

**Uma discussão teórica acerca da autoficção:
a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza**

letrônica

Anna Faedrich Martins¹

As narrativas de cunho íntimo, que ganham valor literário no Romantismo, privilegiam a expressão do mundo interno do sujeito, que se volta para dentro de si mesmo, no mergulho profundo na própria consciência, dando vazão ao seu próprio *eu* e privilegiando a reflexão sobre o que ocorre no seu íntimo. Essa literatura não está deslocada do real, uma vez que ela privilegia a repercussão dos acontecimentos sociais na interioridade do sujeito, que sente, sofre, se frustra, se alegra, sonha, deseja, etc.

O privilégio à análise psicológica em detrimento da narrativa centralizada nas peripécias exterior, para José Guilherme Merquior², caracteriza o romance moderno, que ele denomina *impressionista*. O romance impressionista revela uma tendência introspectiva que resvala para o lirismo. Assim, podemos aproximar os gêneros no que se refere ao uso da linguagem simbólica, ao teor religioso ou filosófico dos temas e ao tom intimista.

No âmbito da narratologia, a tendência à exploração da subjetividade desencadeia uma série de “novas” técnicas narrativas que permitem ao leitor o acesso ao mundo interno da personagem. No final do século XIX, surge a

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura na PUCRS, bolsista CNPq. Pesquisa sobre as escritas do *eu*, bem como a formação e consolidação do romance de introspecção no Brasil. Seu projeto de tese aborda o conceito teórico de autoficção.

² MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 205.

tendência de revelar o funcionamento da consciência (à moda de Édouard Dujardin, Joris Karl Huysmans, depois André Gide, Virginia Woolf, Marcel Proust), que dará origem a técnicas narrativas como, por exemplo, o fluxo de consciência e o monólogo interior. O autor francês Gustave Flaubert, em *Madame Bovary* (1856), já renovara o discurso literário, na medida em que inseriu na narrativa o discurso indireto livre, o recurso que permite narrar diretamente os processos mentais da personagem, descrever sua intimidade e colocar o leitor no centro da sua subjetividade. *Les lauriers sont coupés* (1887), de Dujardin, representa uma ruptura com as técnicas tradicionais, pois explora o estado de alma de seu protagonista através do monólogo interior, técnica pertinente à literatura de introspecção.

Dorrit Cohn, teórica norte americana, analisa o uso dessas técnicas para o que ela chama de “transparência das mentes” narradas, ou seja, os modos de representação da consciência na ficção. Ela problematiza a questão e cria novos termos a fim de dar conta desses modos. O neologismo *psiconarração*³, por exemplo, designa o discurso do narrador sobre a consciência de uma personagem, através do discurso indireto, no contexto de terceira pessoa. A psiconarração identifica tanto o objeto (mente, psique) quanto o processo de narração, análogo à psicologia, uma vez que expõe as emoções, os pensamentos, os sonhos e as visões da personagem. São técnicas que permitem o acesso a um universo subjetivo e não palpável, que se concretiza através do discurso, permitindo que o leitor aceite o mergulho intenso na consciência das personagens, e, a partir da compreensão do outro, possa voltar-se para si mesmo e dar vazão ao seu próprio *eu*, penetrando e decifrando a personagem ficcional e descobrindo, nos conflitos e aflições do outro, as suas próprias angústias.

³ Além do neologismo psiconarração, Dorrit Cohn subdivide o monólogo interior em monólogo citado e monólogo narrado, mostrando uma diferenciação plausível entre as duas técnicas de transparência interior que até então não tinha sido feita. No contexto de primeira pessoa, as técnicas apresentadas pela teórica são a autonarração, o monólogo autocitado e o monólogo autonarrado. COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1983.

Beatriz Sarlo⁴ observa que os anos 70 e 80 abrem espaço à “guinada subjetiva”, ou seja, “uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”. Sarlo propõe-se a examinar as razões da revalorização da primeira pessoa como ponto de vista e da confiança no relato da experiência como ícone da Verdade, em que o sujeito narra a sua vida para conservar a lembrança ou, ainda, numa tentativa utópica de entender o passado. Sarlo problematiza a questão, considerando a contradição entre a mobilidade do vivido e a firmeza do discurso.

