

Macabéa

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI

Rodrigo Leite Caldeira
UFES

 0000-0002-1528-7767

AS TEORIAS DA AUTOFICÇÃO

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS DE
DIANA KLINGER, EVANDO NASCIMENTO
E ANNA FAEDRICH

THE THEORIES OF AUTOFICTION

PRESENTATION OF THE DIANA
KLINGER, EVANDO NASCIMENTO
AND ANNA FAEDRICH WORKS

Como citar:

CALDEIRA, R. L. As teorias da autoficção:
apresentação dos trabalhos de Diana Klinger,
Evando Nascimento e Anna Faedrich. **Macabéa** –
Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 14, n. 1, p.
26-46, jan.-jun. 2025.



VOLUME 14, NÚMERO 1, JAN.-JUN. 2025
ISSN 2316-1663
DOI: 10.47295/mren.v14i1.1793

RECEBIDO EM 24/06/2024
APROVADO EM 21/01/2025

Abstract: : This article presents the works of Brazilian researchers Diana Klinger, Evando Nascimento, and Anna Faedrich on autofiction, considering them as a fundamental Brazilian theoretical tripod for both theoretical studies and critical analyses of Brazilian autofictional production.

KEYWORDS: Autofiction. Diana Klinger. Evando Nascimento. Anna Faedrich.

Resumo: Este artigo apresenta os trabalhos dos pesquisadores brasileiros Diana Klinger, Evando Nascimento e Anna Faedrich acerca da autoficção, considerando-os como um tripé teórico brasileiro fundamental, tanto para os estudos teóricos, quanto para as análises críticas da produção autoficcional brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção. Diana Klinger. Evando Nascimento. Anna Faedrich



Copyright (c) 2024 Rodrigo Leite Caldeira.

Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao se propor analisar uma obra literária brasileira à luz da teoria autoficcional é inevitável que o pesquisador se veja obrigado a pensar em *teorias da autoficção* como o fez, recentemente, Anna Faedrich (2022) na escolha do título do seu livro. Partindo da observação barthesiana registrada em sua autobiografia-intelectual *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), de que com “as coisas intelectuais fazemos ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer”, Jean-Louis Jeannelle irá argumentar que a história da autoficção se sustenta precisamente nesses três pilares que são a *teoria*, a *polêmica* e o *prazer*, “presentes em proporções cuja dosagem é considerável numa época em que a teoria literária se instalou em um sincretismo que tende a ser consensual demais”. De fato, a ideia de consenso, mesmo passados mais de 40 anos desde a criação do neologismo, passa ao largo do espaço teórico da autoficção o que fez com que Jeannelle, de modo irônico, evidentemente, propusesse uma definição “deliberadamente muito geral” para o conceito: “a autoficção é uma aventura teórica”(Jeannelle, 2014, p. 127). É, portanto, com espírito aventureiro, buscando mais o *prazer* do que a *polêmica*, que este artigo pretende, ao pensar as *teorias* da autoficção, apresentar os trabalhos basilares dos pesquisadores brasileiros Diana Klinger, Evando Nascimento e Anna Faedrich de modo a apresentar o que me parecer ser o tripé teórico brasileiro fundamental, tanto para os estudos teóricos, quanto para as análises críticas da produção autoficcional brasileira.

2 DIANA KLINGER: AUTOFICÇÃO E PERFORMANCE NA “CONSTELAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA”

Para Diana Klinger a autoficção é uma “categoria controvertida” que surge nos estertores dos anos 70 e 80 no que Philippe Forest (2001) denominou “ego-literatura” e está inserida no que se tem chamado, de modo mais amplo, de “escrita de si”, compreendendo não apenas as formas consagradas no estudo de Foucault (2002), mas as mais modernas como “memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu”, compondo o que a autora tem chamado de uma certa “constelação autobiográfica” (Klinger, 2007, p. 39).

Klinger reconhece que essa “constelação autobiográfica”, ao se colocar entre os extremos “da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe”, cerca-se de *polêmica* pois envolve-se na questão dos gêneros e nos lembra que, para Paul de Man, em sua pesquisa sobre a obra de Proust, a diferença entre autobiografia e ficção não residiria em “uma polaridade”, mas em “um indecível”. Tal indecidibilidade, segundo Klinger, se verifica, por exemplo, em diversos depoimentos de escritores que demonstram certa “intenção de intensificar a ambiguidade” de modo a garantir ao texto a “ideia de ‘verdade da arte’”, em que o trabalho artístico – ficção – seria superior ao trabalho referencial – autobiografia. Isso se daria, segundo a pesquisadora, pois nessa perspectiva autoral:

[...] a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico,

no qual sua vida é uma matéria contingente. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas. Assim, o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada e, portanto, “mais verdadeira” que a autobiografia. (Klinger, 2007, p. 40)

Essa “noção de verdade” vinculada às autobiografias seria, para Klinger, herdeira da psicanálise pois estaria associada “com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação do ficcional” (Klinger, 2007, p. 40). Para sair desse suposto paradoxo, a autora recorrerá aos trabalhos de Philippe Lejeune (**Le Pacte autobiographique**, 1975; **Je est un autre**, 1980), para quem, a “autobiografia é uma questão de tudo ou nada”, e ao trabalho de Luiz Costa Lima (**Sociedade e Discurso Ficcional**, 1986), para quem o estatuto da autobiografia é ambíguo.

Segundo Klinger, o argumento de Costa Lima de que o estatuto da autobiografia é ambíguo, dada a sua “impossibilidade de contrato estável com o leitor”, tem vantagem de “abrandar” a noção de pacto, já que nenhum pacto pode ser estabelecido, mas, por outro lado, ao estabelecer uma equivalência entre os termos “literatura” e “ficção”, Costa Lima não apenas exclui a autobiografia da literatura, como também não considera os casos híbridos, diferentemente de Lejeune para quem a autobiografia seria um “texto literário”. De toda sorte, em virtude da sua proposta de pensar a literatura como “pura ficção” e os textos de seu *corpus*¹ se situarem nos “limites da ficção”, Klinger preferirá trabalhar com o conceito de “espaço biográfico” que Leonor Arfuch (2005) desenvolveu a partir da argumentação de Mikhail Bakhtin que, segundo a autora, sustenta “que não há identidade possível entre autor e personagem, nem sequer na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística” (Klinger, 2007, p. 43). Considerando, portanto, essa impossibilidade de distinção entre autobiografia, romance e romance autobiográfico, Arfuch propõe que o problema se desloca para o “espaço autobiográfico”, no qual reside o “valor biográfico” e o leitor “poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças” (Klinger, 2007, p. 44) e a partir deste ponto jogar “os jogos do equívoco, as armadilhas, as máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os *topoi* já clássicos da literatura” (Arfuch, 2005, p. 48). Klinger sinaliza que Arfuch tem o cuidado de não sugerir uma “indiferenciação” entre autobiografia e ficção posto que para ela a distinção de uma e outra dar-se-á pelos “horizontes de expectativas” que geram. No entanto, como seu objetivo é “articular a escrita com uma noção contemporânea da subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação”, Klinger irá focar no campo mais amplo proposto por Arfuch de “espaço autobiográfico”, por ela rebatizado de “constelação autobiográfica” (Klinger, 2007, p. 44). Relembrando que Paul de Man se opunha à ideia de “pacto” defendida por Lejeune pois acreditava que ela sustentava uma noção de “autoridade transcendente” do autor, Klinger, partindo da aceitação da ideia foucaultiana da “morte do autor”, propõe que o “retorno” do autor implicaria em uma outra perspectiva desvinculada da “*autoria de autoridade*” e

