

# AUTOFICÇÃO COMO DISPOSITIVO: ALTERFICÇÕES

Evando Nascimento  
Universidade Federal de Juiz de Fora

## RESUMO

Aborda-se a autoficção, interpretando-a não como um novo gênero, mas sim como um dispositivo ou categoria reflexiva. Propõe-se a revisão de alguns temas ligados ao neologismo inventado pelo crítico e escritor francês Serge Doubrovsky em 1977. Distingue-se autoficção de autobiografia, propondo-se igualmente um terceiro termo, a alterficção. Por fim, é dado um testemunho pessoal sobre a autoficção como fator inventivo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoficção. Autobiografia. Alterficção. Gênero. Testemunho.

## 1 Autoficção revisitada

Quando recebi o convite para participar deste dossiê sobre autoficção, indaguei-me sobre o que teria ainda a dizer, depois de ter escrito um ensaio (NASCIMENTO, 2010a) e dado testemunhos sobre o assunto, além de ter publicado um livro de ficção, sem gênero, mas diretamente inspirado nos mecanismos autoficcionalis, o *retrato desnatural* (NASCIMENTO, 2008). Depois de muito hesitar, cheguei à conclusão de que, por diversos motivos, a questão autoficcional continua me interessando, a despeito de um afastamento gradual nos últimos anos. Mas concluí também que só valeria a pena abordá-la novamente se pudesse combinar reflexão teórico-crítica com relato testemunhal. Este artigo é inevitavelmente um

híbrido das duas perspectivas, embora na primeira parte se destaque mais o aspecto teórico e na segunda, o aspecto narrativo, de testemunho. Creio que essa duplicidade do estilo não é aleatória e está relacionada a alguns dos procedimentos básicos da autoficção, a qual reivindica sempre uma fala na primeira pessoa, ainda quando aparentemente se recorre à suposta objetividade da terceira, tal como pede a monografia universitária. A autoficção serve, entre outras coisas, para mostrar que nenhuma escolha temática, por mais objetiva que pareça, é neutra e impessoal, seja na ficção, seja no ensaio.

O que interessa na autoficção, mais do que nunca, não é o fato de ela ter se tornado um novo gênero. Antes, como o disse em outros lugares, a relevância está em representar um *dispositivo* que põe em causa os gêneros autobiográficos tradicionais, ajudando a redefinir e a recontextualizar as escritas do eu ou as escritas de si. Para compreender isso, vale dizer, desde logo, que não existe uma única forma de escrita autobiográfica, mas diversas, as quais receberam nomes variados ao longo da história ocidental: memórias, testemunhos, relatos, confissões, entrevistas, romance autobiográfico e... autobiografia. Eis aí um dos fatores de complexidade: uma das espécies (a autobiografia “verídica”: a história factual de um indivíduo narrada por ele mesmo) faz parte da lista que a qualificação geral como escrita autobiográfica designa. Pode-se, todavia, em função da teorização clássica de LEJEUNE (1975), distinguir entre os tipos de autobiografia fundados no “pacto de verdade” ou de referencialidade com o leitor (tais como os testemunhos autobiográficos, as memórias e as entrevistas) e o chamado romance, a novela ou o conto autobiográfico, fundados num pacto romanesco ou ficcional, baseado na verossimilhança. Ressalto, no entanto, que grande parte da argumentação aqui desenvolvida intenciona pôr em questão esses limites, desconstruindo a noção mesma de “pacto”.

Quem conhece minimamente a bibliografia francesa (país no qual sabidamente a discussão sobre autoficção se originou), e ao menos parte da brasileira, sobre o assunto se dá conta de que é impossível formular um conceito unívoco e homogêneo de autoficção. Isso já se explica pelo fato de o próprio inventor do neologismo, o escritor e crítico Serge Doubrovsky, ter variado sua conceituação ao longo dos anos, ao tempo em que foi desenvolvendo toda uma literatura sob esse signo. Tudo se passa como se cada teórico ou crítico, por um lado, e cada escritor, por outro, reinventasse a seu modo a formulação conceitual do termo. Isso, que no campo de uma ciência positiva poderia parecer um defeito, no campo das humani-

dades em geral e da literatura em particular é uma qualidade. O que não implica um vale-tudo. O importante é saber se, no que diz respeito aos teóricos e críticos, se tem conhecimento da bibliografia de referência e se pode dialogar com esta, para concordar ou discordar, formulando sua própria argumentação. Já do lado dos inventores e inventoras, a delimitação é mais imprecisa, porque não é necessário conhecer o termo e suas significações para praticar aquilo que designo como dispositivo autoficcional – designação esta que se separa nitidamente de outras propostas.

Não por acaso, a palavra autoficção emerge publicamente na quarta capa do livro de Doubrovsky dois anos depois (em 1977) que Philippe Lejeune deu uma formatação clássica à autobiografia verídica, com o pacto de verdade entre autor e leitor. Como se a autoficção, de modo intuitivo, viesse a desconstruir a generalidade do gênero autobiografia, supostamente fundamentada no pacto de verdade. Como diz em conclusão a quarta capa do livro em que tudo começou, *Fils*: “Autobiografia? Não. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais. Se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem em liberdade [*Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté*]”. O paradoxo está inscrito nessa declaração de princípios seminal: por um lado, trata-se de ficção, ou seja, algo da ordem do imaginário, do inventado; por outro, trata-se de “acontecimentos e fatos estritamente reais”...

E toda a questão desse dispositivo está no acento que se põe mais no *autos* ou no *fictio*, quer dizer, no elemento mais pessoal, egoico e real da figura autoral, ou no elemento mais fictício, de fatura imaginária. É essa oscilação entre um *eu real* e uma *vida imaginária* que vai dar a singularidade de todo relato assumidamente (pelo crítico e/ou pelo autor ou autora) autoficcional. Nisso, coloca-se uma questão fundamental: a autoficção só pode ser pensada na dupla via de uma *poética autoral* e de uma *estética ledora*. Não basta que o texto se apresente, de forma consciente ou não, como autoficção; é preciso que os leitores também o reconheçam como tal. E esses leitores podem ser o crítico especializado, a mídia jornalística ou o chamado leitor comum, o qual direta ou indiretamente tem sido também convocado para o debate. É isso que enfatiza Doubrovsky em uma de suas últimas declarações, sintomaticamente intitulada *Les points sur les 'i'* [“Os pingos nos ‘i’”]:

O objetivo de minha escrita é mais perverso: quero que o leitor se identifique a mim, que a escrita seja não, como queria Rousseau, uma forma de absolvição [...], mas uma forma de compartilhamento; se meu livro tiver êxito, quero que o leitor possa compartilhar comigo o que pude viver (DOUBROVSKY, 2007, p. 54).

