p.115). Ele discorre sobre a importância da narrativa, enquanto destaca pontos pertinentes sobre sabedoria, informação e experiência. Para defender sua tese da extinção da arte de narrar histórias, ele parte do

exemplo do trabalho do escritor Nikolai Leskov. A guerra, segundo ele, empobreceu os combatentes no sentido de experiências comunicáveis.

Benjamin compara narrativas orais e escritas e afirma que as melhores narrativas escritas são as que menos se afastam das histórias orais contadas por narradores anônimos (1992, p.118). Ele, então, divide os narradores orais em dois tipos: o primeiro, o que não sai de sua terra, como um agricultor sedentário, e tem a missão de narrar a tradição; em segundo, ele aponta o homem viajante, para o qual usa como exemplo o mercador dos mares, que viaja muito e, assim, traz sempre a novidade. Ao considerar o narrador como um ofício e relacioná-lo ao trabalho manual, o crítico nos chama atenção para a importância da sabedoria que ele aponta estar em extinção (BENJAMIN, 1992, p.117).

O crítico aponta, então, dois indícios da revolução que resultarão na morte da narrativa: o romance e a informação. O romance, diferentemente da narrativa, está ligado ao livro, que se trata de um saber individual, isolado, pois não procede da tradição oral, nem doa nada a ela. A informação, segundo ele, se difere da narrativa por necessitar de uma verificação imediata e só tem valor se for nova, por isso é mais ameaçadora e pode apresentar uma crise até mesmo para o romance. Essa impossibilidade de narrar, segundo ele, fica cada vez mais forte quando se trata de episódios traumáticos da guerra ou mesmo da perseguição aos judeus.

Benjamin aproxima, e isso é uma característica marcante de seu texto, a narrativa e o trabalho manual, para ele, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, em que o narrador pode “deixar sua marca” na narrativa contada. Sua tese, portanto, é que a impossibilidade da experiência (*Erfahrung*)⁹ é a única que pode ser transmitida ou ensinada nos dias de hoje. Para ele, surge, assim, uma nova forma de narrativa de onde nasce o romance clássico, o jornal e, conseqüentemente, aceita a solidão do autor, mas também da personagem e do leitor, o que retrata o homem na sociedade. Enquanto permanece a sensação de coletividade, a verdade é que a distância espaço-temporal entre os indivíduos está cada vez maior.

Para explicar melhor essa questão, recorreremos ao livro de Giorgio Agamben (2005) intitulado *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* que traz importantes questões acerca dos conceitos de Walter Benjamin em sintonia com outros conceitos da psicanálise. Ele situa a *Erfahrung*, ou a perda da experiência, como um advento

⁹ Segundo Leandro Konder (1988, p.72): “a *erfahrung* (experiência autêntica) é uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra [...] o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo”.

da ciência moderna devido ao privilégio que o “experimento” passa a ter. Assim, da experiência ao experimento, é produzida uma ruptura entre o sujeito que vive (possuidor da experiência) e aquele que conhece (produtor de experiência). Para ilustrar esse desmembramento, o autor utiliza personagens da obra de Miguel de Cervantes, considerado o primeiro romance moderno: “Dom Quixote, o velho sujeito do conhecimento, foi enfeitado e pode apenas fazer a experiência, sem jamais tê-la. Junto a ele, Sancho Pança, o velho sujeito da experiência, pode apenas ter a experiência, sem jamais fazê-la” (AGAMBEN, 2005, p. 33).

Problematizada essa situação da experiência em detrimento do conhecimento na contemporaneidade, Agamben ainda destaca o fato de que o homem não nasce falante. Uma vez que nascemos sem fala (ao que ele chama de “infância”, sem distinguir suas múltiplas fases), é possível explicitar os limites da linguagem, de modo que esta não possa ser apresentada como totalidade e verdade última do sujeito. Para tanto, ele explica: “Se não houvesse a experiência, se não houvesse uma infância do homem, certamente a língua seria um ‘jogo’, cuja verdade coincidiria com o seu uso correto segundo regras gramaticais” (AGAMBEN, 2005, p. 62).

Essa noção da infância como base primária para a experiência – ao que ele chama de “experiência muda” – mostra os fundamentos do inconsciente, a partir do conceito de Freud, em sua referência aos acontecimentos desse período em questão. A infância, assim, é o tempo do trauma, tempo da inscrição da presença do outro e da escrita do Outro no corpo e na língua do sujeito. “Experientiar”, portanto, significa, essencialmente, um retorno à infância para acionar a “pátria transcendental da história” (AGAMBEN, 2005, p.65), o que significa, esse lócus atemporal que estabelece o ponto de abertura para o singular da enunciação.

Vistos dessa forma, infância e experiência constituem pressupostos éticos que vão além do campo ideológico e se referem antes ao domínio da política (o laço com os Outros) e da cultura (a relação ao Outro). Dessa forma, na obra de Tatiana Salem Levy, assim como em outras obras em que a judeidade está presente, a experiência da fuga ou do exílio é vivida por outro, porém não possui o conhecimento necessário para fazê-la, para transpor em palavras, mas a experiência não se parte, pois, para tanto, os herdeiros da tradição podem servir de veículo.

A memória coletiva, como já dito, é marcada pela obstinação com os judeus preservam e dão continuidade aos hábitos culturais que definem sua identidade. Essa tradição, Memmi prossegue, faz parte de uma série de “condutas, instituições, que encontro em mim, mas, sobretudo, fora de mim, ao longo de minha vida” (*idem*, p.180). E não segui-las acaba por, perante a comunidade judaica, descaracterizar o outro. No romance em

questão, a narradora encontra, na Turquia, um primo (o único com quem consegue conversar, por falar inglês) e ele se espanta quando ela conta que seu avô não lhe ensinou o ladino¹⁰.

A judeidade se opõe ao judaísmo à medida que designa mais as práticas antigas, os valores e tradições que, ainda que façam parte da religião, não expressam a verdadeira religiosidade. A verdade face de uma tradição mantida apesar das dificuldades vividas pela comunidade para manter seus costumes é o que mantém viva a vontade de não deixar que os costumes deixem de existir.

Primeiro o pão ázimo, seco, sem gosto, para lembrar o sofrimento do povo expulso vagando pelo deserto. Depois, a maçã com mel, para não passar fome, não viver na miséria, para ter um ano doce. (...) Não havia nada de religioso no ritual. Para mim, faltava sempre alguma coisa. Faltava verdade. Tudo não passava de uma grande encenação: éramos judeus um dia por ano. (...) (LEVY, 2009, p.130)

Derrida (2001) aponta que, segundo Yerushalmi, o judaísmo é terminável, mas a judeidade é interminável. Isso por que

Ele pode sobreviver ao judaísmo. Pode sobreviver a ele como herança, isto é, de todo modo, *não sem arquivo*, mesmo se este arquivo ficar sem suporte e sem atualidade. Para Yerushalmi, há uma essência determinante irreduzível da judeidade: ela já está dada e não espera o futuro. E esta crença da judeidade não se confunde nem com o judaísmo nem com a religião, nem mesmo com a crença em Deus. (DERRIDA, 2001, p.93, grifo do autor)

Esse afastamento da judeidade não seria, segundo Derrida (2001, p.96), uma transgressão ao judaísmo, mas uma não-crença no futuro. Isso porque, embora pareça contraditório, o ser-judeu, como aponta Derrida, é um ser-aberto-ao-futuro, é uma unidade que não podem ser dissociados, “ser aberto ao futuro seria ser judeu”. Outra característica seria a abertura do judeu à memória, à “obrigação do arquivo”. O futuro pela experiência da promessa e o passado pela injunção da memória se unem, “porque houve um evento arquivado”, uma fundamenta a outra.