¹ Os autores que compõem o *corpus* de sua pesquisa são: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira e Silviano Santiago.

que, portanto, do seu ponto de vista “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*” e, que deste modo, “na sociedade midiática contemporânea a *escrita de si* (junto com outras formas, não escritas, de *falar de si*, como os discursos que aparecem na mídia) se orienta para um busca de um *efeito do real*”, que, no caso da autoficção “quebra com a ficcionalidade e aponta um além da ficção” no qual o “real não retorna em termos de trauma e sim de ‘efeito’” (Klinger, 2007, p. 45). É nesse sentido que, diferentemente do que propõe o crítico francês Gasparini ao reduzir toda a autoficção à “ficção”, Klinger, por sua vez, sugere que “a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” e que, seguindo a definição de Doubrovsky de que autoficção não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”, sustentará a hipótese de que a “autoficção é um gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*” (Klinger, 2007, p. 45) e que será, a partir da crítica à noção de representação (Derrida) e de sujeito (Nietzsche) que ela formulará o seu conceito de autoficção. Para a autora, na autoficção, “pouco interessa a relação do relato com uma ‘verdade’ prévia a ele, que o texto viria a saciar”, pois, o que importa “não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto com a forma de criação de um mito, o mito do escritor”. Esta “criação” faz com que a autoficção seja “uma máquina produtora de mitos do escritor”, mito este que “se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão’” e que possibilitará pensar a autoficção como uma *performance* do autor (Klinger, 2007, p. 50) que, do ponto de vista psicanalítico, seria o local onde a “única ‘verdade’ possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra” (Klinger, 2007, p. 52), dentro do que denominará “dramatização de si” e que se dá “da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*” (Klinger, 2007, p. 54).

O termo *performance* adotado por Klinger é tributário tanto à arte da *performance* quanto ao conceito de *performático* de Judith Butler que lhe interessa justamente pela “desconstrução do mito de original” haja visto que Butler defende que “*performance* de gênero é sempre cópia da cópia, sem original” (Klinger, 2007, p. 54). Desse prisma, Klinger defende que o conceito de *performance* possibilitaria apreender o “*caráter teatralizado* da construção da imagem de autor”, pois:

[...] não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflète ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a *ilusão* da presença, do acesso ao lugar de emancipação da voz” (Arfuch, 2005, p. 42).

(Klinger, 2007, p. 55)

Entretanto, para Klinger, a autoficção não será simplesmente uma ficção autobiográfica, pois, à luz do conceito de *performance*, “o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, senão o resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma” (Klinger, 2007, p. 55), ou seja, assim como um *performer*, o autor na autoficção convive com o personagem sem procurar aumentar a verossimilhança visto que isso “aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional”, pois no texto autoficcional

[...] quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*. (Klinger, 2007, p. 56)

Deste modo, conclui a pesquisadora, afirmando que o texto autoficcional “também é comparável à arte da *performance*” pois ambos se expõem no modo *work in progress*, ou seja, inacabados e improvisados, fazendo com que o leitor se sinta como se assistisse “ao vivo” ao processo de escrita.

3 EVANDO NASCIMENTO: DA AUTOFICÇÃO À ALTERFICÇÃO – OU VICE-VERSA

O primeiro contato de Evando Nascimento com o conceito de autoficção ocorreu em 1997 através de uma palestra de Régine Robin, em evento organizado por Eurídice Figueiredo na Universidade Federal Fluminense. Em suas palavras, o encontro com Robin “foi decisivo para tudo o que faria a partir daí” (Nascimento, 2010, p. 189). Nascimento já andava familiarizado com os temas da autobiografia e da confissão pois fora compelido a ler *Confissões*, de Rousseau, uma das muitas referências de Derrida, sobre quem defendeu uma tese. A sua leitura, no entanto, ao contrário do que propõe Lejeune, não se deu pelo viés do “pacto autobiográfico”. Já “contaminado” por Derrida, Nascimento diz que tomou “cada uma das palavras de Rousseau como uma vasta ficção” lendo o livro como um “romance filosófico” e que a cada passagem ressoava em sua mente os célebres versos de Cecília Meireles (1901-1964): “Não creia literalmente no que digo, pois a vida só é possível reinventada”². Nesse sentido, para ele, o seu espírito não estava preparado para o “pacto autobiográfico” de Lejeune, que só viria a conhecer depois, mas para a autoficção de Serge Doubrovsky. No entanto, alerta que a sua atitude diante da autoficção, que lhe chegava via Robin, “era tanto de absoluto fascínio quanto de maior desconfiança” pois, como explica:

Também por meio de Derrida, aprendi a desconfiar de tudo o que leva o prefixo “auto”, de toda carga excessiva colocada no “eu”, no “me” e no “mim”, além, é claro, do nome dito próprio. Tal como desenvolvi num dos capítulos de Derrida e a literatura, tudo o que leva a marca do que chamamos de “eu” tanto me sidera quanto me põe em guarda, atento

² Nascimento refere-se aqui ao poema “Reinvenção” publicado originalmente no livro *Vaga música*, de 1942.

aos riscos do narcisismo exacerbado. (Nascimento, 2010, p. 191-192)

Esta “desconfiança” de Nascimento do “eu”, a partir de Derrida, o levará a concluir que “toda experiência do eu passa pelo encontro com a alteridade, de forma estrutural e irredutível” e que o “primado da existência” seria “antes de mim o outro ou a outra que me deram vez e lugar”. Nesse sentido, parafraseando a frase de Doubrovsky de que “na verdade, a autobiografia é sempre uma autoficção”, Nascimento irá dizer que “o eu não passa de uma ficção do outro” e propor o neologismo *alterficção*, assim definido por ele:

Alterficção é uma autêntica “ficção do interlúdio” (para citar Pessoa), lugar intervalar onde o eu se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede. Será preciso, num outro momento, pensar juntos a heteronímia pessoana e auto/alterficção, com e além de Serge Doubrovsky. Se neste texto recorre-se a maior parte do tempo à autoficção, deixo desde logo claro que esse operador textual se encontra de ponta a ponta modulado pela alterficção. Alterficção: ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim. (Nascimento, 2010, p. 192-193)

É no mínimo curioso que, mesmo criando um outro neologismo – alterficção – Nascimento também se entregue ao fascínio do uso de autoficção como sinônimo do seu ponto de vista, comprovando o caráter agregador que o neologismo de Doubrovsky possui. Evando confessa que além da autoficção também lhe é tributário, do texto de Robin, o conceito de bioficção e que o encontro com essas categorias conceituais foi decisivo para colocar em curso um projeto de “considerar tudo o que viesse a escrever como fragmento de um grande *diário*, pouco importando se se tratava de ensaio universitário ou de ficção pura e simples” e o resultado dessa empreitada se consolidou em 2008 com a publicação do romance *Retrato desnatural*.

Nascimento, talvez receoso de que se estabeleça um vínculo por demais credor à influência de Doubrovsky e de Robin nessa sua produção ficcional, destaca que além deles, há outras três referências importantes nesse processo. A primeira foi um trecho do ensaio *Délibération* de Barthes em que o autor francês diz não suportar o gênero diário “porque nele se diz ‘eu’ o tempo todo”, mas que o próprio Barthes apresentou a “saída para esse solipsismo” ao propor que o diário só seria possível desde que reinventado como forma de reescrita literária; a segunda referência foram os filmes de Woody Allen, que, segundo Nascimento — e eu tendo a concordar — todos guardam um caráter autoficcional; e por fim, a terceira referência, também vinda da sétima arte, foram dois filmes de Nanni Moretti: *Caro diário* e *Abril*. Sobre este seu processo de escrita a partir de inúmeras influências, Evando escreve uma sentença digna de diário e que nem todos os escritores, sobretudo, os acadêmicos, estão dispostos a confessar: “Esse desejo de mímica, de mimesis ou de emulação me parece decisivo para todo gesto escritural: emular para *imitar* e *rivalizar* (como já diz o termo latino *emulatio*) é tudo o que interessa hoje, mais do que nunca” (Nascimento, 2010, p. 194).

