

RESENHA

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.



O prólogo de Justo Navarro enuncia o teor do livro de Manuel Alberca: a questão do cruzamento entre o verdadeiro e o fingido, o dado e o suposto, quando contamos histórias imaginadas para entender o real. Alberca reflete sobre a autoficção – romance em que o protagonista do que claramente parece ficção adota o nome do autor real. O ponto de vista perspicaz do teórico permite a consideração desse tipo de narrativa como negação da diferença límpida entre o verdadeiro e o falso; *o que tem sido* (o real) e *o poderia ter sido* (o possível); pessoa e personagem; herói e escritor; imaginação e experiência.

O livro está dividido em cinco capítulos, sendo que todos eles têm subdivisões. O primeiro deles intitula-se “SOY YOS”. Trata-se de um palíndromo de Pablo David Pérez Rodrigo, que sugere a multiplicidade, a inversão especular e a paródia do sujeito (pós)moderno. Esse capítulo tem nove subdivisões. A primeira recebe o título de “O artista como herói”. Alberca afirma que, a partir da personagem dupla e esquizofrênica de Robert L. Stevenson, vislumbrou-se que “no ‘eu’ habitava uma legião de ‘eus’ distintos e confrontados”. Sendo assim, as ciências do homem do século XX – psicologia, sociologia, antropologia – foram na direção do que a literatura já vinha mostrando há muitos anos: a complexidade do sujeito moderno. Alberca ocupa-se com obras narrativas que são consideradas imagens ficcionalizadas desse imaginário da nossa época que concebe o sujeito moderno fragmentado e instável como um “enxame de eus”. O teórico mostra que a presença do autor como protagonista de sua própria obra é um traço excepcional antes do século XVIII, principalmente se comparada com a forte tendência que se registra na idade contemporânea. O processo do auge do subjetivo e pessoal significa a irrupção do privado no público, tal supremacia gera efeitos perversos e paradoxais. Ao desaparecer a dialética entre público e privado, ao apagar suas fronteiras, outros pares como interior/exterior, normal/anormal, ficção/realidade, memória/desmemória, também terão sua funcionalidade reduzida. Em consequência, o desenvolvimento histórico dos últimos trinta anos do século XX tem se caracterizado pela difusão de ideias socioculturais cujos traços destacados têm sido a indefinição das normas e a

confusão nas esferas de atuação social. O individualismo tem sido um exercício vazio e egocêntrico, carente de referências morais e regras estáveis. No século XX, o artista e o escritor se consagraram como as figuras de maior relevância e prestígio social. Construir uma personalidade única e extraordinária era sinônimo de viver intensamente e dar sentido a existência pessoal. A meta do artista moderno é fazer de sua vida e de si mesmo uma obra de arte, se convertendo em heróis, ou seja, modelos sociais de rebeldia e de insatisfação. O processo foi muito complexo, pois ao mesmo tempo em que o artista se elevava à categoria de figura célebre ou de referência social, a subjetividade e a assinatura do artista adquiriram um incontestável valor mercantil. Além do conteúdo crítico, a condição de artista adquiriu um valor econômico, o que resultou na forte tendência da singularização. O passo seguinte constitui em converter a vida do escritor/músico/pintor em uma obra mais de sua criação e sua imagem pública em um logotipo. Na segunda subdivisão, “Um episódio lúgubre”, Alberca expõe o fato triste que é a ratificação do conceito de autor em duas direções: o autor como proprietário ou beneficiário econômico e o responsável civil e interpretativo de sua obra. Sob uma crescente pressão e interesse mercantilista, depois da II Guerra Mundial, a arte e a literatura foram reduzidas, muitas vezes, somente à difusão da assinatura e à profusão da própria imagem do criador, convertidas em objeto artístico. Alberca fala da “minimização do escritor”, que tem abolido a dimensão coletiva e heroica de sua obra, limitando-se à intimidade sentimental e complacente. Neste subcapítulo, discute-se a questão da morte do autor, trazendo as ideias de Roland Barthes e do desaparecimento do sujeito, preconizada, desde os anos 60, por Jacques Lacan. O teórico mostra que, felizmente, o desaparecimento do autor não foi definitivo, e abarca a reflexão de Foucault sobre a “função autor”. Enquanto a morte barthesiana do autor afasta a figura do autor para chamar a atenção para a linguagem e para a impessoalidade da escrita, a morte foucaultiana do autor é a percepção de que o autor é uma função, uma palavra inventada para produzir certos efeitos, uma invenção histórica, e não um sujeito absoluto ou uma existência. A terceira parte “A clonagem do autor” relaciona a proliferação

