

A AUTOFICÇÃO NA LITERATURA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA E SUAS DISTINÇÕES

Helmut GALLE*

- **RESUMO:** O artigo discute o conceito da autoficção, analisando três livros recentes da literatura alemã. Nele, é questionado o uso de uma definição ampla e historicamente extensa que tende a substituir o termo da autobiografia pelo novo conceito da autoficção, alegando que ficção esteja, em primeiro lugar, definida por elementos imaginários (inventados). Por autoficção *sensu stricto* sugere-se que seja considerada exclusivamente a literatura que propõe um pacto intencionalmente ambíguo, jogando com a imagem do autor empírico mediante elementos fictícios (ou ambíguos). As obras autobiográficas, porém, que utilizam estratégias narrativas da escrita ficcional, sem abrir mão da referencialidade do conteúdo, constituem uma nova classe da escrita autobiográfica que pode ser chamada de autonarração, de acordo com A. Schmitt.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia. Autoficção. Escrita do eu. Autonarração. Literatura alemã contemporânea.

Autoficção, um gênero?

Quando alguém, que você e eu chamaríamos de “desinformado sobre a teoria literária”, me pergunta com o que estou trabalhando atualmente e eu respondo que pesquiso autobiografia e autoficção, a reação costuma ser um olhar surpresa: Autoficção? O que seria isso? Quando esclareço que se trata de um híbrido, tanto romance quanto autobiografia, em outras palavras, uma autobiografia inventada, ou seja, um romance, cujo protagonista é o autor empírico, isso não costuma esclarecer a questão: Pode haver algo assim? Como isso funciona? Não são poucos os críticos literários que compartilham desse ceticismo dos leigos, mesmo que uma série de publicações – especialmente na França, e recentemente também em regiões de língua alemã (KRAUS, 2013; PELLIN; WEBER, 2012; WAGNER-EGELHAAF, 2008, 2013; ZIPFEL, 2009a, 2009b) – afirmem se ocupar exatamente desse fenômeno que claramente oferece dificuldades à nossa imaginação. Realmente é difícil para a maioria das pessoas imaginar que um texto seja ficcional e referencial ao mesmo tempo. Expressemos-nos em termos

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 – hgalle@usp.br

da teoria da ficção: ou o autor descreve um mundo inventado ou aquele no qual ele e nós nos encontramos e ao qual normalmente nos referimos quando falamos e agimos, mesmo que seja sabidamente problemático reconhecer a realidade desse mundo como tal ou representá-la verbalmente. É claro que mesmo os mundos inventados são construídos mais ou menos com base naquele que nos é conhecido, porque sem isso eles não seriam minimamente compreensíveis, mas nós nos acostumamos, mais tardar desde o século XVIII, a diferenciar entre textos que fazem referência à realidade compartilhada e aqueles que são produto da imaginação do autor e que apenas nos permitem participar durante um tempo limitado do jogo imaginativo sem que os “fatos” propostos tenham consequências para nossas ações diárias. No lugar de uma noção “ingênuo” da verdadeira realidade, podem-se colocar conceitos como o de “enciclopédia” de Umberto Eco (1994), o “princípio de realidade” de Kendall Walton (1990) ou a “semântica da realidade” de Remigius Bunia (2007) para conciliar o senso comum com o ponto de vista científico. A diferenciação entre realidade e ficção de fato continua intacta no mundo cotidiano. Um fenômeno paradoxal como a autoficção tem dificuldade de se estabelecer neste mundo de tal forma que ele, por exemplo, praticamente não existe no mercado editorial alemão. Mesmo na França e nos EUA, poucos são os textos que são definidos como autoficção¹. Quando se faz uma busca por “autoficção” nas páginas da *Amazon*, tem-se como resultado muito mais títulos de crítica literária do que de obras de literatura que tenham sido designadas como tal por seus autores ou editoras. Romances, contos e autobiografias são, portanto, classificados como autoficção pela crítica, onde se coloca a pergunta natural sobre com que direito isso é feito.

Pois mesmo entre os críticos literários não há consenso até o momento sobre o que deve ser entendido por autoficção². Serge Doubrovsky, o criador do termo, já causou confusão quando afirmou em 1977, em seu romance *Fils* (“Filho” / “Meadas”), que este se tratava de uma “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”³ (Doubrovsky, 1977, contracapa), enquanto que aparentemente o “ficcional” se encontraria somente na representação verbal e literária do acontecimento⁴. Essas características por si só não são, de forma alguma, constitutivas

¹ No Brasil, no entanto, o termo parece gerar uma verdadeira conjuntura entre autores, críticos e resenhistas como comprovam o depoimento de Silviano Santiago (2008), o artigo de Marco Rodrigo Almeida (2014) na *Folha* e a contracapa do livro de Ricardo Lísias (2013) que insinua que o autor até “[...] ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura – a literatura combativa, desafiadora – tem a última palavra [...]” – seja este terreno o que for.

² Cf., entre outros, Colonna (2004, p. 227-242) e Ferreira-Meyers (2013).

³ Todas as traduções foram realizadas pelo autor do artigo.

⁴ Doubrovsky (1977, grifo nosso) afirma na contracapa do livro: “*Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fictions, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une*

de ficção para uma considerável fração dos críticos literários. Assim Frank Zipfel (2009a, p. 299) notou, em concordância com Jacques Lecarme (1995), que o livro de Doubrovsky “[...] absolutamente não contém elementos fictícios [ou seja: inventados – nota do autor]”, em vez disso, Zipfel vê a “construção” como o elemento ficcional – contudo, ela “não é realmente específica da ficção”. As estratégias narrativas reclamadas por Doubrovsky como responsáveis pelo aspecto ficcional de seu livro tendem mais à categoria de escrita designada por Jakobson (1979) como “poeticidade” e por Genette (1992) como “dicção”, categoria a qual também pode ser utilizada por textos factuais⁵. Desse ponto de vista, o conceito de autoficção trazido à vida por Doubrovsky seria supérfluo, um “gênero ruim” (LECARME, 1993) ou “pouco sério” (DARRIEUSSECQ, 1996), uma vez que tanto o texto quanto a definição se adequam facilmente à forma moderna da autobiografia, que foi erroneamente compreendida por Doubrovsky como memórias da vida de grandes pessoas que encontram um público devido o seu conteúdo, e não devido ao cuidado com o seu formato literário.