Feitas essas confissões literárias, Nascimento trará em seu trabalho uma reflexão salutar diante do seu “temor” de que a autoficção “se converta em definitivo em novo gênero, reduzindo-se a clichês e ideias fixas” pois, segundo ele:

A graça e o frescor da invenção doubrovskyana é ter sido uma provocação literária ao papa do sacrossanto gênero da autobiografia, Lejeune. Converter autoficção num gênero com características definidas e repetidas à saciedade, parece-me uma traição ao impulso inventivo original. Ao nomear o aparentemente inexistente, mas paradoxalmente *já aí* (segundo uma noção cara a Heidegger), Doubrovsky provocou um abalo no existente e consagrado. Como ele próprio veio a descobrir, não foi a decisão consciente de nomear o que propunha na quarta-capa de seu livro *Fils*, que gerou o termo autoficção; como pesquisas de crítica genética comprovam, isso ocorreu na própria invenção do livro. A palavra já se inscrevia nos originais do romance autoficcional, que somavam cerca de três mil páginas, reduzidas para seiscentas na versão publicada. A ficção e não a consciência autoral a respeito da obra foi que engendrou a autoficção. (Nascimento, 2010, p. 195)

Citando autores contemporâneos que, em certa medida, fazem uso de algum grau de autoficção em suas obras, tais como o francês Pierre Michon, o catalão Enriquer Vila-Matas, o chileno Roberto Bolaño, a francesa Hélène Cixous, o norte-americano Paul Auster, o alemão G. W. Sebald, o sul-africano J. M. Coetzee e o brasileiro João Gilberto Noll, Evando Nascimento, mais uma vez com Derrida e a sua teoria de que “desde o momento em que um texto se inscreve nas paragens da literatura, de imediato se torna difícil e por vezes impossível discernir a fronteira entre o verdadeiro e o ficcional”, destacará que é aí que reside a força da autoficção ao não ter nenhum compromisso, seja com a “autobiografia estrito senso”, que ela não promete ser, seja com a “ficção estrito senso” com a qual ela rompe. Isto ocorre, segundo o autor, pois “o valor operatório da autoficção” ao se deixar coincidir, na maioria das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, estabelece um impasse entre o “sentido literal (a referência real da narrativa)” e o “sentido literário (a referência imaginária)”, no que resulta uma contaminação simultânea do “literal” e do “literário”, dificultando uma decisão por parte do leitor, mesmo simples, por um dos polos dessa região de fronteira. Será, portanto, “essa ausência de compromisso com a verdade factual”, de um lado, e a “simultânea ruptura com a convenção ficcional”, por outro, que tornará a “chamada autoficção” tão fascinante e que faz o autor reafirmar sua defesa de que não seja redutível a um novo gênero. No entanto, por trás dessa defesa enfática, o pesquisador também alerta ser necessário “multiplicar as suspeitas, duvidar dos acertos, contestar as vitórias fáceis do eu” pois, diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias que quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção, para ele, “põe em causa a generalidade do gênero, sua convencionalidade, correndo decerto o risco de cair em novas armadilhas” (Nascimento, 2010, p. 196).

Nesse sentido, caso se limite a definir a autoficção tão-somente como um novo gênero, Nascimento pondera que ela não teria nenhum interesse especial. Pois, segundo ele, a modernidade viveu e ainda vive de “inventar e destruir gêneros”, num processo muito bem explorado por Foucault de “pulsão classificatória”, especialmente nos livros *As palavras e as coisas* e *Arqueologia do saber*. Deste modo, mesmo admitindo que não podemos viver sem os gêneros (sexuais, discursivos, literários), Nascimento acredita que o “aprisionamento a gêneros engendra a asfixia do pensamento” pois “não há gênero que não dependa daquilo que se faz dele, das palavras que engendram coisas e das coisas que engendram efeitos” e que, deste modo, a autoficção seria, ao seu ver,

uma nova versão de “como fazer coisas com palavras”, numa alusão ao livro de John Austin³. Definindo-a como uma “espécie *sui generis* de discurso”, o autor observa que a autoficção tira o máximo proveito do “aspecto performativo e performático de qualquer discurso”, pois toda a sua “força pensante” se ancora em “desafiar as definições, as regras genéricas e generalizantes” de modo que ela cria uma “‘ciência’ do particular e do intrasferível, ali onde manda o bom método basear-se o conhecimento na generalidade e na universalidade previamente concebidas” e que Nascimento, de modo poético até, resumirá nos seguintes termos:

Talvez autoficção não passe disso, o que não é pouca coisa: um saber singular, francamente indefinível, perturbador ao mostrar a ficcionalidade de todo discurso, mesmo ou sobretudo aqueles que se querem rigorosamente científicos. Como diz Barthes: “Com efeito, a Ficção não se opõe de modo simplista à verdade; somente diz que a verdade deve levar em conta o desejo, e, se posso dizer assim, carregando-o na garupa, senão corre o risco de se reduzir à fantasia da castração”. (Nascimento, 2010, p. 196-197)

Para o autor, dizer que todo discurso é uma ficção não quer dizer que haja equivalência entre todas as ficções. Ele entende que “a ficcionalidade define menos um gênero do que o estatuto híbrido de qualquer discurso” e que, portanto, “ficção ou verdade, imaginação ou documento deixam de ser, *per se*, critérios de definição de gênero” tendo em vista que sua distinção dar-se-á pelo grau e não pela natureza posto que os gêneros se definem muito mais pela história de seus usos, significações e performances históricas do que propriamente “por uma essência que os teria gerado” (Nascimento, 2010, p. 197).

Neste percurso de negativa da autoficção enquanto um novo gênero, Nascimento trará uma contribuição importante ao buscar diferenciar o “dispositivo de autoficção” das autobiografias e do romance autobiográfico tradicionais destacando que estes últimos “tendem a ser autolaudatórios”. Para ele “os autoficcionistas partem do inacabamento e da fragilidade de suas vidas” ao passo que os escritores de memórias ou confissões buscam “enaltecer e/ou desculpar o autor-narrador”. Em suas palavras: “Não pode haver épica na autoficção, com o risco de empobrecimento da experiência vital e literária” (Nascimento, 2010, p. 197). Neste ponto, concordando com a opinião de Doubrovsky de que na contemporaneidade a epopeia, quando ocorre, dá-se por meio da micronarrativa, visto que os grandes relatos e as grandes autobiografias não estão mortas, o pesquisador irá alinhar o seu raciocínio acerca dessa “precariedade de todo relato” de modo tão didático que cabe aqui a sua transcrição:

Pois a história, gênero científico, tanto quanto a literatura, gênero artístico, perderam o caráter redencionista que muitas vezes assumiram, sobretudo a primeira. Não há mais sentido redentor nem figura soterológica, encarnada num narrador neutro de terceira pessoa. Restou o lugar vazio da dúvida, da imprecisão. Nesse sentido, toda narrativa não é mais do que o rastro, o vestígio ou a ruína (Benjamin) de um acontecimento que nunca se apresentou de todo em sua identidade

³ Nascimento se refere ao livro **How to Do Things With Words**. Publicado 1951 é um conjunto de conferências proferidas pelo inglês John Austin em Harvard.

pontual. A ficção literária é um segundo evento em relação ao primeiro e disperso evento do real. (Nascimento, 2010, p. 197-198)

