

O NARRADOR AUTOFICCIONAL NA LITERATURA E NO CINEMA

Dra. JULIA SCAMPARINI
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
juliascamparini@gmail.com

RESUMO: Desde a recente virada de século, vimos assistindo à consolidação da narrativa autoficcional não somente na literatura como também no cinema. A partir de romances de Ricardo Lísias (*O céu dos suicidas* e *Divórcio*) e Julián Fuks (*Procura do romance* e *A resistência*), e dos filmes *Histórias que contamos*, de Sarah Polley, e *Irmãs jamais*, de Marco Bellocchio, a proposta deste ensaio é descrever um tipo de narrador não exclusivo das formas literárias e típico da contemporaneidade. À luz dos célebres ensaios de Walter Benjamin, *O narrador*, e de Silviano Santiago, *O narrador pós-moderno*, o contador de histórias autoficcional recupera sua experiência para e na narrativa, e não se relaciona com a imagem somente como espectador: a tecnologia e as particularidades da comunicação lhe permitem hoje entrar na mídia e, a partir desta posição, problematizar concepções como as de ficção e realidade, documento e objeto estético, dentre outras.

Palavras-chave: Autoficção. Cinema subjetivo. Mídia. Pacto de ambiguidade.

Artigo recebido em: 10 ago. 2018.
Aceito em: 21 set. 2018.

THE AUTOFICTIONAL NARRATOR IN LITERATURE AND CINEMA

ABSTRACT: Since the turn of this century we've been witnessing the consolidation of autofiction not only in literature but also in cinema. Starting from novels by Ricardo Lisias (*O céu dos suicidas* and *Divórcio*) and Julián Fuks (*Procura do romance* and *A resistência*) as well as movies, such as *Stories we tell*, by Sarah Polley, and *Sorelle Mai*, by Marco Bellocchio, the purpose of this essay is to describe a recurrent type of narrator in contemporaneity, which is not exclusive to literary forms. In the light of Walter Benjamin's notorious essay, *The storyteller*, and Silviano Santiago's important work, *O narrador pós-moderno*, the autofictional storyteller recovers his experience for and in the narrative, not relating to this image merely as a spectator: technology and specificities of communication allow his entrance into media, and from this position, he is apt to problematize conceptions such as fiction, reality, document, aesthetic object, among others.

Key-words: Autofiction. Subjective cinema. Media. Ambiguity pact.

Em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin elogia a narrativa clássica em uma espécie de lamento pela sua extinção, a qual justifica de forma detalhada no decorrer de seu ensaio. Segundo o autor, a narrativa se direciona à morte porque sua matéria, as experiências, e sua função, a comunicação de tais experiências, se tornara rara. A verdadeira arte de narrar reunia, para ele, algumas características que se perderam com o tempo: tratavam-se de relatos secos e de senso prático, geralmente portadores de uma moral da história, livres de análise psicológica, mas recheados de experiência vivida útil a ser compartilhada; tais relatos eram dependentes da escuta, o que, por sua vez, dependia do tédio do trabalho manual executado pelos ouvintes. Foi devido a acontecimentos das mais diversas ordens, como a ascensão da burguesia e a difusão do romance; a consolidação da produção em série, que modificou a forma de trabalho; o acontecimento da I guerra, que mudou geografias e emudeceu os combatentes; que as histórias não podiam mais conter um valor importante a ser transmitido, o da sabedoria. Seria a difusão da informação a principal culpada, pois deslocou o interesse dos leitores, que passaram a ser seduzidos pelo imediatismo das notícias e a perceber eventos e ações narradas destacadas de seus narradores: se quem narrava era quem vivera a experiência, agora esta função pertencia aos romancistas ou, muito pior, aos jornalistas. O que Benjamin

considerava a “verdadeira arte de narrar” já não era, portanto, praticamente encontrada em 1930, ano de publicação do ensaio, quando a matéria, a forma e o porquê das narrativas haviam se transformado de forma irreversível.

Em *O narrador pós-moderno*, de 1986, Silvano Santiago admite ser possível que a sabedoria que Benjamin não enxergava em narrativas modernas esteja, sim, presente em narrativas cujo autor não experienciou pessoalmente o fato narrado. Através do estudo de alguns contos de Edilberto Coutinho, Santiago lança a hipótese de um narrador que relata uma experiência como repórter ou espectador, elemento componente da sociedade do espetáculo, e levanta questões a respeito da autenticidade de um relato a partir do olhar ao outro que experimenta, e não da experiência própria.

