





# MATÉRIAS-PRIMAS: entre autobiografia e autoficção\*

Evando Nascimento\*\*

L'autobiographie est toujours, en fait, une autofiction.  
[Na verdade, a autobiografia é sempre uma autoficção.]  
Serge Droubovsky

Farei inicialmente alguns esclarecimentos, como introdução ao tema das relações entre autobiografia e o que atualmente se chama de autoficção.

A primeira vez que ouvi falar de autoficção foi numa palestra de Régine Robin, organizada por Eurídice Figueiredo, na Universidade Federal Fluminense, em 1997. Tive na ocasião a possibilidade de conversar com a conferencista, que só viria a reencontrar textualmente mais de dez anos depois, por meio de seu último livro publicado na França, *Mégapolis* (2009), obra que discorre sobre megacidades como Nova York, Buenos Aires, Tóquio, São Paulo e Rio de Janeiro. Francesa radicada no Canadá, Robin é não só uma das teóricas e críticas mais relevantes do que hoje usualmente se chama de autoficção, como também a prática. Seu sítio da Internet, *Page des papiers perdus*, comporta duas entradas, uma para a professora e crítica literária e a outra para a escritora de origem judaica.<sup>1</sup>

Aquele primeiro encontro foi decisivo para tudo o que faria a partir daí. Antes disso, o tema da autobiografia e da confissão já entrara em minha vida, no momento em que escrevendo a tese sobre Derrida, me senti na obrigação de ler

---

\*Texto lido numa mesa-redonda sobre “Autobiografia e Autoficção”, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 26 de maio de 2010. Participaram também da mesa Eneida Maria de Souza (UFMG), Diana Klinger (UFF) e Jovita Noronha (UFJF).

\*\* Evando Nascimento é professor da UFJF.

<sup>1</sup> Cf. <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/> (consulta realizada em 20/04/2010).

uma de suas muitas referências, as *Confissões* de Rousseau.<sup>2</sup> Esse livro, que é um verdadeiro fetiche para o teórico da autobiografia, Philippe Lejeune, causou forte impacto. Nunca consegui lê-lo pelo viés do “pacto autobiográfico”, ou seja, como definiu e redefiniu recentemente o próprio Lejeune, por um compromisso com a verdade. Certamente já contaminado por Derrida, tomei cada uma das palavras de Rousseau como uma vasta ficção, por assim dizer um romance filosófico. Cada linha desse belíssimo volume me dizia, “Não creia literalmente no que digo, pois a vida só é possível reinventada” – enxertei aqui de propósito os versos célebres de Cecília Meireles, que já citei em outras ocasiões, como um mote para qualquer vida que se queira minimamente literária.<sup>3</sup> Lembro de passagem que Derrida faz parte daquela categoria de pensadores que, como Rousseau, Nietzsche e Benjamin, ousaram filosofar na primeira pessoa.

O livro de Rousseau e as leituras de Derrida me prepararam o espírito não para o “pacto autobiográfico” de Lejeune, autor que só viria a ler depois, mas para a autoficção de Serge Doubrovsky, escritor francês que criou esse termo até certo ponto como provocação à teoria, em muitos aspectos limitada, de Lejeune, o qual viria também a lhe dar a réplica, num ciclo de provocações sem fim.

Assinalo que toda a questão da classificação de um texto como “autobiografia” seria quanto a saber o limite entre o autobiográfico e o não-autobiográfico, e isso é fundamental para compreender a invenção de Doubrovsky, a “autoficção”. A definição do gênero autobiográfico foi feita em meados dos anos 1970<sup>4</sup> e mantida por Lejeune na revisão que fez de seu percurso em 2001, em “Le Pacte autobiographique, vingt-cinq ans après” [O Pacto autobiográfico, vinte e cinco anos depois],<sup>5</sup> baseando-se essencialmente no imperativo do *pactto*. É preciso que um texto se inscreva num “pacto de verdade” com seu leitor, por meio de um performativo que prometa e garanta estar dizendo a verdade, não mais do que a verdade. Eis como ele define os critérios que regem a Associação, por ele fundada, em prol da autobiografia e do patrimônio autobiográfico:

Acetamos para depósito e leitura todos os textos de vida inéditos que nos propõem: autobiografias, relatos de infância, de guerra, de doença, de viagens, diários pessoais, cartas – mas solicitamos que sejam regidos por um pacto de verdade. Descartamos as ficções e as coletâneas de poemas. Eviden-

<sup>2</sup> Rousseau, Jean-Jacques. *Les confessions*. Paris: Gallimard, 1996.

<sup>3</sup> Cf. Meireles, Cecília. Reinvenção. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 195.