Se os anos 60 são marcados pela “morte do sujeito”, Sarlo aponta para a revalorização desse sujeito a partir dos anos 70:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar “O sujeito ressuscitado”⁵.

Sarlo lança mão da crítica da subjetividade e da crítica da representação feitas por Paul de Man e Jacques Derrida. Segundo a teórica, a crítica de Paul de Man à autobiografia provavelmente seja “o ponto mais alto do desconstrutivismo literário”, pois, assim como Derrida, nega a possibilidade de um relato autobiográfico cuja relação entre um eu textual e um eu da experiência vivida é verificável. Segundo Man, as autobiografias produzem “a ilusão de uma vida como referência”, sendo assim, “a voz da autobiografia é um tropo que faz vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo”⁶.

⁴ SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ MAN apud SARLO, 2007, p. 31.

Baseada nas reflexões de Man, Sarlo afirma que “as chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa”, questionando, assim, a possibilidade de estabelecer um pacto referencial entre autor, narrador e personagem:

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara⁷.

O estudo de Paul de Man, mencionado por Sarlo, data de 1979. Entretanto, essas reflexões já estavam em voga na França, onde o teórico Serge Doubrovsky criou o neologismo “autofiction”, em 1977, partindo de suas inquietações a respeito do estudo sobre autobiografia de Lejeune, de 1975. O termo autoficção é relativamente novo nos estudos literários. Percebe-se que, desde que Doubrovsky nomeou este gênero, ele tem ganho muita força nos estudos literários, abrindo espaço para uma ampla discussão a respeito do gênero. Este tem sido um debate predominantemente realizado em língua francesa, tanto na França quanto no Canadá. Philippe Gasparini, Vicent Colonna, Philippe Vilain, Madeleine Ouellette-Michalska e Sébastien Hubier são alguns dos teóricos que vêm discutindo e questionando a escrita autoficcional.

Gasparini faz uma reflexão sobre o contexto em que o novo termo “autofiction” apareceu. Para ele, nos anos 70 e 80, a crítica despreendeu-se do dogmatismo estruturalista. Assim, a teoria da recepção, a linguística pragmática, o estudo da intertextualidade e do paratexto, os ensaios de Wolfgang Iser e Umberto Eco sobre o ato de leitura conduziram à revalorização do leitor, à consideração da obra não mais como um texto fechado, mas como um suporte de comunicação em que as potencialidades são atualizadas pela interpretação do receptor. Contudo, Gasparini aponta que de outro lado existe o trabalho de Lejeune, sobre a

⁷ Ibid., p. 31.

autobiografia, que marcou a questão exclusão do discurso referencial do campo literário⁸.

Já o novo conceito dubrovskiano⁹ mescla o romance, discurso ficcional, e a autobiografia, discurso referencial. Para o teórico francês, a escrita da autoficção é uma escrita literária (ato estetizado e ficcional), em que existe uma identidade onomástica perfeita entre autor-narrador-herói (similar à autobiografia) e, além disso, uma importância decisiva em acordo com a psicanálise.

Dobrovsky define a autoficção como “uma variante pós-moderna da autobiografia”, pois não acredita na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira de Lejeune. A proposta dubrovskiana reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do eu no espaço lúdico e transitório, que entrelaça os gêneros referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação. A autoficção é também uma escrita do presente, que não acredita mais na recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, mas sim numa atualização do que aconteceu. Na mesma linha de pensamento de Bergson, que assina o presente como tempo próprio da lembrança.

Na capa de seu romance, publicado em 1977, Dobrovsky publica pela primeira vez a sua definição:

Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer¹⁰.

⁸ GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

⁹ O fenômeno da autoficção é anterior à conceituação e à criação do neologismo autoficção por Dobrovsky. Exemplo disso é *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, provavelmente o primeiro exemplo de autoficção na literatura dita universal.

¹⁰ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977 – capa.