Benjamin relacionara a extinção da narrativa clássica a mudanças tecnológicas e sociais, como vimos, e a implicações nos modos de vida e de comportamento que com elas se consolidaram: a morte da cultura popular oral; o impacto nos homens que viveram a guerra, silenciados pelo trauma; a grande solidão de escritores e leitores, que vinha crescendo. Para Santiago, a solidão comunicativa do narrador moderno mostra que a forma de narrar clássica era, portanto, fortemente ancorada no real, já que era a experiência de vida (a sabedoria nela contida, a ausência de explicação das ações narradas, a abrangência de sua aplicação) sua matéria mais essencial.

Procurando mostrar as distâncias entre um e outro, Santiago define o narrador pós-moderno como exímio ficcionista, pois fala do outro sem que a experiência lhe afete diretamente, encontrando-se nesta operação sua sabedoria. “O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40), e desta forma rechaça a ideia de ação, pois mais interessado está na ideia de representação. Santiago demonstra que Edilberto Coutinho lança mão de técnicas jornalísticas ao narrar – de certa forma unindo os alçózes da narrativa clássica, o romance e a informação – e escreve contos em que o olhar é de fundamental importância para o narrador.

Santiago opõe, portanto, experiência e olhar, ação e imagem para demonstrar como Coutinho não só inventa uma forma de narrar para suas prosas, mas também expõe a arte de narrar na pós-modernidade, deixando claro, através de seu conceito de narrador, como há muito tempo somos constituídos pela imagem técnica e, por isso, lidamos de forma diversa com a palavra. Ele diz: “O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.” (SANTIAGO, 1989, p. 51).

Uma das produções artísticas mais ímpares da contemporaneidade e grande representante do que se entende hoje por autoficção, o conjunto de prosas de Ricardo Lisias surpreende por seu caráter aparentemente confessional, que imediatamente coloca como tema a representação, a própria literatura, a autoria e

a subjetividade em tempos de comunicação total. *O céu dos suicidas* (LÍSIAS, 2012) tem como ponto de partida o suicídio de André, amigo do escritor que vira personagem homônimo, e pode ser visto como um livro-homenagem além de um romance, ou, por outro ângulo, uma tentativa de compreensão sobre o suicídio e de autoexpurgação do sentimento de culpa que persegue Ricardo Lísias, narrador em primeira pessoa.¹ Apesar da homonímia, o que a princípio estabelece um pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008), autor e personagem não compartilham da mesma profissão: o Lísias real é escritor e o Lísias de *O céu dos suicidas* é especialista em coleções, ainda que não tenha nenhuma, e não gosta de literatura. Entre coincidências e divergências entre narrador e autor, o personagem, tomado por uma forte dor pela morte do amigo, isola-se, viaja, tenta trabalhar, faz análise, mas vai sendo consumido pelas noites não dormidas, pela ofensa a todos que vai encontrando, pela prisão da culpa por não ter dado ao amigo a compreensão de que precisava às vésperas de seu suicídio. De fragmentos, o narrador-personagem vai reconstruindo memórias, e o equilíbrio próprio.

No romance *Divórcio* (2013), também de Ricardo Lísias, conta-se a história de uma separação traumática após 4 meses de casamento, rompimento que se torna inevitável depois que Ricardo Lísias, o narrador-protagonista, lê o diário da esposa e vem a saber de sua rotina como jornalista de práticas pouco éticas e da traição com uma de suas “fontes”. *Divórcio* também é uma narrativa sobre o processo de escrita do romance homônimo, que reconstrói o processo de recuperação emocional do narrador-personagem costurado a lembranças pessoais e familiares, e uma crítica feroz a uma classe específica de jornalistas. É um livro sobre ética pessoal e profissional, sobre a construção da memória através da escrita, e sobre os limites da literatura e do livro. Neste romance, o escritor não só dá seu nome ao protagonista em 1ª pessoa, mas inclui outras referências a si, como a atuação profissional, os livros publicados anteriormente, algumas fotografias, além das referências que faz ao processo de escrita do livro, como neste trecho:

No sexto dia, com o corpo sem pele queimando apesar do frio, não me senti morto: tive certeza de ter enlouquecido. Eu acabara de escrever um SMS chamando minha mulher de puta quando, na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um dos meus contos.