<sup>4</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

<sup>5</sup> Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique, vingt-cinq ans après*. In: *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005, p. 11-35. (Salvo indicação contrária, todas as traduções são minhas.)

temente às vezes acontece de hesitar em estabelecer a fronteira. *Mas ftá uma fronteira*. A coerência e o valor de uso do acervo [*fonds d'archives*] que constituímos depende disso.<sup>6</sup>

Curiosamente, nesse texto que faz um balanço de seu percurso tem-se também uma confissão autobiográfica: Lejeune fala da relação de amor e de distanciamento para com o diário e outras “escritas do eu”. A certa altura, cita Paul Valéry: “Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia”. Em seguida, comenta: “Meu próprio desejo autobiográfico explica, portanto, ao mesmo tempo o lado normativo de *L'Autobiograpftie en France*, a escolha do projeto rousseauista e minha cegueira em relação ao diário”.<sup>7</sup> Esse texto é precioso para se ver o lado autobiográfico de toda teoria; os interesses nunca são neutros, mas resultantes de “frustrações e desejos” do teórico e crítico, como o próprio Lejeune sublinha.

Já a proposta de Doubrovsky viria para completar o quadro traçado por Lejeune em seu famoso estudo dos anos 1970. Na quarta-capa de seu livro *Fils* (1977),<sup>8</sup> Doubrovsky propõe o termo de autoficção para o tipo de narrativa em que os nomes do autor, do narrador e do protagonista coincidem. Assim, no romance *Fils*, mais do que simples autobiografia, tem-se a encenação da vida privada do autor Serge Doubrovsky sob forma de (auto)ficção.

Feita essa anotação conceitual, retomo o curso da pequena anamnese acima esboçada. A atitude diante da autoficção, que me chegava pela palavra falada e impressa de Robin – pois li seu livro fundamental *Le Golem de l'écriture*<sup>9</sup> –, era tanto de absoluto fascínio quanto da maior desconfiança. 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 litteratura*,<sup>10</sup> tudo o que leva a marca do que chamamos de “eu” tanto me sidera quanto me põe em guarda, atento aos riscos do narcisismo exacerbado.

Antes de tudo, porque tanto Derrida quanto Lévinas, aquele como leitor deste, tornaram patente a precedência do outro sobre o eu.<sup>11</sup> Tudo o que sou,

<sup>6</sup> Ibid., p. 27, grifos meus.

<sup>7</sup> Ibid., p. 27-28.

<sup>8</sup> Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Grasset, 1977.

<sup>9</sup> Robin, Régine. *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*. Montréal: Ed. XYZ, 1997.

<sup>10</sup> Nascimento, Evando. *Derrida e a litteratura*. 2ª. ed. Niterói: EdUFF, 2001, p. 306-311.

<sup>11</sup> Cf. Derrida, Jacques. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'exteriorité*. Paris: Kluwer Academic, 1994. Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris: Kluwer Academic, 1996.

tudo o que somos, vem dos outros e das outras que nos conceberam, deram um nome, cuidaram e até hoje nos *cftamam*. Antes da consciência do próprio nome, há o *cftamado* (Clarice Lispector), o apelo à convivência e ao compartilhamento da experiência, a qual jamais é inteiramente solipsista. Estou convencido de que toda experiência do eu passa pelo encontro com a alteridade, de forma estrutural e irredutível. “Eu” só existe porque o outro/a outra (que pode ter inúmeros nomes: mundo, universo, natureza, Deus, pai, mãe, família, sociedade, acaso, lei, norma etc.) lhe deu existência. É nesse sentido que se deveria ler a famosa frase de Rimbaud no contexto original da carta em que se inscreve: *eu é um outro*<sup>12</sup> porque é esse outro e essa-outra que me fundam, desde antes do nascimento, quando ainda não passo de uma ideia na mente e no corpo de meus pais. “Eu” é e sempre será outro, igual e diferente de si: esse diferimento vem da alteridade que nos habita. Tal é o primado ético da existência: antes de mim o outro ou a outra que me deram vez e lugar. Na verdade, parafraseando a epígrafe acima de Doubrovsky, diria que *o eu não passa de uma ficção do outro*. Pois o outro é que me inventa, a meu desconhecimento e até a minha revelia. Desde a certidão de nascimento até o atestado de óbito, quem cuida sempre de nossas vidas são os outros, sem os quais nada seríamos, nada somos.

Por esse motivo sempre preferi, em vez do neologismo autoficção, um outro, um pouco mais estranho, o de *alterficção* ou ainda o de *fetteroficção*, para marcar que tudo vem do outro e a ele-ela retorna, malgrado a passagem necessária pelo eu. Todavia, deixo de lado a heteroficção, em proveito da alterficção, pois a primeira corre o risco de se confundir com a heterossexualidade, reduzindo-se a um novo sexismo. *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 a auto/alterficção, com e além de Serge Doubrovsky. Se neste texto recorrer 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.

Retorno novamente ao contexto de meus esclarecimentos (mas não de minhas confissões). Além da autoficção, surgiu no texto de Robin o termo bioficção, que vim a utilizar em mais de um momento, em particular num

---

<sup>12</sup>Rimbaud, Arthur. *Lettres de la vie littéraire*. Paris: Gallimard, 1990.

artigo publicado na *Cultt*, sobre o poeta e amigo Waly Salomão, “Os Favos da (quase) poesia”.<sup>13</sup> O maior efeito do encontro com essa categoria foi a decisão tomada a partir de então 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. Mas no ano seguinte ao daquele luminoso encontro, em 1998, me veio o desejo imenso de escrever de fato um diário ficcional, que teria a forma de um romance reinventado. Fazia parte do projeto datar qualquer coisa que viesse a escrever, mesmo a simples anotação à margem de um livro ou numa caderneta que passei a utilizar.