da figura do autor na literatura atual com um monstro que ameaça se converter numa figura clônica e vazia da literatura. A autoficção é o resultado de um experimento de reprodução literária assistida que constitui em tornar genes dos grandes gêneros narrativos, romance e autobiografia, e mesclá-los na proveta ou matriz da casa vazia do pacto autobiográfico. Alberca mostra as técnicas de clonagem em que consiste o procedimento do autor de autoficções. A literatura, por sua vez, é o lugar onde o autor tem o privilégio de poder clonar tantas réplicas e desfrutar de tantas vidas sem encontrar as moléstias que, na realidade, uma imposição de mudança identitária comporta. Na quarta parte “Autoficções”, Alberca expõe o objetivo do livro que é contribuir para a compreensão do processo de recuperação do autor na literatura espanhola das últimas décadas (uma recuperação contraditória, que alterna entre a exaltação do autor onipresente em suas obras e o esvaziamento de seu significado), descrever os principais aspectos constituintes da autoficção e explicar as conexões que mantém com o resto do campo literário e cultural. A quinta parte “O simulador de identidades” mostra que, embora o conceito de autoficção tenha nascido no campo literário, nos últimos anos ele tem se introduzido no campo das artes plásticas e aparece ligado a outros fenômenos sociais, como nos *reality-shows*, na mitomania, no travestismo, na transexualidade ou no intercâmbio de comunicações no ciberespaço. Para Alberca, essa tendência de “simular identidades”, seja ela em quaisquer campos de autorrepresentação, tem um denominador comum, pois elas transmitem a necessidade de construir um personagem de si mesmo e, ao mesmo tempo, expressam um profundo ceticismo de que possa existir uma autobiografia autêntica. Na sexta parte “Na cultura pós-moderna”, percebemos a autoficção literária e plástica como um fenômeno cultural, que conflui ou guarda uma evidente sintonia com algumas das principais bases do ideário pós-modernista (que caracteriza as sociedades ocidentais desde as décadas de 80 e 90), como a sua reflexão de um sujeito neonarcisista e a concepção do real como um simulacro. A autoficção forma uma determinada imagem de nós mesmos e de nosso tempo, consequência da nova configuração de sujeito e de sua nova escala de valores. Em “A autobiografia, um gênero impossível ou uma escritura arriscada?”, sétimo subcapítulo, o autor mostra que a autoficção é, para muitos críticos e escritores, a prova evidente da impossibilidade da autobiografia. Tais manifestações autoficcionalistas participam de um clima social e uma atmosfera cultural comum, caracterizados pela desconfiança e pelo ceticismo fundamentalista em noções como a verdade, a objetividade e a unidade do sujeito. Sendo assim, a única maneira de afirmar a própria existência problemática seria no campo da ficção. Alberca critica o decreto oportunista e simplificador que é dizer que “escrever autobiografia é fazer ficção”, pois seria

a mesma coisa que decretar que “toda a ficção é uma autobiografia”. Por isso, o teórico ressalta a diferença entre narração (ordenar e explicar o vivido, mesmo que selecionando, hierarquizando e camuflando a verdade) e ficção (intenção ficcionalizadora, operação consciente e deliberada). Na oitava parte “Um espaço de invenção autobiográfica”, Alberca mostra que a autoficção abre um espaço de invenção e criação no interstício do fictício e do factual, justamente no ponto em que ambos se opõem e se distinguem, e que ela só funciona porque essa oposição existe. Esses espaços criativos propícios da autoficção são os jogos acerca da individualidade e do nome próprio, da simulação ou da autenticidade dos dados, ou seja, a encenação da tensão entre ambas as estratégias narrativas, autobiográfica e romanesca, no mesmo texto. Em “Ensaio de poética narrativa aplicada”, Alberca encerra o primeiro capítulo explicando os títulos que escolheu para o livro e para os capítulos. O título “O pacto ambíguo”¹ alude ao “pacto autobiográfico” (Philippe Lejeune), ao mesmo tempo em que se mostra devedor de tal teoria, aspira completá-la colocando o pacto autobiográfico em relação com outras estratégias narrativas e propostas de leitura. Alberca reflete sobre o surgimento do neologismo de Serge Doubrovsky, reconhecendo a importância do termo autoficção nos estudos literários, já que ajuda a classificar os textos antes considerados “inclassificáveis”. Por fim, Alberca definiria o seu trabalho como um “ensaio de poética narrativa aplicada” a um conjunto de relatos.