Com certeza eu assinaria essa história. (LÍSIAS, 2013, p. 15)

O fato de eu ter conhecido André, e ter convivido também com Ricardo, nos tempos da graduação em Letras, na Unicamp, mudou meu olhar perante o

¹ As informações sobre a existência de André e de sua amizade com o autor não estão explícitas no romance - assim como fatos e informações verídicas dos demais livros e filmes estudados - mas eram conhecidas e/ou foram colhidas durante análise das obras

romance *O céu dos suicidas*: como alguém pode contar a todos uma história que também é minha? No caso de *Divórcio*, no entanto, não tenho conhecimento sobre a veracidade ou não de eventos que constam na narrativa, o que configurou um posicionamento interessante para observar o projeto artístico ou o jogo proposto por este autor em sua literatura. Ainda que hoje saibamos da fragilidade de conceitos como representação e verdade, um romance autoficcional mostra que não estamos preparados para a leitura de uma prosa que mexe tanto com as fronteiras: tais obras instauram uma desordem do discurso, já que vemos o romance fazer uso de marcas de apego ao real e se dirigir a questionamentos sobre os limites da literatura.

Julián Fuks é outro autor muito representativo da contemporaneidade que vem trabalhando em seus romances com elementos associados à autoficção. No livro *Procura do romance*, de 2012, o protagonista Sebastián não toma o nome emprestado do autor, mas narra a história de um escritor às voltas com as vicissitudes da escrita, num apartamento particular em Buenos Aires. Em entrevistas, Fuks assume as coincidências do livro com sua vida de filho de pais argentinos que vieram ao Brasil em fuga da perseguição ditatorial, como o apartamento da diegese e o apartamento real, em que viveu. Cenários e temas encontram-se de uma forma “menos autoficcional” do que no caso de Lísias, que confunde o leitor de forma mais visceral através de um pacto ambíguo (ALBERCA, 2007), que instaura a incerteza do regime – romance ou autobiografia? – em que se fundamenta o que é relatado. Em Fuks, há menos circularidade de pacto de leitura; no entanto, dado o que hoje se entende por autoficção, vemos que os elementos estruturantes da obra são autofictionais e apontam também para um exercício da subjetividade através de um trabalho diferenciado sobre as fronteiras entre real e ficcional.

O romance *A resistência*, de 2016, versa sobre o tema da adoção através da história do irmão do escritor, adotado pelos pais antes de se mudarem para o Brasil. Fuks é o irmão mais novo de três irmãos e decide resgatar os silêncios familiares sobre a delicadeza da situação que viveram como pais de primeira viagem de um bebê adotado às pressas, e também sobre a história de militância contra a ditadura argentina, compondo uma “reescritura do próprio enredo familiar”, conforme diz o verso do volume, e recuperando um fato coletivo ao mesmo tempo, tal é o das ditaduras latino-americanas. A forma como Julián Fuks escolhe narrar aproxima-se a um tipo específico de autoficção, aquele que romanceia fatos da vida do escritor. Não há protagonista destacado da figura do narrador, instaurando um modo de escrita que se assemelha a um diário literário. Não há confronto com a mídia, autorreferencialidade direcionada aos limites da literatura: há, no entanto, exposição do processo pelo qual passa o narrador autoficcional num embate entre a realidade, sua memória, e a ficção que está erigindo:

Quase tudo o que me dizem, retiram; quase tudo o que quero lhes dizer se prende à garganta e me desalenta. Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas. Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão, mas também sobre eles. Quando sabe, diz que vai mandar o documento da Operação Condor em que consta seu nome. Eu lhe peço que mande, *mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento*. Envergonhado, talvez, com a própria vaidade, ele nunca me manda o arquivo; eu nunca volto a pedir, envergonhado também (FUKS, 2016, p. 41; grifo meu).

As características destacadas não são exclusivas de livros autoficcionais, é claro, mas postas ao lado da discussão sobre a autoria – ou o lugar ocupado por esta virtualidade – reforçam o retorno do autor (KLINGER, 2007), renovando o debate sobre o discurso narrativo e suas entidades enunciativas. As coincidências entre obra e vida do autor se apresentam, no caso de Lísias e Fuks, no romance e também no espaço extratextual, hoje inseparável da leitura de um livro (ou da visão de um filme). Para quem conhece Ricardo Lísias, sabe que como parte de seu projeto artístico já lançou um romance em série publicado em e-book, chamado *Delegado Tobias*, e vem espalhando aos quatro ventos, através de suas falas tanto em espaços acadêmicos como nas redes sociais, que foi processado por seu personagem ter caluniado pessoas reais. Há quem diga que o processo é verdadeiro, outros dizem que é pura encenação. O imbróglio desdobrou-se na montagem de uma peça curta de teatro, um coroamento de sua proposta de explorar narrativas e discursos em dispositivos diversos, como o e-book, o teatro, além do livro e do romance, unindo ao seu trabalho sobre representação e subjetividade a experiência da materialidade. E, a propósito de autoria e materialidade, desdobrou-se também em um livro em formato físico de processo judicial, que vemos na ilustração abaixo, e no romance *Diário da cadeia*, de 2017, em que usa o pseudônimo Eduardo Cunha. Lísias parece forçar todos os limites aceitos e naturalizados sobre o que concebemos como literatura, sobretudo sobre o conceito de ficção, e, neste sentido, Moriconi (2006, p. 159) já apontara a recentes e importantes transformações:

A mais vistosa dessas transformações atinge o fulcro da noção clássica do literário na modernidade. É que não se pode mais definir a essência do literário como uso artístico da linguagem verbal *ficcional*. Não é mais isso que define um texto como literário no mercado. O nicho do literário se complicou e comporta a mescla entre o ficcional e o não ficcional. Esse deslizamento prático e conceitual articula-se à

profunda transformação que o caráter eminentemente midiático da cultura infligiu sobre o estatuto do ficcional em geral na economia total dos discursos na pós-modernidade. Se por um lado sabemos que na sociedade midiaticizada tudo, absolutamente tudo, é constructo discursivo *interessado*, por outro lado, paradoxalmente, a evolução técnica faz emergir uma sociedade e uma cultura da visibilidade total (grifos do autor).

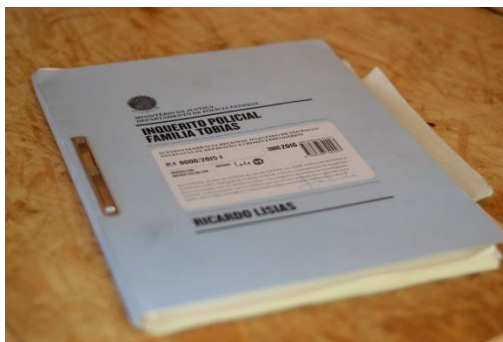


Fig. 01 *Inquérito Policial Família Tobias*, de Ricardo Lísias (2015)

Fonte: <https://www.bancatatu.com.br/categorias/livros/inquerito-policial-familia-tobias/>

Julián Fuks, de sua parte, adota uma postura com relação ao ficcional que não é a do esgarçamento de limites, mas opera num espaço de diálogo com o leitor em que se sabe que o que está sendo narrado, no caso de *A resistência*, é verdadeiro muito mais do que real, numa busca talvez idêntica à da literatura que se assume ficcional. Suas declarações durante a Feira literária de Paraty de 2017, num passeio com os leitores, em que estavam presentes seus pais, também personagens do livro, demonstram que a narrativa se quer romance, mas também se quer relato (auto)biográfico. É travado uma espécie de pacto de intimidade (BALTAR, 2007) com os leitores, que compreendem o exercício a que está se propondo o autor. Exercício que é deliberadamente de rememoração e ficcionalização, como num ato de admitir que só se alcança uma verdade – e não a realidade dos fatos – através de uma narrativa subjetiva, ainda que coletiva.

A subjetividade como tema, dado de antemão pela presença explícita ou não do autor na obra, tem encontrado bastante espaço também no cinema, principalmente depois da virada do século. No Brasil ficaram conhecidos e bastante aclamados filmes como *Um passaporte húngaro*, de 2001, de Sandra Kogut, ou *Santiago*, de 2007, de Joao Moreira Salles, considerados por muitos como os grandes precursores do que hoje se chama de documentário subjetivo, se pensamos num grande caldeirão que incluiria muitas formas de escritas de si cinematográficas (GONÇALO, 2102). No entanto, falar em conceitos como autor e narrador no âmbito cinematográfico é dirigir-se a priori a um campo minado, vistos

que são como instâncias literárias colocadas em paralelo e aplicadas a uma mídia de característica próprias, que só em alguns aspectos se aproxima da literatura. Mesmo a ideia da presença do autor na obra ganha outra dimensão, pois pode se dar através da imagem fotográfica do diretor, bem como da voz que dirige o discurso ao enunciador, como no caso dos filmes acima mencionados. Não obstante, são todos conceitos e ideias presentes no campo do cinema, ainda que estejam em constante re-problematização – assim como na literatura, principalmente hoje, com as autoficções tão em voga.

