

O EU É OUTRO: PRIMEIRA E TERCEIRA PESSOA NA AUTOFIÇÃO

Dr. RICARDO AUGUSTO DE LIMA
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Maringá, Paraná, Brasil
ricardodalai@gmail.com

MARINA STUCHI (DOUTORANDA)
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina, Paraná, Brasil
marinastuchi@hotmail.com

RESUMO: É notável hoje a presença de textos autoficcionais na literatura contemporânea. Após o surgimento do conceito em 1977, o termo passou por uma validação teórica movida de aceitações e recusas, mas que não negava ser uma prática frequente e típica da contemporaneidade. Um novo movimento, consequência do choque triplo entre teoria, crítica e prática literária, gera hoje exemplos de extrapolação dos limites previamente definidos para o gênero supostamente estável. É sobre esse movimento que aqui nos debruçamos, com o intuito de evidenciar como a autoficção encontra diferentes formas e modos narrativos, não mais presos aos primeiros traços que a caracterizavam, ou buscavam fazê-lo.

Palavras-chave: Autoficção. Teoria literária. Literatura contemporânea. Primeira pessoa. Terceira pessoa.

Artigo recebido: 30 maio 2018.
Aceito: 17 jun. 2018.

THE SELF AS ANOTHER: FIRST AND THIRD PERSON IN AUTOFICTION

ABSTRACT: The presence of autofictional texts in contemporary literature is remarkable today. After the emergence of the concept in 1977, the term went through a theoretical validation conveyed by approval and refusal which, however, did not disclaim it as a typically recurrent practice of contemporaneity. As a new trend, born as a consequence of the triple shock as concerns theory, criticism and literary practice, today it generates examples of extrapolation of the limits previously defined for the supposedly stable gender. This trend is the highlight of this study, aiming to make evident the way in which autofiction devises different narrative forms and modes, no longer attached to the first traits that characterized it, or tried to do so.

Keywords: Autofiction. Literary Theory. Contemporary Literature. First Person. Third Person.

*Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas.
Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de
toutes pièces, mais de toutes traces: il est à
construire.*

(DOUBROVSKY, 1988, p. 77)¹

BREVÍSSIMA INTRODUÇÃO: O NASCER DE UM (NOVO?) GÊNERO

Na introdução do livro *Bem-vindo ao deserto do Real* (2011), o filósofo esloveno Slavoj Žižek conta uma anedota que reflete em perfeita metáfora o procedimento estilístico-filosófico que alimenta a autoficção. Na República Democrática Alemã, toda correspondência é lida pelos censores; por isso, um operário, ao conseguir um trabalho na Sibéria, combina um código com seus amigos: se a carta enviada estiver escrita com tinta azul, tudo o que ela diz é verdade; se estiver escrita em vermelho, é mentira. Já na primeira carta, ele escreve: “Tudo aqui é maravilhoso: as lojas vivem cheias, a comida é

¹ Tradução nossa: “O sentido de uma vida não está num lugar, não existe. Não se trata de descobrir, mas de inventar, não em todos os detalhes, mas em seus rastros: ele está por *construir*”.

abundante, os apartamentos são grandes e bem aquecidos, os cinemas exibem filmes do Ocidente, há muitas garotas, sempre prontas para um programa – o único senão é que não se consegue encontrar tinta vermelha” (ŽIŽEK, 2011, p. 17).

O código, ao fazer referência a si mesmo na mensagem, se torna um meta-código, cuja resolução e entendimento são impossíveis: ele afirma a presença do que está ausente, isto é, a tinta vermelha. Žižek lembra que esse é justamente o problema padrão da autorreferência: escrita em azul, a carta deve ser tomada como verdadeira, mesmo afirmando a escassez de tinta vermelha? Ou deve ser lida como mentira, visto que, uma vez ausente, a tinta vermelha dá lugar à tinta azul como única saída para a comunicação? O que realmente diz a carta?

Uma coisa é certa: a menção à tinta vermelha altera o modo com que a carta deve ser lida.

No fim da década de 1970, o debate sobre a autobiografia e seu possível discurso de verdade foi acirrado pelo surgimento do conceito autoficção. Em 1977, Serge Doubrovsky, ao observar o quadro criado por Philippe Lejeune (2008, p. 28), percebe a possibilidade de preencher uma das duas casas que o autor de *O pacto autobiográfico* havia deixado em aberto.

Protagonista Pacto	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a Romance	2 a Romance	
= 0	1 b Romance	2 b Indeterminado	3 b Autobiografia
Autobiográfico		2 c Autobiografia	3 c Autobiografia

Parece realmente impossível, como mostra a casa 1c, a existência de uma autobiografia cujo protagonista não compartilhasse o nome de seu autor, apesar de encontrarmos casos na literatura de romances que empregam uma máscara autobiográfica, como a *Autobiografia de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein; mas nada impediria, na visão de Doubrovsky, o advento de um romance cujo narrador-protagonista apresentasse o mesmo nome do seu autor, o que preencheria a casa 3a. Lejeune assume essa postura por basear sua noção de pacto autobiográfico justamente na *intenção* de verdade firmada por meio da homonímia²; dito de outro modo, trata-se de um acordo entre autor e leitor, no

² O pacto autobiográfico gerou inúmeras discussões que não iremos abordar aqui, mas que deixamos como referência, em especial as engendradas por Paul De Man (1984), em seu texto “Autobiografia como desfignação”, e Jerome Bruner (1993), em “The autobiographical process”.

qual o primeiro afirma o intuito de ser sincero na medida do possível e o segundo a acreditar na sinceridade do texto. A autoficção toma posse disso e, a partir do nome do autor, fomenta o que Manuel Alberca (2007) chama de pacto ambíguo, isto é, nem pacto romanesco nem autobiográfico, mas um entre-lugar.

Posteriormente, o próprio Lejeune (2008, p. 59) comentou a leitura de Doubrovsky:

Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como uma “autoficção” que, por sua vez, me inspirou.

Assim, após o surgimento do neologismo em 1977, o conceito passa por uma validação: era preciso dizer o que é e quais são seus limites a fim de comprovar tratar-se realmente de um novo gênero literário ou se era, como pergunta Jacques Lecarme (2014), um “mau gênero”.

A pergunta inicial é, portanto, “o que é autoficção?”, seguida muito de perto por aquela que mais me interessa aqui: quais são os seus limites? Quais textos abrange? “O que é” se responde facilmente: um texto que mescla, a partir do nome do autor, ficção e autobiografia, esta última entendida por mim como um discurso com *intenção* de sinceridade. Ou ainda: mistura de ficção e referencialidade em um texto essencialmente ficcional. As outras questões são respondidas na medida em que ocorre um choque entre a teoria, que procura definir um possível gênero literário, e a crítica, que percebe na prática contemporânea exemplos e movimentos de extrapolação dos limites previamente definidos, gerando textos transgressores e desviantes.

AINDA PELA MANHÃ: PRIMEIROS DIZERES

É, então, a presença do nome próprio que desestabiliza os pactos entre autor e leitor na autoficção. Ela não é, como afirma Jacques Lecarme (2016, p. 106), “nem a ficção romanesca nem a autobiografia, mas o nó górdio de dois pactos contraditórios, o ficcional e o autobiográfico, o virtual e o referencial”. Assim como “a autobiografia é um dos sinais da transformação da noção de pessoa e está intimamente ligada ao começo da civilização industrial e à

Ambos mostram como a autobiografia é uma das várias maneiras de se referir ou de significar a vida, empírica do sujeito, vivida. Portanto, a autobiografia é entendida por eles como um produto cultural construído.

chegada ao poder da burguesia” (LEJEUNE, 1971, p. 10), a autoficção nasce enquanto gênero híbrido, ambíguo, cujo valor estético está no jogo de crer e descrever que impõe ao leitor. Seria, como queria Doubrovsky (1988, p. 69), uma “ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais”³, que contrasta com a autobiografia, “privilégio reservado aos importantes desse mundo”⁴, por ser democrática. Como ele mesmo afirma: “O texto auto(bio)gráfico, da aurora do gênero até o presente mais imediato, e em seus postulados contrários, está regido por uma lei suprema: dizer (sobre si mesmo e, de passagem, sobre o outro) a *verdade*, que está vinculada à *realidade*, por oposição, desde logo, à *ficção*” (DOUBROVSKY, 1988, p. 64)⁵.

Na autoficção, verdade e ficção não são categorias opostas, mas se misturam em um texto primordialmente ficcional, cuja realidade ali expressa quer senão existir enquanto uma realidade fora, uma experiência do fora, expressando novas maneiras de ser e existir no tempo e espaço aos quais o sujeito está confinado pelo Real. “Por isso”, escreve Lecarme (2016, p. 106), “é natural que pensemos estar diante de uma aberração teórica⁶, já que era flagrante a contradição entre diferentes abordagens. Mas a literatura pode transformar uma contradição interna em um enigma fecundo”.