Sébastien Hubier acredita que a autoficção surge como uma solução para tirar a autobiografia de seus impasses. A autoficção, para Hubier, é “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem”. O estudioso observa que o pacto apropriado para essa variante pós-moderna da autobiografia é o pacto oxímoro, que alivia o autor do pacto autobiográfico e da ilusão de autenticidade do relato sobre a experiência pessoal:

Um dos privilégios da autoficção, fundado sobre um pacto oxímoro, seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um *eu* variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro.¹¹

Hubier faz um longo estudo sobre as literaturas íntimas (*littératures intimes*), no qual ele examina o uso singular da primeira pessoa, o *eu*, nos discursos ditos referenciais e nos discursos literários. Hubier observa que os gêneros que empregam o *eu* são a autobiografia; as memórias; os diários (*journal intime*); romance epistolar; romance autobiográfico; crônicas; relatos de viagem; e autoficção. Dessa forma, ele tenta fazer uma divisão entre aqueles gêneros que se pretendem referenciais, ou seja, valorizam a autenticidade do discurso, e os gêneros ficcionais, que podem utilizar a forma dos primeiros como intencional estratégia literária. Numa terceira via, Hubier traz à luz os discursos que ficam entre esses dois gêneros, os que estão nos limiares da realidade e da imaginação:

De um lado, o *eu* do discurso pode remeter diretamente ao autor, o qual se confunde com a instância do narrador, procura

¹¹ HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003, p.125.

fazer, sinceramente, o discurso de sua vida. A este conjunto textual, de que o valor principal é a autenticidade, se unem os hipogêneros tais como a autobiografia, as memórias, o diário íntimo, etc. De outro lado, o *eu* pode evocar um indivíduo absolutamente fictício, que tem como verdade somente a aparência. Nós estamos então no universo do romance – mesmo que este último receba as estruturas da autobiografia, das memórias ou de outros escritos íntimos reais. Mas, entre esses dois mundos, a distância está longe de ser intransponível. E nós seremos conduzidos a mostrar que quantidade de escritores, de André Breton a Serge Doubrovsky, ou de Pierre Loti a Jean Genet, exploram, pelo uso singular da primeira pessoa, os limites fugidios da realidade e da imaginação. O *eu*, decididamente, não se deixa pegar facilmente...¹²

Na conclusão de seu estudo, Hubier afirma que “o uso da primeira pessoa aparece aos romancistas e aos novelistas como um meio de deixar sempre mais verossimilhantes suas ficções”. Por outro lado, é interessante fazer um contraponto com Roland Barthes¹³, que vai afirmar que o uso da terceira pessoa, o *ele*, cria um pacto ficcional com o leitor, assim como o tempo verbal do passado simples. Ambos recursos ajudam a criar a máscara da ficção.

Barthes observa que o tempo verbal do Romance é o “passé simple”, retirado do francês falado, forma verbal cujo uso ficou reduzido ao texto escrito e literário. Dessa forma, o emprego do “passé simple” nas narrativas é o “instrumento ideal de todas as construções de universo”¹⁴, pois “indica sempre uma arte; faz parte de um ritual das Belas-Letras”¹⁵. O leitor sabe, então, que se trata de “um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas”¹⁶. O passado simples “significa uma criação: quer dizer que ele a assinala e a impõe”¹⁷.

¹² HUBIER, 2003, p. 13-14.

¹³ BARTHES, Roland. A escrita do romance. In: BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução Mario Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (*Le degré zero de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1953).

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

Se para Aristóteles a História é aquilo que aconteceu e a Literatura é aquilo que poderia ter acontecido, Barthes afirma que é através do uso do passado simples que “uma mentira manifesta; traça o campo de uma verossimilhança que desvendaria o possível no tempo mesmo em que ela o designaria como falso”¹⁸.

A escrita do romance no tempo passado simples exerce uma função ambígua, que, segundo Barthes, dá ao imaginário “a caução formal do real”, mas deixa “a esse signo a ambiguidade de um objeto duplo, ao mesmo tempo verossímil e falso”¹⁹. Assim, somado ao uso de um tempo verbal próprio da ficção, o emprego da terceira pessoa é também reconhecido como um fato de escrita do Romance. O “ele” afirma a intenção do escritor em criar um universo fictício, estabelecendo, assim, com o leitor, um pacto ambíguo no sentido de que o que é narrado parece real, mas não é.