Histórias que contamos, de 2013, é um documentário de Sarah Polley sobre sua mãe, Diane Polley, que faleceu quando a filha era adolescente deixando um segredo pessoal (e familiar) que só seria revelado anos mais tarde. O filme conta com a presença da diretora na tela e mostra seu processo de feitura, apresentando a investigação de Sarah por meio de entrevistas a amigos, colegas de profissão de Diane e familiares (o pai, dois irmãos e duas irmãs), entre performances e encenações. Falando dentro e fora de campo, Polley pede que as pessoas falem de Diane “desde o início”. Assim, da intimidade doméstica, as declarações dos “contadores de histórias” começam a escavar um passado compartilhado que vai se tornando cada vez mais complexo e surpreendente. A diretora usa imagens caseiras, produz imagens semelhantes às caseiras, e, ao instaurar essa ambiguidade imagética, nos dá até mesmo duas imagens da mãe, a verdadeira e a de uma atriz. É um filme sobre narrativa e memória, sobre a versão dos fatos que se constrói para/por cada sujeito que viveu uma história e a reconstrói através do discurso.

Irmãs Jamais, filme de 2010 de Marco Bellocchio, não conta com a presença física do autor na tela, mas seu papel no filme vai além do de diretor e roteirista, como já indica a capa do DVD: estão presentes no filme também suas duas irmãs do título, os dois filhos, um grande amigo, a cidade natal, a casa onde cresceu e a esposa como montadora, os quais, juntos, materializam sua presença fantasmática. Trata-se de uma narrativa ficcional, que conta a história (real e ficcional) das duas irmãs (reais e ficcionais) que, nas palavras de Bellocchio, “docemente renunciaram à vida”, história espelhada na batalha dos dois irmãos da diegese, Sara e Pier Giorgio, que desejam fugir da província de origem, escapar da força das raízes, reescrever uma narrativa já muitas vezes contada, em busca de um lugar ao sol no mundo do teatro nas capitais Milão e Roma. Nascido de experimentações conduzidas por Bellocchio com seus alunos do laboratório *Fare Cinema*, que o diretor conduz anualmente em sua cidade natal, *Irmãs Jamais* é um filme sugestivo e misterioso, “talvez o primeiro exemplo bem-sucedido de pós-modernidade no cinema italiano”².

² Crítica de Alessandro Giovannini disponível em [http://www.storiadefilm.it/drammatico/drammatico/marco_bellocchio-sorelle_mai\(rai_cinema_kavac_film-2011\).html](http://www.storiadefilm.it/drammatico/drammatico/marco_bellocchio-sorelle_mai(rai_cinema_kavac_film-2011).html)

Se nestes filmes mencionados há a sombra do autor colada à do narrador, esteja sua imagem reproduzida na tela ou esteja ele presente somente de forma fantasmática; se em todos esses filmes o trabalho com a imagem é o que nos traz a incerteza sobre o que ali é da ordem do real ou da ordem do fictício; se em todos eles se discute seja a subjetividade, ou processos de subjetivação, bem como a identidade da mídia em questão; então acreditamos que se trata de uma forma de narrar própria da contemporaneidade, e que esta arte de narrar poderia ser a do “contador de histórias”, como sugerem o acadêmico Adalberto Müller sobre o ensaio de Walter Benjamin (em comunicação pessoal) e a cineasta Sarah Polley com seu filme. Algo mais amplo do que nos apresentaria a análise literária dos narradores de Lísias e Fuks ou a decupagem dos filmes em questão³. Em *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago afirma que a “continuidade no processo de narrar estabelecida entre contos diferentes afirma que o essencial da ficção de EC não é a discussão sobre o narrador enquanto repórter (embora o possa ser neste ou naquele conto), mas o essencial é algo de mais difícil apreensão, ou seja, a própria arte do narrar hoje” (1989, p. 44). Na tentativa de identificar e descrever o modo de narrar de uma época, mesmo Benjamin poderia ter usado o termo “contador de histórias”, ou mesmo outro, diminuindo a confusão dos analistas.

As características que gravitam em torno do conceito de autoficção encontram-se na literatura e no cinema: (a) a auto-referência e o empréstimo de fatos da vida do autor são acompanhados pela referência à própria obra artística. Ricardo Lísias cita *O céu dos suicidas* e escritos anteriores a este em *Divórcio*, e Bellocchio inscreve na narrativa ficcional de *Irmãs Jamais* sequências breves de outro filme seu (*De punhos cerrados*), filmado três décadas antes no mesmo cenário doméstico; (b) a busca por recursos comumente usados no regime “oposto”, isto é, o romance que lança mão de marcas materiais documentais, como a fotografia, no caso de *Divórcio*, e o documentário que se apropria de cenas falsas ou produz cenas fictícias, como no caso de Polley; (c) o efeito de dúvida, como desdobramento de tantos rompimentos de fronteira, no que diz respeito ao que normalmente se entende por literatura, romance, documentário, ficção, imagem.