O vínculo com o gênero canônico da autobiografia e do chamado romance autobiográfico é decisivo para o estabelecimento disso que é, como dispositivo, também uma *categoria de reflexão*. A diferença terminológica consiste em que um conceito, na tradição metafísica ocidental, deve ser unívoco e homogêneo, enquanto uma categoria de reflexão, por constituir um dispositivo, serve de instrumento para se pensarem determinados problemas, sem jamais atingir uma conceituação definitiva. Uma categoria reflexiva descreve um processo inacabado em seus vários estágios (no caso, as mutações da autoficção, ao longo do tempo e nos diversos espaços); já um conceito tenta se fixar num estado permanente, por exemplo, a configuração estável de um gênero (a dita autobiografia tradicional).

Segundo Fernando Gasparini:

A autoficção somente pode ser definida por meio de uma crítica da autobiografia. Ela se constitui como gênero literário ao se opor ao gênero de que deriva e com o qual corre o risco de ser confundida. E, a fim de se distinguir, ela o constrói como um mau objeto, imoral e prosaico, cuja contaminação deve ser evitada (GASPARINI, 2016, p. 191-192).

Relevem-se dois pontos nessas palavras de um dos especialistas mais eminentes sobre o assunto: 1) autobiografia e autoficção constituem dois gêneros distintos; 2) mesmo admitindo-se certa reversibilidade, a segunda deriva da primeira, como forma de crítica, e afirma sua singularidade pela “desconstrução” estética e moral da primeira. Minha discordância estaria, como dito, em não considerar nem a autobiografia como um único gênero (efetivamente dotado de leis regulares e fixas, a não ser por hipótese), nem muito menos a autoficção como um gênero novo (dotado também de leis regulares e fixas próprias). O interesse da autoficção como dispositivo está justamente em questionar a *lei do gênero* autobiográfico em seu sentido tradicional, o qual supõe a existência de um eu real, consistente e autoidentificado por trás da escrita que se diz autobiográfica (cf. DERRIDA, 2003a; 2003b e NASCIMENTO, 2015, p. 327-333). É como se, paradoxalmente, para questionar a consistência e a identidade do eu, a autoficção devesse passar, mais uma vez, pela escrita do eu, porém sem

se prender à miragem da configuração identitária. Em outras palavras, a autoficção viria para gerar a perturbação identificatória do eu autobiográfico (tanto na autobiografia verídica quanto no romance autobiográfico), instalando-se como dúvida estética e existencial entre o eu verdadeiro e o eu ficcional. Ao convocar seus leitores a uma leitura ficcional *no presente*, e não como ato de memória reconstitutiva do passado real ou imaginado, a escrita autoficcional leva a indagar o componente ficcional de todo discurso: a fratura que impede a identificação plena entre o eu empírico e o eu de papel, *ficcionalizado no discurso*, via linguagem e imaginação. Como diz BARTHES (1995b), num ensaio tão curto quanto elucidativo, não existe discurso que, de algum modo, não seja uma ficção; acrescentaria: sobretudo quando se trata de narrativa pessoal.

A melhor autoficção expõe a fissura entre eu empírico e eu verbal, tornando todo autorretrato necessariamente “monstruoso”, fragmentário, disperso, *desnatural*, ali onde a autobiografia tende à monumentalização. Será um acaso que o romance de Doubrovsky, o romance *Fils* [Fios e Filho] na origem da autoficção como categoria reflexiva, se chamava originalmente *Le monstre*, contando com mais de duas mil páginas?... Transformar a autoficção em mais um gênero da república das letras é domesticar sua força irruptiva, reinserindo-a na tradicional organização classificatória das formas discursivas.

Vale enfatizar que, tal como acontece com os conceitos críticos e teóricos herdados do século XIX (por exemplo, os de literatura, história, crítica, comparativismo, em sentido moderno, e o da própria autobiografia), a formulação da autoficção passa tanto pela produção dos escritores quanto pela teorização dos especialistas. Nesse caso, há certa convergência entre inventores ficcionais e inventores teóricos, ainda que ocorram muitas disparidades entre as declarações de uns e de outros. Desde 1977 até hoje, há uma história em curso do termo, cujo repertório é atualizado a cada vez que um autor ou autora produz um texto reconhecido como autoficcional pelos especialistas, e quando esses mesmos especialistas desenvolvem suas teorias baseadas na produção literária, recente ou anterior. Trata-se de jogo especular, mas com imagem distorcida, dando vez a todo tipo de indagação, dúvida e reflexão.

No espaço francófono, têm-se destacado no debate sobre autoficção os seguintes especialistas, sendo alguns deles também escritores, como o próprio Doubrovsky: Philippe Gasparini, Isabelle Grell, Régine Robin, Jean-Louis Jeanelle, Philippe Forest, Vincent Colonna, Philippe

Vilain e o próprio Philippe Lejeune. Curiosamente, no Brasil a discussão teórica e crítica mais especializada tem sido conduzida por mulheres: Eurídice Figueiredo, Anna Faedrich, Luciana Hidalgo, Jovita Noronha, Evelina Hoisel, Luciene Azevedo e Fabíola Padilha. A argentina radicada no Brasil Diana Klinger também deu uma grande contribuição para o debate acerca das escritas do eu (cf. KLINGER, 2007). Até onde saiba, o autor destas linhas é um dos poucos teóricos do sexo masculino a abordar o assunto cá entre nós. Essa questão de “gênero”, na teoria e na crítica, deverá ser futuramente analisada, tanto mais pelo fato de uma de nossas críticas mais importantes, Eurídice Figueiredo, ter publicado um livro inteiro sobre autoficção praticada por escritoras (FIGUEIREDO, 2013). O livro de Figueiredo é tão relevante por colocar em evidência outro aspecto do debate que precisa ser mais bem estudado: cada teórico estabelece seu cânone pessoal de autores e autoras autoficcionistas, cânone este que pode ser ampliado de um artigo a outro, ou permanecer estável. No Brasil, há nomes que aparecem com alguma regularidade nas listas midiáticas ou universitárias de autoficção, como os de Cristóvão Tezza, Ricardo Lísias, Santiago Nazarian, Tatiana Salém Levy, José Castelo, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Marcelo Mirisola, Michel Laub, Jacques Fux, Gustavo Bernardo e Clara Averbuck, dentre outros.

Diferentemente do que desejariam alguns autores cuja produção, ou parte, se relaciona com o dispositivo da autoficção, nem esta nem a autobiografia dispensam a relação com a referencialidade. Ao contrário, é no modo complexo pelo qual se relaciona explicitamente com a realidade que a ficção chamada de “auto” se estrutura. Toda ficção mantém relações com o real; a diferença é que a autoficção o faz de modo explícito, nomeando frequentemente seu autor dentro do livro, e não apenas na capa, na orelha, na folha de rosto ou na ficha catalográfica. Nomeia-o e o traz para o *presente narrativo*, fazendo muitas vezes coincidir história vivida e enunciação narrativa, verdade e literatura, numa relação tensa, depois da qual nem a literatura se reconhece mais como “pura”, nem a ficção tampouco será mais “pura”. É esse *hibridismo* da autoficção que fascina, seu caráter indecível, sua impureza congênita, em razão da qual ora pende para a autobiografia realista, ora para o delírio ficcional, numa oscilação em que a verdade histórica perde seu valor axial e axiológico.<sup>1</sup>

A icônica e pouco compreendida *morte do autor*, decretada por Barthes num texto arqui-famoso de 1967, publicado no ano seguinte, foi mal interpretada ou então simplesmente não lida em seu artigo original.