Datar e assinar embaixo, circunstanciar a escrita, dando-lhe uma materialidade temporal, eis todo o paradoxo da ficção auto ou alterbiográfica. Em 1998, portanto, comecei a escrever um livro que foi aos poucos se configurando como “diário fictício”, oximoro absolutamente voluntário. De modo que me vi envolvido num projeto dentro do projeto: se tudo para mim virara diário então por que não escrever um romance-diário, contando uma história que outra não fosse senão a de minha própria e minúscula vida? A referência é sem dúvida *Vidas minúsculas*, de Pierre Michon.<sup>14</sup> Por razões que não caberia explicar aqui, esse primeiro romance ficou arquivado. Acabei por publicar um outro, escrito entre 2004 e 2007, o *Retratto desnatural*.<sup>15</sup>

Cabe lembrar que a ideia do diário, para além da influência ou da confluência da autoficção de Doubrovsky e de Robin, foi marcada por três outras referências. A primeira delas foi uma passagem de um belo ensaio de Barthes, em que ele diz não suportar o gênero diário porque nele se diz “eu” o tempo todo.<sup>16</sup> Mas o próprio Barthes propõe uma saída para esse solipsismo, ao reconsiderar que o diário é possível, sim, como escritura, desde que reinventado, ou seja, como forma de reescrita literária.<sup>17</sup> Esse texto ressoou por um longuíssimo período, e decerto jamais se apagou; como tantas coisas de Barthes, a marca escritural ficou e surtiu efeito. Muito do que fiz e faço

---

<sup>13</sup> Nascimento, Evando. Os favos da (quase) poesia. *Cult*, ano V, nº 51. SP: outubro, 2001, p. 10-13.

<sup>14</sup> Michon, Pierre. *Vies minuscules*. Paris: Gallimard, 1984.

<sup>15</sup> Nascimento, Evando. *Retratto desnatural* (Diários 2004-2007). Rio de Janeiro: Record, 2008.

<sup>16</sup> Barthes, Roland. Délibération. In: *Oeuvres complètes*: (1974-1980), t. 3. Paris: Seuil, 1995, p. 1004-1014. “Como escrever um Diário sem egotismo? Eis a questão que me impede de fazê-lo (pois estou um tanto farto do egotismo)”.

<sup>17</sup> “[...] provavelmente seria preciso concluir que posso salvar o Diário, com a única condição de trabalhá-lo até a morte, até ao ponto extremo da exaustão, como um texto quase impossível: trabalho ao fim do qual talvez o Diário assim mantido em nada se pareça com um Diário” (p. 1014).

vem desse outro professor universitário, duplo de *scriptor*. A segunda referência foram os filmes de Woody Allen, a meu ver, todos de cunho autoficcional, mesmo os mais impessoais – como pode se comprovar com o derradeiro e belo *Whatever works (Tudo pode dar certo)*. A última referência foram os dois filmes de Nanni Moretti *Caro diário* e *Abril*, que vi quando já estava em pleno curso. Esse último caso foi mais de reconhecimento do que de alumbramento, como quem diz “eu também quero”. 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.

Enquanto isso, do final dos anos 1990 para cá, o termo autoficção ganhou mundo, deixando as fronteiras da francofilia. Não por acaso, uma das grandes estrelas do ano da França no Brasil foi a artista Sophie Calle, arrolada por Robin como um dos grandes exemplos da prática.<sup>18</sup>

Destacaria ainda outros incômodos em face da autoficção, além do já mencionado. Primeiro, é o temor de que se converta em definitivo em novo gênero, reduzindo-se a clichês e ideias fixas. A graça e o frescor da invenção dubrovskyana é ter sido uma provocação literária ao papa do sacrossanto gênero da autobiografia, Lejeune. Converter autoficção num gênero com características definidas e repetidas à saciedade, parece-me uma traição ao impulso inventivo original. Ao nomear o aparentemente inexistente, mas paradoxalmente *já aí* (segundo uma noção cara a Heidegger), Doubrovsky provocou um abalo no existente e consagrado. Como ele próprio veio a descobrir, não foi a decisão consciente de nomear o que propunha na quarta-capa de seu livro *Fils*, que gerou o termo autoficção; como pesquisas de crítica genética comprovaram, isso ocorreu na própria invenção do livro. A palavra já se inscrevia nos originais do romance autoficcional, que somavam cerca de três mil páginas, reduzidas para seiscentas na versão publicada.<sup>19</sup> A ficção e não a consciência autoral a respeito da obra foi que engendrou a autoficção.