Mas por que ousar abordar através do cinema um conceito que nem mesmo na literatura encontra convergência? Porque junto à literatura o cinema tem produzido deslocamentos que nos fazem entender a autoficção como um espaço dentro de um espaço maior, que é o biográfico (ARFUCH, 2010). Ao escolher esta operação romanesca, o autoficcionista cinematográfico instaura de antemão o contrassenso que hoje é pensar em certas dicotomias que foram sempre tomadas como tácitas, e coloca na imagem a discussão sobre a atual fusão dos regimes

³ Por isso, interessa-nos aqui pensar o narrador como um “contador de histórias” mais do que como voz narrativa literária, a qual não encontra equivalente no cinema. Assumimos que se trata de buscar compreender um modo de narrar, e por isso a proposta é utilizar o termo *narrador* em um sentido mais amplo, sem neste momento aprofundarmo-nos nas teorias clássicas da narrativa.

(auto)biográfico/documental e ficcional na arte de contar histórias, fusão que, mesmo que profícua e muito presente no campo teórico, não encontra equivalente na prática de leitura: o leitor /espectador opta por aderir ao pacto biográfico ou ao pacto ficcional. De qualquer forma, o que a teoria literária coloca como pacto ambíguo – que não se decide ou não se alterna entre o autobiográfico e o ficcional – é crucial para examinar estas linhas imaginárias entre documento e encenação, memória e história, palavra e imagem, pois estes aparentes opostos ganham outro desenho se questionados a partir de um eu cinematográfico na imagem. O que o cinema nos mostra com mais clareza é que o autor que opta por criar uma autoficção não é aquele que conta sua vida na mídia, mas é aquele que opta por assumir uma posição interna à mídia, investigando-a (e investigando-se, também). Pois se antes a participação do fruidor de práticas audiovisuais era sobretudo a de espectador, passivo diante do que lhe era apresentado pela tela de cinema ou da televisão, com o avanço da tecnologia digital e o rompimento das fronteiras de comunicação, aquele que assiste passa a lançar para a mídia não somente seu olhar, mas também sua experiência.

Arlindo Machado, em seu estudo intitulado *O sujeito na tela*, demonstra como a instância narrador, emprestada da teoria literária, não faz muito sentido, ou não encontra equivalente no cinema, nem mesmo quando este opta por trabalhar com pontos de vista diferentes, ou com a voz *off* que conecta os eventos. Nesta arte, há outras instâncias em jogo, como a que ele nomeia de “sujeito enunciador cinematográfico”, uma espécie de entidade que nos mostra os eventos, mas que não é nem o fotógrafo e nem o diretor, pois está dentro do filme, é uma espécie de testemunha fantasma de que o espectador assume o lugar ao assistir ao filme. No histórico que faz em seu estudo, Machado (2007) examina, desde o cinema narrativo, a presença de sujeitos na tela, e mostra que será a mídia digital a transformação responsável por produzir novos sujeitos, fragmentados da mesma forma que a imagem é hoje fragmentada em *pixels*. Mudanças tecnológicas que emergem junto a mudanças sociais, as quais os artistas farejam antes de todos: se o sujeito se fragmentou ao ponto de conseguir entrar na mídia, histórias passam a ser contadas e apresentadas de forma nova.

Uma das faces desta nova forma de entender-se das pessoas é característica da virada do século, quando se instaurou uma “fenda aberta” em que a democratização dos canais midiáticos abriu possibilidades de atuação, de troca, de invenção dos indivíduos. Assim, todos somos protagonistas e produtores de conteúdos, e queremos, muitos de nós, ser lidos. É junto com essa possibilidade de comunicação total que acontece o “show do eu”, expressão de Paula Sibilia (2008) em sua obra sobre a intimidade como espetáculo. Logo na introdução, a teórica cita a escolha da personalidade do ano de 2006 pela revista *Time*. Segundo o periódico, que aponta anualmente as pessoas que mais afetaram o noticiário e as vidas, incorporando o que foi importante no ano, foi *você*. Não apenas *você*, mas também

eu e todos nós. O protagonismo não está mais no terceiro, no personagem, ou no espetáculo que se desfruta, mas na primeira pessoa, que vira tanto personagem quanto espetáculo.