Estava claro que, para aquele teórico que em breve se desvencilharia do estruturalismo, o importante era abalar a figura tradicional do autor empírico colada à sua obra como chave de leitura. A essa tradição positivista, herdada do século XIX, Barthes contrapunha a figura inaugural do leitor, num sentido bem próximo da estética da recepção de origem alemã, sua contemporânea: “o nascimento do leitor deve ser pago com a morte do Autor” (BARTHES, 1994, p. 495). O que pouco se compreendeu foi o fato de Barthes enfatizar que todo escritor é antes de mais nada um leitor, algo bastante lógico, se bem analisada a questão. Razão pela qual não há nenhuma contradição se, poucos anos depois, textos como *Roland Barthes por Roland Barthes* e *O prazer do texto* vão reencenar a figura autoral. Reencenar, e não reinstaurar empiricamente como fonte única e totalizante do significado da obra. Esse Barthes dos anos 1970 ajuda a compreender a relação complexa entre *autor empírico* (de carne-e-osso) e *autor de papel*, ou seja, aquela figura que se inscreve ficcionalmente no limite entre vida e obra, assinando os textos e se confundindo muitas vezes com seus avatares: os narradores e personagens da ficção. Todo e qualquer texto é dotado de, no mínimo, duas figuras autorais: uma é o autor empírico, detentor moderno dos direitos autorais sobre a obra; e outro é aquele que aparece espectralmente como *assinatura textual*, compondo o que antigamente se chamava de “estilo”, em suas múltiplas variações. O que a autoficção faz é, na maioria das vezes, levar a coincidir os nomes desses dois autores com seus narradores e personagens, ou seja, ficcionalizando explicitamente a vida de seu autor empírico pela via expressa de seu autor de papel.

Mas o que evita o determinismo típico da crítica biográfica do século XIX é o motivo de, nessa autoficção, a obra reverter e também pôr em questão seu próprio autor. Daí as confusões e processos que as autoficções têm gerado na França, seu “país natal”. Cabe não esquecer que a autoficção, como invenção dubrovskiana, acontece na mesma década em que é publicado *Roland Barthes por Roland Barthes*, o qual deve ser considerado como provavelmente o primeiro *ensaio autoficcional* explícito da contemporaneidade, ou então como um dos mais eminentes romances ensaísticos depois de *Em busca do tempo perdido*, referência maior para Barthes. O autor morre e renasce autoficcionalmente, dramatizando sua própria vida, não “ao vivo”, como num *reality show*, mas pela mediação linguística da instituição literária.

Um dos casos mais potentes de autoficção *avant la lettre* é o de *Água viva*, de Clarice Lispector, texto que conheceu três versões. A penúl-

tima versão, que ela submeteu ao filósofo e amigo José Américo Pessanha, se intitula *Objeto gritante*, cuja xerox do datiloscrito se encontra disponível para consulta na Fundação Casa de Rui Barbosa. À diferença de *Água viva* (o texto oficialmente publicado em 1973, quando Clarice ainda vivia), que, apesar do recurso à primeira pessoa, disfarça bem as referências à autora empírica, o *Objeto gritante* é todo ele uma ficcionalização da vida de uma escritora, ou melhor, de duas: a Clarice de carne-e-osso, falecida há quarenta anos, e a Clarice de papel, que assina por exemplo os títulos alternativos de *A hora da estrela*. Ambas as autoras aparecem com grande explicitude no texto datiloscrito, o qual mistura diário, crônica, anotação intempestiva, aforismos e ficção romanesca. Ainda que o nome da autora não compareça ao longo da narrativa, tem-se o efeito intenso de uma vida sendo contada como um diário, mas sem configurar tampouco de todo o gênero clássico do diário. Trata-se de narrativa vocacionalmente híbrida, que a autora empírica acabou modificando na versão final intitulada *Água viva*, por causa da opinião de Pessanha, o qual expressou seu desconcerto diante de ficção tão estranha, sem gênero, *sui generis* (cf. NASCIMENTO, 2012, p. 205-213).

Nessa perspectiva, recuso até mesmo a terminologia de “pacto oximórico” ou ambíguo a ser aplicada à autoficção (JACOMMARD, 1993). O termo “pacto” se refere a dois sujeitos conscientes, presentes a si mesmos, que assumem um contrato para atingir um objetivo comum. O pacto de Fausto deve lhe garantir um saber superior aos outros humanos; o preço a pagar será a entrega de sua alma ao diabo. Até mesmo em relação à autobiografia, a designação como pacto já coloca diversos problemas, pois nada garante que todo e qualquer leitor leia uma autobiografia como estritamente verídica. Deve-se supor sempre aquele leitor que, inadvertidamente, leia a autobiografia de uma celebridade qualquer como romance e não como documento. Isso ocorre porque a recepção de um texto nunca é previsível nem controlável de antemão. Além do mais, tal pacto deveria supor duas instâncias subjetivas plenamente constituídas numa relação simétrica de mútua compreensão dos papéis, a do autor e a do leitor, o que nem sempre ocorre, mesmo com as autobiografias. Em relação à autoficção, isso é simplesmente imprevisível; exceto nos casos de homonímia autor-narrador-personagem, nada garante que o leitor vá necessariamente perceber que se trata de autoficção. Por exemplo, no caso do premiadíssimo e muito citado *O filho eterno*, de TEZZA (2010), o fato de a maior parte das vezes o narrador recorrer à terceira pessoa gera uma complica-



ção para se identificar de imediato e obrigatoriamente as instâncias da vida empírica e a da vida ficcional. Pacto é um contrato que pode ser mais ou menos formal, mas que, de qualquer modo, precisa se tornar consciente desde o início para as duas individualidades contratuais. Depois de ao menos cinco décadas de questionamento da metafísica da representação, não se pode mais crer que a toda intenção autoral corresponda um efeito estético garantido. Tanto mais que, no caso da autoficção, ela pode se produzir sem que seu autor empírico tenha tido a intenção explícita de se autoficcionalizar, tudo ocorrendo por mecanismos de linguagem e de ficção, de linguagem ficcional. Sublinho então que haverá sempre, mesmo na autobiografia verídica, uma assimetria fundamental entre *intencionalidade autoral* e *efeito estético sobre o leitor*. De outro modo, não haveria nem indecidibilidade nem ambiguidade autoficcional, mas simples mecanismo de produção ficcional com efeito previamente garantido.

Outro fator a considerar é que a forte emergência de escritas de si – em sua maioria já existentes anteriormente – nos anos 1970 tem plena convergência com a espetacularização do eu, analisada por Paula Sibilia em *O show do eu* (2008). Sobretudo com a massificação do uso da internet no final dos anos 1990, progressivamente a exposição do eu, antes reservada às grandes estrelas de cinema, rádio, teatro e televisão, passou a estar ao alcance de todos e qualquer um. Basta dispor de uma câmera para poder transmitir ao vivo a vida íntima. Os *reality shows*, sobreviventes até hoje, depois de mais de uma década de existência, sistematizaram e levaram para o *showbiz* aquilo que alguns indivíduos já vinham fazendo espontaneamente: tornar sua vida pessoal um *show* para *voyeurs* de vasta plumagem, em qualquer ponto do planeta, numa autêntica globalização do eu.

