

TERMOS E CONCEITOS

O QUE É AUTOFICÇÃO?

Dr. EDSON RIBEIRO DA SILVA
Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE
Curitiba, Paraná, Brasil
(edribeiro@uol.com.br)

O conceito de autoficção ainda não chegou a uma forma que possibilite delimitar exatamente quais obras literárias podem ser identificadas como tal. Há uma oscilação no conceito, que vai da forma original, bem delimitada, a desdobramentos que têm se tornado cada vez mais inclusivos. O que se sabe é que se trata de uma modalidade literária, e não de um gênero, caracterizado pela mistura de elementos autobiográficos, reais, e ficcionais, produtos do imaginário, no mesmo texto, de modo que ambos permaneçam indiscerníveis a partir da configuração estética. O elemento que torna reconhecível toda obra autoficcional é a natureza do pacto de leitura, que é ambíguo, e tem nessa ambiguidade uma intencionalidade que preside à elaboração e deve ser percebida, necessariamente, pelo leitor.

1 Conceito

Vejam-se abaixo três conceitos de “autoficção”:

“Autoficção é um termo usado na crítica literária para se referir a uma forma de autobiografia ficcional” (WIKIPÉDIA, 2019, s/p.).

“A autoficção é gênero que embaralha as categorias de autobiografia e de ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91).

“Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente

reais, por assim dizer, autoficção, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria [*sagesse*] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios/filiações [*films*] de aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou então, autofricção” (DOUBROVSKY, 1977, s/p.).

Têm-se acima três definições de “autoficção”. Elas são, ou tencionam ser, respostas a quem pergunta: o que é autoficção?

Trata-se da definição, da delimitação do conceito de algo, para que se tenha em mente a natureza do objeto de que se fala. Definições de autoficção são profícuas. Algumas são suscintas e não tentam problematizar, para o leitor iniciante, a compreensão imediata do que seja algo, por si só, oscilante. É o caso da definição extraída da enciclopédia virtual Wikipédia. Está-se aí fora do âmbito acadêmico e o texto foi escrito para o leitor não familiarizado com o termo. Outras ficam com o que o senso comum já sabe sobre o objeto, avançando apenas no sentido de indicar que, naquele conceito, há problemas. Já se está no âmbito da discussão científica. A definição de Eurídice Figueiredo reafirma a mistura de autobiografia com ficção, sugerindo que os dois elementos não poderiam estar unidos naquilo que chama de “gênero”. A autora pretende sinalizar para a natureza conflitante de “gênero” que se admite como realidade e como invenção ao mesmo tempo. A terceira definição é a primordial, feita pelo criador do conceito na obra considerada por ele como criadora do fenômeno em si. Serge Doubrovsky coloca-se como criador da coisa e do termo que a define. Nele, reaparecem os termos de natureza oposta, autobiografia e ficção, como unidos na forma de constitutivos de uma única obra.

As três definições não são suficientes para que se possa entender o que seja autoficção. Nem mesmo a definição de Doubrovsky, que se vê como inventor dessa prática literária, é satisfatória, de modo que se possa reconhecer ou delimitar o que a coisa efetivamente seja. Está-se diante de um conceito que tem passado por inúmeras reformulações, sem que ele se refira a algo existente apenas depois de sua formulação ou, como conceito, abarque um fenômeno anterior a ele que o torne imediatamente reconhecível. Assim, os estudiosos do assunto têm apontado a falta de uma convergência:

A popularização e o uso – até certo ponto indiscriminado – do termo autoficção têm produzido uma confusão conceitual sobre o neologismo de Serge Doubrovsky (1977), implodindo seu valor heurístico. Não conseguimos até o momento produzir uma formulação mínima, consensual, para servir de diretriz na pesquisa sobre autoficção, no campo da teoria da literatura. (FAEDRICH, 2015, p. 45)