Em resumo, é essa a forma como Tatiana encara sua herança judaica, segundo ela afirmou em entrevista à Folha Online (2009)¹¹:

O judaísmo é muito complexo, não é só uma religião, envolve uma questão cultural e genética, que é diferente da própria crença. Sempre recebi essa herança de uma forma muito fragmentada, como nas comemorações familiares. Participava da Páscoa judaica ou do Dia do Perdão, mas era algo

¹⁰ Língua indo-europeia falada por aproximadamente um milhão de pessoas da comunidade judaica de origem ibérica que habita regiões da Europa central e meridional.

¹¹ Em entrevista concedida a Teresa Chaves, publicada no jornal Folha de São Paulo, publicada em 30 de junho 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foiha/ilustrada/ult90u588104.shtml>>.

sempre de fora, com um olhar meio estrangeiro. Judia de certa forma, e ao mesmo tempo estrangeira dentro desse judaísmo. Foi com isso que eu trabalhei no romance: um judaísmo estilizado, que realmente não passa por Deus, passa por uma cultura, cultura de imigrantes, muita cultura do livro, os judeus têm tradicionalmente essa tradição com o livro, com o saber. Já que tiveram que se deslocar tantas vezes, a casa você não leva, mas aquilo que você leu, você leva consigo. (Folha Online, 2009)

Um ponto muito interessante nas autoficções atuais no Brasil é a presença do corpo como a representação da paralisia causada pelo trauma e pelos fantasmas do passado. Na obra de Tatiana Salem Levy, ela explora essa questão a partir de um tema recorrente na obra de imigrantes para o Brasil, como é o caso de Samuel Rewett e Franz Kafka que “constroem personagens cujos corpos apresentam curvaturas, doenças, pesos, estranhezas que de alguma maneira falam de um passado ou de uma herança” (LEVY, 2008, p.179).

Levy busca na psicanálise resposta para o eco desses traumas que ela não viveu, mas que se encontram pungentes em seu romance (e sua vida). Nas mais profundas pesquisas acerca do trauma, a autora encontra resposta em Nicolas Abraham e Maria Torok que afirmam que “não há nada que possa ser abolido que não apareça em gerações seguintes como enigma ou impensado” e, afirmam que, quando mantidos em segredo, pode acabar por paralisar toda uma geração (ABRAHAM; TOROK, 1995 *apud* LEVY, 2008, p.180). Esse trauma, segundo os autores, são fantasmas transmitidos de geração em geração, ainda que inconscientemente. No entanto, é preciso superá-los, e ela se apoia em Derrida para lembrar isso: “é preciso falar *do* fantasma até mesmo *ao* fantasma e *com* ele” (DERRIDA, 1994 *apud* LEVY, 2008, p.181, grifo do autor).

A narrativa segue, assim, em busca de cura para combater a imobilidade de seu corpo. Uma vez que, remetendo à epígrafe de Emily Dickinson, lembra: “Dor real se fortalece com os músculos/ com a idade// (...) Se o tempo fosse remédio/ nenhum mal existiria” (DICKINSON *apud* LEVY, 2009, p.7). Dois são os momentos nos quais a narradora justifica a paralisia de seu corpo: a morte da mãe e o amor excessivo. A voz da mãe, sempre presente entre colchetes, é o que tenta tirar a filha da clausura paralítica sob a qual ela está imersa.

A mãe morta conecta a filha aos fantasmas que a inquietam, os fantasmas da herança transportada de geração em geração, e é essa figura da mãe que salva a filha de sua doença, e de seu passado, como no banho turco ao qual se submete na Turquia “na tentativa de me desvencilhar do passado: sentia que ela não estava apenas distendendo meus músculos, mas também lutando contra tudo o que eu acabara de conta” (LEVY, 2009, p.99). Ela afirma

que “a questão não é simplesmente enfrentar os espectros, mas fazer uma espécie de pacto diabólico com eles (...), é preciso aprender a torná-los nossos” (LEVY, 2008, p.189). É a partir das buscas na Turquia por seus antepassados, a leitura de diários da família e fotos que ela rememora esse passado em busca do fim para a sua paralisia.

Tatiana dá créditos a essa pesquisa, a esses fantasmas para sua matéria literária, ela entrou em contato com a família turca, e lá fez muitas pesquisas, mas somente ao voltar começou a escrever sua tese/romance. Ela afirma que

tanto a viagem quanto os arquivos espectrais (os diários, as cartas, as fotografias) são incorporados pela escrita para se tornar ficção. A voz do passado – num certo sentido, a voz suprema da autoridade – perde sua força quando é o vivo quem fala, quem escreve. Dessa maneira, o espectro deixa de ser uma arma contra o vivo *para se tornar a sua arma* (LEVY, 2008, p.189, grifo nosso).

1.2. AUTOFICÇÃO E MEMÓRIA

*“Não: a ficção não é sinônimo de mentira, de falsificação, de fraude.
Em vez de falsificar, ela alarga e potencializa o mundo”.*
(José Costello)

A questão da autoficção é abordada no texto da própria Tatiana Salem Levy intitulado “Entre a realidade e a ficção” (2012). Nele, ela traz de volta a questão do autor, e que agora procura retornar à cena. Segundo ela, o autor é um zumbi, sempre em estado de alerta aos acontecimentos, um observador inquieto. E, a partir disso, não se pode negar a importância da experiência vivida pelo autor para a obra, o que significaria negar o trabalho de Marcel Proust ou de Marguerite Duras. Isto, ela afirma, acontece devido a uma bagagem própria de cada leitor que permitirá que cada um tenha uma interpretação da obra. A realidade, segundo ela, serve como material literário que, embora tenha dado o impulso inicial para a literatura, não é o fim dela, não é a única análise possível. Retomando Eurídice Figueiredo (2013, p.10), “a passagem do real ao texto é vital”.

Essa passagem da experiência da vida ao texto, no entanto, poderia passar despercebida aos olhos dos leitores, caso o escritor não fosse uma pessoa pública. Em entrevista dada após o lançamento de seu romance, a autora conta

Vim de família judaica que saiu da Turquia e por acaso nasci em Portugal. Existe uma relação entre o sentir estrangeiro e o ser escritor. O escritor tem sempre um olhar que é de estrangeiro, pois não importa de onde você veio, qual a crença e origens. Você sempre se sentirá meio estrangeiro no mundo. É um olhar esquisito, de fazer parte e não fazer parte. Na verdade, a

multiplicidade de origens contribui de forma rica para a identidade. A formação da identidade é muito mais uma busca do que algo já pronto, que a gente pode simplesmente encontrar (Folha Online, 2009)

Sem as entrevistas e aparições do autor na mídia, dificilmente saberíamos, por exemplo, que Levy é neta de imigrantes judeus e que nasceu, por uma coincidência do destino, em Portugal. Esse acesso ao autor que nos possibilita encontra-lo em sua obra é conceituado por Lejeune como “espaço autobiográfico” e pode ser composto pela mídia, mas também pela orelha ou contracapa do livro.

Como dito anteriormente, o crítico francês chama esse veículo de “espaço autobiográfico” que pode ser conceituado, portanto, como um espaço criado pelo autor através de um pacto indireto, que Lejeune denominou de “fantasmático” (LEJEUNE, 2008, p.45), que direciona o leitor, induzindo-o a seguir certo caminho em sua obra, e fazendo que os mesmos textos cuja enunciação não os vincula à vida do autor através de sua identificação com o narrador e o personagem, sejam lidos dessa forma. Essa leitura é propiciada a partir de uma orientação dada pelo autor, ao fornecer ao leitor uma série de pistas que lhe permitam ler sua obra como autobiográfica, e “mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha e/ou no próprio texto, indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção” (FIGUEIREDO, 2013, p.13).