Todavia, a criação do conceito realizada por Doubrovsky encontrou ressonância entre os críticos literários, que, na esteira do pós-estruturalismo, colocaram a autobiografia sob a suspeita geral de ser ficcional (assim como fizeram com a historiografia e a escrita factual de forma geral). Sob esse ponto de vista “panficcional”, a autobiografia *Poesia e Verdade* de Goethe, assim como toda a escrita autobiográfica posterior, já é caracterizada pela “ficcionalização do fato” (BÖNING, 2000). Outros autores (PELLIN; WEBER, 2012, p. 11) não chegam tão longe, mas afirmam “[...] que o fenômeno recentemente descrito como autoficção já pode ser detectado na literatura desde o início do século XX.” Nessa abordagem da autobiografia, o conceito de autoficção é bem-vindo, e não serve para denominar um novo fenômeno, mas para substituir um conceito errado por um correto. O fato de a autobiografia ser criada a partir de uma memória subjetiva é suficiente para que Carola Hilmes (2001), citando Bollacher e Gruber (2000, p. 8), a qualifique como uma ficção completa:

A autorreflexão do eu e a afirmação de sua história ocorre no modo de memória. Mas esta é aparentada com a imaginação. Assim, a imaginação se torna um elemento essencial inclusive na narrativa autobiográfica. “A autobiografia se manifesta portanto [...] como autoficção que eleva a história de vida à forma literária [...]”.

aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musicale. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, que espère faire maintenant partager son plaisir.”

⁵ Sobre o conceito da literaricidade cf. Winko (2009) e Jannidis, Lauer e Winko (2009).

Pode-se questionar a equação entre memória e imaginação, mas para estes autores, conseqüentemente, a autobiografia sempre teria sido autoficção, o que apenas não teria sido percebido anteriormente. Mas, uma vez que isso foi percebido, a autobiografia passou a ser na atualidade “[...] uma forma de experiência e de narração que não é mais transitável.” (GASSER, 2012, p. 27)⁶. Aqui a teoria reclama uma autoridade normativa, que se arroga a julgar qual estilo de escrita é condizente com seu tempo e qual não é. Mas, acima de tudo, se perde de vista o que é o especificamente novo que esse neologismo, afinal, deveria nomear. Até mesmo para Martina Wagner-Egelhaaf (2013, p. 8, grifo do autor), a crítica literária alemã mais envolvida com o tema não pode se decidir se a autoficção é um fenômeno novo ou velho, quando ela escreve:

Entre as constelações categoriais de “obra” e “vida” ou, utilizando conceitos da crítica literária recente, de “ficção” e “autobiografia”, surgiu nas últimas décadas a categoria de “autoficção”, que tem suas raízes no conhecimento de que **todo** a autobiografia trabalha com o uso de ficção, como o título das memórias de Goethe, *Poesia e Verdade*, já dava a entender.

Quando se parte do princípio de que romance e autobiografia implicaram em pactos de leitura distintos – ao menos do século XVIII ao século XX –, que a autobiografia de Goethe demandou portanto ser lida como um texto sobre sua vida e obra reais (o que certamente também ocorreu na práxis), então a afirmação de que aqui se “trabalha com o uso de ficção” só pode querer dizer que o autor incorporou elementos (ficcionais) inventados – o que vai contra o pacto de leitura –, enganando seus leitores, ou que ele utilizou estratégias narrativas que são genuinamente ficcionais. É no mínimo questionável se isso justifica o diagnóstico de “ficção”. De qualquer forma, o conceito de “autoficção” nessas abordagens tende a perder a sua seletividade e a se tornar uma espécie de container modista que serve para agrupar tudo o que foi entendido como autobiografia até hoje.

Ainda assim há tentativas de determinar a autoficção de uma forma mais precisa, acima de tudo no debate francês que se faz mais intenso. Com referência a esse debate, Frank Zipfel (2009b) formulou duas definições: uma ampla com analogia a Vincent Colonna (2004), e uma estrita relacionada a Marie Darrieussecq (1996). Em seu artigo publicado no manual sobre o gênero “autoficção”, sua explicação geral é:

Uma “autoficção” é um texto, no qual uma personagem que manifestamente pode ser reconhecida como o autor (através do mesmo nome ou de uma derivação inconfundível dele, através de dados da sua vida, ou da menção

⁶ Michaela Holdenried (2009) e Martina Wagner-Egelhaaf (2000) se expressam de forma semelhante.

a obras passadas) entra em cena em uma narrativa claramente identificada como ficcional (o gênero se determina mediante o paratexto ou os modos de narrativa especificamente ficcionais). (ZIPFEL, 2009b, p. 31).

E ele especifica:

Em uma definição ampla, se entende por autoficção narrativas que se declarem ficcionais – por exemplo, através da definição de gênero “romance” –, nas quais o autor aparece como personagem; em uma definição estrita, narrativas que ofereçam ao leitor tanto o pacto autobiográfico quanto o pacto ficcional. (ZIPFEL, 2009b, p. 31).