O fato de não existir, ainda, um conceito delimitado para o fenômeno remonta à natureza demasiadamente delimitada daquilo que Doubrovsky criou como sendo o

conceito e a obra que o ilustra. A partir da criação tanto do conceito quanto de uma obra que o ilustrasse, o que se viu foi a assunção, ao longo das últimas quatro décadas, do conceito, com a negação da obra inaugural como modelo mais acabado que o explicasse. Tanto é assim que, apesar de o romance *Fils* aparecer nas obras teóricas sobre o assunto como sendo nele e para explicá-lo que o termo aparece, pela primeira vez, em 1977, ele ainda não tem tradução em português. É recorrente que incontáveis obras sejam reconhecidas e estudadas como autoficção por quem estuda o assunto, mas *Fils* não é mais que marco do qual ficaram as duas palavras, atreladas, com tudo que elas trazem consigo: autobiografia e ficção. Ficou, sobretudo, e isso justifica a sua inclusão como marco inicial, a noção de pacto de leitura diferente daqueles que o leitor conhecia.

Autoficção acabou por ser, grosso modo, a obra literária em que a junção de elementos autobiográficos com ficcionais torna-os indiscerníveis, mas que tem, nessa indefinição, a característica que faz dessa uma prática reconhecível no ato da leitura.

Há inúmeras definições e categorizações para a prática. Muitas discordantes; algumas, abrangentes, que estendem a autoficção a obras de séculos anteriores, assim como ao teatro e à poesia; outras a restringem ao modelo estabelecido por Doubrovsky: o texto precisa ser narrativo e deve possuir a identidade de nomes entre autor, narrador e protagonista. Esse uso largo do termo, que Faedrich chama de “indiscriminado”, faz com que o conceito de autoficção esteja envolto em divergências, algumas polêmicas, ou em ingenuidades teóricas que muitas vezes não percebem o uso sem critério de certos termos, como é o caso de “gênero” ou de “paradoxal”, conforme uma das definições acima. Muitas vezes, é preciso desconstruir o conceito para que se chegue àquele elemento capaz de unificar as definições. Evidentemente, quando um conceito é reduzido a seus constituintes inegáveis, a natureza desses é que vai determinar o que pode ou não ser considerado como exemplo do fenômeno abordado. Assim, é preciso que se chegue, aqui, a esses constituintes inegáveis. Para isso, é preciso que se focalize a gênese do conceito de autoficção e qual foi a razão de alguém ter criado algo que, em princípio, se definiu como experiência inédita, para que fosse aplicado, em seguida, a uma enormidade de obras, diversas entre si.

O esforço para se chegar a uma tentativa de conceito de autoficção precisa atentar para aqueles elementos essenciais indiscerníveis dele. Aqueles que podem ser reconhecidos através da leitura e que, mesmo que o leitor da obra autoficcional nunca tenha ouvido falar do termo, são detectáveis, tanto que ele reconhece na obra lida aqueles elementos e percebe a partir de que intenção estão presentes nela. O risco de tal reconhecimento não ocorrer e de a leitura da obra como autoficcional fracassar existe, é parte do contrato de leitura, da apreensão da obra literária como jogo que possui regras específicas. Ocorre na literatura de modo amplo. Leva uma teórica como Käte Hamburger (1986) a criar toda uma teoria a partir da crença de que o leitor de ficção em primeira pessoa a lê como relato de fato real. Leva Wolfgang Iser (1996) a falar que toda obra almeja um leitor-ideal, capaz de apreendê-la conforme

as regras de jogo definidas pelo autor. A autoficção tenciona um leitor-ideal para si e o fato de vir encontrando, ao ponto de ser vista como modismo, indica uma tendência cultural no sentido do interesse pela pessoa que produz ficção.

2 Autoficção: origem

Autobiografia é uma prática literária antiga. O principal teórico dela foi o francês Philippe Lejeune, autor de estudos reunidos em *O pacto autobiográfico*, coletânea publicada na década de 1990, mas que reúne textos que vinham sendo publicados desde a década de 1960. Lejeune parte de uma atenção voltada à autobiografia como gênero, com uma forma cristalizada, até chegar, décadas depois, a abarcar dentro da mesma categoria práticas de escritas de si que pertencem a gêneros diversos, como o diário, a confissão, a carta, a crônica, entre outros. De um gênero demarcado, que tem como paradigma grande narrativas em que um autor fala de sua própria biografia, Lejeune passa a ver na autobiografia uma prática, a de falar de si, através de gêneros e de suportes textuais diversos.