É em função desse espaço autobiográfico que podemos reconhecer as semelhanças entre autor e personagem a partir da mídia, das entrevistas que Levy deu. Se não pudéssemos contar com esse suporte, certamente a recepção acerca de seu livro seria outra. Segundo ela em seu *Pós-escrito* (2008, p.196), a respeito da escrita de seu romance, ela pretendia diluir as fronteiras entre a realidade e a ficção, mas não somente isso, a intenção era que não fosse possível separá-las, assim, dificultaria o trabalho de reconhecer o que era verdade e o que era mentira.

Leonardo Toledo (2012), em sua dissertação de mestrado, desenvolve um conceito interessante acerca do Espaço Autobiográfico, que intitula “pacto por procuração”. Esse pacto, segundo ele, consiste numa espécie de expansão do pacto autobiográfico, de forma que permita a identidade entre narrador, autor e personagem ser manifestada de forma indireta. Embora essa modalidade se aproxime, em muito, do pacto fantasmático definido por Lejeune, ele aponta suas diferenças: em primeiro lugar, as categorias são complementares e não exclusivas. O “pacto por procuração”, antes de tudo, funcionaria como uma adaptação do conceito de Lejeune ao ambiente da cultura de massa e da era da internet, que conta com um

número grande de informações e também uma gama enorme de possibilidade de acesso a esse material. Segundo ele: “Se, antes, o espaço autobiográfico era criado pelo autor, em obras e entrevistas, hoje, na internet, além dessa mediação, temos ainda a ampliação do pacto tradicional, por outros emissores, além do autor” (TOLEDO, 2012, p.9).

Dessa forma, pode-se dizer que as atuais autoficções, principalmente as brasileiras, cada vez mais comuns no mercado, firmam esse tipo de pacto com o leitor, como é o caso das obras aqui analisadas. O “pacto por procuração” está diretamente vinculado à sociedade midiática em que o excesso de material extraliterário está sempre presente na experiência do leitor. E, assim como o pacto fantasmático, essa nova proposta de pacto parte, necessariamente, de uma intenção do autor em revelar publicamente, após a publicação, o caráter autobiográfico de sua obra. Assim, “é como se esse escritor decidisse assumir a identidade que havia sonhado à época da publicação. A alegoria da “procuração”, nesse caso, seria adequada, já que como o documento, ela receberia a “assinatura” do autor e delegada ao leitor.” (TOLEDO, 2012, p.9).

A própria Tatiana Salem Levy, sobre o seu romance, chamou-o de autoficcional. A personagem tem características comuns a Levy, como a ascendência turca e o fato de ter nascido em Portugal durante a ditadura militar do Brasil. Em sua tese, ela explica que

Exatamente porque não há um sujeito prévio, a subjetividade deve ser produzida. Ora, e não é isso o que vemos nos romances de autoficção? Quem está lá não sou eu, a personagem não se chama Tatiana nem serve como ventríloquo para eu contar a minha história. Os elementos vividos e os não vividos são tratados da mesma maneira, ficcionalmente, sem qualquer pretensão de identificação entre realidade e literatura muito menos entre as identidades da narradora e da autora (LEVY, 2008, p.199).

Ela não desenvolve, como aponta Figueiredo, nenhuma definição, mas muito se aproxima da abordagem de Philippe Villain, “para quem a ausência do nome não invalida o caráter autoficcional” (FIGUEIREDO, 2013, p.188), diferentemente de Doubrovsky que considera essencial a coincidência entre o nome do autor na capa do livro, acompanhado da inscrição “romance”, e o nome do personagem-narrador. Essas pistas a respeito da autora e da narradora são o que Barthes considera por “biografemas”.

Segundo Latuf Isaias Mucci, no e-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia, Roland Barthes, em *Sade, Fourier e Loyola* (1971), diz:

(...) Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido 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 das 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 *apud* MUCCI, s/d)

O neologismo, segundo Mucci, “biografema” se insere na crítica literária como um significante que, a partir de um fato da vida civil do biografado ou do texto literário, transforma-o em um signo, repleto de significações e “reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade” (MUCCI, s/d). Fazendo uma analogia ao que ocorre com a fotografia, Barthes explica que o biografema é um fragmento que ilumina detalhes que vão, conseqüentemente, imprimir novas significações ao texto e recriar novos pontos metafóricos.

Esses biografemas estão presentes na obra de Levy principalmente devido a esses fatos de sua vida que também se referirem a acontecimentos da vida da personagem-narrador. Ao fazer isso, a autora pretendia mesmo criar expectativas a respeito das fronteiras entre o real e o ficcional, plantar questões sobre até onde é vida e experiência, e onde começa a invenção, questões que cruzam com a representação do autor na obra, um fenômeno que, no estruturalismo, foi previsto pelo próprio Barthes.

O romance, formado por inúmeras vozes em uma narrativa não linear, sustenta-se com sua judeidade latente e também pela oposição entre mobilidade e paralisia. Primeiro, considera-se os movimentos migratórios sempre presentes em peças soltas nas tramas dos diferentes personagens. Seja a diáspora dos antepassados, a vinda para o Brasil, os pais exilados em Portugal e, posteriormente, o retorno deles para o país, com uma filha e, finalmente, a viagem dela à Turquia em busca das raízes, todos esses movimentos simbolizam sua própria vida em constante movimento. Por outro lado, os personagens são, como se respondessem a essas imobilidades, acometidos pelas imobilidades, como a doença que acomete a autora/narradora e a paixão enlouquecedora, até a situação de extrema paralisia que é a morte.

Essas dicotomias percorrem toda a narrativa, mobilidade/paralisia, passado/presente, prazer/dor, vida/morte e, não poderia deixar de citar, verdade/ficção. Mesmo sendo construído de forma não linear e contando com diversas vozes, destaca-se a relação entre vida real e material literário no texto, uma vez que podemos “ver” a Tatiana Levy na personagem, ainda que ela seja inominada. Essa viagem no tempo revela um

hibridismo capaz de reconstruir a ancestralidade, ainda que não se tenha vivido exatamente aquilo que é narrado, isso permite que ela se aproxime dos ancestrais.

Ao reinventar sua história no presente, a narradora reconstrói suas raízes e, ao mesmo tempo em que abraça, rompe com sua herança, reconhecendo-se como permanente estrangeira.

2. “A MEMÓRIA É UMA ILHA DE EDIÇÃO”: *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB

*“Quando fica a cicatriz
 Fica difícil de esquecer
 Visível marca de um riscado inesperado
 Pra lembrar e nunca mais esquecer
 Visível marca de um riscado inesperado
 Pra lembrar o que lhe aconteceu.”
 (Cicatriz – Nação Zumbi)*

*“Sobreviventes de guerra não têm sonhos”
 (Marcos Nunes Carreiro)*

2.1. “A VERGONHA DE SER UM HOMEM: HAVERÁ RAZÃO MELHOR PARA ESCREVER?”

*“O sobrevivente só vive o passado por algum tempo;
 vencido o espanto de ter sobrevivido, superada a tarefa
 da retomada da vida normal, ressurgem com força
 inaudita os demônios do passado. Por que eu sobrevivi
 e eles não?” (K., 2013, p.166)¹²*

A partir dessa citação retirada de Deleuze do texto “A literatura e a vida” (1997), é possível começar a falar do livro de Michel Laub, *Diário da Queda* (Companhia das Letras, 2011). No livro em questão, o narrador-personagem narra a história de relação entre experiências e decisões de três gerações de sua família: seu avô, seu pai e agora ele próprio. A narrativa tem seu prelúdio em uma cena que demonstra a vileza adolescente protagonizada pelo narrador judeu em conjunto com os colegas da escola judaica durante a festa do único colega pobre e não judeu, um *gói*.

Através da memória, o narrador reconstrói o que houve por trás do que parecia ser um simples acidente entre garotos e que acabou se projetando em diversos fatos da vida do protagonista. O suposto acidente acaba por desencadear uma série de reflexões acerca da relação conturbada com o pai, a adolescência difícil, os segredos de família, etc. Com isso, surgem inúmeras reflexões sobre afetos, perdas e como isso, somando à transferência de traumas entre gerações, serviu na construção da identidade do narrador. Essas lembranças, presentes no texto de forma fragmentada, são a união entre as três gerações.