De forma geral, trata-se de uma das várias manifestações artísticas que marcam um “retorno ao real” (FOSTER, 2014) do qual faz parte o autor outrora rejeitado e morto pela doxa barthesiana e restringido enquanto *persona* pela função-autor foucaultiana⁷. A partir desse ponto, a autoficção passa a ser entendida tanto como uma variante pós-moderna da autobiografia

³ Do original: “Fiction, d'événements et de faits strictement reels [...]” (tradução nossa).

⁴ Do original: “[...] privilège réservé aux importants de ce monde [...]” (tradução nossa).

⁵ Do original: “Le texte auto(bio)graphique, de l'aurore du genre au plus immédiat présent, et dans ses postulations contraire, est régi par une loi suprême: dire (sur soi et, au passage, sus autrui) la *vérité*, qui a partir liee avec la *réalité*, par opposition, bien sûr, à la *fiction*” (tradução nossa).

⁶ Com a publicação de *Fiction et diction* (1991), de Gérard Genette, Lecarme (2014) se perguntará se a autoficção é, enfim, um gênero, um subgênero ou um mau gênero por se tratar de uma “aberração teórica”. Embora não cite Doubrovsky, Genette chama a autoficção de “autobiografia envergonhada”, cuja relação genérica apresenta uma dissociação entre o autor e o narrador, mantendo, ambos, uma relação de identidade com o personagem. Genette (1993, p. 73) mostra como ocorre a relação entre autor, narrador e personagem em outras narrativas, como na novela histórica, abordando, inclusive, autobiografias e ficções homo e heterodiegéticas. A partir disso, conclui-se que a autoficção se revelaria uma triade “trôpega e contraditória [...] que Genette considera tão absurda quando a hesitação do autor balbuciando ‘sou eu e não sou eu’”. A autoficção, mesmo embelezada por grandes nomes, é uma mancha na soberba teoria dos gêneros coerentes” (LECARME, 2014, p. 71).

⁷ Assim como a discussão que envolve a autobiografia, não abordarei aqui as diferentes perspectivas teóricas que promovem o afastamento da figura autoral, como as de Barthes e Foucault. Vale dizer, entretanto, que ambos assumem uma postura menos estruturalista nos últimos escritos, como escreve Denilson Lopes (2002, p. 252): “nos trabalhos que se seguem destes autores, eles cada vez vão deixar mais pistas para afirmar não novas experiências científicas, que distanciam pesquisador e pesquisado, mas como lidar com o pessoal na escrita, sem recorrer a velhos biografismos”.

como do romance, pois o movimento é duplo: não se acredita mais em uma verdade literal, indubitavelmente referencial, justamente por entender-se que o discurso histórico é incoerente e arbitrário, cuja construção está sujeita à fragmentação da memória. Por outro lado, a presença do nome real do autor na trama ficcional aciona outro dispositivo, capaz de alterar a leitura e tornar líquidas as bases sólidas sob as quais se ergue a ficção. O surgimento do termo não é reflexo de uma posição pessoal de Doubrovsky, mas fruto de um longo caminho filosófico, antropológico e literário que envolve, principalmente, a questão do sujeito e sua relação com o meio e o outro a partir do desejo, disfarçado ou não, de dizer a verdade sobre si em um processo de autoconhecimento, o que estreitaria a relação entre autoficção e Psicanálise. O desejo de se ficcionalizar encontra-se com o desejo de se revelar.

Pensando nessa relação, “o autor da autoficção mistura metodicamente as pistas e deixa ao leitor a liberdade de seguir as estradas escuras da autenticidade e das quimeras, de descobrir aqui e ali pontos de emergência e transparência de personalidade” (HUBIER, 2003, p. 134)⁸. Assim se constrói um texto não linear, preenchido pelo desencadeamento de palavras, “consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise” (DOUBROVSKY, 2011, p. 26). É, portanto, uma tentativa de traduzir (ou reconstruir) o sujeito na contemporaneidade, impossível de se retratar como bela unidade harmoniosa.

O sujeito de que se trata na arte há muito não é mais aquele olho soberano capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas. Ele é outro: descentrado, não coincide mais com um centro organizador da representação. O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em que se temporalizou e deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço. (RIVERA, 2014, p. 21)

Com isso, a autoficção se mostra, *a priori*, como uma espécie de oásis na teoria literária, porque parece resolver determinados impasses envolvendo esse que é o elemento mais problemático dos estudos literários: o autor. Ela permite

[...] 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

⁸ Do original: “[...] l’auteur d’autofiction brouille méthodiquement les pistes et laisse au lecteur la liberté de suivre les chemins obscurs de l’authenticité et des chimères, de découvrir çà et là, des points d’émergence et de clarté de la personnalité” (tradução nossa).

finalmente de ideologias literárias aparentemente ultrapassadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de, a partir de sua vida e da sua ficcionalização, ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro. (HUBIER, 2003, p. 125)⁹

Longe de situar Doubrovsky como primeiro autoficcionista, o momento seguinte, como mostraremos no próximo tópico, procurou definir os limites da autoficção: quais as características do gênero, exemplos dele e se é, de fato, gênero ou subgênero literário.

AO MEIO-DIA: OS LIMITES DA AUTOFICÇÃO

A grande maioria dos estudos sobre a autoficção objetivaram estabelecer relações e categorizar as diferentes formas de escrita autoficcional. Entretanto, estudos como os de Vincent Colonna (1989) e Philippe Gasparini (2004; 2008) estabeleceram possíveis categorias a partir da presença do nome próprio em contraste com o material ficcional da narrativa.

O primeiro estudo acadêmico sobre a autoficção data 1989. Trata-se da tese de Vincent Colonna, orientada por Gérard Genette, intitulada *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature [A autoficção: ensaio sobre a ficcionalização de si na Literatura]*. Colonna (1989; 2014) descarta a definição de Doubrovsky e não assimila autoficção à uma variante do romance autobiográfico, de certa forma agora mais crítico e ambíguo. Autoficção seria, portanto, uma série de procedimentos de ficcionalização do eu na qual a autenticidade dos fatos não é de forma alguma exigida; ao contrário, é a exploração do imaginário literário que é agora valorizada, sendo a única exigência para que aconteça é o personagem da obra possuir o mesmo nome do seu autor. Nas palavras de Colonna (1989, p. 30), “autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)”¹⁰.

Com isso, Colonna amplia a gama de textos autoficcionais, pois não existiria mais um limite histórico ou geográfico, o que faz com que o conceito, que nasceu para designar um gênero pós-moderno e um sujeito em plena crise nessa pós-modernidade, designasse todo texto de qualquer época no qual o

⁹ Do original: “[...] parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d’un moi changeant, polymorphe, et de s’affirmer libre enfin d’idéologies littéraires en apparence dépassées. Elle offre à l’écrivain l’opportunité d’expérimenter a partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d’être tout à la fois et lui-même et un autre” (tradução nossa).

¹⁰ Do original: “Une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)” (tradução nossa).

autor é o personagem principal da narrativa, destituindo *Fils* como primeira autoficção. Segundo ele, *História verdadeira*, de Luciano de Samósata (125-181), seria a primeira autoficção/autofabulação da literatura. Assim, ao situar a gênese da autoficção na Antiguidade, Colonna mostra como Luciano de Samósata parece “ter encontrado a fonte de onde correm essas ficções transgressivas, que explica muitas coisas e se torna razão mesmo das autoficções contemporâneas, das quais algumas são bons exemplos e que eles descrevem como um achado francês inteiramente recente” (COLONNA, citado em BARBOSA, 2009, p. 185).

A fim de contemplar (todos) esses textos, Colonna (1989; 2014) propõe quatro categorias autoficcionalis: a **fantástica**, a **autobiográfica**, a **especular** e a **intrusiva**. A primeira abrange narrativas nas quais “o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança”, cuja “distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2014, p. 39). Os exemplos não são frequentes, mas temos o já citado “O Aleph”, de Borges; *La pasión de los nómades*, de María Rosa Lojo, e *À beira do corpo*, de Waldir Ayala.

A segunda categoria, a autoficção autobiográfica, estaria próxima ao romance autobiográfico: a diferença estaria no nome próprio, pois “a grande originalidade da autoficção estaria na revelação do nome próprio; no romance autobiográfico, os nomes estariam cifrados ou esquivados, principalmente o do autor” (COLONNA, 2014, p. 47).