Segundo Derrida em *Gêneses, genealogia, gêneros, e o gênio*, 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

<sup>18</sup> Cf. Robin, Régine. Être sans trace: Sophie Calle. In: *Le Golem de l'écriture*, op. cit., p. 217-229. Calle, Robin. Histórias, reais. Trad. Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

<sup>19</sup> Para essas questões, cf. Grell, Isabelle. Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'*autofiction*. In: Jeanelle, Jean-Louis; Viollet, Catherine (Dir.). *Genèse et autofiction*. Bruxelles: Academia Bruylant, 2007, p. 40-51. Toda a coletânea dispõe de excelentes ensaios e depoimentos de escritores sobre autoficção, entre os quais Doubrovsky e Lejeune. Devo a Eneida de Souza a recomendação desse volume.

o ficcional.<sup>20</sup> Muito da ficção atual brinca com esses limites, pois em diversos casos a atestação só depende daquele que fala e empenha sua palavra. Tal é o caso do francês Pierre Michon, do catalão Enrique Vila-Matas, do chileno Roberto Bolaño, da francesa Hélène Cixous, do norte-americano Paul Auster, do alemão G. W. Sebald, do sul-africano J. M. Coetzee e do brasileiro João Gilberto Noll, entre muitos outros. Em todos esses autores comparece algum grau de autoficção. A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos pólos, com a ultrapassagem da fronteira.

É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante, e por isso mesmo defendo que não seja redutível a um novo gênero. O interesse da auto ou da alterficção é romper as comportas, as eclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer legitimamente a nenhum deles. Ela participa sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um a outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da *lettra*. Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa a generalidade do gênero, sua convencionalidade, correndo decerto o risco de cair em novas armadilhas. Daí ser necessário multiplicar as suspeitas, duvidar dos acertos, contestar as vitórias fáceis do eu.

Pode-se então dizer acerca dessa espécie *sui generis* de discurso que se o termo servir apenas para designar um novo gênero, nenhum interesse especial terá. Porque a modernidade viveu e vive ainda de inventar e destruir gêneros, e foi sobre essa pulsão classificatória que se debruçou a obra inicial de Foucault, especialmente *As Palavras e as coisas* e a *Arqueologia do saber*. Não podemos viver sem os gêneros (sexuais, discursivos, literários), mas o aprisionamento a gêneros engendra a asfixia do pensamento. Ademais, não há gênero que não dependa daquilo que se faz dele, das palavras que engendram coisas e das coisas que engendram *efeitos*. Essa seria uma nova versão de “como fazer

---

<sup>20</sup> Derrida, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive*. Paris: Galilée, 2003.



coisas com palavras”, para lembrar o magnífico título de Austin. Desse aspecto performativo e performático de qualquer discurso, ou seja, de sua pragmática, a autoficção tira um máximo proveito. Pois toda sua força pensante está em desafiar as definições, as regras genéricas e generalizantes, em suma, em fundar uma “ciência” do particular e do intransferível, ali onde manda o bom método basear-se o conhecimento na generalidade e na universalidade previamente concebidas. 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”.<sup>21</sup>

Dizer que todo relato, e mesmo que todo discurso é uma ficção não implica dizer que todas as ficções se equivalem, ao contrário, o interesse repousa em que modalidades de ficção se está falando quando se passa do jornal ao romance, das memórias à correspondência, do ensaio ao poema, até chegar à monografia acadêmica. A ficcionalidade define menos um gênero do que o estatuto híbrido de qualquer discurso. Por um lado, todo documento, mesmo o mais verídico, detém traços de ficcionalização; por outro, todo romance, todo poema detém valor documental. Ficção ou verdade, imaginação ou documento deixam de ser, por si mesmos, critérios de definição do gênero, pois a distinção é de grau e não de natureza. Já os gêneros se definem menos por uma essência que os teria gerado do que pela história de seus usos e significações, de suas performances históricas, se quiserem.

Outra grande diferença entre o dispositivo de autoficção e a autobiografia ou o romance autobiográfico tradicionais é que estes tendem a ser autolaudatórios. As memórias ou confissões visam a enaltecer e/ou desculpar o autor-narrador-protagonista (caso prototípico de Rousseau), enquanto os autoficcionistas partem do inacabamento e da fragilidade de suas vidas. Não pode haver *épica* na autoficção, com o risco de empobrecimento da experiência vital e literária. Epopeia, quando ocorre, é por meio da micronarrativa, pois como diz Doubrovsky, seguindo voluntariamente os passos de Lyotard, os grandes relatos e as grandes autobiografias se não estão mortos pelo menos se tornaram problemáticos. Isso ocorre pela constatação mesma da precariedade de todo relato, de toda narrativa, de toda história com h maiúsculo ou minúsculo. Pois

---

<sup>21</sup> Barthes, Roland. Il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction. In: *Oeuvres complètes*: (1974-1980), t. 3. Paris: Seuil, 1995, p. 385-386.

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 pontual. A ficção literária é um segundo evento em relação ao primeiro e disperso evento do real.