Primeiro os *blogs* e *sites*, depois as chamadas redes sociais, encarnadas majoritariamente pelo Facebook, simplificaram e amplificaram o *show* do eu, impondo a cultura e por vezes a ditadura do *selfie*. Desde então, qualquer um, na maior parte dos países, mesmo em ditaduras, pôde criar sua página pessoal, na qual disponibiliza desde material de trabalho até elementos de sua vida familiar. Isso gerou um efeito paradoxal. Supostamente, com essa democratização maciça de uma mídia “barata” (na verdade custeada de diversas maneiras, muitas delas ocultas, pela comercialização dos dados do usuário, sem que este precise autorizar, como Edward Snowden denunciou veementemente), cada indivíduo ganhou a chance inédita de divulgar e promover sua existência particular, distinta de todas as outras. Mas o efeito é justamente o contrário: pelo fato de

todos seguirem as mesmas regras, utilizando as mesmas ferramentas, independentemente do conteúdo, o Facebook provocou uma massificação existencial vertiginosa, só comparável à passividade diante do rádio e, em seguida, diante da televisão, quando não havia mídia que pudesse lhes fazer concorrência. O *show* do eu se autoanula pelo fato de a massificação da linguagem digital apagar na maior parte das vezes a singularidade de cada um. O sucesso se deve em grande parte ao motivo de essa *rede dita social* (expressão que precisa ser analisada e redimensionada urgentemente com rigor) poder ser acessada em diversos suportes: PCs, *notebooks*, *tablets*, *smartphones* e, mais recentemente, *smartvs*.

Enfatizo então o grande paradoxo da contemporaneidade: no momento em que todo e qualquer um pode ter sua página pessoal nas redes sociais, expondo sua vida privada, o mais difícil continua sendo se singularizar na massa mastodôntica de informações disponibilizadas todos os dias. Mesmo uma página de sucesso não garante singularidade alguma; ela pode simplesmente atender às demandas do mercado, como um produto a mais, cuja única particularidade é ser bastante vendável. Mais do que nunca, o grande desafio para quem inventa ou simplesmente vive é se destacar na multidão, que com frequência acaba teleguiada pelos mecanismos tradicionais de controle e sujeição, agora disfarçados em aparatos hipertecnológicos.

Em 1988, revendo alguns dos postulados de seu livro seminal *La société du spectacle*, publicado originalmente em 1979, Guy Debord nota uma hegemonia quase global do que então chama de “o espetacular integrado”. Antes mesmo de citar seus *Commentaires sur la Société du spectacle*, dos anos de 1980, observo que esse pequeno texto precede a chamada globalização, que começaria “oficialmente” apenas na década seguinte: “O espetáculo se misturou com toda a realidade, irradiando-a” (DEBORD, 1992a, p. 23).

A autoficção corre os mesmos riscos que o uso inadvertido das redes sociais, ou seja, converter-se em mero instrumento para exercício de um narcisismo exacerbado, atingindo uma forma de “espetáculo total”. Deixo claro todavia que, como qualquer instrumento midiático, as redes sociais podem ter usos bastante frutíferos, sobretudo quando utilizadas como ferramenta política bem refletida. O legado ruim do “monstro” doubrovskiano é que a autoficção tem servido para todo tipo de abuso em relação à alteridade: vingança dos ex-relacionamentos, combate aos desafetos, autopromoção sistemática, atendimento às leis do mercado, exposi-

ção das misérias privadas. Quando isso acontece, não ocorre compensação por procedimentos literários realmente inventivos; em geral a ausência de qualquer ética vem acompanhada de recursos ficcionais precários. É como se o pior da autoficção fosse a exposição de um eu autoidentificado, em oposição às alteridades que o cercam. Contra tudo e contra todos, o famigerado eu. O único fármaco possível para diluir essa instância egoica seria o que chamo de *alterficção*, como passo a desenvolver.

O sentido do termo que efetivamente me mobilizou e mobiliza ainda é o da autoficção enquanto *reinvenção de sua própria vida* e não enquanto mero registro documental. Ou antes, a *reinvenção de si como outro*, utilizando-se explicitamente fatos passados e presentes de sua própria existência, se possível com o recurso à homonímia, total ou parcial, entre personagem, narrador(a) e autor(a). *Reinvenção de si como outro através do outro ou da outra*. De si como outro significa que a identidade absoluta é impossível, porque nenhum indivíduo pode coincidir consigo mesmo, com a memória plena de suas vivências, tal como ocorreria, em princípio, na autobiografia clássica. O *si* se reinventa como *eu escrito*, de papel ou digital. Mas isso só é possível porque o outro e a outra existem, pelo bem e pelo mal, ou seja, os personagens que fazem parte do teatro da existência individual. O motor será sempre, portanto, a alteridade, próxima ou distante, sem a qual nenhuma existência faz sentido. O autor e a autora, essas instâncias do *autos*, se escrevem por meio, através de, por, para, em função de, a fim de e por causa do outro/da outra. O móvel da autoficção é a *alterficção* de um outro que nunca se revela em sua identidade última, sempre como máscara ou rosto em transformação (e não somente pela passagem do tempo...). Inventei o termo “alterficção” para servir de duplo reflexivo da autoficção, evitando desse modo o congelamento na busca identitária (cf. NASCIMENTO, 2010a). Nesse sentido, vale enfatizar o caráter *realmente fictício* do discurso do eu, que deve ocorrer com todos os disfarces, pondo em questão a ordem do discurso. Doubrovsky destaca também, a seu modo, o caráter reinventivo da autoficção: “A autoficção é o meio de tentar retomar, recriar, remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas – de sua própria vida –, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É literal e literariamente uma *reinvenção*” (DOUBROVSKY, 2007, p. 64).

A expressão “alterficção” tem três sentidos correlatos: primeiramente, refere-se a tomar a si mesmo como outro, alterando-se em sua configuração egoica, via linguagem literária. Em segundo lugar, refere-se

ao outro ou à outra com quem o autor-personagem-narrador se relaciona, desencadeando o jogo ficcional (narrativo e até certo ponto verídico) e fictício (imaginário). O eu se constitui e se destitui em sua soberania nesse contato com as alteridades que o cercam. Por fim, o *alter* da expressão remete ao leitor: a autoficção só se efetiva na leitura, como dito; é certo efeito de *estranhamento* por parte dos leitores, ao perceberem a “presença” do autor na narração (plano da enunciação: narrador) e na narrativa (plano do enunciado: personagem), que singulariza o relato autoficcional.