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui ao seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso. Alguns contemporâneos [...] reivindicam uma verdade literal e afirmam verificar datas, fatos e nomes. Outros abandonam a realidade fenomênica (o personagem é um bebê que tem o sobrenome do pai do autor), mas permanecem plausíveis, evitam o fantástico; fazem de modo que o leitor compreenda que se trata de um “mentir-verdadeiro”, de uma distorção a serviço da veracidade [...] (COLONNA, 2014, p. 44).

No tocante à categoria em que mais se estreita a relação entre vivido e narrado, são vários os seus exemplos: *Divórcio*, de Ricardo Lísias, de 2013; *Diga o nome dela*, de Francisco Goldman, de 2014; e *Pai, pai*, de João Silvério Trevisan, de 2017, dentre outros. Nos três casos, a ficha catalográfica apresenta o gênero romance e seu conteúdo explicita uma ficcionalização de si. Por coincidência, os três exemplos partem de relações e/ou situações

traumáticas: um processo de separação, a morte da esposa e a difícil relação com o pai, respectivamente.

A terceira categoria, a especular, é “baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro” (COLONNA, 2014, p. 53). Realismo e verossimilhança são elementos secundários, pois a fabulação de si “não deixa de lembrar a metáfora do espelho”. O autor não é, necessariamente, o centro da narrativa, porém está em alguma parte da obra, mesmo que seja por meio de uma simples silhueta. Tal categoria estaria ligada direta e explicitamente ao fenômeno metatextual, pois, embora a autoficção sempre tenha algo de especular, aqui, ao colocar o seu nome próprio em circulação no livro, o autor “provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer” (COLONNA, 2014, p. 55). Não há, portanto, a ideia de identidade, mas de “projeção”. O romance publicado em 2014, *O irmão alemão*, de Chico Buarque, parece encaixar-se aqui, visto que temos a referência a um autor real, nomeado apenas como Holanda, que sai em busca do irmão a partir de uma carta “autêntica” que é, inclusive, apresentada no livro. Perceba que o Holanda possui um “erro” de grafia, sinal autoral jocoso que permite uma relação nominal que diz mais respeito ao pai do autor do que a ele mesmo. A projeção que ocorre ali é, portanto, especular.

Por fim, na autoficção intrusiva, o personagem resultado da transformação do autor não é protagonista, e por vezes sequer pertence à intriga. “O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (COLONNA, 2014, p. 56). A intrusão pode ser por meio de um discurso do narrador que vai garantir veracidade aos fatos narrados, ou digressões, vozes paralelas a histórias, que podem corroborar ou contradizer o que está sendo narrado. Colonna cita como exemplo *Le père Goriot* [*O pai Goriot*], publicado em 1834 por Honoré de Balzac. Forma pouco familiar e pouco empregada, aqui os fatos narrados não correspondem ao autor, que se apresenta na diegese enquanto “testemunha”. Outro exemplo que já escapa do domínio da prosa é o texto dramático *Seis personagens à procura de um autor*, no qual o dramaturgo Luigi Pirandello aparece sob várias facetas, inclusive de forma jocosa, como quando o personagem do Diretor, furioso, diz: “O que você quer eu faça, se não chega mais, da França, uma boa comédia e se somos obrigados a encenar peças de Pirandello, que só os “iniciados” entendem e que são feitas de propósito para não agradar nem aos atores nem aos críticos nem ao público?” (PIRANDELLO, 2003, p. 279).

Várias críticas podem ser tecidas para a abordagem teórica de Colonna, sendo a principal delas o fato dele abrigar em suas quatro categorias praticamente toda a ficção. Entretanto, embora objetive categorizar textos,

Colonna o faz *en passant*, sem um maior cuidado em definir exatamente o que se propõe como objetivo nessas categorias. Colonna se perde na tentativa de mostrar que a autoficcionalização é inerente à própria ideia de Literatura, adentrando, inclusive, o mundo do fantástico. Pouco resta, portanto, de *auto*, passando a designar mais a *ficção* escrita em primeira pessoa e seus recursos estilísticos.

De fato, para a publicação de sua tese quinze anos depois, em 2004, Colonna reavaliou e ampliou seu trabalho, revisando e alterando conceitos, capítulos e, inclusive, seu título. Parece-me que sua nova leitura percebe que os anos 1990 incitaram novas formas de ficcionalização do eu. Colonna abriga todas no termo-valise autoficção, aqui já diferente de como o idealizara Doubrovsky em 1977, isto é, como gênero herdeiro do romance autobiográfico. A ambiguidade criada, principalmente, no atrito entre o nome do autor e sua ficção/ficcionalização, possibilitaria novos efeitos estéticos e intensificaria outros, já empregados na literatura desde sempre. Assim, ele destitui a autoficção como gênero “pós-moderno”, pois ela não estaria sob o signo da “crise do sujeito”.

Seu êxito, portanto, está em alterar o curso das discussões ao propor uma perspectiva diferente da de Doubrovsky para a autoficção, que deixa de ser o romance que apresenta matéria autobiográfica para se tornar um instrumento crítico, tornando-se, conseqüentemente, objeto de estudo para a Teoria dos gêneros e para a História da literatura.

Philippe Gasparini talvez seja um dos pesquisadores mais produtivos nas discussões que envolveram (e envolvem) a autoficção, situando-o em uma espécie de Panteão da autoficção junto de Vincent Colonna, Serge Doubrovsky, Philippe Vilain e outros. Pelo menos quatro de seus livros abordam o tema: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* [Ele sou eu? Romance autobiográfico e autoficção], de 2004; *Autofiction: une aventure du langage* [Autoficção: uma aventura da linguagem], de 2008; *La Tentation autobiographique: de l'Antiquité à la Renaissance* [A tentação autobiográfica: da Antiguidade ao Renascimento], de 2013, e *Poétiques du je: Du roman autobiographique à l'autofiction* [Poéticas do eu: do romance autobiográfico à autoficção], publicado recentemente, em 2016.

Gasparini (2004), em um primeiro momento, distingue muito bem duas formas de escrita de si com aproximações em menor ou maior grau de identificação entre autor, narrador e personagem, possibilitando três tipos principais de autoficção: **autobiografia fictícia**, que seria a simulação de uma escrita autobiográfica, como *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann

Wolfgang Goethe, de 1774¹¹; **romance autobiográfico** (ou “ficção autobiográfica”), isto é, uma narrativa fictícia, possível, mas não verificável em sua totalidade e na qual não existe relação nominal, por exemplo, boa parte da produção literária do escritor francês Jean Genet; e **autoficção**, misto das duas anteriores, mas que mergulha o leitor entre a verdade e a mentira, sendo impossível distinguir uma e outra, visto que o jogo é criado a partir da inclusão do nome próprio. A partir dessa classificação, Gasparini engloba no rol de textos autoficcionais clássicos como *Viagem à lua*, de Cirano; *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e “O Aleph”, de Jorge Luís Borges.

Fica claro que essa primeira classificação proposta por Gasparini (2004) se preocupa em definir categorias por meio da ficcionalidade da narrativa ou por meio de índices de identificação contraditórios, incluindo a verossimilhança. Pensando de outra forma, é justamente a relação entre o nome e a ficcionalidade do escrito que pode desdizer o afirmado por Gasparini, pois são os nomes de Cirano, Dante e Borges que intensificam a ficcionalidade de suas narrativas. Sabemos: Dante nunca foi ao Inferno e Cirano não pisou na Lua. A presença dos nomes próprios não atesta senão a ficcionalidade do texto a partir do seu conteúdo fantástico/maravilhoso.

Anos depois, Gasparini (2008) propôs uma nova categorização, centrando sua atenção no pacto de leitura. Abandonando a categoria da autobiografia fictícia — o que nos parece acertado, visto que a autobiografia fictícia nada mais é que um romance homodiegético —, Gasparini reforça a necessidade da homonímia, sem que, no entanto, sua presença *ipsis litteris* passe a existir. Assim, a identidade do autor pode ser reconhecida por meio de operadores identitários (abreviaturas, profissão, local de nascimento, idade, nomes de terceiros etc.).

As novas categorias (**autobiografia**, **romance autobiográfico** e **autoficção**) transitam entre sugerir a identidade nominal, no caso do romance, e em compartilhar, de alguma maneira, a identidade entre autor, narrador e personagem nas outras duas categorias. Enquanto pacto, a autobiografia seria a única cujo pacto é de verdade, seguindo os passos de Lejeune. No romance autobiográfico e na autoficção, o contrato de leitura é ambíguo, o que serve de estratégia linguística-narrativa e elemento metalinguístico e literário explicitamente colocados no texto, conscientemente empregados na escrita.