O capítulo II “AS NOVELAS DO EU” está dividido em três subcapítulos. O primeiro “Entre dois pactos” mostra que o pacto ambíguo está entre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco ou de ficção. Alberca explica o conceito de cada um dos pactos. Resumidamente, o pacto autobiográfico está presente nas memórias e autobiografias, onde há identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, e os fatos narrados são fatos reais; o pacto romanesco predomina na ficção, romances e contos, onde há invenção dos fatos e não há identidade entre autor/narrador/personagem; já o pacto ambíguo faz parte dos romances do eu, mescla ficção e factualidade, e confunde o leitor, pois pode haver ou não identidade entre as três instâncias. No segundo subcapítulo “Sob o signo da simulação e da ambiguidade”, vemos que a ocultação do autor e seu calculado ou involuntário desvelamento posterior respondem a duas razões: necessidade e jogo. Sob o signo da simulação, o autor pode expressar os seus sentimentos e segredos com mais liberdade, pois está disfarçado, escondido, trazendo um eu impreciso e anônimo. Ao mesmo tempo, é também um jogo, pois ao esconder-se quer ser encontrado, de tal

¹ Em 2003, o francês Sébastien Hubier, no livro *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, já dialogava com o conceito de Philippe Lejeune, dizendo que o pacto oxímoro é próprio da autoficção.

modo que a ocultação não deixa de ser uma opção de caráter estético e de gosto pessoal pelo fingimento lúdico. Alberca analisa o fingimento em *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus adversidades* (1554), romance espanhol anônimo, escrito em primeira pessoa e em estilo epistolar. Ele mostra a diferença entre ficção e fingimento e nos faz refletir sobre as origens da novela moderna a partir de práticas confessionais e de autobiografia. O terceiro subcapítulo versa sobre as “Classes de romances do eu”: a autobiografia ficcional ou memórias fictícias e o romance autobiográfico. Alberca constrói um quadro diferenciando três formas narrativas dentro do pacto ambíguo. O **romance autobiográfico** (identidade nominal fictícia ou anonimato; autobiografismo escondido) é o mais próximo da autobiografia, e a **autobiografia ficcional** (identificação nominal fictícia; autobiografismo simulado) é a classe mais próxima da novela. Entre essas duas classes, está a **autoficção** (identidade nominal expressa; autobiografismo transparente). Alberca analisa as experiências biográficas e a criação literária em três romancistas realistas espanhóis: Benedito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán e Leopoldo Alas Clarín. Os três coincidem na resistência e no rechaço à emergência da vida e da personalidade do autor na obra literária. E, separadamente, analisa o autobiografismo de Pío Baroja, que mesmo sob o disfarce romanescos, não deixa de remeter dissimuladamente à sua personalidade ou a um episódio relevante de sua vida.

No capítulo III, intitulado “‘AVENTIS’ DE AUTOR”, predomina a reflexão sobre o conceito teórico e a prática da autoficção, bem como as distinções entre o romance autobiográfico e a autoficção. Ele está subdividido em três partes: “A autoficção”; “Trinta anos de história”; e “Acordo mínimo”. Alberca explica que nas “aventis” (histórias de aventuras), cada narrador/criança, na sua vez de falar, convertia-se em protagonista com seu nome próprio e incorporava as outras crianças do grupo nos relatos, repartindo papéis e improvisando o relato. As “aventis” eram a diversão preferida, intelectual e criativa das crianças pobres do miserável e duro pós-guerra. O teórico relaciona o dispositivo das “aventis” com a prática da autoficção atual, ambas são transposições e reelaborações literárias de histórias ou aventuras. O romancista autofictício é um fabulador de sua própria vida, ele inventa uma história a partir da sua vida e fantasias e aproveita a dos outros para construir uma aventura própria. Para Alberca, a autoficção pode simular que um romance pareça uma autobiografia sem sê-lo ou camuflar um relato autobiográfico sob a denominação de romance. Teoricamente, do romance autobiográfico à autoficção se produz um salto qualificativo: da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção. Neste capítulo, há dois exemplos literários que são considerados como exceções: *Todas las almas*, de Javier