Essa constatação, pelo pesquisador brasileiro, quanto ao “lugar vazio da dúvida, da imprecisão”, será o mote para afirmar que o único pacto de leitura possível hoje é com a “incerteza, jamais com a verdade factual e terminante” e que por isso o pacto firmado entre os narradores e seus leitores dar-se-á mais “quanto à força e a à legitimidade de seu relato, fundado numa experiência instável, dividida, estilhaçada, como se fosse verdade, no fundo marcadamente estética” (Nascimento, 2010, p. 198). Este ponto de vista, leva o autor a conclusão de que “a ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros”, ou seja, para ele, em um romance ou em um conto, o que há de verdadeiramente ficcional é menos a definição do gênero ficcional em oposição à realidade pois em sua leitura o “fictício do ficcional” se estabelece na “impossibilidade do limite absoluto” e que seria esta a “instável novidade” da autoficção e não a identificação entre narrador e autor, tida por ele como simplista. Para ilustrar seu argumento, resgatando o conceito de “intertroca de papéis” que cunhou em sua dissertação de mestrado, Nascimento cita os livros **A hora da estrela**, de Clarice Lispector, e **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust, para dizer que a ficção de Macabéa surge justamente na indecidibilidade entre um gênero masculino (Rodrigo S.M.) e outro feminino (Clarice Lispector) e que, embora o Marcel de **Em busca do tempo perdido** não seja o Proust, será nessa “tensão entre narrador, autor e personagem” que ocorrerá a “verdadeira ficção para Barthes”, qual seja: a do leitor. Para Nascimento, “a vida de toda ficção depende do *bios* leitoral, sem o qual nada acontece” e que por isso a autoficção não existe como um “novo dogma de criação”, mas como *efeito*, diferenciando assim substancialmente da autobiografia em que a dependência do autor e do crítico especializado é maior:

[...] a autoficção se vincula pragmaticamente ao leitor, constituindo esse efeito de estranhamento (obtido em graus diferenciados por cada receptor, de acordo com suas próprias experiências) que ocorre quando se percebe uma confusão mais ou menos intencional entre autor empírico e autor-narrador ficcional. O mal-estar ou o prazer derivam dessa dificuldade de discernimento, daí os processos legais que alguns autoficcionistas sofrem por parte de parentes e conhecidos que alegam ter tido sua intimidade exposta em público. Um verdadeiro escândalo ficcional... (Nascimento, 2010, p. 199)

Acerca desse estranhamento provocado pelo texto autoficcional em seus receptores, do meu ponto de vista, elemento fundamental para classificarmos romances escritos antes da criação do conceito como autoficções, Nascimento irá afirmar que “o que mais fascina e estranha na autoficção, quando bem realizada, é a dimensão ficcional do real, e não tanto a referencialidade imediata da literatura, como em princípio poderia supor” (Nascimento, 2010, p. 196) posto que, em sua perspectiva, interessa menos compreender a autoficção a partir de uma “ontologia tradicional dos gêneros” e mais dentro de uma “pragmática discursiva” do que se pode fazer com ela, seja como romancistas, dramaturgos, artistas plásticos e acadêmicos. É nesse sentido que ele destacará que o termo trouxe luz para o fato de que todo discurso possui as “marcas do sujeito que o enunciou” e que o mais perturbador não é ver a vida

convertida em romance, poesia, drama ou ensaio, pois isso a literatura sempre o fez, mas será observar que “o próprio tecido vital está infestado de ficcionalidade” já que alguns textos, ao se valerem da “capa ficcional do real como matéria romanesca”, promovem uma “hibridização ao extremo” das marcas ambigualmente verdadeiras e fictícias. O autor considera essa potência de hibridização da autoficção, para argumentar que jamais será um gênero literário e consensual pois trata-se de um *dispositivo* que libera os escritores para “reinventar a mediocridade de [suas] vidas, segundo a modulação que eventual e momentaneamente interessa: ora na pele do poeta, do romancista ou do dramaturgo, ora na pele do crítico, universitário ou não, ora na pele do jornalista” (Nascimento, 2010, p. 200). Ele nos lembra, por exemplo, o caráter congregador desse *dispositivo* que desperta interesse mútuo de modalidades que ou se ignoravam ou até mesmo se hostilizavam como a instituição literária, a instituição universitária e a mídia, naquilo que o Jeannelle irá denominar de “formidável catalizador teórico” em razão da própria indeterminação [*flo*] que envolve a autoficção, haja vista que “escritores, críticos e pesquisadores encontram nela um terreno de acordo, ou antes, de desacordo, mas um desacordo produtivo” (Jeannelle, 2014, p. 155).

Nascimento concluirá seu raciocínio sobre a autoficção aplicando-a em duas obras literárias distintas e que só vem a corroborar com o “caráter congregador” do conceito. São elas: **O Filho eterno** (2007), de Cristovão Tezza, e **Como e porque sou romancista** (1893), de José de Alencar (1829-1877). Apoiado nos livros **O show do eu** (2008), de Paula Sibilia, **Tempo passado** (2007), de Beatriz Sarlo, e **Roland Barthes par Roland Barthes** (1975), de Barthes, Nascimento propõe que o livro de Tezza, ao realizar uma “autoficção na terceira pessoa”, escapa do espírito da época em que se tornou “imperativo afirmar eu” e que como o nome do autor não é repetido na obra, o “atestado de autoficção” nos é dado pela coincidência dos livros publicados pela personagem e os que o próprio Tezza publicou. Para Nascimento, o livro de Tezza “encerra a autoficção nos limites da afirmação às avessas do eu” pois se centra nas “angústias do autor-escritor-narrador-protagonista” tendo o seu ponto alto nos momentos em que “sublinha a teatralidade das relações sociais” naquilo que ele nomeou de “microperformances” e, dialogando com Klinger (2007) embora não a cite, afirmará que:

[...] o escritor de autoficção seria, por definição, aquele que, ao fazer coisas com palavras, performa sua vida como o teatro em que o outro (ou a outra) tem vez e voz, e em que o protagonista pode ser destronado pelos supostos coadjuvantes. Para que finalmente, despojado de seus atavios, o monarca deposto (o autor) sirva a quem deve tudo – o leitor. (Nascimento, 2010, p. 205)

No caso do livro de Alencar, **Como e porque sou romancista**, tratando-o como “um exemplo mais antigo de autoficcionalidade, por assim dizer antes da letra”, o pesquisador pondera que, embora o seu autor o tenha qualificado como uma “autobiografia literária”, o texto contém “diversos elementos de autoficção” que fazem dele “um dos mais raros e mais interessantes testamentos da literatura dita brasileira”. Um desses elementos de autoficção seria a possibilidade do livro ser lido de modo dúbio, tanto como a “autobiografia ‘verídica’”, quanto como um pequeno romance sob

forma de ensaio já que, para Nascimento, a intertroca entre o autor empírico, narrador e protagonista só “se torna possível pela ampla ficcionalização dos fatos reais” e, “ainda que pagando tributo a uma autoglorificação própria ao gênero autobiográfico” o texto de Alencar é uma “avaliação” (Nietzsche) da instituição literária no Brasil do século XIX e que o “gesto de ficção” da obra reside, justamente, em assumir uma carreira de escritor visto que, diante da pobreza intelectual reinante no meio cultural do Brasil na primeira metade do século XIX, “a ficção começa aí: querer ser escritor” (Nascimento, 2010, p. 205-206).