Propomos, então, rasgar a confusão entre autor e personagem que ronda a todos, de espectadores mais ingênuos a analistas de cinema e literatura, porque parece ser preciso, ao se tratar de autoficções, observar a atitude do narrador, destacando-o não como figura literária somente, mas tomando-o, ao modo benjaminiano, como contador de histórias. Frente a esta decisão, o termo narrador ganha amplitude, não mais se restringindo a um elemento de análise literária não transponível ao cinema. Num encontro sobre filmes subjetivos de que participei no Sesc Rio, há alguns anos, João Moreira Salles declarou que, em dado momento de sua experiência como cineasta, foi despertado pela clareza de que não podia contar histórias sobre o outro, sobre vidas e situações que não faziam parte de sua existência. E que por isso decidiu revisitar os arquivos de sua memória juvenil e montar *Santiago*. Uma experiência parecida com a de Bellocchio, que juntou na montagem os filmes produzidos em seu laboratório de cinema em Bobbio, de 1995 a 2004, emaranhando exercício cinematográfico e escrita (e cuidado) de si, num filme de ficção com marcas documentais.

A cena final de *Irmãs Jamais* é um típico *mise en abyme*. Uma cena para um filme está sendo dirigida e fotografada por Giorgio, protagonista da trama, mas a *mise en scène* da diegese acaba matando seu ator-personagem, e este acontecimento é quase que tomado como real pelo espectador, uma morte testemunhada pelas câmeras, pela trupe (real e ficcional) e pelos curiosos (ficcional), justamente porque a leitura do filme carrega o espectador para esta interpretação, mesmo que ela dure átimos de segundos. O filme se apresenta e é lido como ficção, apesar de sua estética emoldurada pelo imprevisto, mas Marco Bellocchio, em entrevista, não nega a referência com o real, assume sentir certa culpa pelo destino das irmãs, corroborando o vínculo que fazemos ao ler o filme, invadidos pela presença do diretor através do contato com o extra-filmico, o discurso sobre o filme. Lílias, ao contrário, assume que tudo o que conta sob a égide de seu nome e sob o rótulo de romance é falso, lançando mão do entendimento tácito de que a linguagem em uso por si só já redimensiona os eventos reais narrados. No entanto, não convence completamente seus leitores e analistas.

Mas na verdade não importa se o que é descrito é verdadeiro ou falso, pois, como diz Santiago, “interessa pouco agora vasculhar escritos e biografias dos envolvidos para indagar sobre a veracidade da situação e do diálogo. Estes se sustentam ao propor temas que transcendem as personalidades envolvidas” (1989, p. 42). O que importa é o embaralhamento, a incerteza, o incômodo da dúvida, a falta de um chão conhecido. Os avanços da tecnologia digital e a possibilidade de entrada do sujeito na mídia foram portas que se abriram para uma nova forma de

experiência com a imagem técnica, que do olhar se prolongou para o corpo, instaurando uma nova arte de narrar que atravessa tanto o cinema como a literatura, um quase gênero narrativo que se caracteriza por este contador de histórias que expõe as entranhas da mídia assim como expõe as próprias, insistindo numa indecisão da forma: ficção ou documentário? Romance ou relato? Indecisão da forma que instaura uma nova forma.

Este campo da dúvida é tão atraente e profícuo porque dá margens para os já acenados jogos com o leitor/espectador, que podem ser de linguagem, de imagem, de gênero, e são interessantes porque vão além de serem meramente jogos, provocando reflexões naquele leitor que não toma a leitura a partir do pacto biográfico, simplesmente. Em suma, este transbordamento de fronteiras no campo da ambiguidade identitária gera reflexão para além da representação, sobre a literatura e o cinema enquanto tal, e sobre a ideia filosófica de eu.

Mas por que escolher este caminho, por que escancarar o esfacelamento do sujeito, a fragmentação do sujeito se estas indagações já avançaram bastante com a psicanálise, o que não é novidade, e com estudos da comunicação, da sociologia e da antropologia sobre a ideia de subjetividade em um mundo globalizado, em que identidades são reafirmadas, distâncias são minimizadas, e a vida íntima é exposta e compartilhada? Parte disso não é tão novo, um movimento iniciado nos anos 1970 – justamente quando se começa a falar de autoficção, na França – mas outra parte é novidade, um fenômeno intensificado fortemente pelo rompimento de fronteiras comunicacionais, que promovem a construção de mais identidades para o sujeito.