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

Eu são sempre vários, era o que dizia, como vimos, o multicitado trecho da carta de Rimbaud. Talvez seja isso o que tenha descoberto Riobaldo-Tatarana na invenção de si como outro que é o *Grande sertão*. “Aqui a estória se acabou./ Aqui, a estória acabada./ Aqui a estória acaba”,<sup>22</sup> ou depois: “E me cerro aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, *em toda admiração*. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras”<sup>23</sup> – diz Riobaldo a seu silencioso e muito paciente interlocutor. *Aqui começa a vida*, diremos nós, repercutindo o pacto dessa suposta ficção autobiográfica, dessa vera autoficção como tanatografia, pois no centro da vida está a morte do outro ou da outra, Reinaldo-Diadorim-Deodorina. Tudo acaba e recomeça justamente neste ponto instável para onde convergem ficção e realidade, numa linha demarcatória que sempre se afasta, quando cremos tangenciá-la. Indecidível, como tanto defendeu Derrida. Ali onde os pastos se veem *des-marcados*, para citar outro famoso trecho do *Grande sertão*, é que começa a verdadeira e indecidível história, entre literatura e realidade, arte e vida, ficção e testemunho, imaginação e seus supostos contrários. No grande sertão literário, nem

<sup>22</sup> Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª. ed., edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 616.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 623, grifos meus.

tudo é verdade, mas o pouco de verdade que se alcança basta para fazer funcionar o maquinário literário e literal.

O que há de verdadeiramente ficcional num romance ou num conto é menos a definição do gênero ficção como oposto à realidade, como mera ilusão, portanto, do que como impossibilidade de discernir os limites entre ficção e realidade. O fictício do ficcional reside na impossibilidade do limite absoluto, e não na natureza dos territórios demarcados (ficção x realidade). *A ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros.* Essa é a instável novidade da autoficção, e não a identificação simplista entre narrador e autor. Quando na “Dedicatória do Autor” de *A Hora da estrela* vem escrito entre parênteses “na verdade Clarice Lispector”, a ficção começa nisso que na dissertação de mestrado sobre *A Hora da estrela* chamei de intertroca de papéis. Intertroca e não identificação: Rodrigo S.M. é e não é Clarice Lispector. Nessa indecidibilidade entre um gênero (masculino) e outro (feminino) surge a ficção de Macabea e tudo o que dá vez à *Hora da estrela*. O narrador Marcel, nomeado assim de forma rara ao longo de *Em busca do tempo perdido*, é e não é Marcel Proust. Nessa tensão entre narrador, autor e personagem, é que se insere a verdadeira ficção para Barthes: a do leitor,<sup>24</sup> que quase nunca é mencionado nas discussões sobre autoficção, exceto pelo próprio Doubrovsky. O leitor é convocado a intertrocar papéis com todas essas máscaras ficcionais, atribuindo também algo de sua própria vida, sem o que a literatura permanece letra morta. A vida de toda ficção depende do *bios* leitoral, sem o qual nada acontece. Pois a autoficção só existe de fato como *efeito* e não como um novo dogma de criação. A autobiografia depende mais do autor e do crítico especializado; já 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.<sup>25</sup> Um verdadeiro escândalo ficcional...

Autoficção é, pois, um termo que veio para pôr em evidência que todo discurso, mesmo o mais neutro e anônimo, guarda as marcas do sujeito que o

<sup>24</sup> Barthes, Roland. La mort de l'auteur. In: *Oeuvres complètes*: (1966-1975) t. 2. Paris: Seuil, 1994, p. 491-495.

<sup>25</sup> Nesse sentido, cf. os testemunhos dos escritores Philippe Vilain, Catherine Cusset, Philippe Forest e Camille Laurens. In: Jeanelle, Jean-Louis; Violet, Catherine (Dir.). *Genèse et autoficction*, op. cit.

enunciou, marcas estas ambigualmente verdadeiras e fictícias; mas também, em contrapartida, alguns textos levam essa hibridização ao extremo, ao fazerem dos fatos documentais a matéria mesma da ficção, ou seja, ao se utilizarem da capa ficcional do real como matéria romanesca. O mais perturbador não é ver a vida convertida em romance, poesia, drama ou ensaio (isso a literatura sempre fez, com os mais diversos recursos), mas perceber que o próprio tecido vital está infestado de ficcionalidade. Se posso autoficcionalizar minha vida é porque ela mesma, como a de todos, dá um ótimo romance, a depender é claro do talento do narrador. Mesmo a mais medíocre das vidas, a mais miserável, sob certo ângulo pode receber um enfoque inaudito, a partir de sua própria mesquinhez e não a despeito dela. Lembremos de Félicité (personagem de Flaubert), de Macabéa (de Clarice) e de Bartleby (de Melville), todas vidas minúsculas. 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 se poderia supor.

A autoficção só pode ser então efetivamente compreendida dentro de uma pragmática discursiva, e não numa ontologia tradicional dos gêneros. Importa menos o que é a autoficção, do que o que podemos fazer com ela, seja como autores de romances, peças de teatro ou obras de artes plásticas (como Sophie Calle e Hélio Oiticica), seja como escritores de textos dissertativos. Tal é a dimensão *ensaística* da autoficção: as *tentativas* de realizar a passagem da vida à obra, não por esteticismo, mas para fazer re-verter a matéria-prima de volta à própria vida. Isso não se dá por uma metafísica da transgressão, mas sim pela passagem necessária entre as esferas da vida e da arte, como vasos intercomunicantes, e não mais como compartimentos estanques. A referida expressão *Minha vida daria um romance* é potencialmente válida para todos e para ninguém (como falava o *Zarattustra* de Nietzsche). Para todos, por tudo o que já disse; para ninguém, porque é indispensável ser dotado da força capaz de escrita, de reinvenção. Em estado bruto, a vida de qualquer um é só um romance em potencial ou, se quiserem, um romance virtual. Para vir a ser de fato romance, carece de técnica narrativa, de seleção, recorte, investimento na linguagem, reflexão, política de citação (omitir certas fontes, explicitar outras, deturpar intencionalmente etc.), endereçamento (prefácios, notas, quartas-capas), e o mais que faz de um romance romance.