4 ANNA FAEDRICH: POR UMA TEORIA BRASILEIRA DA AUTOFICÇÃO

Com o objetivo de “analisar o extenso e conflituoso percurso teórico da autoficção”, Anna Faedrich publicou em 2022 o livro *Teorias da autoficção*, uma versão bastante modificada, como ela mesmo explica, de sua tese de doutorado⁴, cuja principal alteração é a inclusão do capítulo “Por um conceito de autoficção” no qual se propõe a “um enquadramento conceitual do termo autoficção” e que será objeto desta nossa análise pois me parece que autora avançou algumas casas importantes no tabuleiro teórico da autoficção no Brasil. O trabalho de Faedrich se destaca pelo rigor com que faz uma discussão predominantemente teórica sobre a autoficção, em que os exemplos de autoficções brasileiras são utilizados por seu valor para pensar o conceito e não em busca de “um estudo arqueológico da autoficção no Brasil” (Faedrich, 2022, p. 20). Sua preocupação se aporta na constatação de que, em razão da “carência de debate teórico estruturado sobre o tema e sobre o conceito”, o termo *autoficção*, ao ser empregado hoje com diversas conotações nos campos artístico e literário, apresenta certa “incoerência ou confusão conceitual” provocando o que, com Mounior Laouyen (1999), ela tem chamado de “recepção problemática”. Em alguma medida, este trabalho de Faedrich procura responder a provocante pergunta de Luciana Hidalgo, “por que ler autores brasileiros sob a perspectiva da autoficção, um termo importado, uma vez que sequer na França há um consenso teórico a respeito?”, feita por ela depois de alertar que embora passadas algumas décadas o termo ainda “permanece teoricamente *floco*, ou seja, nebuloso e controvertido” (Hidalgo, 2013, p. 219).

Para Faedrich, a “recepção problemática” do conceito desencadeou duas consequências extremas: “a rejeição do termo (por escritores, críticos, editores, jornalistas) ou a banalização de seu emprego (tudo passa a ser autoficcional)” (Faedrich, 2022, p. 191). Acreditando que se houvesse um entendimento mínimo e consensual da autoficção seria possível superar essas indevidas banalizações ou renúncias, a pesquisadora define a autoficção como uma

[...] prática literária – em especial, contemporânea – de ficcionalizar a si mesmo e de mergulho introspectivo. O autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor e elimina – deliberadamente – a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra. O modo composicional da autoficção é caracterizado pela fragmentação. Isto é, o autor não pretende (e talvez não creia ser possível) abranger

⁴ Tese defendida em 2014, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com orientação da professora Dr^a. Ana Maria Lisboa, e coorientação da professora Dr^a. Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle – Paris 3): *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* (Faedrich, 2014).

linearmente a história *total* de sua vida; porque na autoficção o movimento é da obra para a vida, não da vida para a obra, caso da autobiografia. Essa inversão abre espaço para um texto com linguagem criadora mais livre. A narrativa é em tempo presente, e, como no estilo lírico, marcada por recordações. O autor rememora fatos e emoções passadas que marcam seu presente e precisam ser compartilhadas por meio da escrita metaficcional. A identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista é explícita ou implícita, desde que o autor intencionalmente crie um jogo de contradições. Nesse jogo, a indecibilidade é a marca da autoficção. (Faedrich, 2022, p. 192)

A citação é longa, porque necessária. Faedrich, após longos 8 anos de decantação de sua tese, ao meu juízo, encontrou uma chave de leitura teórica da autoficção que contribuirá sobremaneira para uma aplicabilidade nos estudos literários brasileiros. Em complemento a sua definição e procurando demarcar a especificidade da autoficção em relação às outras “escritas do eu”, a autora apresentará algumas *condições necessárias* e outras *condições suficientes* para uma delimitação de uma obra como sendo autoficcional.

A primeira condição necessária de uma autoficção é a “mistura de ficção e realidade”. No entanto, somente ela, não é suficiente para estabelecer que uma obra seja considerada autoficção. Isso ocorre porque essa mistura, no sentido de criação e invenção, também pode ser encontrada em outras narrativas de caráter híbrido como os romances históricos e romances autobiográficos. O que vai diferenciar uma obra autoficcional desses outros subgêneros do romance será o *como* isso é feito, pois, “na autoficção é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção para confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra”, instaurando, portanto, “um novo protocolo de leitura” em virtude do “processo de ficcionalização do eu”. Nesse sentido, a diferença sutil com o romance autobiográfico é que, ao contrário do romance autoficcional, em que o pacto de leitura com o leitor é ambíguo, no primeiro o pacto é fantasmático/fantasmagórico, pois “o autor não se revela no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade. É como se, no texto, tivéssemos um ‘fantasma’ do autor” (Faedrich, 2022, p. 193). Para ilustrar seu argumento, Faedrich irá refutar a tese de Miguel Sanches Neto (2015) que classifica o romance *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia (1863-1895), como o “precursor da autoficção” no Brasil. Para ela, o professor incorre em uma “confusão teórico-conceitual entre romance autobiográfico e autoficção”, pois, ao contrário do que afirma Neto, de que *O Ateneu* “vai identificar e explorar uma modalidade nova de ficção” em razão do “aproveitamento do material autobiográfico, processado por uma linguagem de alta voltagem”, Faedrich alerta que o livro de Raul Pompeia não é uma “modalidade nova de ficção” pois trata-se de um romance autobiográfico, gênero existente há muitos anos. Em suas palavras: “a nova modalidade de ficção é a chamada autoficção, cuja diferença essencial está na *figura performática do autor*, que se assume enquanto personagem de sua própria ficção, marcada pela *ambiguidade* e pela *indecibilidade*” (Faedrich, 2022, p. 194, grifos nossos). Em *O Ateneu* não ocorre a indecibilidade, pois só é possível ao leitor associar a vida do protagonista Sérgio com a do autor Pompeia se este recorrer a “informações extratextuais”, quando o livro passaria do romance/ficção para o híbrido romance autobiográfico. No caso da autoficção, como

observa Jeannelle, esta “só existe na medida em que produz no leitor (*qualquer que seja o estado dos conhecimentos prévios sobre o autor dos quais ele dispõe*) certa hesitação – hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentando” (Jeannelle, 2014, p. 150-151). Recorrendo a Manoel Alberca (2007), Faedrich nos lembrará que há “um salto qualificativo do romance autobiográfico à autoficção”, pois passa-se da *dissimulação* e do *ocultamento* do primeiro para a *simulação* e *aparência de transparência* da autoficção o que possibilita, nesta condição, ao autor, “simular uma autobiografia ou, sob denominação de romance e com ambiguidade, camuflar um relato autobiográfico” (Faedrich, 2022, p. 194).