¹¹ Sabe-se hoje que a história por trás de *Werther* se relaciona com a experiência do próprio Goethe. “Na primeira parte de *Werther*, é o próprio Goethe que é Werther”, escreveu Johann Christian Kestner (1741-1800) em uma carta no dia 7 de novembro de 1774. E continua: “Para Lotte e Albert, emprestou traços de nós dois, minha mulher e eu. Muitas das cenas são ligeiramente verdadeiras, mas em parte modificadas; outras são estranhas à nossa história” (citado em ANGELLOZ, 2007, p. XV-XVI). Kestner era noivo de Charlotte Buff, por quem Goethe teria se apaixonado na primavera de 1772.

Em relação à autoficção, Gasparini altera o pacto ficcional do primeiro momento pelo pacto ambíguo, resultado do choque entre homonímia e ficção. Tanto ela como o romance autobiográfico intentam, ao empregar a homonímia, efeitos diversos que vão desde intensificar a ficção, como os casos de Dante e Cirano, até intensificar a ideia de uma verdade *em si sobre si*, uma realidade outra que só a linguagem da ficção poderia fundar.

Ambas as estratégias se distinguem pelo grau de ficcionalidade: a diferença entre elas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade, mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. Pelo contrário, mantendo-se dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. A identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambiguidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação. (KLINGER, 2012, p. 41-2)

Assim como a autobiografia fictícia, o romance autobiográfico pode apresentar relação de identidade formalmente ou apenas sugerir-la, mas o pacto de leitura é totalmente nebuloso e impreciso. O que garante, muitas vezes, uma leitura “autobiográfica” em textos contemplados aqui é a análise comparativa com emprego de material paratextual (cartas, documentos, prefácios, entrevistas, outros escritos literários etc.) que torna perceptível o mascaramento do autor em um ou mais personagens da narrativa, chegando a criar *alter egos*. Autoficção, por sua vez, ainda designaria um texto ficcional com relação onomástica. O que limita cada categoria é o grau de ambiguidade construído na narrativa. Esse caráter ambíguo não empobrece o material ficcional, ao contrário, colabora na construção de uma realidade outra, pois garante à ficção outra(s) perspectiva(s). Como escreve Sartre (2005, p. 11), ao tratar dos romances autobiográficos de Jean Genet, em narrativas dessa categoria

Não é Narciso que governa. Enquanto inclinam-se sobre a água, veem apenas uma vaga aparência de homem. Genet se vê por toda parte; as superfícies mais foscas retornam-lhe sua imagem; mesmo com outros, se distingue e, ao mesmo tempo, revela seu mais profundo segredo. O tema inquietante é o duplo, da

imagem, do sócia, do irmão inimigo, é encontrado em todas as suas obras. Cada uma delas tem esta estranha propriedade de ser e refletir a si mesma. Genet faz surgir uma multidão fervilhante e volumosa que nos intriga, nos transporta, e se modifica em Genet sob o olhar de Genet.

Esse Eu-Outro se revela no ato de escrever sobre si, fomentando a criação de um reflexo ficcional, realidade fora. Cria-se, portanto, um duplo, que em nenhuma medida remete a um sujeito anterior ou posterior: o duplo não se constitui como uma realidade segunda ou submissa, não representa ninguém e, sim, apresenta uma realidade fundada, ontologicamente real, simultaneamente o Eu e o Outro. Daí a pergunta-título de Gasparini em seu livro: *Est-il je?*

A publicação das obras de Gasparini e Colonna, além de outras aqui não citadas, como os estudos de Marie Darrieussecq, de Philippe Vilain e de Philippe Forest, comprovam que, uma vez lexicalizado, o gênero começa a dar sinais de desvios e transgressões, seja na prática literária, seja na análise crítica e teórica.

A partir principalmente da proposta de Colonna (2004), podemos ampliar o leque de autoficções possíveis, pois em seu entender ela deixa de ser um gênero, uma estrutura textual e passa a denominar uma série de procedimentos que, juntos, podem defini-la. Assim, ele se interessa mais em responder quais recursos autoficcionais foram empregados e quais foram seus efeitos em diferentes momentos, pois com a ajuda da história literária, o francês compreende que esses recursos e suas justificativas de uso se alteram de acordo com o contexto de produção, sendo, inclusive, empregados de forma não consciente.

É, portanto, dizer que se trata, sim, de um gênero, mas antes disso: autoficção como *poiesis*, pois, como escreve Sartre (1948, p. 314), “quando um objeto está oculto a todos os olhos, ele deve ser inventado a partir do zero para que possa ser descoberto”¹².

Distanciados quatro décadas do nascimento do termo, parece-nos possível distinguir a construção da autoficção a partir de três níveis, a saber: homonímia, ficcionalidade e ambiguidade. Diferentes gradações de cada nível definem diferentes tipos de escritas do eu (autobiografia, autoficção, autofabulação, romance/ficção autobiográfica etc.). Dentre essas possibilidades, a certeza de que, na autoficção, estamos diante de um pacto oximórico, estilisticamente ambíguo, que rompe com qualquer princípio de verdade/veracidade sem assumir, integralmente, a ficção.

¹² Do original: “[...] lorsqu’un objet est caché à tous les yeux, il faut l’inventer de toutes pièces pour pouvoir le découvrir” (tradução nossa).

Trata-se sempre de um entre-lugar, gênero sobretudo híbrido. Nenhuma resposta ou certeza é encontrada, somente a dúvida envolta em névoa. Eis a cor da autoficção: crepuscular.

O ANOITECER, A HORA ABSURDA: A BELEZA DO CREPÚSCULO

Como toda a história da literatura é marcada pelo estabelecimento de limites e normas que são, logo em seguida, superados, extrapolados ou diluídos, a partir da década de 1980 a autoficção instigou uma grande quantidade de narrativas mais ou menos experimentais. No verbete que ocupa no *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, da *Encyclopaedia Universsalis*, publicado de 2016, Jacques Lecarme afirma que a autoficção não só demonstrou que a “casa não estava vazia”, como também que ela “ficara prodigiosamente lotada” nas décadas seguintes, nas quais se assistiu a uma incrível aventura do neologismo, sendo talvez, ainda, impossível saber se correspondia a um novo gênero ou apenas a um efeito especial de exibição, tanto atraente quanto enganosa (LECARME, 2016, p. 104). Lecarme (2014, p. 76) considera como grande trunfo de Doubrovsky a ambiguidade, pois é ela que garante uma “dupla capacidade crítica e criativa” e o trabalho nascido da prática analítica no qual “o eu empírico do escritor vem a coincidir com o mundo real do século XX, por um milagre literário ou pelo triunfo de uma paranoia narcisista, em ambos os casos pelos poderes de uma escrita do discurso” (LECARME, 2016, p. 104)¹³.

Atualmente, percebe-se que permeia o imaginário artístico, não apenas literário, uma tendência de colocar em choque essas duas esferas, ficção e realidade, por meio de um material que mescle esses dois conceitos outrora tomados como opostos. O choque, aqui, é muito mais atrito que colisão, possibilitando a ultrapassagem de características já estabelecidas. Por isso, entendemos a autoficção como uma das várias formas de representação que busca, no sujeito humano, motivos e temas para lidar com esse tumultuoso conviver do Eu e com o Outro. Ao colocar real e imaginário se entrecruzando na ficção, a autoficção permite, também, uma vazão desse Eu alegórico por meio da linguagem simbólica. É ela quem garante a possibilidade de diluição das fronteiras entre público e privado, entre sonho e realidade, real e virtual, processo nitidamente intensificado com as tecnologias e plataformas digitais.

¹³ Do original: “Dans cette oeuvre née de la pratique analytique, le *moi* empirique de l'écrivain vient coïncider avec le *monde* effectif du *xx^e* siècle, par un miracle littéraire ou par un triomphe d'une paranoïa narcissique, dans les deux cas par les pouvoirs d'une écriture de la parole” (tradução nossa).

Como única característica que parece restar da autoficção dos primeiros momentos, temos a ambiguidade. Já afirmamos que, a princípio, a autoficção se colocou como uma espécie de oásis nos estudos literários ao quebrar os limites entre real e ficcional, confundindo, provocando e instigando uma nova perspectiva no leitor.

Os textos que agora passamos a citar apresentam, por um lado, traços e características da autoficção e, por outro, elementos que contrastam com as categorias teóricas sugeridas nos estudos críticos. Neles, se percebe como a autoficção abole qualquer limite ou fronteira e acaba por abranger uma parte significativa da produção literária contemporânea, não apenas pela inclusão de um Eu homônimo ao escritor na narrativa, mas, principalmente, por se tratar de obras que colocam em questão o sistema representacional da literatura e fogem a uma perspectiva teórica pré-estabelecida.