A primeira definição também abrangeria a *Divina Comédia* de Dante e “O Aleph” de Borges, obras que oferecem o claro pacto de leitura ficcional⁷, mas que encenam o autor como protagonista, ou seja, que não têm mais a ver com autobiografia do que o assim chamado romance autobiográfico: a ficção incorpora material da experiência de vida de forma indeterminada sem insinuar para o leitor que o texto seja de fato autobiográfico. A segunda delimita o conceito a textos que explicita – e intencionalmente subvertem o pacto de leitura, deixando o leitor incerto sobre a sua designação. Isso certamente não se aplica ao grande número de autobiografias (também as contemporâneas), sobre as quais os críticos alegam que se elas utilizam elementos fictícios ou “modos de narrar ficcionais” – desde que não sejam identificadas pelo leitor como ficcionais⁸. Ao contrário disso, as autoficções de fato seriam aquelas que criam ambiguidade consciente e manifestamente, entretanto, ainda não foi definido com que intenção isso ocorre. Na literatura de língua alemã, esse tipo poderia ser identificado retrospectivamente desde os anos 1960, algo como *Abschied von den Eltern* (Despedida dos Pais) de Peter Weiss, os livros de Paul Nizon a partir de *Canto*, *Montauk* de Max Frisch, *Kindheitsmuster* (Figuras de infância) de Christa Wolf, *Wunschloses Unglück* (Bem aventurada infelicidade) de Peter Handke, a “etnopoesia” de Hubert Fichte e *Nachgetragene Liebe* (Amor rancoroso) de Peter Härtling, nos quais o autobiográfico real começa a colocar-se no lugar do fictício, sob o signo da autenticidade da verdade subjetiva, sem que isso houvesse conduzido a um novo gênero ou uma nova definição da ficção num primeiro momento. Apenas a partir dos anos 1990, surgiram, na minha opinião, livros que, de fato, se esforçam **intencionalmente** para causar uma oscilação na determinação do pacto. Ou seja, autoficção no sentido da definição estrita de Zipfel (2009a, 2009b). Entre eles, sem dúvida, W. G. Sebald (2003), que, contudo, não coloca o **autoficcional** no primeiro plano, mas o utiliza como pano

⁷ No caso de Dante, essa clareza existe pelo menos para o leitor moderno; no que diz respeito aos pactos de leitura na literatura medieval ainda há muita polêmica.

⁸ Incluo nesse grupo, entre outras, as autobiografias de Günter Grass e Joachim Fest.

de fundo da ficção sobre personagens terceiras. Alguns autores da literatura pop – como Rainald Goetz, Stuckrad-Barre e Thomas Meinecke –, e Elfriede Jelinek com a sua prosa de internet, me parecem jogar de forma ainda mais evidente com a ambivalência autoficcional.

Com *Das bin doch ich* (Mas esse sou eu, 2006) de Thomas Glavinic, *Hoppe* (2012) de Felicitas Hoppe e *Leben* (Vida, 2013) de David Wagner, a autoficção de língua alemã parece ter se estabelecido definitivamente como gênero, sendo que todos os três autores explicitamente misturam o momento autobiográfico com um pacto claramente ficcional, reconhecível, entre outros, através do uso de estratégias narrativas ficcionais – como o tempo presente – e a apresentação paratextual. Não obstante, pode-se reconhecer claras diferenças nesses textos, que justificam que o livro de Wagner, apesar de toda a aparente ficcionalidade, seja distinguido dos outros dois e, por fim, se defina em uma categoria própria.

Quem narra o romance *Hoppe*?

1. Os anos canadenses

Em todo o mundo, não importa em que jornal, Hoppe sempre conta a mesma história: como ela, dotada de bigodes e rabo, como um rato, segurando uma linguiça com a mão esquerda e um pão com a direita, vai à praça do mercado de sua cidade natal Hameln para ganhar um trocado no teatro ao ar livre, sob a condução do caçador de ratos e diante de turistas de todo o mundo. Como ela imediatamente gasta o dinheiro recém-adquirido, compra flores para sua mãe (“a rainha dos anfitriões”) e um pacotinho de cigarros para seu pai (“o construtor do primeiro teatro de fantoches”), para depois convencer seus irmãos a um passeio na *Miramare*, uma sorveteria de Hameln, “que floresce no verão e, no inverno, quando os italianos sazonalmente se mudam para o Sul, se transforma em um espaço para exposição de peles.” Até que Hoppe, trinta anos depois, “finalmente se levanta” e embarca em um barco de Hamburgo para ver o mundo com os próprios olhos: “Um passeio, nada mais do que uns dias e eu estou de volta, sento novamente à mesa, a segunda pessoa comendo a partir da direita.” (*Pigafetta*, 1999). (HOPPE, 2012, p. 13).

A referência entre aspas à *Pigafetta*, primeiro romance de Hoppe, faz parte da citação – essa é a maneira como a autora se refere a seus próprios livros, frequentemente citados dentro do texto. Como se pode reconhecer nesse parágrafo introdutório, o romance de Felicitas Hoppe (2012) é narrado em terceira pessoa, isso quer dizer, a vida da personagem “Hoppe”⁹ – também “Felicitas” e “Felicitas

⁹ Para facilitar a diferenciação, a partir daqui os nomes dos autores sempre serão citados entre aspas quando se referirem às personagens das histórias. O nome do autor empírico permanecerá sem marcações.

Hoppe” –, é contada por uma narradora que assina seus comentários ocasionais com “fh”; o mesmo “fh” que agradece ao final do livro pela bolsa do *Deutscher Literaturfonds*. À personagem “Hoppe” são atribuídos, juntamente a diversos textos não publicados (e talvez irreais), os livros reais de Felicitas Hoppe, por exemplo, *Pigafetta* e *Frühstück der Friseur* (Café-da-manhã dos cabeleireiros). A ambiguidade do pacto se dá porque a autora Felicitas Hoppe escreve sobre uma personagem que leva o nome “Felicitas Hoppe” e que é representada de maneira idêntica à autora através de diversas características biográficas: sua procedência de Hameln e a obra literária, entre outros. O uso da inicial “fh” como “assinatura” pelo narrador insinua a identidade da autora e da narradora, no que o triângulo de identidades introduzido por Lejeune (1975) e Genette (1992) (autor = narrador = personagem) parece ser preenchido. Entretanto, à primeira vista, a definição como gênero “romance” e a narrativa em terceira pessoa criam incertezas. A identidade da narradora e da personagem são questionadas, pois no romance não há uma pessoa que narre sobre si própria de uma “forma natural”, como em uma autobiografia clássica. Ora, há em muitas autobiografias uma completa consciência da diferença entre os três estágios do sujeito: aquele que vivênciava o momento passado, aquele que lembra este momento e aquele que conta sobre o momento. Esta consciência leva vários autobiógrafos ao uso da terceira pessoa, como já em Goethe (“o menino”) e é sistematicamente executado em *Kindheitsmuster* de Christa Wolf, onde três pessoas gramaticais distintas são responsáveis pela diferenciação das camadas temporais e dos diferentes aspectos do sujeito. É certo que a voz da narradora de *Hoppe* não se identifica em nenhum momento com a personagem sobre a qual ela narra a história, isso quer dizer, o gesto da narração não corresponde ao da auto-, mas ao da **bi**ografia. Nesse sentido, a identidade sinalizada pelo nome torna-se uma identidade meramente formal e nominal: a autora não é idêntica nem com a personagem, nem com a narradora, cujas afirmações dificilmente podem ser entendidas como factuais, já que as fontes citadas por ela (com exceção de algumas obras) são completamente inventadas, tendo, assim, o gênero da autobiografia apenas uma função parodística e ficcional.