Observando que na sociedade midiática contemporânea atual, os autores, em razão das suas participações em eventos literários e entrevistas, estão de algum modo expondo aspectos de suas vidas privadas e “intermediando leituras possíveis de sua obra” em um processo de autopromoção, Faedrich chama a atenção para o fato de “mesmo que o extraliterário leve o leitor a identificar a personagem – mascarada na ficção – com o seu autor, isso não faz de uma narrativa em primeira pessoa uma autoficção”, pois, o “autor enquanto personagem performática pode auxiliar a especificar um romance como *romance autobiográfico*, pelo conhecimento inevitável que o leitor tem da vida de seu autor”, no entanto, para que um romance seja considerado autoficção, o “pacto da autoficção tem que ser estabelecido no momento da leitura, por meio do próprio texto literário ou de recursos utilizados no próprio livro” (Faedrich, 2022, p. 194). E aqui a pesquisadora é didática em suas conclusões:

Se um leitor alheio às informações sobre o autor ler o livro deste como romance e, depois, descobrir semelhanças entre autor e personagem, trata-se de um romance autobiográfico. Se desde o início da leitura ficar em dúvida se aquela primeira pessoa é ou não o autor, estamos, pois, frente à autoficção. (Faedrich, 2022, p. 195)

Aceita essas proposições teóricas de Faedrich, ao meu juízo fundamentais para lidar, com obras escritas antes da criação do neologismo e, sobretudo, bem antes de sua popularização e do seu uso teórico – como por exemplo o caso do livro **O pavão desiludido** (1972) de José Carlos Oliveira –, a autora, retomando suas críticas à tese de Sanches Neto, afirmará que “tudo indica que considerar **O Ateneu** uma autoficção seja anacrônico”, pois, embora Neto defenda que a ausência da identidade onomástica entre o autor e a personagem do romance possa ser contornada “por outras formas de assinatura pessoal”, dado que no final do século XIX, o narrador Sérgio não poderia assumir o nome do autor Raul Pompeia, Faedrich contra-argumentará, tendo em vista que é, justamente,

[...] esse mesmo raciocínio que justifica a autoficção como uma *modalidade nova* de escrita do eu, pois somente na autoficção o autor se revela, *deliberada* e *performativamente*. Quando não se pode assumir o nome do autor, a chance de estarmos diante do conceito de romance autobiográfico é grande. (Faedrich, 2022, p. 195, grifos nossos)

Sanches Neto, por sua vez, pondera que o leitor familiarizado com a relação pessoal de Raul Pompeia com o Colégio Abílio conseguiria, via “uma comunicação subterrânea”, entrar nesse Colégio “pelas portas do Ateneu”. No entanto, como esse

tipo de comunicação subterrânea só seria possível por “leitores que se assenhoram dessas informações”, Faedrich aproveitará a chave de leitura aventada pelo pesquisador paranaense para sistematizar, ainda mais, as diferenças entre os dois tipos de romance:

No romance autobiográfico, existe a comunicação subterrânea. Na autoficção, o que acontece é justamente o contrário, pois prevalece a *autoexposição explícita do autor*. O pacto ambíguo da autoficção não depende da extratextualidade. O leitor, apenas com o livro em mãos, consegue identificá-lo, de maneira atemporal e universal. (Faedrich, 2022, p. 196, grifos nossos)

Nesse sentido, uma característica fundamental da autoficção é a ambiguidade que a leitura da obra proporciona, em que “há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (aconteceu ou foi inventado?)” (FAEDRICH, 2022, p. 196). Portanto, para que fique claro, Faedrich não está refutando a aplicação do conceito de autoficção em obras escritas antes da criação do neologismo e da sua ampliação teórica pretérita – até porque o próprio Doubrovsky já assumiu ser o inventor do termo e não “da coisa” –, mas alertando para o risco do seu uso anacrônico quando parece querer colocar à força uma obra literária na estante de vanguarda, pois, como ela mesmo indaga em dado momento de seu trabalho: “por que chamar de autoficção um livro que já tem a sua classificação: romance autobiográfico. Teoricamente, qual a contribuição dessa substituição de rótulos?” (Faedrich, 2022, p. 195).

Tendo como *corpus* os livros **Ribamar** (2010), de José Castelo, **Antiterapias** (2014), de Jacques Fux, **K, relato de uma busca**, de Bernardo Kucinski (2014), **A chave de casa** (2007), de Tatiana Salem Levy, **Divórcio** (2013), de Ricardo Lísias, **O filho eterno** (2007), de Cristovão Tezza, **O gosto do Apfelstrudel** (2010), de Gustavo Bernado e **Poltrona 27** (2011), de Carlos Herculano Lopes, Faedrich demonstrará como essas obras são exemplos de autoficções pois, de diferentes formas, seus autores instauram a ambiguidade na própria estrutura do livro, de modo que evidenciam a “indecidibilidade” do seus projetos literários, ou seja, conduzem o leitor “para esse lugar entre dois protocolos de leitura – ficcional e autobiográfico”. Assim, conclui a autora que, embora seja uma *condição necessária* da autoficção, a “mistura de ficção com a realidade” por si só não é suficiente para definir sua especificidade em relação às outras escritas do eu, pois:

O que pode caracterizar a narrativa híbrida autoficcional é o fato de essa mistura não se dissolver, não se resolver no próprio texto, com recursos discursivos que levam o leitor à dupla recepção – ficcional e autobiográfica. Isto é, será sempre indecível, de modo a criar protocolos de leituras ambíguos. (Faedrich, 2022, p. 199)

Evidenciando que o recurso da identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista amplia a ambiguidade entre real e ficcional, Faedrich avalia, no entanto, que, embora durante muito tempo foi uma *condição necessária* da autoficção que essa identidade onomástica (Autor = Narrador = Personagem) fosse perfeita, por conta, sobretudo, de Doubrovsky, que sempre manteve em sua obra romanesca o seu nome,

“sem máscaras, sem disfarces, e, até mesmo, sem muita autocensura” (Faedrich, 2022, p. 203), na contemporaneidade, existem diferentes meios para “forjar” essa identidade na narrativa (Faedrich, 2022, p. 200). Essa forja pode se dar de modo “explícito”, ao melhor estilo dubrovskiano, como o faz Ricardo Lísias em seus livros **O céu dos suicidas** e **Divórcio**, no qual a identidade onomástica é perfeita (A = N = P); pode ser representado apenas pelas iniciais do escritor, como é o caso recorrente adotado por Marcelo Mirisola (MM) e que Gustavo Bernardo também o praticou em **O gosto do Apfelstrudel**; há o caso emblemático do livro de Cristovão Tezza, **O filho eterno**, que como vimos com Evando Nascimento, foi escrito na terceira pessoa do discurso, como uma “falsa terceira pessoa”; o uso de pseudônimo que tenha equivalência com o nome próprio do autor, como o fez Júlian Fuks com seu **Sebastián**; e, ainda, de forma oculta como Jacques Fux operou em **Antiterapias**, em que, mesmo narrado em primeira pessoa, “não revela o seu nome ao longo do romance, mas deixa pistas provocativas ao leitor para propositalmente aproximar o autor, narrador e personagem” (Faedrich, 2022, p. 200). Deste modo, em consonância com as pesquisas mais recentes, Faedrich amplia seu entendimento sobre o tema, em que “outras formas de estabelecer a relação identitária são possíveis, para além da homonímia perfeita, sem danos ao pacto ambíguo” e que, os exemplos trazidos à baila, comprovam o quanto a autoficção brasileira contemporânea, em sua versatilidade em encontrar “formas peculiares de expressão literária”, contribui para a “polivalência da autoficção e da literatura brasileira” (Faedrich, 2022, p. 203). Entretanto, a autora é taxativa em dizer que a homonímia perfeita, *per si*, não garante à obra *status* de autoficção, alinhando seu entendimento às críticas feitas por Lecarme em relação a posição de Genette sobre “equalizar narrativas homodiegéticas e autoficções” nos casos de Dante Alighieri (1265-1321), com **A divina comédia** (1304-1321), e Jorge Luiz Borges (1899-1986) com **O Aleph** (1949), ao passo que ambas pertenceriam “à categoria presumida do inverossímil ou do fabuloso” e que a homonímia nestes casos teria “apenas a função de dar impulso à ficção” (Lecarme, 2014, p. 73-74), no procedimento ficcional antigo conhecido como metalepse.