Hoje, pode-se falar de outras formas de escrita autoficcional que não seja pela narrativa em 1ª pessoa: encontramos, por exemplo, textos nitidamente autobiográficos escritos em 3ª pessoa, obras dramáticas e cinematográficas que pressupõem certa referencialidade e/ou ambiguidade e mesmo “autoficções falsas” que assumem como responsabilidade única esta: a de oferecer um jogo que o leitor pode ou não aceitar. Nos exemplos a seguir, não nos prenderemos a uma análise demorada em todos eles, mas naqueles que, a nosso ver, são significativos enquanto estrutura textual ou pioneirismo disso que chamamos de desvios na autoficcionalização.

Em relação aos textos não escritos em 1ª pessoa e tomados como autoficcionais, destacamos dois exemplos: o conto “Depois de agosto”, de Caio Fernando Abreu, publicado na coletânea *Ovelhas negras*, de 1995; e o romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, de 2007. Em ambos, a ausência da 1ª pessoa do singular descaracteriza a autoficção “tradicional” ao mesmo tempo que suas ficções são construídas sob a égide da ambiguidade, facilmente identificada pelo leitor mais atento, por meio de uma falsa e potente 3ª pessoa. Percebam que não é o caso de um movimento mais recente da autoficção: desde final do século passado já se verifica a presença de textos desviantes e “experimentais” no falar de si, projetando esse eu para um outro sem que a subjetividade seja perdida.

No caso do romance de Cristovão Tezza, por mais que o autor tenha se esforçado para divulgá-lo como romance não autobiográfico, apresenta-se ali um pai, professor universitário com aspiração a escritor, e seu drama diante do nascimento de um filho com síndrome de Down. Relato duro e direto em terceira pessoa, focado no personagem do pai, que “não tem nada, e não é ainda exatamente nada” (TEZZA, 2007, p. 9) antes do nascimento da criança. É um momento de crise para ele não apenas porque se tornara pai de um garoto com síndrome de Down, mas porque, dedicado a ser escritor, era

sustentado pela esposa “havia quatro anos”. Sua masculinidade diante da situação está completamente abalada, e a chegada de um filho promete restituir essa dimensão tida como perdida. Digo isso para afirmar: é necessário distanciamento para aceitar quem se é e o que se era. Daí o emprego da 1ª pessoa do plural e do discurso indireto livre em muitos trechos, como se percebe a seguir:

É um papel que representamos, o pai angustiado, a mãe feliz, a criança chorando, o médico sorridente, o vulto desconhecido que surge do nada e nos dá parabéns, a vertigem de um tempo que, agora, se acelera em desespero, tudo girando veloz e inapelavelmente em torno de um bebê, para só estacionar alguns anos depois — às vezes nunca. Há um cenário inteiro montado para o papel, e nele deve-se demonstrar felicidade. Orgulho, também. Ele merecerá respeito. Há um dicionário inteiro de frases adequadas para o nascimento. De certa forma [...] ele também estaria nascendo agora, e gostou desta imagem mais ou menos edificante. (TEZZA, 2007, p. 9-10)

O exemplo é ideal porque, como contraposição do homem/marido que não tem nada (“nem casa, nem emprego, nem paz”), o escritor tem tudo, “ele está em outra esfera da vida. Ele é um predestinado à literatura — alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras [...]. Ele vive à margem: isso é tudo” (TEZZA, 2007, p. 10). Esse drible dado pelo autor por meio dessa voz narrativa é colocado em questão logo no início, com as duas epígrafes do romance: “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade”, de Thomas Bernhard, e “Um filho é como um espelho no qual o pai se vê, e, para o filho, o pai é por sua vez um espelho no qual ele se vê no futuro”, de Søren Kierkegaard. A epígrafe emprestada de Bernhard soa quase como justificativa para o escrito: buscou-se a fidelidade à verdade, mas o que nasce não é a verdade, sabemos, tampouco é mentira: é “outra coisa”, nem um nem outro. É diegese, e diegese é sempre ficção; embora possivelmente auto -, é, sobretudo, - ficção.

Nelson Luís Barbosa (2008), em um dos primeiros estudos brasileiros a abordar a autoficção enquanto arcabouço central, dispõe de um capítulo final em sua tese de doutorado intitulado “De todas as formas, autoficções”, no qual explora certos “desvios” autoficcionalis na obra de Caio Fernando Abreu amparado pelo estudo de Colonna (2004). O pesquisador demonstra como os contos “Garopaba *mon amour*”, “Saudades de Audrey Hepburn”, “O rapaz mais triste do mundo”, “Bem longe de Marienbad” e “Depois de agosto”, além dos dois romances do escritor — *Limite branco*, de 1970, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de 1990 — são passíveis a uma leitura autoficcional a partir,

principalmente, de leituras paratextuais que comprovam que esses textos englobam uma espécie de projeto literário autoficcional.

No caso do conto “Depois de agosto”, como todos os textos que compõem *Ovelhas negras*, Caio Fernando (1995, p. 245) incluiu uma nota explicativa: “Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão”. Esse peritexto justifica, em alguma medida, o uso da 3ª pessoa: a narrativa versa sobre um homem que, recém-descoberto soropositivo, encontra em um outro homem, também soropositivo, uma possibilidade de amor. O título do texto faz referência ao mês em que Caio Fernando ficou internado no Hospital Emílio Ribas, em São Paulo, sendo acompanhado pelos amigos e familiares; “anjos”, como o narrador do conto coloca. A leitura autoficcional é, inclusive, reforçada em uma análise paratextual: em agosto de 1994, Caio Fernando era cronista do jornal *O Estado de São Paulo* e aproveitou seu espaço para publicar três crônicas-cartas (ou cartas-crônicas) nas quais revela sua condição aos leitores, primeiro de forma simbólica, depois mais objetivamente. Refiro-me às “Cartas para além dos muros”, publicadas em agosto e setembro de 1994.

As crônicas, por sua vez, ecoam o conto “Carta para além do muro”, publicado no *Suplemento Literário Minas Gerais* em 29 de maio de 1971 e postumamente incluído na coletânea *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Escrito na forma epistolar, “Carta para além do muro” revela um sujeito alterado e preso (em uma clínica?), ou seja, com sua liberdade e sua sanidade aparentemente prejudicadas. Dizemos *aparentemente* por ser esse, a nosso ver, um dos eixos poéticos da escrita caiofernandiana que comunga com a proposta de um texto autoficcional: a aparência das coisas como suposta autenticidade se revela, em larga medida, mais verdadeira que a própria coisa em si. A própria personalidade do sujeito não é mais integralmente autêntica, pois, como ele informa, precisa esconder, “um pouco por timidez, por vergonha, por falta de oportunidade”, quem ele realmente é, ponto do qual se origina a crise. Mostrar-se verdadeiramente afastaria as pessoas, e por isso ele precisa “disfarçar, jogar, esconder, mentir”. E confessa para o interlocutor anônimo: “Eu não queria que fosse assim. Eu queria que tudo fosse muito mais limpo e muito mais claro, mas eles não me deixam, você não me deixa” (ABREU, 2005, p. 249). A própria escrita caminha para esse sentido, uma vez que, escrito em cartas, ela representa uma tentativa, falsa ou não, de confissão, partilha, de personalidade e pessoalidade sendo dividida.

Outro ponto relevante no conto da década de 1970 é o entendimento da experiência literária como fundadora de uma realidade outra que existe autônoma, independente, sem relação direta com esta. No conto, a loucura do

personagem-protagonista permite que ele afirme: “Tenho certeza que você existe porque escrevo para você, mesmo que o telefone não toque nunca mais, mesmo que a porta não abra, mesmo que nunca mais você me traga maçãs e sem as suas maçãs eu me perca no tempo, mesmo que eu me perca” (ABREU, 2005, p. 251). O ato de escrever cria, para o personagem, uma verdade, outra verdade e realidade, instaurando naquele que escreve certa esperança de, um dia, receber uma visita que lhe traga uma maçã, símbolo da união amorosa tão buscada também pelo Caio Fernando social, o que também funciona como argumento na defesa da autoficção como um dos eixos poéticos da escrita do gaúcho. Mesmo em um texto escrito na década de 1970, quando “autoficção” não era palavra conhecida no meio literário brasileiro, temos presente na literatura de Caio a ambiguidade nas afirmações sobre verdade, mentira, identidade, ficção, imaginação e outras que dizem respeito à representação das coisas. O contexto aqui, quando retomado, parece iluminar ainda mais a questão: uma vez que ambos espaços, o ficcional da clínica e o filosófico da ficção, pressupõem certa confusão entre realidade e ficção, lógica e loucura, liberdade e prisão, esses contrapontos são intensificados no específico cenário brasileiro das décadas de 1970 e 1980, quando o país sofreu as censuras, sociais e identitárias, de um regime militar. Ser quem realmente se é, naquele contexto, não deve ser entendido como possibilidade para todos os sujeitos.