A narradora apresenta ao leitor uma história dupla. Por um lado, ela se refere definitivamente à biografia real da autora, que cresceu em uma família absolutamente normal em Hameln e anos depois fez uma viagem de navio cargueiro ao redor do mundo. Por outro lado, ela sugere ao leitor que essa versão – a saber, a que foi espalhada pela própria “Hoppe” – não é a verdadeira. Em vez de ter passado por uma típica infância e adolescência alemã, “Hoppe” teria se mudado com o seu pai solteiro para o Canadá quando ainda era criança, e teria tido uma amizade próxima com o jogador de hockey no gelo Wayne Gretzky e sua família (“The Great Gretzky” é uma celebridade histórica real do esporte norte-americano). Essa história – que não é “fantástica”, mas certamente é fantasiada – sobre os “anos

canadenses” de “Hoppe” é o início de uma trajetória um tanto burlesca, à qual também pertencem uma carreira como dirigente e o amor a um jogador de críquete cego na Austrália. Todos os episódios são suficientemente maravilhosos para que sejam facilmente definidos pelo leitor como obra da imaginação, e a história real de Hoppe volta e meia surge na narrativa, mas é imediatamente desmentida como “incorreta”. Esse jogo com verdade e fantasia ainda é ampliado, no que ela se refere à sua família real através de transformações metafóricas (sua mãe é a “rainha das anfitriãs” e seu pai é o “construtor do primeiro teatro de fantoches”). Assim, logo fica claro para o leitor que ele não deve acreditar em nada do que é narrado e que a etiqueta romance foi corretamente utilizada. O curioso e paradoxal nesse jogo é que o leitor poderia acreditar que “fh” seja a voz autêntica de Felicitas Hoppe, que apresenta um relato factual sobre si mesma. Mas, de fato, “fh” é uma voz inventada, ou seja, fictícia, que apresenta um relato ficcional sobre a personagem fictícia “Hoppe”.

O jogo de Hoppe com a (auto-)biografia encontra um sentido no que ele entretém e é divertido devido à forma como a autora Hoppe dá asas à sua imaginação e sempre inventa situações engraçadíssimas, nas quais “Hoppe” tem um papel central. Embora esteja claro que não foi a autora empírica que vivenciou tudo isso, o leitor não tem outra possibilidade a não ser imaginar a figura da autora nessas situações, ao menos por tanto tempo quanto ele se deixe conduzir pela ficção, pois as aspas que eu aqui coloco sobre o papel para diferenciar a autora empírica e a personagem ficcional parecem não funcionar bem em nossa imaginação. A autoficção produz, portanto, um efeito duplo: em primeiro lugar, o romance ganha um certo encanto com sua ação um tanto louca, no fato dele não narrar a história de uma personagem inventada arbitrária, mas justamente de uma que apresenta muitas características em comum com a autora. Em segundo, a autora real ganha um certo “encanto”, no que ela apresenta ao leitor suas habilidades literárias na construção de uma estrutura narrativa que é tão complexa quanto desorientadora. Essa autoficção é, portanto, pura invenção – se se trata de uma “biografia desejada” ou uma “biografia dos sonhos” de Hoppe, como alegam algumas resenhas, é algo que não necessita ser discutido –, mas essa invenção definitivamente tem reflexos na forma como a autora é percebida pelo público. É certo que apenas poucos verão nela a jogadora de hockey fracassada, mas os méritos da autora implícita irão lhe beneficiar, e com razão, pois as histórias alucinantes testemunham mais uma vez o talento criativo de Felicitas Hoppe.

Qual Glavinic diz *Mas esse sou eu* e por quê?

Um

Eu vou ao banheiro. Antes de tirar as calças, me viro de costas para o espelho. Entro no box, com a cabeça dura, olhando para a frente, para não vislumbrar meu órgão genital. Tomo banho fazendo as contorções de sempre. Ao sair, quando não posso evitar olhar para o espelho, aperto bem os olhos. Estico o pescoço e me seco. A tensão só se desfaz quando já estou vestido. / Tem sido assim há tempos. Eu sou hipocondríaco e, desde que li há um ano e meio atrás que um dos sintomas de câncer no testículo é um escroto levemente inchado, evito olhar para os meus testículos quando eu tomo banho, quando me troco, quando vou dormir, e também em determinadas situações nas quais não se pode fazer outra coisa do que olhar para lá. (GLAVINIC, 2011, p. 13).

A personagem que aqui diz “eu”, e que provavelmente é o autor, está nu diante de nós leitores num duplo sentido: nós o vemos no banho, onde ele próprio se ocupa de não olhar para seus testículos. Aparentemente vemos aquilo que ele não vê, mesmo que não seja descrito em detalhes: sua parte física mais íntima. Ao mesmo tempo, sua psique também aparece desvendada da forma mais íntima, quando nos tornamos testemunhas de sua hipocondria, que, apresentada dessa forma, é tão patológica quando risível. Essa disposição psíquica altamente sensível é o fio condutor do romance que apresenta um autor numa fase crítica após a entrega de um manuscrito, aguardando o parecer da editora e torcendo por uma publicação com grande repercussão – uma condição que coloca o protagonista em estado de nervos e o coloca numa série situações bastante cômicas. O título se refere ao momento no qual o protagonista, ao ler que outro autor (aliás, seu amigo Daniel Kehlmann) é chamado “o melhor escritor da sua geração”, pensa imediatamente: “Mas esse sou eu!” (GLAVINIC, 2011, p. 41).