De acordo com Barthes,

Essa função ambígua do “passé simple” é também encontrada em outro fato de escrita: a terceira pessoa do Romance. [...] O “ele” é uma convenção típica do romance; à semelhança do tempo narrativo, ele indica e cumpre o fato romanesco; sem a terceira pessoa, há impotência em se atingir o romance, ou vontade de destruí-lo. O “ele” manifesta formalmente um mito [...]. A terceira pessoa, como o “passé simple”, devolve pois esse ofício à arte romanesca e fornece aos seus consumidores a segurança de uma fabulação credível e no entanto continuamente manifestada como falsa.²⁰

Na contramão do uso do passado simples e da terceira pessoa do Romance a que se refere Barthes, está a proposta dubrovskiana de autoficção²¹. A

¹⁸ Idem.

¹⁹ Ibid., p. 30.

²⁰ Ibid., p. 31.

²¹ A criação do termo e do conceito de autoficção foi feita pelo francês Serge Doubrovsky em resposta às lacunas do famoso estudo sobre autobiografia de Philippe Lejeune, em 1975, *Le pacte autobiographique*. Para Lejeune, uma definição plausível para autobiografia seria “o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”. A autobiografia, segundo o teórico, pressupõe a veracidade dos fatos e o compromisso com a realidade através de um pacto **Letrônica**, Porto Alegre v.4, n.1, p.188, jun./2011.

autoficção insere dentro do universo do Romance, o uso singular da primeira pessoa e o tempo do presente, mostrando uma nova perspectiva da possibilidade de criação de uma diegese e de um *eu* igualmente romanesco. Se, por um lado, Barthes observa que o *eu* é menos ambíguo²² e o *ele* é impessoal (grau negativo da pessoa), por outro, Doubrovsky teoriza a respeito do discurso autoficcional, em que o escritor estabelece um pacto oxímoro com o leitor, que, por sua vez, levanta o questionamento a respeito da identidade real do sujeito; estabelece a dupla recepção da obra – ficcional e autobiográfica; e explora os limites fugidios da realidade e da imaginação.

Philippe Gasparini aborda as estratégias da ambiguidade nas narrativas de autoficção. O teórico observa que são textos que se apresentam algumas vezes como romances e outras vezes como fragmentos de autobiografia. Segundo Gasparini, o leitor sempre fica com a dúvida “é este o autor que reconta a sua vida ou o personagem fictício?”. Dessa forma, os romances autoficcionais têm dupla recepção: ora ficcional ora autobiográfica²³.

Madeleine Ouellette-Michalska também observa que a autoficção é um gênero híbrido em que se misturam ficção e realidade, o imaginário e o real, a certeza e o “pode ser”, enviando, assim, uma mensagem contraditória: “sou eu e não sou eu”, “é verdade e não é verdade”²⁴.

Dessa forma, enquanto o paradoxo da autobiografia, para Lejeune, é que a autobiografia deve executar seu projeto de uma sinceridade impossível, através de instrumentos habituais da ficção, o paradoxo da autoficção é que havendo

autobiográfico, isto é, um pacto de autenticidade em que não há dúvidas a respeito da identidade entre as instâncias do narrador, protagonista e autor. Em 1977, Doubrovsky escreve *Fils*, romance autoficcional que exemplifica na prática o seu conceito teórico, que será trabalhado neste ensaio.

²² Barthes considera, ainda, que o *eu* pode ficar aquém da convenção, como no caso do Proust, ou além da convenção, como nas narrativas gidianas. Já o *ele* romanesco representa uma convenção indiscutível, “signo de um pacto inteligível entre a sociedade e o autor; mas é também para este último o primeiro meio de fazer com que o mundo se mantenha do jeito que ele quer. É mais do que uma experiência literária portanto: um ato humano que liga a criação à História ou à existência” (BARTHES, 2004, p.32).

²³ GASPARINI, *Est-il je ?*, 2004.

²⁴ OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi* : essai. Montréal : XYZ éditeur, 2007, p.71.

identidade entre autor, narrador e personagem principal, o texto ficcional cria a ilusão de um pacto autobiográfico e referencial. Sendo assim, o texto lido é uma expressão da verdade e da autenticidade; entretanto, a autoficção é o gênero híbrido e ambíguo, que oscila entre o autor e o outro ficcional.

Philippe Gasparini aborda as estratégias da ambiguidade nas narrativas de autoficção. O teórico observa que são textos que se apresentam algumas vezes como romances e outras vezes como fragmentos de autobiografia. Segundo Gasparini, o leitor sempre fica com a dúvida: “é este o autor que reconta a sua vida ou a personagem fictícia?”. Dessa forma, os romances autoficcionais têm dupla recepção: ora ficcional ora autobiográfica.