Em um ensaio chamado “O pacto autobiográfico”, Lejeune estabelece aquilo que acabou por ser, a partir de então, uma referência basilar para quem trata de autobiografia. Mesmo o teórico tendo revisto seus conceitos e dado a eles uma largueza que confunde autobiografia com escrita de si, aquele ensaio permanece, nas discussões acadêmicas, como sendo uma espécie de opinião norteadora. É dali que se extrai o conceito de autobiografia feito pelo autor: “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Constata-se que o teórico está falando de um gênero. O paradigma seria *As confissões*, de Santo Agostinho, como obra que tem na autobiografia uma razão de ser, assim como *Confissões*, de Rousseau, como obra que cristaliza a forma narrativa e cronológica do gênero. Dessa definição, podem ser vistos como elementos acessórios a natureza narrativa do texto, assim como identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista. Da mesma forma, a ideia de que a autobiografia observa a formação de uma personalidade impossibilitaria que gêneros curtos, como a crônica, pudessem ser autobiográficos. Ao formular o conceito, na década de 1970, Lejeune estava interessado nas especificidades daquele gênero de cujo modelo Rousseau seria um paradigma, ou seja, ele pensava na narrativa em que um autor se coloca como próprio objeto, na forma de protagonista, e admite que a voz que narra é a dele, que também existe empiricamente como sujeito e se vê digno do interesse do leitor.

Dessa definição de Lejeune, após a sua revisão em ensaios posteriores, sobretudo “O pacto autobiográfico – 25 anos depois”, permanece como essencial a noção de que a autobiografia baseia-se em fatos verdadeiros e de que é um

compromisso estabelecido pelo autor o de poder provar a veracidade do narrado. Ou seja, de seu ensaio inicial, permanece a ideia de que há uma intencionalidade evidenciada através de um contrato de leitura. Para tanto, Lejeune (2014) recorre ao conceito de “pacto”. Trata-se de uma ideia já existente na teoria literária. O pacto, ou o contrato de leitura, define as intenções a partir das quais um texto é elaborado e que devem ser reconhecidas pelo leitor. Lejeune estava formulando um modelo de pacto, que chamou de “autobiográfico”, tendo caracterizado este como aquela leitura que o leitor faz tomando como intenção do autor a de contar a sua vida ou fatos delas que permanecem na sua memória. O fato de Lejeune enxergar a memória como critério para a verdade do narrado já foi motivo de muitas críticas. A maioria delas se refere à descrença que as teorias mais recentes estabelecem sobre a natureza verídica da memória. No entanto, interessa ao conceito de autobiografia e ao de pacto autobiográfico o fato de que o autor do texto dessa natureza acredita na verdade do que narra e estabelece com o leitor um compromisso de ser fiel ao lembrado, chegando à possibilidade de sair da lembrança e provar, através de elementos documentais, extratextuais, a veracidade do narrado. É o mesmo critério usado pela teoria dos atos de fala (SEARLE, 2002b) para diferenciar a narrativa ficcional da documental.

A possibilidade da recepção de um texto residir sobre a intencionalidade a partir da qual ele foi produzido não era algo novo quando Lejeune estabeleceu elementos para o pacto autobiográfico. A intenção é uma das bases da teoria dos atos de fala. Foi a partir dela que se estabeleceu, também, o que é ficção. O que definiria a natureza ficcional de um texto, ou seja, que o tornaria reconhecível como criação, a partir do imaginário, seria um contrato de leitura, que repousaria sobre a inexistência do compromisso de comprovar a verdade do narrado. Lejeune havia separado essa possibilidade de crença na verdade do narrado, que ocorre no pacto autobiográfico, da adoção da narrativa como invenção, ou seja, aquilo que define como “pacto romanesco” (LEJEUNE, 2014, p. 68) corresponderia a formas de o leitor reconhecer, naquilo que lê, a natureza ficcional do texto. Ficção, novamente, corresponde a um tipo de pacto de leitura. A ideia já estava, por exemplo, em teóricos como John R. Searle, que fazia dela uma possibilidade de ato de fala. A ficção residiria numa intencionalidade que é anterior à elocução do enunciado. Searle (2002b, p. 95s) , em “O estatuto lógico do discurso ficcional”, evidencia que o texto ficcional não possui especificidades linguísticas que o tornem reconhecível como tal. O mesmo enunciado pode ser produzido com intenções de ser verdade ou de ser ficcional. Searle (2002a, p. 1s) fala na intencionalidade como “direcionalidade” que orienta a recepção do texto. A recepção repousa sobre a percepção da intencionalidade de quem o produz. Quem enuncia com intenção de que seu enunciado seja recebido como verdade, no sentido de realidade existente fora dele, assume o compromisso de demonstrar, fora do âmbito linguístico, aquilo que comprova sua natureza como verdadeira. É uma convenção que pode ser entendida, sem dúvida, como pacto de