A cena inicial é altamente simbólica e, por isso, pode ser avaliada hermeneuticamente de uma forma que não seria possível em uma autobiografia de fato, pois as coisas na vida não acontecem com o intuito de significar algo outro, elas simplesmente são o que são. Que Glavinic, mais especificamente o autor implícito, tenha colocado essa cena no início do livro e a tenha exposto dessa forma, mostramos que mais será compartilhado conosco do que uma pessoa nua se ocupando de sua rotina diária, situação na qual sua constituição psicológica é revelada. O que chama a atenção é, primeiramente, que se trata de uma cena de espelho – o que está claramente relacionado com o tema do livro: reconhecer a si mesmo – “Esse sou eu”. O protagonista “vira as costas para o espelho” “para que não vislumbrar o [s]eu órgão genital” (GLAVINIC, 2011, p. 7). O gesto é claramente colocado em oposição àquilo que equivaleria à autobiografia: ver-se no espelho para descobrir a verdade. Se seus testículos estão inchados de forma a provocar suspeita de câncer

ou não é algo que nem a personagem nem o leitor ficam sabendo, essa realidade certamente poderia ser averiguada através de um diagnóstico feito por um médico, ou por ele mesmo, de uma forma que seria considerada factual em nosso mundo, mas aparentemente essa informação é indiferente para a personagem. Assim como a personagem não fica sabendo a verdade – porque não deseja saber – o leitor também não obtém essa informação, pois ela aparentemente não tem importância.

Contudo, o mesmo vale para a disposição psíquica da personagem, que é desenvolvida no próximo parágrafo. Ele diz sobre si mesmo que é “hipocondríaco” e que evita vislumbrar o próprio escroto porque, caso contrário, inevitavelmente desenvolveria a fantasia de sofrer de câncer no testículo. Quando o narrador afirma “Eu me conheço”, isso não se refere a um conhecimento daquilo que ele de fato faz e pensa, mas a algo que ele crê que poderia ocorrer. Se isso de fato ocorrerá, o leitor não é informado, mas acredita saber agora que o protagonista “Glavinic” é um hipocondríaco.

Essa afirmação sobre si mesmo aparentemente é comprovada no texto através de um rompante infantil de rejeição da realidade: “Eu não quero, não quero ouvir nada sobre câncer no testículo, eu não quero pensar em absolutamente nenhuma doença grave, eu não aguento isso, comumente não aguento e agora muito menos.” (GLAVINIC, 2011, p. 7). Essa recusa francamente histérica, que se dá numa repetição quádrupla, encena um sujeito aprisionado em seus desejos e temores, que certamente também poderia pensar ou expressar tal afirmação na realidade. Mas acreditaríamos nós, como leitores, em um autor que se apresenta dessa forma em sua escrita, sem qualquer distância ou autoironia?

Pois não há ironia no sentido clássico no nível textual. No presente absoluto da realidade do romance – pois não existe passado nem futuro nesse presente –, “Glavinic” age, sente e pensa sem que uma fenda se abra, através da qual ele surja como sujeito narrador, e não sujeito que vivencia o narrado, de forma que ele pudesse dar uma piscadela ao leitor. Essa fenda só se abre entre o mundo fechado do romance e a realidade empírica, na qual levantamos hipóteses sobre a inteligência do autor e sua capacidade de autopercepção.

A imagem da capa da edição de bolso produz uma relação ambivalente entre a realidade empírica e a literatura: reconhecemos uma foto do autor, mas não como um simples retrato, do tipo que é apresentado em uma autobiografia convencional, e sim como uma máscara em forma de livro que uma pessoa segura diante do rosto para não ser vista. Trata-se do autor? Não podemos identificá-lo através da mão retratada, mas podemos interpretar que o livro com o retrato cobre o verdadeiro rosto da mesma maneira que a história do livro esconde a verdadeira realidade do autor, mesmo que no texto tudo seja propositalmente disposto de forma que haja “reconhecimento” e que todos os atores do mercado literário, de Daniel Kehlmann até Michael Krüger, surjam representados por seus nomes reais. Por outro lado, a intenção de produzir um aparente retrato “fiel” à realidade

pode ser atribuída à instância que imaginou e compôs o livro, ou seja, o autor implícito, não o seu narrador.

A cena inicial é, desde o início, improvável: uma pessoa que tem que se contorcer para não ver uma parte de seu corpo que ele teme ter sido modificada pelo câncer já é consciente de sua hipocondria e não poderia percebê-la com um sofrimento tão ingênuo quanto essa personagem. A visão que se tem da personagem é uma visão de dentro que é construída dessa forma porque a ironia, que é tão claramente compartilhada com o leitor, deve ser deliberada pelo autor, o que, entretanto, não está documentado no nível textual. Uma vez que a realidade da reflexão sobre si próprio, que obrigatoriamente ocorre no processo de narração, é sistematicamente encoberta, surge uma cisão entre o narrador e o autor implícito, que se autoencena tanto como personagem quanto como narrador, e produz assim distanciamento entre as duas instâncias. Uma vez que o narrador e o sujeito que vivencia o narrado se misturam completamente um no outro e não se documenta qualquer diferença entre eles no nível textual, uma *diegese* “opaca” se fecha, na qual o ato de escrever e o de narrar não podem ser localizados. Ele não ocorre no mundo absurdamente distorcido do romance, mas fora dele, no nosso mundo que compartilhamos com o autor empírico Glavinic e, sobre o qual, não queremos acreditar que seja tão tolo quanto sua representação no romance; não podendo, ainda, nos fazer levantar hipóteses no que diz respeito a suas estratégias e intenções na criação desse texto. E essas hipóteses se apoiam, acima de tudo, no livro, não em nosso conhecimento sobre sua vida privada e suas doenças imaginárias ou reais.

A autoficção de Glavinic, assim como no caso de Hoppe, de fato cria uma ficção, uma história inventada acerca do autor empírico que compete, de certa maneira, com a imagem produzida por sua presença real, embora os leitores saibam que eles não podem confiar nessas imagens. Ainda assim, se imagina Thomas Glavinic como alguém que seja tão estranho quanto o protagonista do romance, mas não tanto como no livro, e ao mesmo tempo um autor muito ágil e inteligente na configuração literária de uma personagem desse tipo.

A vida de quem é descrita por David Wagner?