Sinalizaria igualmente que Jean-Louis Jeanelle identificou muito bem outro aspecto estranhamente familiar no aparente neologismo autoficção. Esse procedimento aponta para mais um fenômeno de hibridização no próprio real. Trata-se de um *dispositivo* capaz de congrega modalidades que sempre se ignoraram e até mesmo se hostilizaram: a instituição literária, a instituição

universitária e a mídia. A autoficção comparece com grande intensidade nessas três instâncias, não sem muitos conflitos. E mais, do ponto de vista da produção, ela pode e frequentemente reúne num mesmo sujeito diversas “funções” ou, antes, diversas máscaras profissionais: o escritor, o professor, o ensaísta, o pensador: “A autoficção só se tornou esse formidável catalisador teórico em razão da indefinição [flou] de que se cerca: escritores, críticos e universitários nela encontram um terreno de entendimento [enttente], ou antes de desentendimento [méSENTENTE], mas de um desentendimento produtivo”.<sup>26</sup> Autoficção não será jamais um gênero literário e consensual, mas sempre um dispositivo que nos libera a reinventar a mediocridade de nossas 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. Etc. Mais uma vez, não há equivalência entre essas designações, mas todas são modos da heteronomia criativa, fazendo com que sejamos sempre mais de um, mesmo ou sobretudo quando ostentamos um mesmo rosto, aparentemente uma única feição.

Um último e maior desconforto com o velho-novo termo vai também muito além das fronteiras do mundo acadêmico. Sem dúvida nos últimos tempos, o “eu” passou a ocupar obsessivamente o espaço da mídia, fenômeno que foi muito bem descrito no inteligente livro de Paula Sibilia, *O Sftow do eu*.<sup>27</sup> Indagaria qual o interesse de se falar em nome do eu, no momento em que os egos se converteram em mil celebridades por segundo. Se no final dos anos 1990 o uso e o abuso do “auto” incomodava, agora se tornou quase intolerável ouvir e ler um discurso que só sabe dizer “eu”.

Talvez hoje o maior prazer seja também o de poder dizer *ele* ou *ela*, como defende Beatriz Sarlo, em seu belo *Tempo passado*.<sup>28</sup> Quando se tornou imperativo afirmar eu (penso, existo, falo...), dizer ele seria um bom modo de escapar ao espírito da época – deslocando-o.

Quando tudo virou escrita do eu, dos romances aos contos, das teses aos ensaios, dos documentários às correspondências virtuais, quem sabe o grande interesse seria voltar a falar na terceira pessoa. Não mais, todavia, como a narrativa clássica, acreditando numa hipotética neutralidade, não mais como o

---

<sup>26</sup> Jeanelle, Jean-Louis. Où en est la réflexion sur l'autofiction? In: Jeanelle, Jean-Louis; Violet, Catherine (Dir.). *Genèse ett autofiction*, op. cit., p. 36.

<sup>27</sup> Sibilia, Paula. *O sftow do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

<sup>28</sup> Sarlo, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. S. Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

plural de majestade de um pretense nós, mas sim o romanesco ele, que Roland Barthes, contradizendo a si mesmo, enuncia quando despidoradamente aceita falar de si por meio de biografemas, em *Roland Barthes por Roland Barthes*.<sup>29</sup> E o faz ficcionalmente, como personagem de romance. A maior audácia estaria em fazer uma autoficção na terceira pessoa, espécie inquietante e estranha de “três em um”: ele, ela em “mim”. E é isso que arrisca a desconcertante narrativa de *O Filho eterno*, romance que se tornou um filho pródigo, de Cristóvão Tezza.<sup>30</sup>

Resisti muito tempo a ler *O Filho eterno*, desconfiando de uma ficção que explorasse os estigmas de uma criança com síndrome de Down. Sinalizaria que ainda guardo certa dúvida, embora considere que a leitura do livro tenha dissipado parte da desconfiança. Mas não de todo. Fui convencido a ler por amigos que me anteciparam alguns desdobramentos da trama, a qual levaria o roteiro além do previsível, ou seja, os sofrimentos de um pai, tendo que aprender a lidar com um filho portador da síndrome no começo dos anos 80, momento em que as terapias para o caso estavam bem pouco desenvolvidas e em que a deficiência ainda era chamada preconceituosamente como “mongolismo”.