leitura, embora já aponte para fora do texto. É evidente que essa convenção está presente no pacto autobiográfico. Lejeune a assumia. Para Searle, quem produz enunciado ficcional faz o leitor perceber que ele não intenta provar a veracidade do que narra. Mesmo quando a narrativa ficcional evidencia semelhança com o real. Essa convenção se aproxima, sem dúvida, do pacto romanesco, de Lejeune. Por isso, o teórico francês faz com que ele não repouse sobre a identidade entre o autor e o protagonista. O narrador, como instância interna, goza de uma fluidez que torna possível que ele seja identificado ora com o autor, ora com o protagonista. Possibilidades de que a narrativa ficcional faz uso e que são percebidas pelo leitor que acata o pacto romanesco. No entanto, Lejeune não vê a possibilidade de identidade entre autor, narrador e protagonista nessa modalidade de pacto. Pelo menos, ele evidencia não conhecer nenhum caso.

Assim, a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista é colocada como desconhecida no pacto romanesco. Lejeune constrói um quadro em que estabelece uma tipologia que ilustra exemplos dos dois tipos de pactos, em que cada tipo corresponde a um modelo conhecido de autobiografia ou de narrativa de ficção. Parte do mais autobiográfico para o mais ficcional, passando por práticas literárias em que elas fingem se confundir, sem que o leitor confunda os dois tipos de pacto. As práticas se apoiam, em princípio, na coincidência total de nomes, o que seria o cânone autobiográfico, até chegar à diferenciação total de nomes, o que seria a narrativa ficcional em terceira pessoa. Lejeune ilustra a possibilidade de uma autobiografia ser escrita em terceira pessoa, mas não considera como possível que uma narrativa ficcional possa conter a coincidência total entre os nomes.

Foi para provar que uma narrativa ficcional pode comportar a coincidência entre os nomes de autor, narrador e protagonista que Serge Doubrovsky escreveu *Fils*, que definiu, de modo paratextual, como “romance”, mas no qual possibilita que o leitor reconheça a natureza autobiográfica, ou seja, verdadeira, daquilo que narra. Assim, além de escrever uma obra que demonstrava ser possível o que Lejeune dissera não reconhecer como tal, Doubrovsky dedica-se a explicar a natureza do que tinha criado, até mesmo definindo-o através do conceito de “autoficção”, em ensaio introdutório.

Não há dúvida de que Doubrovsky estava criando uma prática literária que precisaria, para sua efetivação conforme a intenção do autor, através da leitura, da disponibilidade de informações extratextuais, ou seja, de biografemas de que o leitor pudesse fazer uso. Doubrovsky fala ao seu leitor, em ensaio, que a obra continha elementos autobiográficos, o que o dispensava de um leitor-ideal capaz de reconhecer, no narrado, episódios de sua vida. No que ele dizia ter criado, essa informação teria que estar disponível, como critério para sucesso na leitura. As informações sobre a vida do autor precisam ser disponibilizadas ao leitor, para que este possa reconhecer no narrado as semelhanças com aquela. Da mesma forma, o leitor-ideal tencionado pelo autor, ao conceber e produzir sua obra, é aquele que

dispõe de tais biografemas. Se isso não ocorre, o pacto autoficcional falha; pode-se dizer que o contrato de leitura não foi entendido e que a intencionalidade que antecedeu à obra não forneceu suporte para se concretizar.