Stefania Chiareli no texto “O gosto de areia na boca – sobre *Diário da Queda*, de Michel Laub”, tem uma leitura interessante do livro que vale a pena retomar. Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, depois da proliferação de relatos e a massificação da própria

¹² Nesse romance de Bernardo Kucinski, passado em 1974, durante a Ditadura Militar no Brasil, o senhor K., antigo resistente judeu na Polônia na época do Holocausto, revive o pesadelo na pele do pai de uma jovem militante política desaparecida.

suástica, instrumento que servia de identificação do exército antissemita, o cinema e a literatura muito exploraram o assunto da tragédia humana. Fazendo um paralelo com a famosa afirmação de Theodore Adorno de que escrever um poema após Auschwitz seria um ato bárbaro, a intenção do narrador de Laub, no entanto, não é essa:

O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas e acrescentar notas de pé de página a esse material (LAUB, 2011, p.9)

O narrador, inominado como a maioria dos personagens do romance, mostra como a herança cultural de seu avô, sobrevivente de Auschwitz, age sobre ele mesmo sem nem mesmo tê-lo conhecido. Trata-se de uma malha tecida, e que analisaremos aqui, a partir de que Suely Rolnik (1993) chama de “marcas”.

Em uma escola essencialmente judia, durante uma cerimônia *Bar Mitzvah*, o único *gói*, sofre graves lesões, durante o que deveria ser uma brincadeira comum entre os judeus, mas que, nesse caso específico, acaba se mostrando um ato cruel. É a partir dessa experiência vivida pelo protagonista que se inicia uma análise retrospectiva de sua identidade e heranças judaicas. O acidente marca, como ele mesmo diz, o início de sua vida “para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário” (LAUB, 2011, p.33). Aqui ficam claras a culpa involuntária e a vitimização por culpa própria, tudo isso elaborado de tal forma que a distinção entre o agressor e a vítima se torna impossível. A história do menino judeu, podemos perceber, é a história de seus ancestrais, como o pai que somente ao adoecer pelo Alzheimer é que consegue encontrar, paradoxalmente, as palavras para suas recordações. Assim como o avô que ao morrer deixa 16 volumes de seu diário sem, no entanto, tocar no assunto que mais marcou sua vida: o único da família e sobreviver a Auschwitz.

O acidente com João torna-se uma marca que, associado a outras vivências, que se mostram igualmente traumáticas, parece forjar a personalidade do narrador. O avô sobrevivente do holocausto judeu e suicida, o pai que vê o seu pai morto e assume o negócio da família aos 14 anos, o narrador herdeiro da cultura judaica e obrigado a viver com ela sem subjuga-la. Somente depois da leitura de *É isto um homem?*, de Primo Levi, ele começa a compreender o trauma do campo de concentração nazista herdado de gerações passadas, profunda responsabilidade que carrega, por sua vez, para o futuro de seu filho. E, nesse caminho, as gerações se cruzam além da árvore genealógica, juntando-se em pequenos pontos como “um sanduíche comido no pátio da escola judaica remete à

câmara de gás; um desenho numa folha amassada tem relação com um suicídio; o primeiro mergulho anuncia ‘o fim das coisas’” (LAUB, 2011, quarta capa).

O avô não tem um nome na narrativa, como a maioria dos personagens, e, assim, serve como um arquétipo. Embora tenha nascido e sido criado em uma família essencialmente judia, não pratica a religião, nem mesmo frequenta a sinagoga. Isso, supõe-se, se dá após ter seus pais e toda a sua família exterminada pelo Holocausto. A ausência de modelos paterno ou maternos, a não vivência das tradições e festividades judaicas e frequência a uma escola regular não judaica fez com que o avô tivesse uma identificação frágil ou quase inexistente com o judaísmo.

O avô é descrito, pelos olhos do pai do narrador, como uma pessoa de caráter melancólico e solitário. Ele se recusa a falar de seu passado, preferindo calar sobre os relatos ocorridos com seus parentes durante o Holocausto. Após sua morte, no entanto, são encontrados seus registros escritos, único local onde se tem notícias de que ele tenha falado sobre a morte de seus familiares. O relato do narrador deixa subentendido a importância dessa parte da história de sua família que marcou mais que uma geração. Os indivíduos mortos no campo de concentração marcam os sobreviventes de uma forma que é preciso buscar uma forma de “sobreviver psicologicamente”. Segundo Heller e Martins Costa (2005), à medida que rompe as ligações, a reação ao evento traumático atua diretamente sobre a consciência e demais instâncias psíquicas, o trauma causa uma ruptura capaz de fazer o sujeito questionar a continuidade de si mesmo, bem como sua identidade e seus ideais (p.415).

A partir desse ponto, embora o avô tenha sobrevivido ao Holocausto e tenha tentado levar uma vida aparentemente normal (casa-se, tem um filho, é bem sucedido no trabalho), ainda é possível perceber a profundidade das cicatrizes através da privação do convívio social: “(...) e uma vez meu avô começou a gritar até que minha avó chamasse dois enfermeiros e a partir daquele dia ele precisou tomar remédios que além de terminar com os gritos não fizeram muita diferença porque ele continuou o tempo todo isolado” (LAUB, 2011, p. 80).

Esse auto afastamento voluntário das pessoas é uma válvula de escape para que ele possa continuar envolto em seu sofrimento. É uma característica comum entre os sobreviventes do Holocausto, devido ao tamanho do trauma, viver isolando, não se permitindo nada além de lembrar, pensar e sentir a dor da sobrevivência. O avô, nesse caso, busca retomar a relação entre “eu” e o “mundo” rompida com o passado traumático, a necessidade de apagar esse passado é representada pelo silêncio e a solidão em que busca apagá-lo. Essa recusa em falar do Holocausto é tão profunda que o filho só toma

conhecimento do motivo de seu silêncio após sua morte, com a descoberta dos cadernos do pai, totalmente sem emoções e sem detalhes do passado que tanto o lacerava:

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado, e posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna.

14.

Meu avô não escreveu nada sobre judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha avó. Nenhuma descrição das tentativas dela de entender a religião depois de se converter (...). (LAUB, 2011, p. 30)

Os cadernos eram uma espécie de dicionário feito a partir de experiências que ele próprio tinha. Escreveu, por exemplo, sobre a gravidez da esposa, os riscos da cesárea e os cuidados de higiene que demandava uma cirurgia desse tipo, sem, no entanto, expressar numa única linha seus sentimentos a respeito da esposa ou do filho que nascia. Seus escritos se resumiam a descrições: “Esposa – pessoa que se encarrega das prendas domésticas, cuidando para que sejam empregados procedimentos os mais rigorosos de higiene na casa e também para que no dia do marido não existam perturbações quando ele deseja ficar sozinho” (LAUB, 2011, p.31).

Embora a escrita dos cadernos possa ser compreendida como uma forma de maquiar a realidade, o neto, ao ler os cadernos do avô, percebe que o relato é de total indiferença e mesmo ausência de sentimentos em relação ao seu filho, com quem mal falava:

Meu avô preencheu dezesseis cadernos sem dizer uma única vez o que sentia em relação ao meu pai, uma única referência sincera, uma única palavra das que costumamos ver nas memórias dos sobreviventes de campos de concentração (...), a esperança que se renova quando se tem um filho depois de sair de Auschwitz, a alegria que se consegue ter novamente ao ver um filho crescer como resposta a tudo que se viu em Auschwitz, e o horror de saber que alguém que saiu de Auschwitz e passou a gastar todo o tempo livre de forma tão estéril, o exercício inútil e inexplicável de imaginar cada fenômeno da realidade como algo que deveria se transformar no seu exato oposto, até desaparecerem os defeitos, os relevos (...). (LAUB, 2011, p. 47)

Para analisar o pai, representante da segunda geração pós-Holocausto, podemos fazer algumas considerações acerca do conceito de transgeracionalidade (termo utilizado por Leniza Menda (2013), em sua análise do texto em questão), que representa, justamente, a intenção desse trabalho de mostrar como a experiência traumática pode se fazer presente ainda nas gerações seguintes.