Duas coisas redobraram as dificuldades em dissipar o viés de autoajuda e de autocomiseração a posteriori que o livro contém. Por um lado, a obsessão do narrador-autor com a noção de “normalidade” e o equivalente adjetivo “normal”, palavras que se repetem dezenas de vezes ao longo da narrativa, sem que a inserção dentro de uma norma seja devidamente questionada mas apenas tangenciada como problema. Por outro lado, o assinalado recurso da terceira pessoa, um *ele* repetido estilisticamente à exaustão – tal recurso mal disfarça a presença obsessiva do eu. Egocentrismo escandalosamente evidente nos poucos comentários relativos ao sofrimento da esposa-mãe e menos ainda aos sentimentos da irmã, e mesmo da empregada. Como sublinhava Silviano Santiago ao caderno *Mais!*, numa resenha publicada bem antes que o livro se tornasse o sucesso de crítica e de público que veio a ser, a ausência já não diria da voz mas do ponto de vista feminino, empobrecendo a narrativa.<sup>31</sup> Todo o universo das dúvidas se concentrava nesse “eu-falo” logo existo, sob os disfarces do “ele”. Como se nada mais existisse do que esse projeto de escritor que é o retrato do narrador quando jovem. Finalmente, e em terceiro lugar, apenas

<sup>29</sup> Barthes, Roland. Roland Barthes par Roland Barthes. In: *Oeuvres complètes*: t. 3, op. cit., p. 79-249.

<sup>30</sup> Tezza, Cristóvão. *O filho eterno*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

<sup>31</sup> Cf. Santiago, Silviano. Caminhos tortuosos. *Mais!*, Folha de S. Paulo, 2 set. 2007.

com exceção de um momento, a narrativa jamais assume o ponto de vista do maior interessado, o filho autista, este olhar da fronteira, que daria ficcionalmente toda uma coloratura diferencial à voz narrativa. Cito o trecho em que isso ocorre de modo pontual, com alguns desdobramentos até o final: “Quando o filho se vê nas gagues filmadas, o pai pensa – o que ele está vendo? Em que dimensão percebe a si mesmo?”<sup>32</sup> Aqui o *ele-narrador* é outro mesmo, e não um simples avatar do eu.

*O Filfo eterno* é um romance de formação e de deformação. Formação de um escritor durante muitos anos fracassado todavia conhecido, e que só terá pleno reconhecimento justamente com esse livro em que a deformação constitutiva do filho – causada pela trissomia genética – trouxe enfim o ambicionado sucesso. A “falha” ou o “defeito de fabricação” constitutivos do outro ironicamente trazem a sonhada vitória de um escritor que acumulará com essa ficção seis prêmios de primeira categoria em concursos nacionais. A autoficção se faz, portanto, em dupla clave, entre um tempo “presente”, mas na verdade já muito passado, pois decorre nos anos 1980, e outro anterior, os anos 1970 da ditadura em que viveu na Europa como estudante e trabalhador clandestino (mas há também um episódio mais antigo, da adolescência no interior do Paraná). O nome do autor não é repetido dentro da obra, porém o atestado de autoficção é dado pela coincidência dos livros que o personagem, futuro escritor reconhecido, publica e aqueles que de fato o escritor Cristóvão Tezza publicou. Assim, a formação do escritor será inelutavelmente marcada pelo sofrimento do pai com a “deformação” genética do filho. Como se nesse caso não fosse possível a afirmação do ditado, mas apenas a incerteza quanto a tal pai, qual filho. Porque para ser filho é preciso ter algo do pai no próprio queixo, nas expressões faciais, no jeito, ainda que de um modo totalmente outro, conforme uma das epígrafes do volume – a de Kierkegaard. Dentro do código da dita normalidade, um filho com coordenação motora reduzida e incapaz de plena autonomia, ainda que em tudo o mais detenha as características de um ser humano considerado normal, não é exatamente um filho. Para ser filho, é preciso *parecer*, sem maiores deformidades – a semelhança da prole confirma a identidade dos pais, mas sobretudo do Pai, no regime falocêntrico em que ainda vivemos e que determina o curso da narração.

Apesar da delicadeza de algumas passagens, *O Filfo eterno* desperdiça uma maravilhosa oportunidade de expor, sob diversos ângulos, as aflições por que passam todos os atores envolvidos nesse caso-limite de suposto desvio da normalidade. Ao se centrar nas angústias do autor-escritor-narrador-protago-

<sup>32</sup>Tezza, Cristóvão. *O filfo eterno*, op. cit., p. 189 (o livro tem 222 pp.).

nista, o livro encerra a autoficção nos limites da afirmação às avessas do eu, numa relação especular com o autismo do filho, como aliás vem tematizado. O fato de também por em evidência o “autismo” de quem fala infelizmente não basta para abrir a narrativa em direção às paragens improváveis do outro, a não ser por alguns reflexos de memória. Se a dor persiste, é como um agulhão que confirma a existência de quem sofre (o pai), muito aquém da quase inexistência social daquele (o filho) que está do outro lado de uma invisível fronteira: o assim batizado Felipe, o filho eterno.

Os momentos mais belos, a meu ver, são exatamente aqueles (poucos) em que se sublinha a teatralidade das relações sociais. Destacam-se, pois, as microperformances, os teatros do eu em suas dificuldades com o outro, sobretudo quando esse outro – Felipe – tende a reinterpretar a seu modo a teatralidade do mundo. A performance é o discurso verbal e corporal que assume esse teatro-mundo em relação ao qual o escritor nem de longe está isento. 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.