Em *O filho eterno* (2008), Cristóvão Tezza²⁵ afirma que fez um registro ficcional sobre seus dados biográficos, através de um discurso confessional, entretanto, para facilitar a escrita ficcional, optou pelo **uso da terceira pessoa**, uma vez que desejava uma recepção literária de sua obra. O autor diz que esta foi “a grande chave técnica do livro porque não me envolvi. A terceira pessoa me deu liberdade para lidar com o narrador. Eu trabalho escancaradamente com dados biográficos: eu tenho um filho com síndrome de Down e esse é o tema central do livro”.

Dessa forma, *O filho eterno* é uma autoficção, ou seja, o autor ficcionaliza uma experiência pessoal, publicamente revelada, mas quer que o livro seja lido como romance. Podemos dizer, ainda, que é uma atualização do conceito original de autoficção, uma vez que o autor abre mão do uso singular da primeira pessoa e adota, como estratégia literária, a terceira pessoa do Romance, como quer Barthes. Trata-se de uma escrita do *eu*, em que o *eu* do discurso referencial se projeta no *ele*, máscara da ficção.

É interessante observar a epígrafe que consta no início do livro, pensamento de Thomas Bernhard, que diz “Queremos dizer a verdade e, no

²⁵ Entrevista com Cristóvão Tezza, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Oi8O8V2hLKY>. Todos os depoimentos de Tezza reproduzidos neste ensaio foram retirados desta entrevista.

entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade”. E é nesse mesmo caminho que se encontra a definição de autoficção feita por Serge Doubrovsky: “uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”.

Percebemos, então, a autocompreensão do sujeito que escreve sobre si nos depoimentos do próprio escritor, que reconhece, na escrita do *eu*, uma reconstrução arbitrária, a reconstituição de *eu* ambivalente, que, por mais que busque a fidelidade dos fatos, acaba criando e dizendo outra coisa que não a verdade. Tezza afirma que foi a sua própria história que escreveu, ultrapassando qualquer intenção inicial do autor:

Sempre digo que o texto sabe mais do que eu. Por exemplo, o livro *O filho eterno* me ensinou isso, eu estava com uma visão muito limitada dele, até que eu disse: mesquinha. Eu percebi que escrevi um livro muito maior do que eu. Tem coisa ali que foi a minha história que escreveu, não foi aquele provavelmente sujeito que estava dizendo opiniões e colocando visões de mundo. Isso para mim é maturidade literária.

Se no século XIX predominava a vitória do *ele* sobre o *eu*, a virada do século XX marca a passagem ambígua para o *eu*. No entanto, Tezza utiliza o *ele* como “sistema de segurança”, tal qual no século XIX, porém já não se trata de uma mentira disfarçada por um discurso que se quer literário e credível. O autor aproveita o *ele* do Romance, gerador de ilusão, para relatar uma experiência pessoal mascarada pelo discurso poético e objetivo. Assim como a proposta da autoficção como variante pós-moderna da autobiografia, que permite ao autor ser ele mesmo e um outro, Tezza desfruta da liberdade do pacto oxímoro estabelecido na autoficção, mas também do uso singular da terceira pessoa, alcançando um distanciamento objetivo de si mesmo, consciente da mobilidade do vivido.

Letrônica, Porto Alegre v.4, n.1, p.191, jun./2011.

Em suma, a autoficção é a escrita híbrida, que transita no espaço lúdico e transitório, nos interstícios da realidade e da ficção. Esta é uma escrita que se instaura no *entrelugar*, e Doubrovsky lança mão da imagem de um *tourniquet* para ilustrá-lo. Entre a autobiografia e o romance. Nem um, nem outro. Os dois. Autobiografia e romance:

Un curieux tourniquet s’instaure alors: fausse fiction, qui est histoire d’une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte. Texte/vie: le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide.²⁶

A autoficção é também a escrita do presente (e não mais o relato retrospectivo), que engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas. Dessa maneira, se se trata da “ficção de acontecimentos e fatos reais”, temos que levar em conta o tempo da lembrança, que, segundo Bergson, é o tempo presente, assim, o discurso circunscrito à esfera da memória é um discurso falível, propenso a constantes atualizações, “linhas rizomáticas de segmentaridade”²⁷, que transitam em direções movediças.