Os psicanalistas do mundo inteiro, ao fim da Segunda Guerra Mundial, começaram a atender os sobreviventes do Holocausto. Os estudos sobre a Transmissão Psíquica entre

Gerações passaram a ser destacados, a partir da análise das violências sociais e familiares, os traumas e demais segredos de família (MENDA, 2013).

Sigmund Freud em seus textos passou a usar a palavra *ubertragung*, do alemão, que define transmissão ou transmissibilidade, embora esse conceito não tenha sido criado por ele. O termo aponta para a transferência no sentido psicanalítico da palavra, incluindo, o significado de tradução. Nesse sentido, pode-se considerar o sentido da subjetividade, e o de retraduzir uma geração em outra, a partir das inúmeras configurações dos objetos psíquicos que constituem a pré-história do sujeito.

O que é inelutável é que somos postos no mundo por mais de um outro, por mais de um sexo, e que nossa pré-história faz de cada um de nós, bem antes de nascermos, o sujeito de um conjunto intersubjetivo, cujos sujeitos nos têm e nos mantêm como servidores e herdeiros de seus 'sonhos de desejo insatisfeitos', de seus recalamentos e de suas renúncias, na malha de seus discursos, de suas fantasias, de suas histórias. (KAËS, 1993, *apud* MENDA, 2013, s/p)

A transgeracionalidade, portanto, trata-se de transmitir uma história, uma identificação ou um pensamento, uma transmissão entre pessoas, grupos ou gerações. O descendente direto dessa cultura na obra de Laub é o pai do narrador, nessa posição, ele absorve a visão melancólica do pai através do convívio. Esses traumas atingem a superfície após a descoberta dos cadernos do pai na forma da identificação negativa e autodestrutiva com o judaísmo (MENDA, 2013). Causa disso, é a mania de perseguição antissemita que desenvolve e que acaba transmitindo ao filho, através da ausência do diálogo de assuntos alheios à religião:

Se eu fosse contar o tempo que passávamos juntos por semana não daria mais que algumas horas, e como nessas horas estavam incluídos os discursos sobre os judeus que morreram nas Olimpíadas de 1973, os judeus que morreram em atentados da OLP, os judeus que continuariam morrendo por causa dos neonazistas na Europa (...) é possível que mais da metade das conversas que ele teve comigo girassem em torno desse tema. (LAUB, 2011, p. 36)

Sua relação com os judeus se dava pelo viés negativo, através dos que foram perseguidos e mortos, mas nunca pela admiração às personalidades judaicas. Sua relação com a tradição judaica se dá menos pela sua identificação pessoal com o tema, do que por ser apontado como tal, isso pode ser considerado a razão pelo qual sua identificação é tão negativa. Ele é apontado como judeu e, por isso, se sente dessa forma, que está incluído em uma minoria e é responsável por ela, isso é o tempo todo representado nos filmes e nos livros, então ele precisa tomar essa herança para si:

Meu pai começou a se interessar por isso [o judaísmo] por causa da morte do meu avô, o que seria esperado numa circunstância assim, porque religião não é algo em que você pense aos catorze anos, mesmo que essa religião tenha a carga histórica e cultural do judaísmo, e mesmo que meu pai soubesse que a

recusa do meu avô em tratar do tema desde sempre não tinha sido apenas um capricho, uma questão de gosto de um homem adulto que se interessa pelo que quiser, mas o sintoma de algo provavelmente visível na maneira de ele ser, de se mostrar diante da mulher e do filho e de todos. (LAUB, 2011, p.31)

Eu não tive a oportunidade de estudar numa escola como a sua, o meu pai disse. A vida inteira eu estudei em escolas onde não havia judeus. Eu era o único judeu entre quinhentos alunos, ele disse, e você não sabe o que é estudar todo dia sabendo que a qualquer momento alguém vai lembrar disso (...). Não adianta você ser amigo de todos porque eles sempre falarão disso. Não adianta ser o melhor porque eles sempre esfregarão isso na sua cara. (LAUB, 2011, p. 43)

Essa identificação é traumática e mórbida. O narrador, quando adolescente, é impelido a obedecer a esse mandato transgeracional, pois carrega o fantasma criado pelo pai através de patologias herdadas do avô, como os segredos, o silêncio, os medos, que criaram nele uma internalização negativa do judaísmo.

(...) ele dizendo repete o que você falou, repete se você tem coragem, e eu olhando para ele fui capaz de repetir dessa vez devagar, olhando nos olhos dele que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu. (LAUB, 2011, p. 49-50).

Nesse caso, o narrador responsabiliza esses fantasmas do pai pelo acidente com João, o amigo da escola. Ao discutir com o pai a respeito da religião e lhe jogar um suporte de fita adesiva, o narrador age como o fantasma de seu pai lhe instruiu a fazer: “(...) porque de algum modo meu pai era responsável pelo que aconteceu com João, aquelas histórias todas sobre o Holocausto e o renascimento judeu e a obrigação de se defender usando qualquer meio” (LAUB, 2011, p. 70). Dessa forma, como bem sintetiza Stefania Chiarelli (2013, p.20):

A lembrança constante desse fato [do acidente com João] recupera os questionamentos de um menino percebendo, aos poucos, o ódio que ele e os colegas, matriculados numa escola judaica, dirigem ao único não judeu da sala. O desprezo coletivo por João, humilhado repetidas vezes no tanque de areia da escola, revela ao narrador o vazio do discurso do pai sobre antissemitismo e intolerância. A trama, em seu trânsito incessante entre delicados polos da natureza humana, mostra como o excluído pode assumir o papel do opressor.

O livro mostra-se um legado para o filho do narrador, ele acabou de saber que sua terceira mulher está grávida, o livro, assim, toma uma forma de álbum de família, e explicação do que não se quer ser. O narrador dirige-se ao filho que ainda não nasceu na segunda pessoa do singular. Essas transmissões entre gerações passam, assim, de avô para pai e de pai para filho, no entanto, o narrador deixa claro não esse peso não lhe será transmitido, mas que isso pode ser inconsciente:

(...) mas você olha para mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma de minhas palavras, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora e a sensação que

acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer de todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, 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. 151)

A escrita desse texto, como aponta Leniza Menda (2013, s/p), se apresenta como uma libertação: há a queda física e emocional necessária para que possa se reerguer um pouco melhor, mais sólido e forte e, apesar de toda herança geracional, encontrar seu lugar nessa geração, fazer uma história própria.

A memória é, de acordo com Suely Rolnik, o encontro de forças, humanas ou não, visíveis ou não. E é o encontro dessas forças que gera outras forças, pelas quais somos atravessados o tempo inteiro. A memória é também uma força e, por sua vez, é constituída de marcas, atuais ou virtuais que dão origem aos ovos.

E assim vamos nos criando, engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos, mas das marcas, daquilo em nós que se produz nas incessantes conexões que vamos fazendo. Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência. (ROLNIK, 1993, p.242)

Nesse sentido, Rolnik chama de “marcas” os “estados inéditos que se produzem em nosso corpo a partir de composições que vamos vivendo” (1993, p.242). E são essas que se mantêm vivas podem ser revividas em qualquer momento, dependendo das ressonâncias para ativá-las. E é isso que, segundo a autora, reverbera novos sentidos e dá origem a outras marcas, ao mesmo tempo em que altera as antigas, pois a marca conserva vivo seu potencial de proliferação como uma espécie de “ovo” que engendra novos devires. As situações da obra comprovam isso a partir dos encontros que geram novos traumas.