Mariás, e *El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas. No primeiro exemplo, a peculiaridade reside no seu estatuto narrativo ambíguo, não é nem autobiografia nem romance. Mariás utiliza as possibilidades e estratégias da autoficção, entretanto, o narrador é anônimo, impedindo, assim, de cumprir a condição da identidade nominal. O segundo lida, de maneira irônica, com os limites da criação artística, a falta de impulso criativo e a necessidade de recorrer às vidas e aos textos alheios, a literatura como questão vital. *El mal de Montano* não trata da vida realmente vivida, nem de contar o vivido disfarçadamente, mas da(s) vida(s) imaginada(s) na “realidade” literária. No subcapítulo “Trinta anos de história”, encontramos uma espécie de “biografia da autoficção”, desde a origem do neologismo, criado pelo francês Serge Doubrovsky, em 1977, até o debate atual. O “pai da autoficção” publicou *Fils*, considerado como a primeira prática de autoficção. Depois, o próprio Doubrovsky afirmaria ser o criador do termo, mas não da prática, que já existia desde Céline, Barthes, Perec, Sollers e Modiano. A matriz da autoficção é o estudo sobre autobiografia feito por Lejeune. Doubrovsky estaria respondendo à dita lacuna nos estudos de Lejeune, criador do “pacto autobiográfico”: *O protagonista de um romance pode ter o mesmo nome que o autor?* Alberca observa, também, o “boom” da autoficção na crítica literária, ressaltando os estudos de Philippe Gasparini, Vincent Colonna e Philippe Vilain. Ele considera que o uso do termo e do conceito de autoficção justifica sua existência em dois sentidos: em primeiro lugar, pode servir para compreender melhor o desenvolvimento atual da autobiografia, suas dúvidas e contradições; e em segundo lugar, permite reconhecer e interpretar retrospectivamente muitos relatos, sobretudo de literatura do século XX, considerados inclassificáveis, com fronteiras imprecisas entre a autobiografia e o romance. Vale ressaltar, ainda neste terceiro capítulo, duas coisas: a definição do teórico espanhol para a autoficção – um romance ou relato que se apresenta como fictício, cujo narrador e protagonista têm o mesmo nome que o autor; e a questão acerca da autoficção enquanto um novo gênero – faz algum sentido catalogar um novo gênero literário justo quando há um acordo maioritário em torno da confusão e da hibridização de todos os gêneros? A autoficção, que se encontra nas artes atuais, pintura, fotografia, cinema, publicidade, caracteriza-se pelo hibridismo e pela mescla de elementos diversos; ela é, de acordo com Vincent Colonna, uma necessidade antropológica de romper barreiras, limites e restrições de sua própria existência, para viver outras vidas que não são a sua. Por isso, para Alberca, parece incongruente a pretensão de classificá-la como um gênero.

O capítulo IV, intitulado “ROMANCES EM NOME PRÓPRIO”, está subdividido em cinco partes: Formas e graus da ambiguidade; Classes da autoficção; Este (não) sou eu? Identidade e autoficção; Protocolos de leitura; e

Danos colaterais. O autor começa expondo a sua opinião a respeito da mescla e da hibridização dos gêneros, que não se resolvem num “tudo ou nada”, mas numa questão de proporção, ou seja, de formas e graus. A partir disso, ele reflete sobre as formas de interpretação e os graus de ambiguidade da autoficção. A interpretação oscila entre a postura realista – concepção doubrovskiana que considera uma variante da autobiografia, testemunho pessoal da vida do autor, com uma maior liberdade no discurso narrativo – e a interpretação imaginária ou fantástica de Vincent Colonna – faz uso romanesco/fictício do nome do autor. O enfoque inicial está no leitor, que, muitas vezes, não compreende o jogo de indícios contraditórios (fictícios e autobiográficos). O leitor ideal é aquele que resiste à leitura de um só estatuto, ele entra e aceita o jogo ambíguo da autoficção, aceita a indeterminação, as incógnitas insolúveis, ele transita entre o romanesco e o autobiográfico e desfruta de máxima liberdade para mover-se entre ambas as interpretações. Alberca distingue dois tipos de ambiguidade: paratextual e textual. A ambiguidade paratextual se produz ao classificar como romance um relato autobiográfico. Muitas vezes, o autor e o editor buscam o amparo da ficção para prestigiar literariamente a sua obra. Em “Classes de autoficção”, Alberca especifica o campo autofictício distinguindo três classes de autoficção: **autoficção biográfica** (mais próxima ao pacto autobiográfico), **autobioficção** (ambiguidade plena, vacilação leitora) e **autoficção fantástica** (mais próxima do pacto romanesco). No subcapítulo seguinte, encontramos o questionamento acerca do princípio de identidade da autoficção. O *eu autofictício* não é igual ao *eu comprometido* formulado pelo autor de uma autobiografia, nem mesmo ao desconectado *eu romanesco*. A discussão continua no próximo subcapítulo, no qual se reflete a identidade em relação à onomástica e à indeterminação do autor. O capítulo IV termina levantando uma questão interessante a respeito da utilização da etiqueta “romance” nos relatos autoficcionais. Além do fator do prestígio literário ou da calculada estratégia de confusão, o autor pode utilizar esse recurso para evitar as possíveis consequências de uma demanda judicial por parte de alguém que se sinta difamado, atacado ou maltratado pelo relato autobiográfico (que, por sua vez, coloca em jogo a exposição da vida e da privacidade do outro).