Está-se, até aqui, diante do que se criou e foi chamado, primordialmente, de “autoficção”, algo que já contém elementos essenciais para que se reconheça a coisa, mas que também contém elementos que passaram a ser vistos como acessórios e que poderiam especificar uma categoria da autoficção, mas não ela toda.

3 Autoficção: o pacto de leitura

Um romance em que autor, narrador e protagonista possuem o mesmo nome, mas que recorre ao paratexto, ou seja, à categorização como “romance”, para que ele não seja, de imediato, lido como autobiografia. Doubrovsky (2014, p. 111s) enfatiza, ao tratar do próprio texto, a natureza oscilante do pacto de leitura que tal identidade entre autor, narrador e protagonista assume ao ser utilizada para especificar uma narrativa que deve ser lida como romance, ou seja, como ficção. A mesma ênfase é utilizada pelo autor para evidenciar, ao seu leitor, os limites imprecisos entre a verdade do narrado, comprovada através do incentivo para a atenção à realidade extralinguística, ou seja, para os fatos de sua biografia, e a invenção, através do imaginário, daquilo que o leitor não poderia identificar como real pelo olhar para fora do texto. Evidenciar que se é impreciso, deixar clara a indefinição é ação que corresponde a um pacto de leitura. Tratava-se de uma modalidade nova de pacto. Não garantir ao leitor a comprovação da verdade do narrado, enquanto se requer, dele, que reconheça naquilo que lê os fatos que, de alguma forma, se evidenciam como biográficos. Ou é isto ou é aquilo, sendo os dois ao mesmo tempo. A autoficção requer um leitor que enxergue nessa modalidade literária aquilo que Diana Klinger chama de “*performance* ou uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*” (KLINGER, 2012, p. 49, grifos da autora) , ou seja, uma encenação do sujeito da narrativa como autor. Este se exhibe não apenas na interioridade do texto, porque precisa que seu leitor identifique fatos biográficos, reais, no que narra. A autoficção acaba, ao longo dos seus desdobramentos, por gerar modos midiáticos diversos de ostentação da vida pessoal do autor. Doubrovsky, certamente, não previa que a ostentação da vida pessoal de autores, como a criação de blogs sobre a elaboração de livros, as entrevistas nas mídias diversas, antes de seus lançamentos, seria uma atitude recorrente para se garantir o êxito do pacto de leitura.

A natureza performática da autoficção tem sido um dos critérios utilizados pela crítica para negar que obras muitas vezes categorizadas como autoficcionais sejam negadas como tal. Quase como se, antes de ser uma prática literária localizada no

próprio texto, a autoficção precisasse daqueles recursos midiáticos que garantem a informação extratextual.

Conforme a definição extraída da Wikipédia, a mais simplória aqui abordada, a autoficção se equipararia à autobiografia ficcional. Algo que a enciclopédia não focaliza com o cuidado de apontar as incongruências dessa expressão. Uma autobiografia ficcional seria, certamente, aquilo que a teoria tem chamado, desde há muito tempo, de “romance autobiográfico”, modalidade romanesca que pode ser reconhecida em obras como *O Ateneu*, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* ou *Doidinho*. Nos três romances, o leitor informado reconhece as semelhanças entre os protagonistas e os autores; reconhece aquelas coincidências biográficas que podem ser comprovadas se as vidas dos autores forem pesquisadas. Não existe, nelas, identidade de nomes. Da mesma forma, quando publicadas, não se pode falar de performance de seus autores, no sentido de concretização do pacto de leitura como autoficcional através da exposição de suas biografias. Em seus contextos, são obras recebidas como romances. Atualmente, é possível que o leitor saiba sobre os autores elementos suficientes para que reconheça, nos protagonistas, projeções daqueles. O que significa que, se essas obras sustentam a categorização como autoficção, tão recorrente em estudos sobre o assunto, aquela depende da disponibilidade de elementos paratextuais na atualidade, mas não da intencionalidade que teria presidido às suas elaborações. Ou, pelo menos, de uma intencionalidade em princípio notória. Tanto Raul Pompeia quanto Lima Barreto escreveram em épocas em que falar de si era algo malvisto, considerado prática narcisista. Mas era recorrente que autores produzissem textos sobre si para publicação póstuma. Reconhecidamente, havia a ficção sobre si mesmo, reconhecível como tal apenas por quem conhecesse os autores ou episódios de suas vidas. Não haveria, nelas, um pacto autoficcional. Nem mesmo autobiográfico. Seriam obras produzidas para serem lidas como ficção. Já José Lins do Rego escreveu seu romance em uma época em que a autobiografia havia se tornado modismo e chegou a escrever a sua, que contém elementos biográficos que já tinham aparecido em seus romances. Assim, está-se diante de um problema conceitual: sem performance não poderia haver pacto autoficcional? O paratexto é essencial para a autoficção? A obra não poderia ser categorizada como tal apenas a partir de seus constituintes internos? É a mesma condição que poderia impossibilitar que um texto autobiográfico, como as memórias do Visconde de Taunay, produzidas para serem publicadas muito depois de sua morte, fosse lido a partir do pacto autobiográfico como garantia que o autor dá de ele mesmo fornecer as provas extratextuais da realidade do narrado.