Esse atordoamento em relação ao Real e algumas imagens do conto “Carta para além do muro” são encontradas no conto “Depois de agosto” e nas crônicas publicadas n’*O Estado de São Paulo*. Na “Primeira carta para além dos muros”, publicada em 21 de agosto de 1994, temos:

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer. (ABREU, 2006, p. 106)

E:

Agora das grades deste lugar onde me encontro. Não sei o que virá depois deste agora que é um momento após a Coisa Estranha, a turvação que desabou sobre mim. Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo. Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras — e elas doem, uma por uma — para depois passá-las, disfarçando, para o bolso de um desses que costumam vir no meio da tarde. E que são doces, **com suas maçãs**, suas revistas. Acho que serão capazes de levar esta

carta até depois **dos muros** que vejo a separar as grades de onde estou daquelas construções brancas, frias. (ABREU, 2006, p. 106, nossa ênfase)

Outras relações além dessas podem ser firmadas, a partir das quais podemos compreender o conto “Depois de agosto” como parte de um projeto iniciado em 1971, quando o escritor tinha apenas 23 anos. Características já encontradas ali perpassam toda sua obra, seja na busca incessante de seus personagens por algo/alguém faltante, seja na percepção e consequente tontura diante do real inevitável, presente, dentre outras imagens, na expressão “tarde demais”¹⁴.

Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que ele pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. [...] Enumerou: tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. [...] todos sabiam que ele sabia que tinha ficado tarde demais. Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava. Discreto, pudico, conformado. Nunca-mais O amor era o que mais doía, e de todas as tantas dores, essa a única que jamais confessaria. (ABREU, 1995, p. 246-247)

Apesar da tragicidade do conto, seu subtítulo parece sugerir um jogo: “Uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la distancia*” (ABREU, 1995, p. 245). A possibilidade da “vida positiva” se estabelece quando o personagem identifica uma possibilidade de amor, logo ele, que tanto esperou a chegada desse alguém que pudesse matar sua sede infinita, e que surge agora, tarde demais. Diferente dos outros textos em que temos encontros, sexuais ou não, mas em sua grande maioria casuais, aqui não temos um contato sexual entre os corpos dos dois homens, embora a ausência de carícias seja contradita pelo embalo do bolero que orienta a leitura. O que temos ali, autoficcionalmente, é uma espécie de itinerário desse deslocamento iniciado a partir do momento que o protagonista decide *viver*.

Estou forte, descobriu certo dia, verão pleno na cidade ao sul para onde mudara, deserta e crestada pelo sol e branca e ardente como uma vila mediterrânea de Theos Angelopoulos. E decidiu: **vou viajar**. Porque **não morri**,

¹⁴ A expressão encontra eco em outras produções autoficcionais de Caio Fernando Abreu, em especial no conto “Beatriz, ou O destino desfolhou”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988; na peça *O homem e a mancha*, escrita em fevereiro de 1994, e o romance *Onde andarã Dulce Veiga?*, de 1990.

porque é verão, porque é tarde demais e **eu** quero ver, rever, transver, milver tudo que não vi e ainda mais do que já vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar. Maldito e solitário, decidi ousado: **vou viajar**. (ABREU, 1995, p. 248, nossa ênfase)

O fluxo entre a 3ª e a 1ª pessoa aproximam essa voz do outro para uma voz pessoal por meio do discurso indireto livre e do fluxo de consciência. Recursos muito empregados por Caio, eles intensificam a possibilidade de leitura autoficcional em seus contos, em especial daqueles que tratam de amores e desencontros. O personagem vai, então, para uma cidade mais ao norte daquela em que estava, mais ao sul. É ali que o personagem conhece um “amigo-de-um-amigo-que-estava-viajando-e-recomendara-que-olhasse-por-ele” (ABREU, 1995, p. 249). O itinerário direciona para a aceitação daquela possibilidade de amor encontrada, visto que, em um primeiro momento, o personagem recuse qualquer investida, pois questiona o motivo do interesse do Outro. Foge, portanto, depois de um beijo: não suportando mais a sujeira que acreditava existir em si, “o mais sarnento de todos os cães do beco mais sujo de Nova Délhi” (ABREU, 1995, p. 251), ele viaja mais ao norte na tentativa de esquecer o Outro e evitar qualquer sofrimento maior, mas, “[c]omo se não bastasse, veio também o desejo. Desejo sangrento de bicho vivo pela carne de outro bicho vivo também” (ABREU, 1995, p. 252).

De volta à cidade do centro, o “Outro, outra vez. A voz do Outro, a respiração do Outro, a saudade do Outro, o silêncio do Outro. Por mais três dias então, cada um em uma ponta da cidade, arquitetavam fugas inverossímeis. O trânsito, a chuva, o calor, o sono, o cansaço. O medo, não. O medo não diziam” (ABREU, 1995, p. 253). Encontram-se, então:

— Nosso amigo te contou?

— O quê?

O Outro pegou na mão dele. A palma era lisa, fina, leve, fresca.

— Que eu também.

Ele não entendia.

— Que eu também — o Outro repetiu.

O ruído dos carros nas curvas de Ipanema, a lua nova sobre a lagoa. E feito um choque elétrico, raio de Iansã, de repente entendeu. Tudo.

— Você também — disse, branco.

— Sim — o Outro disse sim. (ABREU, 1995, p. 255)

Tudo, então, parece ser explicado, e todo medo dá lugar a uma esperança trôpega e inocente no Outro, não mais um diferente, mas um “igual”, personificação da busca que atravessa toda a obra de Caio Fernando.

Como em outros encontros retratados em contos e romances do autor, temos a separação, que, entretanto, aqui não é vista com tristeza e sofrimento: temos em “Depois de agosto” uma virada subjetiva na temática amorosa de Caio Fernando quando a impossibilidade das certezas não tira, de forma alguma, a beleza do vivido, do experimentado. As possibilidades todas do acaso parecem embelezar a ambiguidade da decisão:

Talvez um voltasse, talvez o outro fosse. Talvez um viajasse, talvez outro fugisse. Talvez trocassem cartas, telefonemas noturnos, dominicais, cristais e contas por sedex, que ambos eram meio bruxos, meio ciganos, assim meios babalaôs. Talvez ficassem curados, ao mesmo tempo ou não. Talvez algum partisse, outro ficasse. Talvez um perdesse peso, o outro ficasse cego. Talvez não se vissem nunca mais, com olhos daqui pelo menos, talvez enlouquecessem de amor e mudassem um para a cidade do outro, ou viajassem juntos para Paris, por exemplo, Praga, Pittsburg ou Creta. Talvez um se matasse, o outro negativasse. [...] Talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não-morte dos dois. (ABREU, 1995, p. 256-7)

Embora afastados física e geograficamente, ambos combinam de abraçar seus próprios corpos em hora determinada, olhando para o céu no escuro, sozinhos, dançando embalados por um bolero. E, mesmo separados, se encontram, e será “assim por todos os séculos e séculos porque é assim que é e sempre foi e será” (ABREU, 1995, p. 258). Percebe-se que a todo momento um jogo entre os tempos e pessoas verbais são mantidos, como se buscassem representar justamente a possibilidade das coisas, suas aparências. A estrutura do conto já incita uma leitura autoficcional, desde o título que marca temporalmente o evento e principalmente com a breve apresentação incluída pelo autor, na qual reconhecemos um roteiro de viagem: a história foi escrita “entre em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre”, respectivamente as cidades mais ao sul, mais ao norte e ao centro no universo ficcional. Além disso, na correspondência publicada do autor, temos uma carta enviada à Lucienne Samôr, em 11 de fevereiro de 1995, época da escrita do conto, na qual Caio escreve: “Andei viajando – Rio, Fortaleza, um mar muito verde (e tanta miséria atrás do cartão-postal). Voltei afogado de trabalho, e vou segunda para SP gravar um programa para a TV Bandeirantes [...]” (ABREU, 2002, p. 326). O mar muito verde que ele cita na carta aparece também no conto, quando, no subtítulo “Jade”, o personagem está “perto do mar, onde as águas verdes pareciam jade cintilando no horizonte, como se fizesse parte de um cartão-postal *kitsch* [...]” (ABREU, 1995, p. 248). E ainda, na mesma carta, Caio aproxima o material ficcional do referencial: “Às vezes,

sobretudo agora, verão, e lua quase cheia, me surpreendo melancólico pelas noites a suspirar na sacada espanhola, com vontade de chorar. Choro quando consigo. Ouço Caetano cantando *Contigo en la distancia*, e choro mais. Não tenho pena de mim, mas por vezes sinto falta de amor. Fico sempre muito só” (ABREU, 1995, p. 248).