Sangue

Chego em casa pouco antes da meia-noite. A criança está com a sua mãe, a namorada não está em casa, eu estou sozinho no apartamento. Encontro um vidro de purê de maçã trincado na geladeira, começo a comê-lo com uma colher e dou uma olhada ao jornal que ainda está sobre a mesa, leio algo sobre moscas e a pergunta sobre porque elas não são abatidas pelas gotas que caem durante a chuva. Ainda antes de ter compreendido como elas sobrevivem, algo começa a arranhar minha garganta. Eu engasguei? Com purê de maçã? (WAGNER, 2013, p. 9).

Instantes depois, o narrador protagonista irá vomitar sangue no banheiro e será levado para o hospital onde receberá o diagnóstico que somente teria chances de sobreviver se receber um fígado transplantado. Como Glavinic (2011), Wagner (2013) começa seu livro com a descrição de uma cena cotidiana, com narração em primeira pessoa e no tempo verbal presente. Contudo, o título do capítulo, “Sangue”, promete desde o início um problema mais concreto do que o de um hipocondríaco, em especial levando-se em consideração que o leitor certamente comprou o livro sabendo se tratar da história de um transplante de fígado. O livro é dividido em sete capítulos e 277 fragmentos numerados. Os capítulos seguem basicamente as estações da doença: o diagnóstico de um problema crônico, a espera pela doação de um órgão, a operação, o restabelecimento, a recaída e a retrospectiva depois de um ano de uma vida nova. Diferentemente de Glavinic (2011) e Hoppe (2012), esse texto não é nada “romanesco”: as situações retratadas não são nem especialmente divertidas, nem entretêm, mas são “interessantes” no sentido da teoria da comunicação. Pois mal podemos imaginar o que acontece conosco quando temos que enfrentar a morte ou que tipo de temores e fantasias são provocados pela experiência de se (sobre-)viver com um órgão de um corpo estranho, mas apreciamos receber essa informação de alguém que passou por isso e sabe relatar o ocorrido de forma perspicaz.

Quando encontramos aqui uma estrutura narrativa autodiegética, na qual um narrador quase anônimo¹⁰ descreve a sua doença crônica e ao mesmo tempo admite suas tentativas como escritor, o leitor acaba por reconhecer facilmente paralelos entre narrador e protagonista de um lado, e o autor empírico de outro – a entrada sobre Wagner na *Wikipedia* informa sobre sua doença e sua produção literária. Assim, é natural que se identifique narrador, autor e personagem, particularmente porque aqui não há elementos fantasiosos como em Hoppe (2012) ou uma distorção satírica como em Glavinic (2011). Nenhuma etiqueta marca o livro como ficção. Wagner teria até mesmo rejeitado editoras que desejavam pôr o livro em circulação como “romance”. E apesar de ele ter recebido o prêmio da Feira de Livros de Leipzig de 2013 na categoria ficção, muitos puderam ler o livro como relato autobiográfico. O que coloca essa modalidade em cheque é, em especial, o uso do tempo presente. Uma vez que não é possível que se escreva e se vivencie algo ao mesmo tempo, essa forma não é “natural”, mas, sim, é um sinal de ficção¹¹. De fato, o sujeito que faz as afirmações – depois de todos os acontecimentos adversos – não pode ser o mesmo que as vivencia ao mesmo tempo: elas deveriam ser expressadas de forma retrospectiva para serem consideradas afirmações fatuais legítimas.

¹⁰ Em alguns pontos da narrativa o “eu” anônimo do autor se torna reconhecível. Nos trechos manifestamente citados de seu prontuário (ou respectivamente inventados), afirma-se: “O sr. W. apresentou-se em nossa policlínica para a terapia imunossupressiva.” (WAGNER, 2013, p. 255).

¹¹ Cf. “*The deviance of simultaneous narration*” (COHN, 1999, p. 96-108) e James Phelan (2013, p. 179), os quais consideram a narração simultânea “*a radical break from the mimetic code*”.

No entanto, há uma diferença ainda mais agravante na comparação com o livro de Glavinic. Enquanto na obra de Glavinic há apenas a descrição dos tormentos da personagem depois do envio do último manuscrito, sem que a escrita do próprio texto seja tematizada de qualquer forma, há no livro de Wagner uma série de alusões à necessidade de converter o ocorrido em narrativa, não apenas como um testemunho, mas também como uma “carta de agradecimento” à falecida doadora¹² do rim que lhe possibilitou sobreviver. Essa “carta de agradecimento” aparentemente é um ato que a instituição médica pede de forma rotineira ao receptor do órgão, mesmo que a completa anonimidade do doador e do receptor seja mantida. A intenção é que os familiares do doador encontrem no agradecimento anônimo um certo consolo e uma justificativa para a doação do órgão. Mas o paciente “W.” faz considerações especiais sobre esse tema: “E todas as ruínas de lembranças, o desespero, os embaraços, as pequenas alegrias na clínica, que deveriam talvez ser escritas, isso poderia ser uma forma de carta de agradecimento.” (WAGNER, 2013, p. 283). Em outras palavras, ele sugere que um livro que contém suas lembranças sobre a doença, a cirurgia e a convalescência seria equivalente a uma “carta de agradecimento” e o leitor identifica isso como alusão ao livro que tem em mãos.

Através dessas repetidas indicações ao futuro ato de escrita – mesmo que não sejam indicações explícitas – surge de certa forma um contexto natural, no qual a presença física da narrativa é ligada à vivência da personagem de forma plausível¹³. Assim torna-se possível pensar em uma identidade que costure a relação entre narrador, personagem e autor. Isso é amparado pela forma de narrar fragmentária que se dá em blocos curtos e numerados. Esses se assemelham à forma de um diário e, assim, à uma forma “natural” de escrita do vivenciado¹⁴. Aqui não é simulada uma vivência contínua como em *Mas esse sou eu*, mas o texto surge como um registro intermitente de impressões momentâneas, lembranças e reflexões. O leitor pode imaginar que os fragmentos diante dele surgiram de uma revisão das anotações

¹² O narrador imagina a pessoa desconhecida, cujo rim lhe foi implantado, intencional e sistematicamente como uma jovem mulher.