A melhor resposta para essas questões está em *O pacto ambíguo*, de Manuel Alberca. O teórico espanhol estendeu as noções de pacto já presentes em Lejeune e incompletas em Doubrovsky a algo mais que à identidade de nomes. Ou seja, o que caracteriza a autoficção não é um elemento linguístico, mas contratual, que reside na intencionalidade que preside à elaboração da obra e que deve orientar sua

recepção. Uma escrita performática, que se desdobrou em várias possibilidades de configuração estética. A identidade entre autor, narrador e protagonista, no texto ficcional, que deu origem ao conceito de autoficção, já não é mais enxergado como condição inapelável para a autoficcionalidade. Tanto que o conceito tem sido aplicado àquelas modalidades narrativas já conhecidas antes dos estudos de Lejeune e do romance de Doubrovsky, como a ficção autobiográfica, seja no romance ou no conto, ou estendido a novas categorizações das escritas de si, como uma autobiografia ficcional nova, típica dos formatos digitais. O que tem sobrado do conceito original é a natureza oscilante e imprecisa do pacto de leitura. Manuel Alberca chamou de “pacto ambíguo” o que outros já definiram a partir de outros termos que evocam duplicidade, alternância, como “anfíbio” e “oximórico”. O pacto ambíguo, conforme Alberca (2007), pode ser estendido a essas modalidades de escritas de si em que o autobiográfico, como verdadeiro, se mistura ao ficcional, como invenção. O teórico é profícuo ao categorizar possibilidades dessa ambiguidade ficar explicitada no pacto de leitura, ou seja, na intenção que antecede a elaboração do texto e que orienta sua recepção. Ao criar categorias, Alberca estende o conceito a várias possibilidades de aplicação, como formatação estética.

O pacto ambíguo, como elemento presente na obra, passa a ser essencial, indiscernível do que se reconhece como autoficção. Ou seja, a obra em que o autobiográfico, como verdade, se mistura ao ficcional, como invenção, de modo que se tornem indiscerníveis e indissociáveis. E essa impossibilidade de se reconhecerem os limites entre a verdade e a invenção não é algo acidental; é elemento que reside na intencionalidade e que configura o texto; essa natureza ambígua determina os procedimentos estéticos escolhidos pelo autor; tais elementos devem ser percebidos pelo leitor-ideal do texto autoficcional. Eles estão no texto e acabam por gerar o pacto ambíguo. Mas, e se o leitor não possui proficiência para perceber esses elementos e reconhecer a natureza autoficcional do pacto? Evidentemente, a obra continua a possuir, na sua constituição interna, os elementos que resultam no pacto ambíguo. Não há como negar que ela possui os elementos essenciais que a definem como autoficcional. As falhas na recepção não invalidam o fato de a obra portar os elementos que definem a natureza do pacto de leitura. Leitores podem fazer leituras falhas, em que o jogo da obra literária não tem suas regras reconhecidas. É algo que os teóricos da recepção admitem. Do mesmo modo que eles admitem que, como jogo, o autor evidencia as regras de cada obra. O reconhecimento dessas regras é o pacto de leitura, para teóricos como Wolfgang Iser. Se essa divergência explica como uma modalidade pode ser reconhecida exatamente porque, nela, não se precisam as naturezas real ou ficcional do que se narra, mas se sabe que elas correspondem a pactos diferentes de leitura, a convergência explica como um texto literário pode ser constituído a partir dessa oscilação, que fica sendo ambiguidade. Esses pontos de ligação tornam possível um pacto de leitura que faz da ambiguidade uma condição estética e artística. Estética, no que se refere à leitura, ou seja, na compreensão do