Como aponta Nelson Barbosa (2008, p. 354), o referencial do conto deixa de ser ficcional tão-somente e passa a ser de carne e osso, relacionado à experiência da dor real que, inclusive, impede o escritor de escrever, o que é confessado nas crônicas do mesmo período. O pesquisador defende uma “sobreposição” de textos que permite a leitura autoficcional não para encontrar na ficção traços de autobiografia, mas, sim, para evidenciar a criação ficcional sobreposta à experiência de Caio, cuja presença é vazada pela ficção. “Depois de agosto” se constrói, assim, como “uma história que, se não é a história real de Caio Fernando Abreu, ao menos como ficção preencherá sua esperança de vida, como aliás sempre acontecera [...]” (BARBOSA, 2008, p. 360).

O que me parece se destacar nos escritores que passeiam pela autoficção é o gosto pelo ambíguo. Mesmo em uma narrativa em primeira pessoa homônima, de uma obra que se diz autobiografia, encontramos possibilidades de mergulho em um jogo ao qual o leitor é convidado, seja pelo próprio texto, que pode fomentar a dúvida, seja por elementos paratextuais. As artimanhas ficcionais, neste contexto, está mais em *como* o autor trabalha com elementos que fragilizam a ficção, ao mesmo tanto que desconstrói a verdade e o próprio conceito de real na medida em que recria uma realidade outra. São casos frequentes os escritores que recriam indiscriminavelmente suas vidas na ficção, assim como os são aqueles que simulam uma narrativa autêntica na medida em que friccionam verdade e ficção.

Philip Roth, falecido recentemente, destacou-se como um dos principais romancistas norte-americanos da segunda metade do século XX justamente devido a sua maestria em lidar com esses mecanismos de ambiguidade e identidade. Publicado em 1988, *Os fatos: a autobiografia de um romancista*, de Philip Roth, confirma que um dos eixos criativos do autor está na justaposição entre autobiografia e ficção: no ano anterior, Roth havia publicado *O avesso da vida*, romance do qual é retirada a epígrafe de *Os fatos*: “Enquanto ele falava, eu ia pensando, as histórias em que as pessoas transformam a vida, as vidas em que as pessoas transformam as histórias”. Isso já altera, ou ao menos esfumaça, o horizonte de expectativa do leitor, que se depara, como epígrafe da suposta autobiografia, com um trecho de um dos romances do autor que mais é visto como uma experiência ficcional radical, justamente por ficcionalizar e dar rosto àquele que será considerado seu *alter ego*.

Roth inicia sua suposta autobiografia com a figura do pai, que aparece ficcionalmente em outros romances do escritor. Aqui ele surge em plena crise

de apêndice, talvez a primeira vez que o pequeno Philip tenha pensado nele como mortal. O pai sobrevive (graças ao novo pó de sulfa), e Philip e seu irmão, Sandy, encontram-no já curado em dezembro de 1944, um dia frio e de sol, segundo o narrador.

Ao ver seus filhos ali, juntos, meu pai não conseguiu se controlar e começou a chorar. Ele estava vivo, o sol brilhava, sua mulher não tinha enviuvado nem seus meninos ficado órfãos — a vida familiar iria ser retomada. Não era de estranhar que um garoto de onze anos fosse incapaz de compreender as lágrimas de seu pai. Eu simplesmente não conseguia ver, como ele sem dúvida via, de que maneira e por que tudo poderia ter terminado de forma diferente. (ROTH, 2016, p. 19)

Dele, o narrador descreve outros membros e os valores familiares em tom objetivo, similar ao tom empreendido pelo norueguês Karl Ove Knausgård na série *Minha luta*¹⁵, entre eles a figura da avó paterna, representando o espaço da mulher – “simples e bondosa, com hábitos trazidos de sua terra natal”, sua “expressão facial deixava claro que ela não acalentava nenhuma ilusão sobre a facilidade da vida” (ROTH, 2016, p. 19); e o tio Bernie, irmão do pai, com quem ele tem um embate por Bernie ter se divorciado. Assim, o narrador cria tensão entre as tradições judaicas e os sonhos americanos em tom de aparente autenticidade (não podemos nos esquecer que é, declaradamente, uma autobiografia). Ao empreender o feito de narrar-se e expor as intimidades de sua família em seus romances, Philip Roth acaba sendo punido pelo mesmo delito do tio Bernie: como acontece com ele após o divórcio, os parentes rompem qualquer vínculo, pois “a família judia era um abrigo inviolável contra qualquer tipo de ameaça. [...] A invisibilidade da família, o primeiro mandamento” (ROTH, 2016, p. 20). Na maioria dos textos, o pai é o centro, pois

Por mais incômodo que o convívio tenha sido vez ou outra, meu vínculo com ele vem sendo onipresente, apesar de vulnerável às diferenças de opiniões, a expectativas falsas e experiências de vida radicalmente diversas no país, tensionadas pela colisão de dois temperamentos impacientes e igualmente teimosos, e dificultadas também pela nossa falta de jeito no contato masculino. (ROTH, 2016, p. 22-3)

¹⁵ Série monumental que pretende dar conta de episódios da vida do escritor norueguês e que são por ele analisados. O primeiro volume da série se chama *A morte do pai*, publicados no Brasil pela Companhia das Letras.

Distanciado e isolado na sua própria maturidade, Roth percebe que, adulto, é “capaz de amá-lo como desejei quando eu tinha dezesseis, dezessete, dezoito anos” (ROTH, 2016, p. 23). Ele começa a enxergar o pai com mais entendimento que sentimento, e isso possibilita que ele compreenda os motivos de todos os fatos obscuros que Roth encontra em sua memória. “Depois de viver quase quarenta anos longe de casa, estou pronto, por fim, a ser o mais amoroso dos filhos — no entanto, exatamente na hora em que ele tem outro compromisso. Meu pai está tentando morrer” (ROTH, 2016, p. 23). As relações fornecidas pelo narrador permitem ao leitor reconhecer traços da escrita de Philip Roth nos eventos em que viveu, percebendo em sua história de vida traços de uma ficção que se firmou em sua maturidade, como ele mesmo coloca:

Desnecessário dizer que o vínculo com meu pai jamais foi tão voluptuosamente tangível quanto o laço colossal com a carne de minha mãe, cuja corporificação metamorfoseada era um lustroso casaco preto de pele de foca ao qual eu, o mais jovem, o privilegiado e paparicado caçulinha, me agarrava em êxtase quando meu pai nos levava de carro de volta para nossa casa em Nova Jersey, num domingo de inverno, depois de nossa excursão semestral ao Radio City Music Hall e à Chinatown de Manhattan. Eu, o inominável animal que carregava o nome do falecido pai dela; eu, o protoplasma, o menino-criança, o escavador de corpos em treinamento, unido em cada extremidade nervosa ao sorriso dela e ao seu casaco de pele de foca, enquanto a resoluta devoção ao dever de meu pai, sua infatigável diligência, sua obstinação irracional e seus violentos ressentimentos, suas ilusões, sua inocência, suas lealdades e seus medos vieram a constituir o molde original para o americano, o judeu, o cidadão, o homem e até mesmo o escritor no qual eu me transformaria. Ser alguma coisa para mim é ser o Philip de minha mãe, mas, no embate com o mundo que nos atira de lá para cá, minha história ainda se deve ao impulso de ser o Roth de meu pai. (ROTH, 2016, p. 24-5)

Mas se a narrativa segue em tom de autenticidade (e mesmo tentativa de verdade) sob uma primeira pessoa do singular, homônima ao autor, o que é problemático aqui além da epígrafe? O que mantêm o que os críticos chamam de “suspensão da descrença” típica na ficção de Roth? Como afirma Schwartz (2017, p. 578), o jogo oferecido por Roth está vinculado a uma série de regras e segue “manipulando não o leitor, mas as próprias condições de sua existência” e “busca a validação do ficcional em um ambiente nada propício”. Sua intenção em escrever *Os fatos* é explicada por uma carta pessoal escrita

para Nathan Zuckerman¹⁶, na qual Roth afirma que se pegou fazendo um caminho contrário do que comumente fazia: ao invés de consultar suas anotações de fatos cotidianos, que foram seu “aprendizado em matéria de ficção” (ROTH, 2016, p. 9), ele transcreveu os fatos como eles foram, sem a presença (intencional) da ficção. “Por quê?”, ele se pergunta: “Será para provar que há um abismo significativo entre o escritor autobiográfico que dizem que sou e o escritor autobiográfico que de fato sou? Para provar que a informação que colhi da minha vida era incompleta na ficção?” (ROTH, 2016, p. 9). Ou mais simples: porque “[a]té hoje sempre utilizei o passado como base para uma transfiguração, entre outras coisas como uma espécie de intrincada explicação de meu mundo para mim mesmo” (ROTH, 2016, p. 10). Sobretudo, ele confessa não entender o impulso dessa escrita, além de medos, angústias e dúvidas. A questão central nessa obra, para ele, é: por que aparecer agora nu diante do leitor?