Por não se tratar de um gênero à parte, como defendo, a autoficção mereceria hoje uma recensão histórica de suas transformações como quase-conceito, tal como Gasparini propõe sob forma de esboço em “*Chronique de l'autofiction*”:

A associação de auto- e de ficção evoca, de pronto, um espaço narrativo, no qual parece que o eu poderia se expressar com toda liberdade. Razão pela qual alguns escritores encontram nessa palavra, e nas reflexões por ela suscitadas, uma fonte de inspiração. *Enfim, é uma palavra cujo sentido tem uma história e cuja história tem um sentido*” (GASPARINI, 2016, p. 193, grifos meus).

Essa história do termo deverá se pautar pela impossibilidade de defini-lo exaustivamente, mas poderá ter como parâmetro duas perspectivas. A primeira seria considerá-lo como dispositivo pan-histórico, em operação tanto em textos antigos quanto em textos modernos; isso se aproxima da proposta de Vincent Colonna (cf. JEANNELLE, 2007, p. 20-21). A segunda seria considerá-lo como tudo o que ocorreu desde sua “invenção” em 1977, com o *Fils* de Doubrovsky, os ensaios que ele escreveu e todos os desdobramentos acadêmicos, inventivos e midiáticos a que deu origem. Em outras palavras, a autoficção como dispositivo se presta tanto à perspectiva histórica (desde quem sabe a Pré-história e a Antiguidade clássica até a Modernidade) quanto à perspectiva contemporânea, dos anos 1970 até hoje, e mais além, com as novas formas de emergência do eu. Sublinhe-se, todavia, que o “eu”, o “autos”, o “si” e o “sujeito” têm, eles próprios, uma história, impedindo de antemão uma história linear, baseada numa concepção universal de subjetividade. A história da “autobiografia” e da “autoficção” deve ser considerada tão antiga e tão complexa no tempo e no espaço quanto a do próprio humano.

Como parte dessa re-visão histórica, uma questão que precisa ser revista com cuidado é a relação entre autoficção e prosa, com a exclusão sistemática da poesia. Provavelmente pelo fato de ser considerada um gê-

nero lírico, por excelência uma “escrita do eu”, a poesia tem sido excluída da autoficção. Paradoxalmente, o motivo de a tradição lírica ter colocado o sujeito (*sujet*) como assunto (*sujet*) principal de seus textos a segrega tanto do cânone autobiográfico quanto do autoficcional. Puro preconceito de gênero... Repensar isso em relação à tradição poética é um projeto que deveria ser de fato reconsiderado pelos pesquisadores e pesquisadoras das escritas de si.

Há, por exemplo, um tipo de produção poética que ocorre no Brasil, mas certamente em outros países, a partir dos anos 1970, que mereceria ser reavaliada do ponto de vista da autoficção. Trata-se de uma poesia que, em vez de simplesmente expor estados anímicos, elabora pequenos relatos do cotidiano de seu autor ou autora. Considero a produção poética de Ana Cristina César justamente nessa linha de invenção (cf. NASCIMENTO, 2003). Decerto mais do que qualquer outro ou outra de sua geração, Ana C. romanceou poeticamente sua própria vida, autoficcionalizando-se por meio de máscaras empíricas e imaginárias. Fica então a sugestão para reler sua poética nessa chave autoficcional, dando-se já como exemplo toda a coletânea *A teus pés* (1988), em textos como “O tempo fecha”, “Noite carioca”, “Conversa de senhoras” e “Vacilo da vocação”, dentre outros.

## 2 Um testemunho autoficcional

Neste ponto, cabe dar um testemunho de minha longa relação com o dispositivo autoficcional. À diferença de outros autores, que tendem a negar traços dessa categoria em seus textos, mesmo quando os críticos os apontam, diria que todo meu projeto de publicação ficcional, desde o final dos anos 1990, passou direta ou indiretamente por certa interpretação da autoficção.

A verdade é que desde a adolescência venho praticando a ficção como narrativa. Fiz isso durante anos, embora tenha publicado apenas dois poemas na antiga revista *34 Letras* e um conto na primeira versão da revista *Matraga*, da UERJ, ambas publicações dos anos 1980.

Em 1997, quando fazia um estágio como recém-doutor com bolsa do CNPq, no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, assisti a uma conferência da escritora, teórica e crítica francesa Régine Robin. A convite da então coordenadora da pós-graduação em Letras Européias Figueiredo, a professora francesa radicada no Canadá abordou a autoficção, tema do livro que acabara de publicar, *Le Golem de l'écriture*:

*de l'autofiction au cibersoï* (ROBIN, 1997). Lembro de ter jantado com Figueiredo e Robin após a conferência, e de mais tarde ter lido a coletânea de ensaios, que provocou um poderosíssimo efeito em minha imaginação e existência. Assinalo que o termo se tornaria amplamente conhecido no Brasil só dez anos depois, mais ou menos em 2007.

Assim, diria que o contato teórico com a noção de autoficção há exatos vinte anos fez disparar o mecanismo ficcionalizante, que já vinha sendo acionado durante os anos anteriores. Depois dessa conferência de Robin, a literatura passou a fazer sentido para mim apenas pelo viés autoficcional ou bioficcional (*bioficção* é um termo que ela também utiliza, com a vantagem de retirar a ênfase no *auto-*). Dei-me conta de que, para o escritor que queria mais e mais me tornar, *a literatura precisaria ser pensada e praticada a partir de seu lugar de enunciação*. Lugar de enunciação não neutro, calcado numa vivência real, que era também literária e artística, como logo explicitarei.

De modo que, em 1998, comecei a escrever um romance sob forma de diário, cujo tema foi uma relação amorosa que acabara de iniciar. Durante pouco mais de três anos fui anotando e datando as diversas situações que vivenciei amorosamente nesse período. Mas essas anotações vinham também entremeadas por comentários dos livros que lia e filmes a que assistia, bem como de qualquer fato da realidade que acaso interessasse interpretar. Com isso, associavam-se dois fatores que marcam toda a literatura que produzi desde então: a narrativa e o ensaio. Pensei inicialmente em intitular o livro que ia se escrevendo dia após dia como *Último romance*, mas abandonei por achá-lo pretensioso. Com base em um desenho que aparecia na tela do computador quando este continuava ligado, mas sem ser utilizado (o que se chama em linguagem digital de descanso de tela), configurando um grafismo geométrico, polimórfico, colorido e brilhante sobre fundo escuro, resolvi nomear a “coisa” que então se escrevia como *Poliedros*. Até então pouco conhecia da obra de Murilo Mendes – e o conhecimento efetivo só ocorreu em 2000, quando assumi um cargo de professor adjunto na Universidade Federal de Juiz de Fora; daí minha ignorância do título homônimo do poeta juiz-forano. A escrita do *romance diário* (sublinho o hibridismo) continuou por mais de quinhentas páginas, até que a relação na “vida real” acabou. Quando me dei conta desse final empírico, fiz com que o narrador (eu mesmo, como autor de papel) dissesse a seus hipotéticos leitores e leitoras que o romance (auto)ficcional acabava ali, pois o romance vivido terminara e não tinha sentido conti-

nuar um sem o outro. Imaginei que, depois disso, faria uma revisão geral do texto, com a finalidade de publicá-lo. Todavia, por vários motivos, mas sobretudo pelo fato de a história de amor (como todas) ter acabado mal, nunca tive coragem de reler o manuscrito digital. Nas poucas vezes em que tentei fazê-lo, senti um profundo mal-estar, certamente por me recordar do final traumático da relação amorosa. Tudo o que pude fazer foi preservar da destruição aquele vasto material; imprimir todo o texto e fiz dois *backups* em disquete; mais tarde fiz cópias no *desktop*, em HDs externos e em *pen drives*. Ou seja, por motivo algum queria perder aquele testemunho ficcional de um momento precioso de minha vida, mas tampouco tive, nem tenho até hoje, a disposição para revê-lo. Talvez um dia o faça, selecionando aquilo que possa eventualmente servir a uma publicação, *como documento e ficção*, indecidivelmente.