Esta entidade, o narrador autoficcional, ou esta forma de narrar, ou o contador de histórias da contemporaneidade, vai transitar entre a literatura e o cinema (e outras artes) tomando emprestado uma identidade, através do nome ou da imagem do autor do livro ou do filme, para atuar no campo da dúvida, da curiosidade, do fictício, do jogo com o mundo que existe fora da mídia em questão. Há o desejo de escancarar o que este tipo de trabalho propõe como óbvio: se qualquer obra de arte propõe um tipo de subjetividade, que a subjetividade proposta pelas autoficções seja a de uma estética no sentido de arte da vida, de prática de si, de transformação do sujeito.

Benjamin via que se extinguiu no início do século a matéria, a forma e o porquê da narrativa clássica, como vimos no início deste texto. Podemos lançar a hipótese de que a matéria das narrativas hoje é a experiência invocada pela figura do narrador como personagem, experiência acontecida, mas também imaginada, desejada enquanto memória; a forma é o narrar autoficcional, ansiado, quase uma necessidade, com características documentais e ficcionais que juntas mantêm a ambiência da dúvida; e o porquê talvez ainda não seja fácil responder, imersos que estamos na época da autoficção. “O conto diz que o narrador olha. O conto diz que o personagem é olhado. Mas ficam como enigma a razão e a finalidade desse olhar. Em termos apocalípticos, olha-se para dar razão e finalidade à vida” (SANTIAGO, 1989, p. 49).

Do texto de Santiago para este há um intervalo de tempo consideravelmente curto, e o narrador que ele descreve e o que eu procuro retratar são muito parecidos, já que ambos se caracterizam pela relação com dispositivos técnicos. Do narrador de Benjamin, o narrador autoficcional recupera a importância da experiência; do narrador de Santiago, desdobra a relação com a imagem técnica e vai parar dentro da mídia. O que os diferencia é a sutil relação entre aquele que olha o outro como se estivesse portando uma câmera, de certa forma anulando o sujeito que olha para realçar o olhar ao que é observado. “O narrador é todos e qualquer um diante de um aparelho de televisão. Essa também [...] é a condição do leitor, pois qualquer texto é *para* todos e qualquer um” (SANTIAGO, 1989, p. 52). Agora, o contador de histórias entra na mídia: no caso da literatura, no livro; no caso do cinema, no filme. Poderíamos dizer: o narrador é todos e qualquer um diante de uma conexão com a internet. Esta também é a condição do leitor, pois qualquer texto é *de* todos e qualquer um.

REFERÊNCIAS

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

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. 2007. Orientador: João Luiz Vieira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COURTINE, Jean-Jacques. Discurso, história e arqueologia. In: Milanez, N. e Gaspar, N. R. (orgs). *A (des)ordem do discurso*. Trad. Nilton Milanez e Janaina de Jesus Santos. São Paulo: Contexto, 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In *Ditos e escritos Vol. V. Ética, sexualidade e política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.

_____. O que é um autor? In *Ditos e escritos Vol. III. Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCAMPARINI, Julia. O narrador autoficcional na literatura e no cinema. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 216-229.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 nov. 2018.

GONÇALO, Pablo. *The subjective turn in Brazilian documentaries*. Encontro LASA, 2012 - Latin American Studies Association. Disponível em https://www.academia.edu/3350002/The_subjective_turn_in_Brazilian_Documentaries.

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

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. *Divórcio*. São Paulo: Alfaguara, 2013.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa). *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-163, 1. sem. 2006.

MÜLLER, Adalberto. *Linhas Imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SORELLE MAI (Irmãs Jamais). Direção e roteiro: Marco Bellocchio. Ficção. Itália, 2010. [DVD]. (104 min), colorido.

STORIES WE TELL (Histórias que contamos). Direção e roteiro: Sarah Polley. Documentário. Canadá, 2012. [DVD]. (108 min), colorido.

JULIA SCAMPARINI tem formação em Letras e Linguística pela Unicamp e desde o doutorado na UFRJ vem se dedicando às relações entre o Cinema e a Literatura. Hoje é Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Departamento de Letras Neolatinas, Setor de Italiano. Seu atual projeto de pesquisa conjuga Intermidialidade e Escritas de si, e vem sendo desenvolvido através de ensaios sobre livros e filmes autoficcionais. Faz parte do Núcleo de Tradução e Criação sediado na UFF, onde fez seu pós-doutoramento. Atua também como tradutora do italiano.

SCAMPARINI, Julia. O narrador autoficcional na literatura e no cinema. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 216-229.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 nov. 2018.