A autoficção, enquanto variante pós-moderna da autobiografia, não acredita mais na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira de Lejeune. Ela é a descrença em uma verdade literal e na autenticidade de uma experiência posta em relato. O discurso subjetivo e circunscrito à esfera da memória é falível, e, por isso, Doubrovsky aposta na “reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”, ou seja, na autoficção.

²⁶ DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographie/vérité/psychanalyse*. In: DOUBROVSKY, Serge. *Autobiografies : de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, 1988, p. 69-70.

²⁷ DELEUZE & GUATTARI, p. 32.

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

De fato, S. Doubrovsky, introduzindo a experiência analítica no texto, é conduzido a teorizar sua prática literária, a se render a uma análise do funcionamento de sua escritura. A autoficção teria assim por característica de apresentar, em filigrana, uma reflexão sobre o estatuto teórico das escrituras na primeira pessoa e iluminar os territórios obscuros da personalidade²⁸.

Outra especificidade da autoficção é o seu importante acordo com a psicanálise. A escrita de si é a escrita da autoanálise. Esta é uma escritura autoanalítica e autorreferencial. Hubier ressalta a prática da cura, a metapsicologia e o seu método tomado emprestado de Freud. Fala também na projeção. O autor de autoficção projeta no livro (sua criação, por isso, seu “filho”, que é dependente dele e só existe porque ele o geriu/escreveu), isto é, no universo fictício, a história da sua vida, a sua experiência individual, os seus traumas, os recalques, toda a matéria de seu romance faz parte daquilo que ele precisa e quer exteriorizar, em busca da autocompreensão, do entendimento e, por conseguinte, da autoanálise.

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

²⁸ HUBIER, 2003, p. 126-7.

Hubier, é através dessa “mentira” que o autor revela a si mesmo e o seu íntimo, iluminando os “territórios obscuros de sua personalidade”:

As interrogações identitárias são sempre oblíquas: como se, finalmente, nunca houvesse nada além de si mesmo que uma mentira, e como se a mentira só pudesse nos revelar a nós mesmos. O espaço que se constrói, autor desse *eu* ambivalente, é feito de instabilidade, de transições, de incertezas. O uso da primeira pessoa permite ao autor de autoficção de reavaliar suas experiências íntimas, seus hábitos²⁹.

Enfim, levantamos algumas questões que permearão nossos estudos sobre a autoficção daqui para frente e que de certa forma tendem a amenizar as nossas inquietações a respeito dessa proposta literária. Doubrovsky lança mão da psicanálise para definir o texto autoficcional, será, então, que a escrita da autoficção é terapêutica? Será que toda autoficção é terapêutica? Será que ela precisa ser terapêutica? O autor, no seu ofício de criar, está fazendo uma catarse? E essa autoanálise ficcional será completa, uma vez que a linguagem nem sempre consegue dar conta de todas as formas de expressão, gestos e manifestações, que, numa consulta de análise, o terapeuta poderia identificar? Como se dá essa projeção na escrita? E a construção desse ser-ficcional? Muitas ainda são as nossas questões. E para cada obra literária será necessário um olhar singular e especial, uma vez que reconhecemos no monumento literário a impossibilidade de uma classificação genérica e homogênea, que cria caixinhas fixas para enquadrar e simplificar os gêneros literários.

“O *eu*, decididamente, não se deixa pegar facilmente...”³⁰

²⁹ HUBIER, p.126-9.

³⁰ HUBIER, p. 14.

Referências

- BARTHES, Roland. A escrita do romance. In: BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução Mario Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (*Le degré zero de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1953).
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiografies : de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, 1988.
- DOUBROVSKY, Serge ; LECARME, Jacques ; LEJEUNE, Philippe, *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM, Paris, Université de Paris X, n° 6, 1993.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (org). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. (p. 47-61)
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks,1996.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi : essai*. Montréal : XYZ éditeur, 2007, p.71.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- TEZZA, Cristovão. Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Oi8O8V2hLKY>.

Recebido: 27/11/2010

Aceito: 24/03/2011

Contato: anninha297@yahoo.com.br

Letrônica, Porto Alegre v.4, n.1, p.195, jun./2011.