A partir de 2001, escrevi uma série de poemas e textos curtos em prosa, alguns reunidos em volumes, também jamais publicados. Os projetos universitários que desenvolvia naquele momento faziam com que adiasse indefinidamente o momento de publicar algum livro de ficção. Até que em 2004, no auge da primeira de uma série de problemas graves de saúde, dei-me conta de que, ou publicava algum livro naquele instante, ou corria o risco (bastante real) de virar autor póstumo... Até então, o professor e o ensaísta vinham ganhando todo o espaço público do escritor, e era o momento liminar de, no mínimo, equilibrar os papéis profissionais. O escritor em mim precisava ganhar existência pública. Pensei então em revisar alguns daqueles textos que vinha escrevendo aleatoriamente, ou mesmo quem sabe o próprio romance-diário *Poliedros*. No entanto, aconteceu um processo curioso: na segunda metade daquele ano, comecei a escrever alguns textos, que foram se sucedendo e ganhando vida própria. Embora não tematizassem necessária e diretamente os dois dramas que vivenciava, eram sem dúvida alguma inspirados na situação delicada por que passava. O segundo drama era que minha mãe também estava muito doente, aproximando-se do fim. Tal foi a situação-limite que vivenciei nos anos seguintes.

A mãe faleceu em 2005, mas o autor empírico continuou vivo, atravessando crise após crise de saúde; enquanto isso, os textos se escreviam aos borbotões. Depois de certo momento, resolvi nomear aquilo tudo como *escritos diários*; “diários”, portanto, no sentido adjetivo, visto que escrevia praticamente todos os dias. Embora as narrativas e poemas não falassem forçosamente da vivência cotidiana, algo do tipo “Hoje me

aconteceu isso ou aquilo”, já em 2005 tive a plena consciência de que aquela escrita era uma tábua de salvação em relação ao presente traumático. Não acredito na literatura como terapia, pois esta supõe um teleologismo; partindo-se de uma enfermidade para buscar a cura. Mas creio, sim, que um escrito pode ser uma tábua de salvação, ainda que momentânea; escrever libera algumas das angústias do autor (embora também possa desenvolver outras), e essa liberação ajuda na travessia das dificuldades. Ao dramatizar a vida como ficção, sobretudo com plena consciência disso, está-se ajudando a desdramatizar a existência real, ou no mínimo a dramatizá-la de outra forma, com novo enredo, via ficção; e isso gera um início de distanciamento, ao menos foi assim em meu caso particular. Esse drama ficcional é o que nomeio como “o auto do autor”, auto agora no sentido de peça medieval. Vejo hoje como se, procedendo desse modo, estivesse assumindo, com efeito, *a escrita de minha própria vida real*, e não apenas da ficcional, a do autor de papel. Existência empírica e imaginária se juntavam numa linha de fuga, que constituía toda minha tábua de salvação. E a coisa deu certo, sobrevivi e sobrevivo às piores catástrofes *também* com a ajuda da escrita.

O resultado de tudo isso foi que, depois de três anos de escrita contínua, vi que aqueles escritos podiam compor um livro, quiçá enfim o romance de minha vida. Assim, fui agrupando os diversos fragmentos (nomeados como *snapshots*, instantâneos ou pedaços de uma vida: a inspiração vinha do belíssimo filme *Short Cuts*, de 1993, dirigido por Robert Altman e traduzido no Brasil como *Retratos da vida*) em seis partes (“escrevendo no escuro”, “pedaços”, “*interversões*”, “*respirações*”, “microensaios” e “restos”) e buscando dar-lhes a forma que previamente não tinham como conjunto; porém, excluí alguns fragmentos no processo de re-composição. Quando concluí a reescrita dos textos, restava a dúvida do título do livro. Tinha em mãos uns cinco títulos, mas nenhum deles me satisfazia de todo. Submeti-os a um pequeno grupo de amigos escritores e/ou professores, numa votação por *e-mail*, todavia nenhum dos títulos saiu vencedor. A votação serviu para abandoná-los todos. Foi então que me lembrei de um título de que muito gostava, mas que em princípio era muito diferente do que tinha acabado de fazer, o belo *Retrato natural*, de Cecília Meirelles. Nessa altura, a epígrafe de Montaigne já tinha sido escolhida (“Pois é a mim mesmo que pinto”), e estava claro que, fragmentariamente, aquele livro outra coisa não era senão um autorretrato ou um autodesenho, porém numa configuração “monstruosa”, quase disforme,



mas não amorfa, como bem observou o poeta e filósofo Antonio Cicero. De modo que resolvi chamá-lo de *retrato desnatural*, numa homenagem oblíqua à grande poeta. O título vem mesmo em letra minúscula na capa, assim como todos os textos do livro estão em caixa-baixa, tendo como referência, entre outras, a poesia de e. e. cummings.

Não estou certo até hoje de que o *retrato desnatural* seja autoficção, mas considero *tudo o que escrevi* a partir de 1997 como *inspirado* na invenção autoficcional (tal como propôs Gasparini), interpretada a meu modo. *Tudo*, inclusive os ensaios acadêmicos. Foi por isso que criei o hábito de datar o que escrevo, mesmo uma nota intempestiva no final do livro que estou lendo. Toda minha escrita é “datada”, pois se trata sempre de inscrição diária, como tábua permanente de salvação, mas não como terapia ocupacional. Motivo pelo qual subintitulei o volume como *diários – 2004-2007*, mas sem deixar de colocar a menção de *ficção*, para gerar justamente o efeito oximórico da autoficção: um diário ficcional, no qual “eu” seria ao mesmo tempo autor de papel – nomeado no livro como “e.n.” ou como “o a(u)tor” –, narrador, sujeito poético e protagonista.

Na verdade, sabia que se tratava de um falso diário, já que a lei do gênero diário manda que, se algum dia for publicado, deve ser transcrito tal como foi consignado, no máximo suprimindo-se informações que possam comprometer terceiros. Transgredi voluntariamente essa lei, reescrevendo infinitas vezes os fragmentos do autorretrato, que não passa de minha versão para o par autoficção/alterficção. Pude alterar essa regra do gênero ao atender à injunção de Barthes, que se queixa, num ensaio (BARTHES, 1995a), do caráter egoico de todo diário; para ele, somente a reescrita do diário poderia de algum modo compensar esse centramento desconfortável no eu. Entretanto, um diário reescrito só pode ser “falso”, voluntariamente desnatural.