A terceira condição analisada por Faedrich será o “aspecto dramático ou escrita terapêutica” presentes nas autoficções. Rememorando que não são raras as obras autoficcionais brasileiras voltadas para “sublimar a estética da inelutabilidade da morte”⁵ e reforçando a ideia de que este aspecto dramático das autoficções remete a “memórias fragmentárias e estilhaçadas”⁶, a pesquisadora nos lembrará que o próprio Doubrovsky, em sua formulação original, relacionou a autoficção à psicanálise, tratando ambas como “práticas de cura”, o que, em tese, talvez explique o “patente aspecto dramático da autoficção”, em que é comum autores declararem a necessidade de escrever um romance após um trauma na expectativa de mitigar a dor e “conferir maior inteligibilidade à experiência traumática”. No entanto, concorda a pesquisadora, cada obra literária apresenta nuances quanto a projeção do autor no texto e a construção do “ser-ficcional” ou “duplo-ficcional” em um processo cujo sujeito da autoficção parece

⁵ Além dos romances citados anteriormente – *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy; *Ribamar*, de José Castello; *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias; *K, relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski – , a autora acrescenta ao seu *corpus* nessa parte o livro *Meus desacontecimentos*, de Eliane Brum.

⁶ Faedrich faz referência a parte das reflexões apresentadas por ela em “Memórias estilhaçadas e autoficção: reinventando a escrita autobiográfica” que foi apresentada na jornada do CREPAL e na Sorbonne (“Raconter la vie – la mort en vue: Poétique de l’écriture de l’expérience limite”) no ano de 2019.

estar sempre à procura de si, elaborando o seu inconsciente por meio do jogo de palavras. Nesse sentido, citando o trabalho de Camille Renard (2010) acerca da obra **Fils** de Doubrovsky, Anna Faedrich avança que essa escrita de cura, baseada nas neuroses do indivíduo contemporâneo, faz com que esses textos autoficcionais sejam capazes de construir imagens coletivas e gozarem de um certo “espírito do tempo” (*Zeitgeist*), em que os “motivos impulsionadores” – traumas, angústias, dores, relações familiares conflitantes, lutos, desamparos etc. – levam as pessoas a “escrever um romance, ou um texto literário, por vezes testemunhal, confessional, memorialista, mas também ficcional”, tal qual como na autoficção: “‘Narração de acontecimentos estritamente reais’ [Doubrovsky], mas dominados pela linguagem; pelo descontrole do autor em relação ao seu próprio relato e à sua escrita” (Faedrich, 2022, p. 221).

Como uma quarta condição necessária da autoficção, Faedrich inclui a relação entre “escrita literária e metaficção”. Neste ponto, para ela o que diferencia a autoficção das demais escrita de si é o “trabalho com a linguagem e o propósito deliberado de escrever literariamente a experiência” (Faedrich, 2022, p. 222). Essa “pretensão literária” é o que distingue, por exemplo, como ensina Lejeune, a autoficção das “autobiografias ordinárias”, como os diários íntimos, em que o diarista, ao contrário do romancista, não elabora sua escrita com a intenção de ser lido. Não há, a rigor, um projeto estético, como ocorre nos casos das autoficções, em que um dos principais critérios é o “rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem”:

Os autores revelam preocupação estética e linguística, procuram formas originais de (auto)expressão. Por esse motivo, é comum nos depararmos com a palavra romance na capa de um livro autoficcional, que funciona como estratégia de afastamento do gênero autobiográfico e de inserção no campo literário. O risco de associação com a autobiografia acontece porque a autoficção ainda não está totalmente estabelecida. (Faedrich, 2022, p. 223)

No entanto, é imperativo frisar, o simples fato de ser uma obra autoficcional, não lhe garante valor literário. Assim como nos demais estilos de escrita, seja ficcional ou não, as autoficções podem funcionar ou não, serem boas ou não. E, para ilustrar esse ponto de vista, a pesquisadora recorre à análise de Leyla Perrone-Moisés acerca da obra do norueguês Karl Ove Knausgård:

O êxito artístico de **Minha luta** demonstra, por comparação, que as autoficções literárias se dividem em duas categorias: aquelas que são apenas escritas do eu, sem se abrir para o leitor; e aquelas que são trabalho de linguagem, *imaginativo* e não *imaginário*. O eu é sempre o herói das autoficções; mas elas podem ser apenas o cultivo narcisista do eu, obras de autoexibição, de autojustificação, de ressentimento ou de vingança, sem nenhuma sublimação artística, isto é, nenhuma imaginação, nenhuma invenção e nenhuma autocrítica. Nesse caso, elas interessam ao próprio autor e são tediosas para os outros. Elas são apenas *auto*, e não *ficções* (Perrone-Moisés, 2016, p.218-219 *apud* Faedrich, 2022, p. 223)

Faedrich aponta que há na literatura brasileira contemporânea muitas “autoficções literárias”, como designa Perrone-Moisés, ou seja: obras nas quais o “trabalho imaginativo com a linguagem, a sublimação artística e a autocrítica superam a mera autoexplicação narcisista”. Como exemplos, ele cita o livro **Antiterapias**, de Jaques Fux, no qual “a preocupação com a linguagem, a polissemia e as intertextualidades inesgotam os sentidos do texto literário” (Faedrich, 2022, p. 223) levando o narrador a se questionar se o que está sendo escrito não seria um plágio em virtude da “abundância de intertextualidade” presente neste “edifício imenso da recordação”: “Ficção. Literatura. Plágio. As memórias não são mais dos fatos, e sim dos sentimentos vividos. Assim sinto” (Fux, 2014, p. 37 *apud* (Faedrich, 2022, p. 224).

Outra característica comum às autoficções, ainda nessa perspectiva de “escrita literária”, é a de como “cada autor busca a sua própria forma, transgredindo a linear, que o distinguem do texto autobiográfico clássico”, fazendo com que Gasparini se refira ao neologismo como algo “mágico”:

Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. No entanto, a partir do momento em que são designados pelo neologismo um pouco mágico de “autoficção”, eles se tornam outra coisa. Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela. (Gasparini, 2014, p. 217)

Nesse sentido, Faedrich sublinha que há na prática autoficcional o empenho por um “projeto estético de recriação estrutural – marcado pela fragmentação – e linguística” no qual a forma adquire “um objetivo ético de resgatar o valor da vida” dentro daquilo que os teóricos, a partir do Formalismo Russo, denominam por *estranhamento* ou *desfamiliarização* tendo em vista que entendem a linguagem literária como “aquela que causa o *desvio* na leitura, mostrando um desejo de novidade, uma renovação da percepção por uma alquimia que devolve o ‘frescor’ à linguagem”. Deste modo, no caso da autoficção, o rótulo *romance* na própria capa ou no interior do livro funcionaria “como uma espécie de alerta para o projeto estético da autoficção” ambicioso de “qualidade e esmero literário” (Faedrich, 2022, p. 225). No entanto, embora o rótulo cumpra o seu papel de sugerir um juízo valorativo em prol do romance em relação à autobiografia, não custa lembrar, e em respeito à luta de Lejeune, que há autobiografias com preocupação estética e “êxito artístico” (Cf. Perrone-Moisés).

A quinta e última condição apresentada será “fragmentação e tempo presente”. Retornando os conceitos da poética de Emil Staiger (1975) e de Hegel (1964), Faedrich levanta a hipótese de que a “autoficção e a lírica se aproximam por seu caráter subjetivo, fragmentário, temporal (presente), oral, inovador e complexo” (Faedrich, 2022, p. 226). No caso da fragmentação, ela entende ser possível o desdobramento em três: 1) fragmentação do sujeito; 2) fragmentação do conteúdo – tema abordado; 3) fragmentação formal (da escrita autoficcional) e linguística (da sintaxe).