Michel Laub constrói a narrativa de forma não cronológica, mas segue uma sequência de pensamentos a fim de construir o personagem. Rolnik também cita essa perspectiva que segue o devir e não uma sequência linear, pois que, segundo ela “estamos distantes de uma cronologia de fatos: esta se dá no plano das figuras, visíveis e representáveis” (1993, p.243), o que não se aplica quando o assunto é memória.

A pergunta de Nietzsche em *Ecce Homo* (1995), “como alguém se torna o que é?”, pressupõe uma dimensão mais prática que teórica, ou podemos dizer, uma *práxis* sem teoria. Sua frase diz que “que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente *o que é*” (1995, p.75), o que registra um distanciamento radical de Nietzsche,

por um lado, da tradição socrática e os desdobramentos do “conhece-te a ti mesmo”, e, por outro lado, da tradição da intencionalidade.

Assim como uma autobiografia (embora não seja a autobiografia do autor, como veremos adiante), o narrador-autobiógrafo tece uma busca explicação de como se tornou o que é, uma razão para suas falhas: o relacionamento difícil com o pai, o casamento em crise, a mudança para outra cidade. Isso acontece como geralmente, como ocorre em uma autobiografia, o autor ressalta, comumente, como fatores externos puderam interferir em suas atitudes e personalidade, como essas marcas o levaram a ser a pessoa em que ele se tornou, eximindo-se parcialmente da culpa e “editando” a memória – como o título desse trabalho diz – para um caminho de construção de uma figura pública.

2.2. “LEITORES NÃO SÃO TÃO MANIPULÁVEIS ASSIM.”¹³ – AUTOFICÇÃO E A OBRA DE MICHEL LAUB

É difícil falar da obra de Michel Laub sem levar em consideração alguns aspectos recorrentes de seus últimos livros, como o tempo não cronológico, os flashes da memória, os temas da depressão. Seus livros são recorrentes nesses assuntos, tomando um episódio traumático como formador da personalidade da personagem, isso acontece, por exemplo, em *Música Anterior* (Companhia das Letras, 2001), *O Segundo Tempo* (Companhia das Letras, 2006) e, no último, *A Maçã Envenenada* (Companhia das Letras, 2013). Esses textos seguem uma tendência na literatura brasileira contemporânea de escrever a partir de retalhos de memória, sejam esses próprios ou de outros.

Diário da queda, segundo definição do próprio autor na orelha do livro, “é uma viagem inusitada pela memória de um homem no momento em que ele precisa fazer a escolha que mudará sua vida” (LAUB, 2011, orelha do livro). Como toda a obra de Michel Laub, o romance contém elementos que permitem claramente associar seus personagens ao autor. Os fragmentos da memória do narrador traçam fios que permitiram a construção do personagem em capítulos intitolados, por exemplo: “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, “Algumas coisas que sei sobre meu pai” e desenvolvidos em pequenos parágrafos numerados e nem sempre contínuos. Os fios do enredo se encontram aos poucos e se (re)torcem para nos tecer a malha completa da história.

¹³ Trecho tirado do texto de Michel Laub, “Autoficção e mamadeira”, publicado no blog do Jornal Folha de São Paulo, onde o autor é colunista.

Nessa diretriz, a obra de Michel Laub muito se aproxima da definição de Leonor Arfuch (2010) para espaço biográfico, conceito que ela desenvolveu por acreditar que o de Philippe Lejeune não servia completamente para delinear o campo conceitual. Segundo Arfuch, a produção desse espaço é compreendida, principalmente, como constituinte da formação do mundo moderno-contemporâneo e da subjetividade que ele implica. Esse espaço está compreendido entre a confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa, e sua intenção é ir além da busca de exemplos para conseguir compreender a ênfase biográfica que caracteriza o mundo atual (ARFUCH, 2010, p.58-59).

O espaço biográfico, construído a partir de intensa diversidade narrativa, transita, muitas vezes sem delimitar de fato seus limites, entre o público e o privado. Assim, a construção da história baseia-se mais nas experiências e as memórias a partir delas do que o acontecimento real. Há uma base temporal, mas também é preciso considerar o espaço,

O tempo mesmo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo. Falar do relato, então, dessa perspectiva, não remete apenas a uma disposição de acontecimentos – históricos ou ficcionais – [...], mas à forma por excelência de estruturação da vida e, conseqüentemente, da identidade, à hipótese de que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade 'transcultural' (ARFUCH, 2010, p. 112).

Assim, pode-se dizer que é a narrativa que faz a vida e não o contrário. A narrativa é, como construção dialógica, uma pluralidade de vozes que relaciona desde *As Confissões*, de Rousseau, até os e-mails, aparentemente, sem importância de hoje, pois há entre eles uma identidade narrativa da qual participam biografado e biógrafo, tanto leitores (no caso da literatura e mídia impressa), como espectadores (*talk* e *reality shows*, por exemplo). É por esse motivo que a biografia é sempre inconclusa.

Afirmção a qual o próprio Michel Laub parece concordar em seu texto “Autoficção e Mamadeira” (2014), publicado na coluna que dirige no blog do Jornal da Folha de São Paulo, ao falar sobre o debate acerca da autoficção:

O debate me interessa menos pelo que tem de estético do que por seus desdobramentos éticos. Ou seja, não importa literariamente o que é fato ou criação. A fronteira é sempre porosa em algum nível. Se conto uma história de 20 anos atrás, ela vira parte de uma narrativa que, ao contrário da vida, aponta para um sentido: acontecimentos serão distorcidos, inclusive no nível mais básico da linguagem, para soarem dramáticos, trágicos ou cômicos.

No texto em questão, o escritor transfere o poder da interpretação do texto, sobre verdade e invenção parte para o autor e parte para o leitor, no entanto o é o autor quem deve se preocupar com as implicações de seu texto. No exemplo de Laub, “se tenho um tio médico

que sofreu um acidente de barco na Amazônia e escrevo um romance sobre um tio médico que sofreu um acidente de barco na Amazônia e abusa de crianças” (LAUB, 2014, Folha de São Paulo), o leitor pode interpretar que aquilo é real, que o autor está se vingando ou que é um mentiroso, porém as implicações mediante essa afirmação, seja verdade ou ficção, incidirão sobre o tio em questão, sua família, seu trabalho, etc.

Segundo ele, o autor que escolhe fazer isso, deve aceitar as consequências se suas escolhas, já que:

No caso do romance sobre o meu tio, dar entrevistas dizendo que o tema abordado é a medicina, a infância ou a questão da segurança dos equipamentos náuticos no Brasil —o que poderá ser nas três hipóteses, sem tornar menos importante a pessoa real que usei para chamar a atenção- é querer ficar apenas com a parte boa da mamadeira. (LAUB, 2014, Folha de São Paulo)

Em entrevista para a tese de doutoramento de Anna Fraedrich Martins, Michel Laub afirma, ao ser questionado sobre a opção de, ao falar de algo que se conhece bem, uma experiência, fazer ficção ou invés de autobiografia, ele responde:

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.¹⁴(Michel Laub em entrevista, grifo da autora).

O narrador de *Diário da Queda*, como dito no capítulo anterior, é judeu, “nos meses antes de completar treze anos eu estudei para fazer Bar Mitzvah” (LAUB, 2011, p.9), mas, se pudesse escolher, não falaria em Holocausto, assim como seu avô que, embora tivesse um caderno de memórias, preferiu não fazer “qualquer referência ao lugar onde foi criado e à escolha onde estudou e a todos esses detalhes acontecidos no intervalo entre seu nascimento e a idade em que teve um número tatuado no braço” (LAUB, 2011, p.9).