O invento dubrovskiano ganhava assim uma nova versão em terras tropicais. Nunca me senti imitando-o, mesmo porque até aquele momento não havia lido seu *Fils*; antes, foi algo da ordem de uma emulação inventiva, uma reinvenção, em suma, de mais esta invenção francesa exportada para o mundo: o termo híbrido *autofiction*. Assinalo, de passagem, que já em 2002, quando publiquei *Ângulos: literatura e outras artes*, o qual constitui minha coletânea de ensaios de-formação, todos os meus livros contêm, em alguma página, minha assinatura escaneada e colada. Em resumo, sempre dato e assino embaixo tudo o que escrevi nos últimos quinze anos.

Uma vez tendo dado alguma forma a meu “monstro”, faltava encontrar um editor para aquele texto *sui generis*, que não se assemelhava de fato a nada que conheço e se autodeclarava explicitamente *transgênero*, pois combinava ensaio, conto, narrativa do cotidiano, poema, *e-mail*, crônica, diálogo teatral, testamento, e tudo o mais que me interessou realizar naquele momento crucial da existência. Com mais de trezentas páginas digitadas e sem gênero definido, sabia que não seria fácil encontrar quem bancasse um produto totalmente fora do mercado convencional das letras. Submeti o manuscrito digital a Eduardo Coelho, então responsável pela editora Língua Geral. Depois de algum tempo, ele respondeu com uma mensagem eletrônica bastante generosa, dizendo que o livro deveria ser expandido até umas quinhentas páginas, pois os textos mereciam *respiração*, já que o espaçamento fazia parte da estrutura ficcional; todavia, por ser uma editora pequena, não havia como bancar uma publicação daquele porte e daquela natureza.

Em seguida, com a intermediação do amigo e agente literário Stéphane Chao, francês radicado no Rio, o livro foi entregue a Luciana Villas-Boas, que dirigia editorialmente a Record. Nesse meio tempo, o poeta Antonio Cicero, a quem também havia confiado os originais, escreveu uma belíssima orelha, que remeti prontamente a Villas-Boas. Esta levou uns três meses para responder, ao final dos quais decidiu publicar meu “monstro”. Depois soube que ela teve de quebrar resistências internas na editora para poder encampar o projeto... Com a ajuda da *designer* Regina Ferraz, o livro finalmente foi lançado em 2008, numa configuração bem próxima do que tinha sido projetado. Aliás, todos os livros que publiquei na Record foram muito respeitados editorialmente, com mínimas intervenções dos revisores. Vinha, enfim, à luz pela primeira vez o romance de minha vida, eu que tinha escrito por volta de treze anos um romance de cento e poucas páginas, singelamente intitulado *Aberração*. O datiloscrito desse romance de adolescência se perdeu na mudança que fiz no Rio de Janeiro em 1987 da Gávea para o Flamengo; mais tarde, descobri que esse foi o título dado por Bernardo Carvalho a um livro de contos...

O *retrato desnatural* foi muito bem resenhado em dois suplementos: por Italo Moriconi, como matéria de capa do antigo caderno “Ideias”, do *Jornal do Brasil*; e por Carla Rodrigues, no “Prosa & Verso”, do *Globo*. Apesar de não utilizarem o termo autoficção (que naquele momento apenas começava a ser conhecido nos meios universitário e jornalístico

do Brasil), ambos ressaltaram a relação entre (auto)biografia e texto. Alguns escritores se manifestaram por correspondência eletrônica sobre o livro, como Armando Freitas Filho e Luiz Ruffato; o autor de *Eles eram muitos cavalos* chegou a considerar o livro um “verdadeiro” romance.

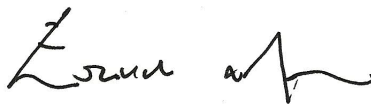
Desde então, a autoficção se popularizou (não sem muitos equívocos e polêmicas) na França, no Brasil e em outros países. Testemunha disso é o livro *Lisières de l'autofiction* (GENON; GRELL, 2016), com ensaios de especialistas de diversos países, inclusive do Brasil (Luciana Hidalgo). O *retrato desnatural* foi citado até onde saiba uma única vez numa das listas midiáticas de autoficção (HIDALGO, 2013), e também dei testemunho a jornalista sobre o assunto (BERNARDO, 2012). Na universidade, Fabíola PADILHA (2012; 2013) e Evelina HOISEL<sup>2</sup> escreveram textos relacionando o *retrato* à autoficção, a meu ver com pertinência. E em 2009, participei de uma mesa-redonda com Jovita Noronha, Eneida de Souza e Diana Klinger na UFJF, que resultou no ensaio já citado (NASCIMENTO, 2010a). Fui também um dos autores entrevistados por Anna Faedrich Martins, dando um testemunho para sua importante tese de doutorado, infelizmente ainda inédita, mas que pode ser consultada *on-line* (MARTINS, 2014).

Continuo a escrever ensaios, poemas, narrativas, e a autoficção permanece um dispositivo inspirador, embora o modismo tenha me cansado um pouco do tema em si – daí certa resistência inicial para escrever este artigo-testemunho. Os dois livros que publiquei depois do *retrato*, *Cantos do mundo* e *Cantos profanos*, e outro que já se encontra em editoração, são menos explicitamente ligados a meu cotidiano. Mas todos os textos que escrevi nas duas últimas décadas, ficcionais ou não, trazem a marca desse neologismo acidental, “*automotivo*”, que já fez muita tinta correr no Ocidente e alhures. Inclusive mantive e mantenho dois documentos digitais, que funcionam como uma espécie de diário informal, em que consigno qualquer tipo de assunto, como ficção e/ou ensaio. O primeiro se estendeu de outubro de 2014 a dezembro do ano seguinte, com o título geral de “Números”, inspirado criticamente no livro homônimo do Antigo Testamento; o segundo, sintomaticamente nomeado “Vital”, se iniciou logo após a conclusão do anterior e segue até hoje, com períodos de interrupção. Escrevo infinitamente mais do que publico.

No fundo, continuo a interpretar a autoficção a meu modo, segundo meus projetos ficcionais e ensaísticos, aliás como faz qualquer autor ou

autora, a começar por Doubrovsky. Sou imensamente grato a Robin e a Figueiredo, por terem me proporcionado o contato com uma categoria reflexiva muito antes que ela se popularizasse globalmente, tornando-se mais um produto disponível no mercado das letras.

Por fim, avaliando minha história com o dispositivo, chego à conclusão de que talvez o efeito mais intensivo da autoficção não esteja apenas em ter escrito e publicado textos nela inspirados, mas sim, ao fazê-lo, em poder reinventar minha própria vida, tornando-me ator e autor – a(u)tor – de meu drama pessoal, e não mais um joguete cruel do destino. Sempre em parceria com outros e outras. Muito longe de se reduzir a uma fórmula genérica, a mais uma fôrma restrita ao circuito literário tradicional, a autoficção é uma prática que reverte sobre a própria existência, ajudando a sobreviver e, no melhor dos casos, a sobreviver, que seria o viver mais e melhor. Razão pela qual a *performance* da escrita modificou fundamentalmente a deriva de uma vida na iminência do naufrágio, livrando-a ao menos por enquanto da destruição.



Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2017.

## AUTOFICTION AS DISPOSITIVE: ALTERFICTIONS

### ABSTRACT

Approach to autofiction, interpreting it not as a new genre, but as a device or a reflexive category. A revision of some themes related to this neologism, invented by the French critic and writer Serge Doubrovsky in 1977, is proposed. Autofiction is distinguished from autobiography, and a third term – alterfiction – is also proposed. Finally, a self-testimony about autofiction as an inventive factor is given.

**KEYWORDS:** Autofiction. Autobiography. Alterfiction. Genre. Testimony.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ricardo Lísias, em depoimentos, tem se desdobrado na advertência para não se confundir o narrador-personagem Ricardo, que aparece em alguns de seus textos, com o Ricardo empírico, afirmando o primado da ficção, a qual se separa da realidade. Por exemplo: “Não acho que a literatura, ou mesmo a palavra escrita, tem a capacidade de transmitir a realidade” (LÍSIAS, 2015). Em parte, ele tem razão, e somente o leitor ingênuo identificaria plenamente uma instância à outra, ignorando os procedimentos de ficcionalização. Todavia, e por outro lado, seria da ordem da denegação psicanalítica excluir toda e qualquer relação entre ficção e realidade, sobretudo quando se trata de autoficção. Ao contrário, é exatamente o jogo indecível entre uma e outra, ou a ambiguidade assinalada por diversos especialistas, que se destaca como marca fundamental do dispositivo autoficcional: o autor-narrador-personagem ao mesmo tempo é e não é o autor empírico.

<sup>2</sup> Os artigos de Hoisel foram apresentados em congressos, e pude lê-los em documentos digitais, gentilmente enviados pela autora. Permanecem ainda inéditos, e por isso não constam nas Referências. Hoisel também coordena, com colegas do Instituto de Letras da UFBA, um grupo de pesquisa intitulado “O escritor e seus múltiplos”, de cujo *corpus* ficcional e teórico textos meus fazem parte.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, p. 31-50, 2008. Disponível em: <[revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/179/182](http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/179/182)>. *Acesso em: 20 set. 2017*.

BARTHES, Roland. La mort de l’auteur. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1994. T. 2, p. 491-495.

\_\_\_\_\_. Délibération. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1995a. T. 3, p. 1.004-1.014.

\_\_\_\_\_. Il n’existe aucun discours qui ne soit une fiction. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1995b. T. 3, p. 385-386.

\_\_\_\_\_. Roland Barthes par Roland Barthes. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1995c. T. 3, p. 79-249.

BERNARDO, André. Autoficção: ficção da realidade? Ou a realidade da ficção? **Metáfora**, São Paulo, ano II, n. 14, p. 40-45, nov. 2012.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DEBORD, Guy. **Commentaires sur la société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1992a.

\_\_\_\_\_. **La société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1992b.

DERRIDA, Jacques. **Psyché: inventions de l'autre**. Paris: Galilée, 1987.

\_\_\_\_\_. **Genèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive**. Paris: Galilée, 2003a.

\_\_\_\_\_. La loi du genre. In: \_\_\_\_\_. **Parages**. 2. ed. Paris: Galilée, 2003b. p. 231-266.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Grasset, 1977.

\_\_\_\_\_. Les points sur les "i". In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (Dir.). **Genèse et autofiction**. Louvain-La-Neuve: Academia Bruylant, 2007. p. 53-65.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GASPARINI, Philippe. **Poétiques du je: du roman autobiographique à l'autofiction**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016.

GENON, Arnaud; GRELL, Isabelle (Dir.). **Lisières de l'autofiction: enjeux géographiques, artistiques et politiques – Colloque de Cerisy**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016.

GRELL, Isabelle. Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction. In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (Dir.). **Genèse et autofiction**. Louvain-La-Neuve: Academia Bruylant, 2007. p. 39-51.

HIDALGO, Luciana. L'autofiction brésilienne: une écriture limite. In: GENON, Arnaud; GRELL, Isabelle (Dir.). **Lisières de l'autofiction: enjeux géographiques, artistiques et politiques – Colloque de Cerisy**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016. p. 97-116.

\_\_\_\_\_. A imposição do eu. **Rascunho**, Curitiba, n. 162, set. 2013. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-imposicao-do-eu/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

JACCOMARD, Hélène. **Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar**. Geneva: Droz, 1993.

JEANNELLE, Jean-Louis. Où en est la réflexion sur l'autofiction? In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (Dir.). **Genèse et autofiction**. Lou-

vain-La-Neuve: Academia Bruylant, 2007, p. 17-37.

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

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. Le Pacte autobiographique, vingt-cinq ans après. In: \_\_\_\_\_. **Signes de vie**: le pacte autobiographique 2. Paris: Seuil, 2005. p. 11-35.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalité et infini**: essai sur l'extériorité. Paris: Kluwer Academic, 1994.

\_\_\_\_\_. **Autrement qu'être ou au-delà de l'essence**. Paris: Kluwer Academic, 1996.

LÍSIAS, Ricardo. Ricardo Lísias fala sobre o polêmico romance *Divórcio*: entrevista a Thiago Corrêa. **Café Colombo**, Recife, 2015. Disponível em: <<http://www.cafecolombo.com.br/ideias/entrevista-ricardo-lisias-fala-sobre-o-plemi-co-romance-divorcio/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2017.

NASCIMENTO, Evando. Ana Cristina Cesar e Baudelaire: signos em tradução. In: \_\_\_\_\_. OLIVEIRA, Maria Clara C. de; ZIMBRÃO, Teresinha (Org.). **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: UFJF, 2003. p. 47-59.

\_\_\_\_\_. **retrato desnatural (diários 2004-2007)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. Da autobiografia à autoficção, e vice-versa: matérias-primas. In: NASCIMENTO, Rose Mary; LAGE, Verônica (Org.). **Literatura, crítica e cultura IV**: interdisciplinaridade. Juiz de Fora: UFJF, 2010a, p. 189-208.

\_\_\_\_\_. **Cantos do mundo**: contos. Rio de Janeiro: Record, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. **Cantos profanos**: contos. São Paulo: Globo; Biblioteca Azul, 2014.

\_\_\_\_\_. **Derrida e a literatura**: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Traduções de Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PADILHA, Fabíola. O a(u)tor e sua interversões, em *retrato desnatural*, de Evando

Nascimento. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 40, p. 205-212, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/7995>>. Acesso em: 20 set. 2017.

\_\_\_\_\_. Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular. In: XIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. **Anais...** Campina Grande, jul. 2013. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434406382.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434406382.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2017.

ROBIN, Régine. **Le Golem de l'écriture**: de l'autofiction au cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les confessions**. Paris: Gallimard, 1996.

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

TEZZA, Cristóvão. **O filho eterno**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

---

Recebido em: 30/09/2017

Aceito em: 15/12/2017