¹³ Note-se também que o texto tem uma maior integração em contextos referenciais do que o romance de Glavinic (2011) devido à sua relação existencial com o outro ser humano, ao qual ele deve sua vida – mesmo que este lhe permaneça desconhecido. Glavinic pode chamar todas as pessoas por seus nomes reais, mas não deve nada a nenhum deles (no nível narrativo) e não se aproxima demasiadamente de nenhum deles (além de “si próprio”), além de praticamente não mencionar a esposa. Já Wagner (2013) ou designou pessoas reais por iniciais, ou substituiu seus nomes próprios: seus familiares surgem como “a criança” ou “a namorada”. E é justamente através desse cuidado que o factual do texto se explicita, onde se deve evitar a nomeação de pessoas para proteger os envolvidos.

¹⁴ A autora francesa Emmanuèle Bernheim (2013), que – em *Tudo correu bem* – também narra no tempo verbal presente como ela auxiliou seu pai no desejo de se suicidar, assegurou em uma entrevista (ADORJÁN, 2014) que a escrita no formato de um relato autobiográfico retrospectivo lhe parecia sem vida desde o início, e que foi por isso que ela optou por uma forma de escrita romanesca. Também nesse caso, o estilo de escrita ficcional não serve à introdução de algo que foi inventado, mas sim à “reconstrução” de um momento vivido de forma que ele seja mais acessível ao leitor.

feitas no hospital (sobre as quais se fala no livro) e que apresentam a função de, através da escrita, tornar palpável o horizonte para o qual a personagem se dirigia sem o conhecimento de qual seria o desfecho da operação à qual seria submetido, que poderia ser fatal. Aqui, o tempo presente não seria um artifício com a função de tornar a narrativa o mais cativante possível, mas seria um meio de representar a vivência autobiográfica de forma apropriada¹⁵.

O livro também se diferencia do romance de Glavinic (2011) no fato de que o acontecimento descrito no início – um forte vômito de sangue – não pode ser lido como um signo para o nível simbólico-literário. É verdade que ele representa o sintoma do início da fase fatal da doença, mas ele realmente possui essa qualidade de signo no nível diegético (tanto na leitura referencial quanto na realidade). O acontecimento é contingente para o protagonista e causal no desenvolvimento da doença. Mas ele não é motivado por uma estrutura simbólica, fabricada pelo autor implícito, na qual ele significa mais do que é.

Mas há mais um elemento que aparentemente se opõe à leitura desambígua do texto como factual. O mote do livro é “Tudo foi exatamente assim / e também foi completamente diferente.” (WAGNER, 2013, p. 5). Essas palavras que antecedem a narrativa fariam sentido se fossem proferidas por um narrador que não é o autor? Certamente não. Podemos supor que é o autor que nos assevera que tudo o que ele viveu foi “exatamente assim”, como está ali descrito, mas “também completamente diferente”. Todavia, a aparente negação não é uma limitação do caráter fundamentalmente referencial do narrado. Pois lá está primeiramente a afirmação “tudo foi exatamente assim”, quer dizer, ele confirma que a seguinte descrição é correta, até mesmo “exata”. Quando ele posteriormente relativiza a afirmação com “foi completamente diferente”, isso não anula a primeira declaração, mas apenas acrescenta que muitas outras descrições, completamente diferentes, também seriam possíveis. Também se pode afirmar isso, com toda a razão, da representação de qualquer situação banal, sem que por meio disso ela se torne ficcional. A realidade da vida tem, mesmo para uma única pessoa, inúmeras facetas que não se esgotam em uma única descrição. Não obstante, todas as descrições referenciais colaboram com o nosso entendimento. O mote se torna assim um atestado do pacto referencial, que, ao mesmo tempo, é complementado pelo ceticismo pós-moderno de que realidade e vivência, assim como vivência e representação não podem convergir completamente. A referencialidade e a fragilidade da representação podem sim andar juntas.

¹⁵ Que *Vida* apresenta traços mais claramente ficcionais do que *Mas esse sou eu* também pode ser verificado através das extensas passagens nas quais o sujeito/narrador rememora épocas idas de sua vida, acima de tudo, antigas namoradas, viagens, momentos importantes. Elas nem são relevantes para a história do transplante em si, nem têm um caráter romanesco ou uma função exemplificadora como normalmente o possuem todos os elementos de uma ficção; são simplesmente lembranças contingentes que qualquer um de nós carrega consigo e que nos veem à memória no momento de uma crise existencial.

Autoficção e autonarração

Dois anos antes de o conceito de “autoficção” vir ao mundo, o narrador de *Montauk*, publicado em 1975 por Max Frisch (1991, p. 155), confessa:

[...] autobiográfico, sim, autobiográfico. Sem inventar personagens, sem inventar acontecimentos que são mais exemplares do que sua realidade; sem se esquivar em invenções. Sem justificar a sua autoria através da responsabilidade diante da sociedade; sem mensagem. Ele não tem uma e vive apesar disso. Ele apenas gostaria de narrar (não sem todo o respeito às pessoas que ele chama pelo nome): sua vida.

Montauk também apresenta uma narrativa no tempo verbal presente – e parcialmente, em terceira pessoa – de um episódio biograficamente comprovado que ocorreu durante a viagem do autor para os EUA. Aqui a personagem mais importante, junto ao protagonista narrador, sua acompanhante e amante, não aparece com seu nome civil, fato que vários críticos na época já registrariam como ficcionalização. Mas complexos centrais da vida (amorosa) de Max Frisch (sobretudo o caso com Ingeborg Bachmann) são lembrados, repensados e relacionados com sua situação atual durante a viagem a Montauk, Long Island. *Montauk* é um dos textos que atualmente são tratados como “autoficção *avant la lettre*”. De fato, o conteúdo autobiográfico foi reconhecido imediatamente na época de seu lançamento. Esse aspecto não foi escondido pelo autor. Ao mesmo tempo, era muito claro que a escrita tendia mais para a de um texto ficcional: tempo verbal presente, configuração cênica, diálogos em fala direta, saltos associativos e, por parte, um narrador em terceira pessoa que se refere à personagem “Frisch”. Quando relemos o livro hoje em dia, notamos que essas estratégias e o gesto da narrativa têm muito pouco em comum com Hoppe (2012) e Glavinic (2011), mas, por outro lado, muito em comum com Wagner (2013). *Montauk*, assim como *Vida*, é um projeto sério, ao qual falta o lúdico e o divertido, trata-se da tentativa de compreender um aspecto central da própria biografia através da sua narração e da reflexão feita através dessa narrativa. Tipos de “escrita ficcional” como os listados acima compõem o conto de Frisch e o texto de Wagner. Em ambos os livros é de se supor (mesmo que não seja possível comprovar) que o autor não inventou pessoas, acontecimentos ou elementos do plot, mas que simplesmente tenha narrado de forma literária, não como realmente foi, mas como ele imagina que tenha sido ao rememorar o ocorrido. Nos dois casos, o leitor recebe dicas sobre o futuro processo de redação do texto, inseridas nas situações vivenciadas, o que permite que se façam deduções sobre a origem do livro na vivência autobiográfica.