Além disso, tem quase 40 anos, cursou direito e não concluiu o curso de jornalismo “eu estudei direito na faculdade, depois passei para jornalismo, depois virei escritor” (2011, p.44), nasceu em Porto Alegre, mas se mudou para São Paulo para trabalhar em uma revista aos 20 e poucos anos. Isso tem muita relação com a trajetória de vida do próprio

¹⁴ O trecho foi retirado de uma entrevista de Michel Laub concedida a Anna Fraedrich Martins, em ocasião de sua tese para doutoramento. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>>.

autor, são características que podemos reconhecer a partir das entrevistas que ele já deu. Segundo ele, em entrevista ao jornal Folha, a relação entre autor e personagem em sua obra é natural “não é culpa dos outros. Forço essa situação porque escrevo em primeira pessoa e sempre ponho alguns dados autobiográficos nos livros”¹⁵

A figura paterna é essencial na obra, pois é dela que surgem todos os caminhos que irão levar a alguma conclusão.

Meu pai cresceu como filho do meu avô, e não vou repetir os argumentos da medicina e da psicologia e da cultura que demonstram o quanto um modelo assim pode ser danoso, a figura paterna que fez o que fez, que largou o filho da maneira como largou, então imagino o peso para meu pai de coisas simples como escola e a loja, os jantares em silêncio com a minha avó (...) (LAUB, 2011, p.119)

Durante a escrita do livro, o pai de Laub ficou doente e morreu, da mesma forma como o pai do personagem, “a história não tinha a ver comigo, mas durante a escrita do livro, meu pai adoeceu e morreu. Pensei em não publicá-lo agora porque ia parecer indevidamente que é um trabalho autobiográfico”.¹⁶ A utilização dessas características acaba, inevitavelmente, aproximando ficção e realidade. No entanto, nos questionamos até que ponto essas “coincidências” surgem como apelos mercadológicos, uma vez que o assunto está muito em voga com o crescente interesse pela vida alheia e, é inegável, gera muita circulação de livros com o tema da vida.

São esses mistérios implícitos que instigam uma leitura autoficcional, que busca reconhecer todos os traços que aproximam o narrador do autor. Talvez seja essa a intenção de estudar autoficção, pois é esse conceito é rico de diversidade, que impede que ele seja fechado e finalizado, incluindo outras possibilidades de compreensão. Assim, observamos que a obra de Laub (2011) é composta por tessituras múltiplas que permitem uma série de interpretações como a fronteira entre o real e o ficcional na obra, verdade e mentira. O narrador diz-se escritor e utiliza-se do gênero autobiográfico para narrar, enquanto Laub, ao utilizar-se do espaço autobiográfico, revela que seus livros são memorialísticos e, embora escreva em primeira pessoa, estes não pretendem ser autobiografias, já que ele nem sempre viveu o que escreve e que, geralmente, escreve seus romances em forma de recado para alguém "Mando recados pelos livros pra um único leitor, às vezes. Faz parte da diversão de escrever" (2011).

¹⁵ Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, concedida a Guilherme Bendler, publicada em 19 de março de 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/890674-michel-laub-se-rende-ao-judaismo-pela-primeira-vez.shtml>>.

¹⁶ *Ibidem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é possível falar de autoficção sem considerarmos a cultura midiática do século XXI. E não se pode considerar sua inserção nas escritas de si sem que esse ponto seja considerado, isso porque o autor, sem a mídia, permanece um desconhecido, é a sua aparição pública nos veículos de informação que o trazem à tona. A partir disso, pode-se considerar que o autor tem rosto. Os leitores, por isso, passaram a buscar avidamente saber mais sobre os autores, fossem pelas entrevistas, vídeos online, feiras literárias ou noites de autógrafos.

O que convencionou-se chamar de “retorno do autor” gira em torno da crise do sujeito e a noção de verdade. A autoficção apresenta um novo olhar sobre o sujeito híbrido e multifacetado e, por mais que o autor tente se fazer crer, sua palavra não basta para convencer o leitor, uma vez que seu relato é questionável, já que não possui uma base referencial, já que é espetacularizado.

Embora o leitor tente encontrar o sujeito da autoficção, essa ação fica prejudicada, essa relação é colocada em um tom crítico da sociedade do espetáculo, muito comum atualmente em que a primeira pessoa é o foco principal em diversos programas de TV e nas redes sociais. Baseados no interesse crescente pela realidade alheia, os escritores utilizam-se perversamente dessa manobra para ludibriar o leitor e utiliza-se de inúmeras fórmulas para fazê-lo crer ser verdade o que lê, com fotos e referência reais.

Os detalhes que relacionam o autor ao personagem são pequenos pontos de contato da ficção com o mundo real, enquanto a esta exerce uma função de encenação de si mesmo. Essas “pistas” deixadas pelo autor servem a um jogo que mistura o eu que fala e o eu narrado, sem que seja possível separá-los. Isso dialoga com a proposição de Walter Benjamin da perda da comunicabilidade, pode ser aplicado na contemporaneidade, já que isso é observado na fragmentação da subjetividade. E, podemos sugerir, a resposta a isso é a prática autoficcional que se torna cada vez mais difundida entre os escritores brasileiros. Esse exercício é muito utilizado, não só na literatura, mas há evidências de autoficção no cinema, na pintura e na fotografia, só para citar algumas artes.

Essa dificuldade de transcrever as experiências para o campo narrativo, a que se referia Benjamin, possibilitou que os narradores desenvolvessem, a partir de suas experiências, formas diferentes de comunicação. Optar pela ficção ao invés da escrita autobiográfica pode demonstrar uma tendência mercadológica, mas também aponta para uma tentativa sutil de estabelecer uma conexão com as experiências pessoais e o que poderiam ter sido. Ao imitar o modelo das autobiografias canônicas, exclusividade dos homens ilustres e

cujo interesse limita-se ao factual, a autoficção permite não apenas criar, mas também se auto-criar, em uma alternativa para contornar a crise benjaminiana ao mesmo tempo em que responde ao desejo pelas histórias baseadas em fatos reais do mercado.

Em ambas as obras analisadas nesse trabalho, o narrador promove uma construção de si a partir de seu amadurecimento. Uma das possibilidades para isso acontecer se dá pela consistência adquirida pelo personagem quando a autobiografia funciona em segundo plano do processo de amadurecimento de si, ferramenta para o conhecimento e desenvolvimento da postura ética, como sugeriu Foucault ao analisar as funções das escritas de si.

Haveremos de ter cuidado ao nos aventurarmos na definição do termo para a literatura brasileira, pois que o termo ainda é muito discutido e não encontrou uma definição decisiva (e talvez nunca a encontre). Enquanto isso, transita entre diferentes modelos em busca de uma adequação, é possível que, como afirma Lejeune, seja um conjunto de inúmeros textos e não um conceito especificamente.

No Brasil, convencionou-se chamar de autoficção as mais diversas narrativas que tivessem qualquer relação com o autor. A discussão acerca do assunto no país ainda é apenas uma criança que engatinha, no entanto, já manifesta ter personalidade própria ao mostrar-se grande e, cada vez mais, digna de abordagem. Na ficção contemporânea brasileira, assim como na francesa, há a ainda a questão da maioria dos autores de autoficção serem professores de literatura ou doutores ou críticos literários, o que assume um determinado conhecimento da crítica disponível durante o trabalho literário.

O autor retorna à cena literária com um papel diferente: o de comandar o jogo da ficção em que se coloca e o leitor seguirá suas pistas. E o autor representa alguém ora ficção, ora ele mesmo de maneira performática e, para isso, utiliza a cultura midiática para dar valor referencial ao que diz. O leitor, aqui, apenas segue seus passos a fim de tentar identificar as frestas na encenação.