Para a autora, a fragmentação do sujeito será basilar para caracterizar a autoficção, pois, na condição de uma “variação pós-moderna da autobiografia”, como propõe Doubrovsky, e não acreditando na possibilidade de “reconstituição do eu”, ela passa a considerar a “descontinuidade do eu” em sua existência como matéria-prima,

ao mesmo tempo em que a linguagem e o próprio recorte temático também o são igualmente fragmentados. Isto ocorre, pois, ao contrário da autobiografia convencional, na autoficção o texto literário não se ocupará de dar conta de uma vida inteira em termos cartesianos com início, meio e fim próximo, pois

A escrita autoficcional seleciona um momento específico, um fragmento – entre tantos – de uma história de vida, predominantemente o efêmero sobre o permanente: o nascimento de um filho com Síndrome de Down, como **O filho eterno** de Tezza; a morte de um ente querido, casos de **O céu dos suicidas** e **Ribamar**; a separação traumática de um casal, **Divórcio**; uma experiência traumática, pessoal ou coletiva, como em **K**, **relato de uma busca**, **A resistência** e **A ocupação**; a herança judaica; o exílio; a migração; uma doença etc. (Faedrich, 2022, p. 228, grifos nossos)

Além da fragmentação do tema – ou temas – a estética da obra autoficcional também é composta por uma escrita fragmentada com “capítulos curtos, escrita não-linear, narrativa de vai-e-vem e linguagem fluida” (Faedrich, 2022, p. 228) na qual, escrevendo do presente, o autor retoma o passado, transformando em “matéria pulsante de seu romance” (Faedrich, 2022, p. 229) uma experiência já vivida. Daí advém a hipótese de Faedrich de uma aproximação entre a autoficção e o *estilo lírico*, que tem como marca principal a recordação:

O tempo gramatical do lírico, assim como o da autoficção, é o presente, e “o passado como tema do lírico é um tesouro de recordação” (Staiger, 1975, p. 55). Ao compartilhar a experiência pretérita, em geral caracterizada pelo aspecto dramático, o autoficcionista revela um sentimento que é do presente. Por se tratar de um gênero subjetivo, a narração não é dos acontecimentos em si, mas de sua repercussão na interioridade do sujeito. Em consonância com a lírica, “deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual. [...] a criação lírica é íntima” (Staiger, 1975, p. 57). O passado aparece como presente, como expressão interior do sujeito. Staiger observa que o poeta está próximo do passado e do presente, “ele se dilui aí, quer dizer ele ‘recorda’. ‘Recordar’ deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica” (Staiger, 1975, p. 59-60). (Faedrich, 2022, p. 230)

Embora a autora não aprofunde sua hipótese neste momento, é interesse pensar essa característica de ficcionalização do sujeito presente na escrita autoficcional em um sentido inverso, ou seja, também aplicado à lírica, movimento que o próprio Lejeune resvala no capítulo “Autobiografia e poesia” do **livro O Pacto Autobiográfico** e que, mais recentemente, as pesquisadoras Mirella Carvalho do Carmo e Andréa Portolomeos (2022) procuraram problematizar ao proporem uma crítica às leituras ingênuas da trilogia **Boitempo**, de Carlos Drummond de Andrade, que buscam na esfera extraliterária e na vida do poeta as razões do poema, fugindo, portanto, de “uma compreensão mais ampla sobre o sujeito lírico como um complexo elemento ficcional” que pensa “a memória na poesia [...] enquanto um movimento de ficcionalização de um

sujeito multifacetado que subverte e reconstrói a noção tradicional de autobiografia” (Carmo; Portolomeos, 2022, p. 104). Por fim, em sua busca por um conceito de autoficção, Faedrich concluirá seu pensamento propondo uma reflexão da autoficção como *reinvenção*: “Reinvenção do ponto de vista conceitual e dos protocolos de leitura, no âmbito da recepção, como tem sido feito amplamente, mas também do ponto de vista formal, no âmbito da produção” (Faedrich, 2022, p. 231).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, embora tributários da tradição teórica francesa, inaugurada por Doubrovsky em 1977, os pesquisadores brasileiros aqui apresentados trouxeram para o debate teórico sobre a autoficção contribuições valiosas para lidarmos com uma produção autoficcional que, sobretudo a partir dos anos 2000, passou a fazer parte do cotidiano literário brasileiro e ainda é amplamente explorado pela imprensa como chamariz, demonstrando a vigência de um pacto autoficcional entre os leitores brasileiros. Vide, por exemplo, os recentes anúncios dos livros **Melhor não contar** (Todavia, 2024), de Tatiana Salem Levy e **Bambino a Roma** (Companhia das Letras, 2024), de Chico Buarque, que, embora apresentados pelas respectivas editoras em seus sites como “ficção brasileira” e “ficção”, logo foram capitaneados pela imprensa como “narrativa autoficcional”⁷, no caso do primeiro, e como “autoficção”⁸, no segundo.

Se a autoficção cativa autores, editoras, imprensa e leitores, nada mais justo que as discussões teóricas acerca dessa “categoria conceitual”, como propõe Jovita Noronha (2014, p. 8), sejam cada vez mais ampliadas e que o Brasil possa contribuir não apenas com o texto literário, mas, também, com trabalhos teóricos como os três apresentados neste artigo.

REFERÊNCIAS

CARMO, Mirella Carvalho do; PORTOLOMEOS, Andréa. O desdobramento da autobiografia em heterobiografia: um estudo sobre a memória poética em Boitempo, de Carlos Drummond de Andrade. In: **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 18, n. 31 (p. 102-125), 2022. Acesso em 23 Mar. 2024. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/28974>.

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

FAEDRICH, Anna. **Teorias da Autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 4ª ed. Lisboa: Passagens, 2002, p. 129-160.

⁷ “‘Melhor não contar’, de Tatiana Salem Levy, tem como diferencial o foco nos abusos entre as classes privilegiadas”. **Valor**, 07 de jun. 2024. Disponível em: <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2024/06/07/melhor-nao-contar-de-tatiana-salem-levy-tem-como-diferencial-o-foco-nos-abusos-entre-as-classes-privilegiadas.ghtml>. Acesso: 15 de jun. 2024.

⁸ “Mônica Bergamo: Chico Buarque vai lançar livro de autoficção sobre sua infância na Itália”. **Folha**, 17 de mai. de 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2024/05/chico-buarque-vai-lancar-livro-de-autoficcao-sobre-sua-infancia-na-italia.shtml>. Acesso: 15 de jun. 2024.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome do que?. In: NORONHA, Jovita M. Gerheim. **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 181-221.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. In: **Alea [online]**. 2013, vol.15, n.1, p. 218-231. ISSN 1517-106X. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100014>>. Acesso em: 05 mar. 2024.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita M. Gerheim. **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 127-162.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LAOUYEN, Mounir. L'autofiction: une réception problématique. In: **Fabula**, Paris, 19 dez. 1999. Disponível em: <https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/208.php#:~:text=L'autofiction%20appara%C3%AEt%20donc%20comme,pas%20%C3%A0%20une%20transcendance%20g%C3%A9n%C3%A9rique.>. Acesso em: 20 abr. 2024.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção - ou vice-versa. In: R. M. NASCIF, & V. L. LAGE, **Literatura, crítica, cultura IV**: interdisciplinaridade (p. 264). Juiz de Fora: UFJF, 2010, p. 189-207.

NORONHA, Jovita M. Gerheim. Apresentação. In: NORONHA, Jovita M. Gerheim. **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 7-20.

OLIVEIRA, José Carlos. **O pavão desiludido**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

O AUTOR

Rodrigo Leite Caldeira é doutorando em Letras, com Mestrado em Letras (2011) e Especialização em Estudos Literários (2009) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Possui graduação em História pela mesma Universidade (2005). Tem experiência nas áreas Editorial e Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente na pesquisa das obras de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e José Carlos Oliveira.