O último capítulo “O TRAJE NOVO DA FICÇÃO” divide-se em nove partes: Os abismos do espelho; Contra os ditados da época: Fernando Vallejo; A prestidigitação do sujeito; A ficção e o real; Colonos da autobiografia; Autobiografias à la carte; O tapete vermelho do romance; *Mea culpa*; e Final. O capítulo inicia relacionando o mito de Narciso com a autobiografia, que vive o perigo da contemplação isolada e ensimesmada, e, em consequência, falsa, pois não reconhece a distância entre o real e o idealizado. A autobiografia resumida em uma frase seria a

própria de Narciso: *Iste ego sum*. Ao contrário, a autoficção não pretende chegar a nenhuma imagem definitiva; em sintonia com o discurso pós-moderno, o autor de autoficções se define de maneira enganosa transparente, porém em realidade ambíguo e duvidável: *este (não) sou eu?* Alberca analisa o exemplo do autor colombiano Fernando Vallejo a fim de mostrar a autoficção como um fenômeno plural, de difícil explicação, e também o caráter excepcional do autor que coloca a sua própria imagem no relato para remar contracorrente das ideias estabelecidas, contra todos os mitos e convenções de curso legal. Na parte seguinte, o teórico trata da prestidigitação do sujeito, ou seja, o ilusionismo ou a escamoteação do *eu*, através de máscaras, que os autores e seus duplos criam no espaço autoficcional, fazendo-se mais presentes com suas ausências. Em “A ficção e o real”, Alberca critica o pensamento pós-moderno de que ficção e história são o mesmo, posto que a verdade não exista ou não seja acessível. Tal discussão estende-se ao próximo subcapítulo, onde o autor observa que a cultura pós-modernista supõe que “tudo é ficção porque tudo é um e o mesmo”, ou seja, é uma espécie de monstro da uniformidade frivolidadora, que resulta numa perversão que é a invasão ou colonização por parte dos romancistas na autobiografia, sem a troca de leis. Em “Autobiografias à la carte”, são levantadas duas questões explicativas sobre o dilema da autoficção e sua interpretação: a autoficção é uma forma narrativa avançada de falar de si mesmo fora das restrições da autobiografia e das memórias? Ou representa uma maneira de escapar ao compromisso e ao controle do leitor, refugiando-se na ficção? A sétima parte, “O tapete vermelho do romance”, mostra o prestígio que o romance tem, deixando a autobiografia à margem, na periferia da esfera literária, sem o glamour nem o “tapete vermelho” da ficção. Por fim, o teórico considera, também, a autoficção como uma forma que permite uma ordem narrativa atrativa para os conteúdos autobiográficos com uma maior flexibilidade e uma gravitação do real que nem sempre consegue o romance “puro”. O livro encerra tecendo considerações sobre o futuro da autoficção, deixando um espaço aberto para autores, críticos literários e leitores, que aderirão ou rechaçarão essa possibilidade de narrativa autobiográfica.

Sem dúvida, *El pacto ambíguo*, de Manuel Alberca, é uma obra de grande fôlego, que permite uma complexa reflexão teórico-crítica sobre o conceito de autoficção, a cultura moderna e a prática autoficcional na literatura de língua espanhola.

Anna Faedrich Martins

Professora Substituta da UERJ
Doutoranda em Letras da PUCRS/CNPq

Recebido: 15 de maio de 2013
Aprovado: 20 de junho de 2013
Contato: anninha297@yahoo.com.br