A autoficção, por fim, embora possa ser lida como resposta ao público que anseia por uma história baseada em fatos reais, deve ser considerada em todo seu alcance pelos autores e suas respectivas performances em cada obra, como um texto que não traz uma garantia de verdade textual, mas um questionamento sobre a existência de literatura-verdade inquestionável ou, em outras palavras, comprovar o que afirma o principal desenvolvedor da principal questão da crise do sujeito, Nietzsche: “Não há fatos, só interpretações”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

_____. O autor como gesto. In: *Profanações*. Trad. Silvina J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49-57.

ALSINA, J. *Luciano - Obras*, 2v. Barcelona: Alma Mater, 1966.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998, p.9-34.

AURFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. 370 p.

AZEVEDO, Luciene A. de. *Autoficção e literatura contemporânea*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, 2008. Disponível em: < <http://www.abralic.org.br/revista/2008/12> >. Acesso em: 20 jul. 2013.

_____. *Blogs: a escrita de si na rede dos textos*. In: Encontro Regional da ABRALIC, 10, 2005, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos... Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. Revisão de Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *A preparação do romance II. A obra como Vontade*. Notas de curso no Collège de France 1978-1980. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Trad. e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BELARBI, Mokhtar. Pour une autobiographie moderne. In: ALLEMAND, Roger-Michel & MILLAT, Christian (orgs.). *Le nouveau roman en questions, une "nouvelle autobiographie"?*, v.5. Paris-Caen: Lettres Modernes, La Revue des Lettres Modernes/L'Icosathèque 22, 2004.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A Morte do Autor: um retorno à cena do crime. *Rev. Criação*

Crítica, São Paulo, n. 12, p.161-171, jun. 2014 Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 18/02/2015.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas: Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 114-119.

BINES, Rosana Kohl. "E agora vamos apagar as luzes elétricas para ver como fica". In: *Revista Escrita*. Rio de Janeiro, nº16, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. Transestético. In: *A transparência do mal*. SP, Papyrus, 2000. P.20-25.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Ficção e Confissão*. Ensaio sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1. Acesso em 15 de agosto de 2013.

CHIARELLI, Stefania. O gosto de areia na boca - sobre Diário da queda, de Michel Laub. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 17-32.

COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.

_____. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (trad. e org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 3. P. 39-65.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Tradução de Joca Wolff. In: *Modern Language Notes*, Vol. 94, No. 5. Nova York: Comparative Literature, p. 919-930. Disponível em:

<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.VWdwnNJViko>. Acesso em 28/02/2014.

DELAUME, Chloé. *La regle du je – Autofiction: um ensai*. Paris: Press Universitaires de France, 2010.

DELEUZE. A literatura e a vida. In: *Clínica e Crítica*. São Paula: Editora 34, 1997.
DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques, LEJEUNE, Philippe. *Autofiction & Cie*. Colloque de Nanterre, 1992, RITM, n^o 6.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (trad. e org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 4. p. 111-125.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n. 12, p.182-194, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 09 11 2014.

FISCHER, Luís Augusto. Letras em números. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 set. 2012. *Ilustríssima*.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagem, 1992.

_____. A Vida dos Homens Infames. In: *Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (trad. e org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 6. p. 181-220.

GOLDBERG, David T. Introduction: Multicultural conditions. In: *Multiculturalism: a critical reader*. Oxford: Blackwell, 1997.

GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

HELLER, A. G.; MARTINS COSTA, M. B. A vivência do trauma no Analista: da dor ao ato criativo. *Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre*, v. 7, n.2, pp. 413-427, 2005.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 15, p.218-231, jun. 2013a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2013.

_____. Realidade e invenção para lidar com a dor. *Estadão*. Rio de Janeiro, 18 maio 2013b. Cultura, p. 1-2. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor-imp-1033082>>. Acesso em: 20 maio 2013.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (trad. e org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 5. p. 127-161.

KAËS, R. et al. Transmissão da vida psíquica entre gerações. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001, p. 13. (Trabalho original publicado em 1993)

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. v. 1. 187 p.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Michel Laub se rende ao judaísmo pela primeira vez (para o *Folha Ilustrada*). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/890674-michel-laub-se->

[rende-ao-judaismo-pela-primeira-vez.shtml](#). 19 mar. 2011. Concedida a Guilherme Bendler. Acesso em: 15 de ago de 2013.

_____. Autoficção e Mamadeira. *Folha Online*. Publicado em: 15 de agosto de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/michellaub/2014/08/1500413-autoficcao-e-mamadeira.shtml>. Acesso em: 06/12/2015.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Autoficções & Cia.: Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (trad. e org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 1. p. 21-37.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Parte II. Pós-escrito*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Entre a realidade e a ficção*. Acesso em: 17 de agosto de 2012. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/2624386/entre-realidade-e-ficcao>. Acesso em: 20 abr. 2013.

_____. *Fazer romance em vez de tese pode ser produtivo, diz Tatiana Levy* (para o *Folha Online*). Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u588104.shtml>. 30 jun. 2009. Concedida a Teresa Chaves. Acesso em: 05 de setembro de 2013.

_____. *Memórias de uma tímida escritora: entrevista*. [28 de junho de 2011]. Disponível em: <http://ramonmello.com.br/2011/06/28/tatiana-salem-levy>. Entrevista concedida a Ramon Melo. Acesso em: 19 de março de 2015.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 252 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Teoria da Literatura, Puc-rs, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto+Completo-0.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2015.

MELO, Gladstone Chaves de. *Iniciação à Filologia e à Lingüística Portuguesa*. 5. ed. rev. melh. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1975.

MENDA, Leniza Kautz. *Diário da Queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade*. *WebMosaica* : Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall v.5

n.2 (jul-dez) 2013. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/45017> >.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Edusp, 1992.

MIZANZUK, Ivan (Ed.) (2012). Anticast . Podcast. *Anticast 37 – Semiótica 3 – A morte do autor e o nascimento do usuário*, Junho de 2012, site Anticast. Disponível em: <http://arquivo.anticast.com.br/teoria/anticast-37-semiotica-iii-a-morte-do-autor-e-o-nascimento-do-usuario>. Acesso em 03 de março de 2015.

MOLLOY, Sylvia. *À vista – a escrita autobiográfica na América hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.

_____. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2004.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa. *Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-163, 1º sem. 2005.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

_____. Entrevista com Philippe Lejeune. *Ipotesi*. UFJF: 2002. V. 6 – n.2, p.21-30.

_____. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, Rose; LAGE, Verônica Lucy Coutinho. (Org.). *Literatura, Crítica, Cultura IV: INTERDISCIPLINARIDADE*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2011, v. , p. 241-254.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OLIVEIRA, Bruno Lima. *A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em Nove noites, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea*. Orientadora: Ana Cláudia Coutinho Viegas. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Instituto de Letras, 2010.

QUEIROZ, Sônia (Org.). *O que é um autor?, de Michel Foucault: duas traduções para o português*. Notas de tradução: Natália Campos. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Caderno de Subjetividade*. São Paulo, nº2, p.241-251, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D.A.; GOMES, P.E.S. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*. France: ABU, 1999. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=86381>. Acesso em: 13 de janeiro de 2015.

SANTIAGO, Silviano. Meditações sobre o ofício de criar. *Aletria*. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf. Acesso em: 9 de fevereiro de 2014.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Maria Andréia de Paula. *A pedagogia do falso*: escritos de Silviano Santiago. Juiz de Fora: UFJF, Faculdade de Letras, 2011. 175p. Tese (Doutorado) em Letras – Estudos Literários. Orientador: Evando Batista Nascimento.

SOUZA, Eneida Maria de & MIRANDA, Wander Mello (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TOLEDO, Leonardo. O espaço autobiográfico na era da superinformação. In: *Darandina Revisteletrônica* - <http://www.ufjf.br/darandina/>. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI – Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Comunica%C3%A7%C3%A3o-Leonardo-Toledo.pdf>. Acesso em: 07 de novembro de 2014.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais*: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana; ROCITA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco*: o eu e suas figurações. Rio de Janeiro: Casa doze, 2008, p. 137-149.

VILLAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset. 2005.