narrado como próximo ou não da vida do autor; artística, no que se refere à configuração do texto pelo autor, ou seja, na percepção das estratégias formais através das quais a obra sustenta o pacto ambíguo (ISER, 1996). De fato, um autor performático é o autor-ideal ambicionado por quem lê autoficção. Um autor que já tenha publicado uma autobiografia, seja um cronista cujas crônicas falem de sua rotina, são exemplos do que facilita, para o mesmo, que ele escreva autoficção ambicionando um leitor-ideal. Mas existe a possibilidade de um autor discreto, que se afasta do modelo ideal de recepção que o pacto autoficcional tem quando se inventa.

Por isso tudo, é preciso que se entenda que esses limites imprecisos, que geram a ambiguidade, não podem ser aplicados de modo categórico ao teor autobiográfico ou ficcional do que se narra. Há obras em que é perfeitamente possível reconhecer limites, saber em que trechos o autor está usando a memória, em quais ele está inventando. Tanto *O Ateneu* quanto *Doidinho* possibilitam a apreensão desses limites. Uma obra típica da autoficção mais canônica, como *Diário da queda*, de Michel Laub, também possibilita essa apreensão. O que torna possível esse reconhecimento é exatamente a natureza experimental de algumas narrativas, ou o uso de recursos da ficção que não são costumeiros na autobiografia canônica. Ou a ficção se revela, por exemplo, no teor fantástico, trágico ou jocoso de alguns fatos narrados, mesmo que o leitor reconheça o autor, o narrador e o protagonista como se referindo a uma mesma pessoa, no caso, o autor. A ambiguidade pode residir sobre o fato de a obra assumir técnicas ficcionais, típicas do romance, para narrar fatos sabidamente autobiográficos. Algo que gera estranhamento na forma de ambiguidade.

4 Autoficção: equívocos

Na definição de Figueiredo, acima, a autoficção é definida como “gênero”. Trata-se de um equívoco recorrente no âmbito da teoria. Um equívoco que tem início no desconhecimento do que o conceito significa. Desde a categorização de Mikhail Bakhtin do que seja gênero discursivo, passando por teorias como as de Van Dijk, até chegar aos teóricos da Escola de Genebra e à mudança de “discursivo” para “textual”, o conceito passou por uma espécie de filtro, que faz com que elementos como estrutura e suporte sejam levados em consideração em nível muito acima da natureza do discurso predominante. Assim, aquilo que Van Dijk chegou a considerar como gênero, como a narração, passa a ser visto, pela Escola de Genebra, como um tipo de discurso, dentro do qual gêneros textuais, como o romance, o conto, a novela, a notícia, o filme se incluem. Assim, narração é um tipo de discurso; conto e romance são gêneros narrativos. Autoficção não é gênero, mas gêneros literários inúmeros podem ser autoficcionais.

Da mesma forma, quando se atenta para o conceito de autoficção, torna-se evidente sua natureza como um tipo de discurso, em que o autobiográfico se funde com o ficcional. Esse discurso pode dar origem a gêneros diversos, como o romance e o conto. Mas não pode ser categorizado como gênero, o que inviabilizaria que uma definição paratextual, como a de “romance”, pudesse ser afixada ao corpo do texto e estabelecesse a obra como pertencente a um gênero já cristalizado.

Assim também tem sido frequente que os teóricos sobre a memória a problematizem como invenção, como resultante de escolhas e de sínteses feitas por aquele que lembra, sem uma correspondência efetiva com a realidade. Os limites entre a realidade e a invenção, nos textos que se definem como autobiográficos e querem ser recebidos como representação do real, são imprecisos. Textos autobiográficos seriam, por natureza, resultantes de invenções, mesmo que inconscientes. A fidelidade ao real, conforme acreditada por Lejeune, é vista como uma ingenuidade.