Parece-lhe, e Roth assim o escreve, que buscava “recuperar o que tinha perdido”, e para isso “precisava voltar ao momento original” (ROTH, 2016, p. 11). Uma tentativa de se transformar em si mesmo, quem sabe.

Talvez por essa razão, Roth escreve, então, em um ambiente ficcionalmente irônico: trata-se declaradamente de uma autobiografia publicada entre duas cartas: a já citada de Roth para Zuckerman e uma final, em resposta, de Zuckerman para Roth. Só não podemos nos esquecer em nenhum momento: Nathan Zuckerman é um personagem ficcional, fator que enfraquece, a meu ver, o pacto de verdade firmado entre autor e leitor por meio de um jogo metalinguístico. Por outro lado, inevitavelmente a obra ficcional que envolve Zuckerman ecoa nas afirmações em *Os fatos*, como a afirmação em *O avesso da vida*: “não sou um exibicionista suficientemente desavergonhado [...] só posso me exhibir disfarçado. Toda a minha audácia provém de máscaras” (ROTH, 2008, p. 199).

Em *Os fatos*, por sua vez, ele reafirma seu “cansaço com as máscaras, com os disfarces, com as distorções e as mentiras”. O que temos é uma autocrítica, uma autoanálise, onde o autor pretende remoer a experiência, embelezá-la, rearrumá-la, expandi-la numa espécie de mitologia de si mesmo, capaz de clarear sua verdade quanto mais pudesse obtê-la, “a desmistificação como forma de cura” (ROTH, 2016, p. 13). Essa autocrítica retorna ao final, quando temos, em uma espécie de posfácio, a carta-resposta de Zuckerman e na qual ele aconselha: “não publique”. Sua justificativa é que não existe

¹⁶ Personagem ficcional criado em 1974 na obra *My Life as a Man*. Trata-se, porém, de uma meta-criação: na trama, Nathan é um personagem criado por Peter Tarnopol, já visto como alter-ego de Roth. Ao que me parece, Philip Roth possui, na ficção em prosa, um projeto literário e/ou de poética similar ao de Fernando Pessoa na poesia: a criação de outros eus, com biografia e voz próprias, que deem conta do complexo sujeito contemporâneo diante de uma realidade cada vez mais, acredita-se, apreendida.

verdade no relato. O que existe ali “é como um código para algo que está faltando” (ROTH, 2016, p. 172). Por isso, aquele eu que se narra não é Philip Roth, mas qualquer coisa entrelaçada, sujeito em “um mundo ficcional muito mais excitante que o mundo do qual ele foi extraído. Meu palpite”, escreve Roth por meio de Zuckerman, “é que você escreveu metamorfoses de si próprio tantas vezes que não tem mais ideia do que *você* é ou do que já foi. A esta altura você é um texto ambulante” (ROTH, 2016, p. 172).

Com a carta-resposta, Roth desmonta todo o seu texto, e garante a Zuckerman um mesmo nível discursivo, ou quase, que o enunciador de *Os fatos*. Ambos estão como se descreve Nathan: “estou preso para sempre naquilo que você fez de mim – um jovem escritor sem apoio dos pais” (ROTH, 2016, p. 173). Ambos são personagens presos à figura de um escritor referencial e nada nessa relação deve ser entendida como equivalente. Como já disse, estamos aqui, mesmo sendo uma narrativa declaradamente autobiográfica, no terreno da ambiguidade plantada pelo próprio texto. como resultado final, Zuckerman acusa Roth de ser covarde, fraco e incompetente, pois, “por causa da gigantesca separação entre como você é sincero consigo mesmo e como é sincero como artista [...], ficamos com essa projeção fictícia e autobiográfica de uma pessoa *parcial*” (ROTH, 2016, p. 182).

Os fatos, portanto, é reduzido a um relato falso no texto que o finaliza, mostrando como a autobiografia entra em descrença pela própria atividade literária. Afinal, antes mesmo de começar a narração, Roth pede a Zuckerman sua opinião e que “seja franco”. E assina: “Sinceramente, Roth”. A resposta de Zuckerman não apenas evidencia os vazios deixados por Roth em sua narração, como também transforma o sujeito-narrador-personagem em objeto de análise de alguém que o conhece como ninguém: seu *alter ego*.

Nota-se que a autoficção instaura na teoria dos gêneros uma problemática que afeta toda a literatura enquanto discurso, uma vez que, fragilizada a ficção e intensificada a presença do autor no texto, não se busca, como afirma Sartre em relação a Jean Genet, uma autocontemplação narcisista, mas sim fazer-se de si um signo na narrativa. Parece-me que a ficção, zona desde sempre paradoxal, soma sua ambiguidade ao pacto ambíguo da autoficção, o que provoca novos efeitos e recursos na prosa ficcional. Como mostramos, mesmo em textos que, a priori, podem ser entendidos como autobiográficos, recursos vários são empregados pelos autores para que essa verdade buscada pela escrita seja, com o leitor, questionada.

Desta forma, conforme prega a literatura psicanalítica, revela-se pelo simbólico muito mais do que se imagina, uma vez que ele dá vazão ao real insuportável, incapaz de ser representado. Trauma, passado, memória, lembranças. Cada um desses elementos encontra na autoficção infinitas

possibilidades de existir e de ser compreendidos, já que “o real”, como diz Jacques Rancière (2005, p. 58) em *A partilha do sensível*, “precisa ser ficcionalizado para ser pensado”. E finalizamos com o filósofo francês, que afirma:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas. (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. Depois de agosto. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995. p. 245-58.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Caio 3D – o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

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

BARBOSA, N. L. “*Infinítivamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo a emoção”. São Paulo, 2008. 401 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COLONNA, Vincent. *L’Autofiction*. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature. 1989. Tese. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

_____. Tipologia da autoficção. In.: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CUNHA, E. (pseudônimo). *Diário de cadeia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

DOUBROVSKY, S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

LIMA, Ricardo Augusto de; STUCHI, Marina. O eu é outro: primeira e terceira pessoa na autoficção. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 1-29.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 30 jul. 2018.

_____. Autofiction: en mon nom propre. In: BAUDELLE, Y; NARDOUT-LAFARGE, É. (Orgs). *Nom propre et écritures de soi*. Québec: PUM, 2011b.

_____. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In: FOREST, P. *La Nouvelle Revue Française*. Je & Moi. Paris: Gallimard, N° 598, octobre 2011a.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GASPARINI, P. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

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

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

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

LECARME, J. Autoficção: um mau gênero? In.: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

_____. Autofiction. In: *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis, 2016.

LEJEUNE, P. *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin, 1971.

_____. Autoficções & Cia. In.: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 21-37.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/Editorial 34, 2005.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário – arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

ROTH, P. *Os fatos: autobiografia de um romancista*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

_____. *O avesso da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SARTRE, J-P. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1948.

LIMA, Ricardo Augusto de; STUCHI, Marina. O eu é outro: primeira e terceira pessoa na autoficção. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 1-29.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 30 jul. 2018.

_____. Introdução. In: GENET, J. *Diário de um ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

TEZZA, C. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2011.

RICARDO AUGUSTO DE LIMA é doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). No segundo semestre de 2015, com apoio financeiro da CAPES, fez estágio doutoral sanduíche na *Unitat de Estudios Biogràfics* sob orientação da professora Dra. Anna Caballé, na Universitat de Barcelona. Nos anos de 2016 e 2017, foi professor assistente do Departamento de Teoria Literária (DTL) da Universidade Estadual de Maringá. Suas pesquisas versam sobre autoficção, teorias literárias, dramaturgias contemporâneas e teorias do teatro. Escreve também textos literários e possui publicações de contos e poemas em coletâneas e livros didáticos. Dentre seus trabalhos mais recentes está a participação na antologia *Tente dizer o que tento dizer* (Bazar do Tempo, 2018), organizada pelo poeta Ramon Nunes Mello.

MARINA STUCHI é doutoranda em Letras – Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente desenvolve pesquisa acerca das escritas de si na dramaturgia e no teatro contemporâneo. Mestre e especialista na dramaturgia de Nelson Rodrigues pela Universidade Estadual de Londrina, atua na área do teatro também como dramaturga, diretora e atriz. Seu último trabalho foi o monólogo de cunho autobiográfico *Meu*, concebido em 2015 e com circulação em 2016. Na área de cinema atua como produtora, roteirista e diretora. Em 2018, lançou seu primeiro curta, *A manicure*.