Para concluir, citaria ainda um exemplo mais antigo de autoficcionalidade, por assim dizer antes da letra. Cioso da necessidade de deixar um testemunho acerca de sua formação literária para a posteridade, José de Alencar escreveu aquilo que seria o primeiro capítulo de um livro por vir. “Seria esse *o livro de meus livros*”,<sup>33</sup> diz e grifa o autor de *Iracema. Como e porque sou romancista* acabou sendo o único capítulo escrito, sob forma de carta dirigida a um amigo, dentro de um dos raros e mais interessantes testamentos da literatura dita brasileira. Inscrevendo-se explicitamente no gênero da “autobiografia literária” (a expressão é de Alencar, com toda sua ambivalência, sem que se saiba o que pesa mais, se o adjetivo ou o substantivo), o texto contém diversos elementos de autoficção. De forma que pode ser lido de modo dúbio: tanto como a autobiografia “verídica” de um autêntico homem de letras, quanto como sua autoficção, um pequeno romance sob forma de ensaio. Nesse pequeno e inacabado romance ensaístico, cujo tema principal é justamente a forma-romance, em especial o romance romântico, em que Alencar se formou e que desenvolveu ao longo de sua vida – nesse romance à revelia, autor empírico, narrador e protagonista trocam os papéis. A intertroca se torna possível pela ampla ficcionalização dos fatos reais, ainda que pagando tributo a uma

<sup>33</sup> Alencar, José de. *Como e porque sou romancista*. 2ª. ed. Campinas: Pontes, 2005, p. 12.



autoglorificação própria ao gênero autobiográfico. Declara Alencar: “Estes fatos jornalheiros [cotidianos], que à própria pessoa muitas vezes passam despercebidos sob a monotonia do presente, *formam na biografia do escritor a urdidura da tela*, que o mundo somente vê pela face do matiz e dos recamos [ornatos]”.<sup>34</sup>

Todavia, mais do que simples testemunho, o denso texto de Alencar é uma avaliação, em sentido nietzschiano, da instituição literária no Brasil do século XIX. Está ali registrado basicamente o gesto de *ficção* que é assumir uma carreira de escritor, desde os primeiros escritos da adolescência até as publicações da maturidade. A ficção começa aí: querer ser escritor. Ressalta a pobreza intelectual do meio cultural brasileiro da primeira metade do século XIX, até que se consiga estabelecer o sistema mínimo de uma literatura com seus produtores e sua crítica especializada, já na segunda metade.

Haveria que aproximar esse libelo alencariano do *Ecce fomo*, em que Nietzsche faz um balanço de sua vida por meio de suas obras, defendendo ambas da inépcia dos contemporâneos. Alencar se queixa, entre outras coisas, do silêncio em torno de seus primeiros livros, mas também de como a indiferença inicial passou à hostilidade diante do sucesso. Precioso é também o registro em relação ao leitor comum, não-especializado, que para ele constitui um parâmetro decisivo de sua atividade.

No momento atual em que a literatura se virtualiza e em que segue uma deriva que ninguém sabe aonde vai dar, a avaliação alencariana é indispensável para pensarmos o lugar hoje dessa estranha instituição chamada literatura. À diferença da crítica niílista, porém não desprovida de algum acerto, de Flora Süssekind publicada no Prosa & Verso, do jornal *O Globo*,<sup>35</sup> vale apostar num porvir de nossa literatura no contexto da literatura mundial, em tempos de globalização. Sem nos limitarmos às leis do mercado, cabe nos indagarmos o que de fato acontece quando alguém se senta e escreve ao correr da pena, ou ao correr do teclado. Que ficção é essa que leva a dizer que se vai escrever um poema, um romance, uma peça, um ensaio, quando ninguém lhe pede. Em contrapartida, quando se ganha certa reputação, há sempre quem pergunte pelo próximo livro, ainda que o formato livro esteja se refazendo, noutras páginas. Foi isso o que diagnosticou em entrevista recente o escritor norte-americano Philip Roth.<sup>36</sup> Depois de publicar três dezenas de livros, numa

<sup>34</sup> Ibid., p. 12, grifos meus.

<sup>35</sup> Süssekind, Flora. A crítica como papel de bala. Prosa & Verso, O Globo, 24 de maio de 2010, p. 1-2.

<sup>36</sup> Roth, Philippe. Medo de perder talento liga Philippe Roth a protagonista de “A Humilhação”. Entrevista concedida a Cristina Fibe. Ilustrada, Folha de S. Paulo, 22 de maio de 2010.

consagração internacional, Roth interroga com espanto seu empresário, indagando-nos também, o que se tornará a partir de agora a publicação. Pergunta aflitiva para a qual ninguém tem nenhuma resposta. Cabe, no entanto, acreditar que as penas e os teclados literários continuarão correndo, pelo menos até que surja outro invento com mesmo grau de ficção – ou, se quiserem, de auto ou de alterficção.

Rio de Janeiro, 10 de maio de 2010.

Juiz de Fora, 26 de maio de 2010.