O lado oposto acredita que o imaginário, como possibilidade para se criar a representação do que não é real, nada mais seria que uma função da memória, que cria a partir de coisas reais. A ficção seria uma colagem de imagens e de fatos fixados na memória.

As duas abordagens fazem da autoficção uma impossibilidade, um conceito resultante de crenças ingênuas. Em ambos os casos, um dos dois elementos que formam o conceito seria idêntico ao outro, mesmo quando posto em evidência. Tratam-se, sem dúvida, de tentativas de se explicar cientificamente como funcionam a memória e a imaginação, mas que não atingem a natureza da obra literária como resultante de uma intencionalidade. É exatamente a possibilidade de a memória e a imaginação assemelharem-se que torna possível que, em uma obra autoficcional, o narrado não se apresente, por si só, como real ou como invenção, mas permaneça indeterminado. Essa mesma característica está no fato de a linguagem não possuir elementos que, em si mesmos, identifiquem textos como expressão do real ou da invenção. O que a memória e a imaginação fazem, no texto literário, permanece como dependente da intencionalidade que origina o texto e orienta a leitura.

Pode-se chegar, por fim, a um conceito que contenha, em si, aqueles elementos que são indissociáveis de toda obra autoficcional até o momento conceituada como tal: a oscilação entre a natureza autobiográfica, real, do narrado, e sua natureza ficcional, como imaginário. Essa oscilação, como ambiguidade, não é algo que ocorra ao acaso, sem o controle de quem escreve, mas que dá origem à obra. Ela precisa ser percebida pelo leitor como pacto de leitura. A autoficção é uma modalidade literária que depende do reconhecimento desse pacto pelo leitor que ela ambiciona. Demais estratégias formais, como a coincidência de nomes, criam as inúmeras categorias a partir das quais a autoficção vem sendo focalizada. São estratégias que já não podem ser vistas como elementos essenciais. A fluidez dessas estratégias tem permitido à autoficção abarcar inúmeros gêneros literários, nos quais a possibilidade de

performance se amplia ou se reduz. A performance e suas modalidades é algo que deve ser abordado como estratégia, mas não como integrante essencial do texto.

Referências

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

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977. In: FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*. USP, São Paulo, n. 4, abril/2010, p. 91-102. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf>. Acessado em: 02/nov./2019.

_____. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In: *Itinerários*, Unesp, Araraquara, n. 40, jan./jun. 2015, p. 45-60.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: *Revista Criação & Crítica*. USP, São Paulo, n. 4, abril/2010, p. 91-102. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf>. Acessado em: 02/nov./2019.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária* Tradução de Margot P. Malnic. 2ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3ª ed., Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SEARLE, John R. *Intencionalidade*. Tradução de Júlio Fischer e Tomás Rosa Bueno. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

_____. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: SEARLE, John R. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002b.

WIKIPÉDIA. Autoficção. Disponível em:
<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Autofic%C3%A7%C3%A3o>> Acessado em:
02/nov./2019.

EDSON RIBEIRO DA SILVA é mestre em Estudos da Linguagem (2005) e doutor em Estudos Literários (2009) pela Universidade Estadual de Londrina. Pós-doutor pela mesma instituição, com pesquisa sobre Estética da Recepção e Teoria do Efeito Estético aplicados ao ensino de literatura (2015). Professor do Mestrado em Teoria Literária, na Uniandrade, em Curitiba, Paraná, atuando na linha de pesquisa Poéticas do Contemporâneo. Autor premiado em concursos de contos, publicou, em 2015, *Diferenças iguais*, livro que reúne produções no gênero. Publicou, em 2014, *A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa*, obra que focaliza a estética da produção ficcional que mimetiza as escritas de si. Estas têm sido objeto de suas pesquisas mais recentes. Em 2016, publicou *A enunciação em A hora da es trela*, trabalho que atrela a teoria literária à Análise do Discurso de linha francesa.