Uma representação da própria vida que é “ficcionalizante” **em seu modo narrativo**, assim como essa, não me parece ser caracterizada propriamente pelo

conceito de “autoficção”, seja em sua definição mais ampla ou mais estrita – como mencionadas no início do texto –, pois não se trata essencialmente da ambiguidade do pacto, nem do jogo sobre se o autor permite ser reconhecido no protagonista ou não. Nos últimos anos, essas novas formas de escrita autobiográfica já foram diagnosticadas de diferentes formas e batizadas com diferentes nomes, frequentemente com o intuito de classificá-las como “ficcionais”. Além da “autoficção”, já se falou de “autobiografias divergentes” (HOLDENRIED, 2009), autobiografia “reflexiva e metanarrativa” (GALLE, 2011, p. 119, p. 219 et seq.) de “experimental life-writing” (KACANDES, 2012)¹⁶ ou de “autonarração” (SCHMITT, 2007, 2010). O conceito de “autonarração” foi desenvolvido por Arnaud Schmitt (2007, 2010) em diálogo e em oposição ao debate sobre a autoficção, como foi concebido por Zipfel (2009a, 2009b) (e Darrieussecq (1996)), e me parece, em muitos aspectos, muito adequado para denominar a tendência e os fenômenos descritos aqui no livro de Wagner (2013), no conto de Frisch (1991) e nas obras de muitos outros autores¹⁷. Schmitt (2010, p. 78) designa a “autonarração” como uma “autobiografia em forma literária”, mas com uma função referencial dominante (SCHMITT, 2010, p. 90), e não concebe mais a autoficção como um gênero próprio, mas como uma figura semiótica do autor (SCHMITT, 2010, p. 178). Após ter se notado em Doubrovsky (1977), já no início desse artigo, que seu romance *Fils* e seu entendimento do que seria a autoficção não justificam a criação de um novo gênero, e que somente a continuação da história literária produziu obras e definições, às quais o nome de autoficção se adequa, pode-se resumir agora que o próprio Doubrovsky na verdade não deveria ser classificado como parte do novo gênero postulado por ele próprio, mas se enquadra na categoria descrita por Schmitt como autonarração.

Assim, concluímos que não estamos lidando com um, mas com dois novos modos de escrita que se desenvolveram no campo entre romance e autobiografia, e dos quais um é aparentado com o romance e o outro com a autobiografia. A autoficção seria uma figura semiótica, um signo pelo qual o autor implícito opera um jogo metaficcional que transborda a ficção e tem impacto ambíguo na imagem do autor. A autonarração, no entanto, seria uma vertente moderna da escrita autobiográfica que torna produtivo as técnicas da escrita ficcional para a escrita factual – algo que, simultaneamente, acontece de forma similar no *new journalism*. Autoficção e autonarração podem ser muito semelhantes em seus procedimentos narrativos, e é nesses procedimentos que se constitui a sua literariedade. Mas ambas podem ser diferenciadas quando se observa esses procedimentos tendo em conta a sua função

¹⁶ Diferentemente de Holdenried (2009), Irene Kacandes (2012, p. 381) não entende os textos por ela classificados como “experimental life-writing” como necessariamente ficcionais, mas como diferentes da autoficção.

¹⁷ Considero como parte desse grupo, por exemplo, o ciclo *Minha Luta* de Karl Ove Knausgaard, o *Winter Journal* de Paul Auster, textos de muitos autores alemães – de Peter Weiss a H. J. Ortheil –, e também *O divórcio* de Ricardo Lísias, para dar um exemplo da literatura brasileira.

literária e a identidade do autor e do narrador é questionada. O romance com traços autoficcionais coloca em evidência paradoxal a não identidade de narrador e autor implícito e é avaliado por seu valor literário; a trama irradia para a imagem pública do autor empírico sem base no arquivo do real. A autonarração busca representar uma experiência vivencial na sua complexidade contraditória – complexidade tal que ultrapassa os moldes convencionais da escrita autobiográfica – e a identidade de autor e narrador não é colocada em dúvida de forma principal. A referencialidade entre o conteúdo da autonarração e a vida real – destacada também por Kacandes (2012, p. 381) como elemento que distingue a Escrita do Eu experimental da autoficção – permite que o leitor faça outras conclusões sobre o mundo, para as quais a história individual funciona de forma exemplar. Essa história, por outro lado, não funciona, em primeiro lugar, para construir uma imagem determinada do autor, na qual se misturaria realidade e fantasia. O pudor, na maioria dos casos, proibiria que as “revelações” sejam utilizadas na vida pública para referir-se ao autor a não ser que o próprio autor tenha ferido gravemente a esfera privada das pessoas retratadas¹⁸. Essa distinção entre autoficção e autonarração talvez permita criar maior clareza sobre o estatuto de uma série de textos autobiográficos que surgem na atualidade nas diversas literaturas, e conceber de forma mais adequada o limites que separam o factual do ficcional.

GALLE, H. Autofiction in contemporary German literature and its distinctions. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 147-166, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *The article discusses the concept of “autofiction” via analysis of three recent German literary books. Suggesting that fiction should be defined, at first place, by imaginary (invented) elements, it challenges the use of the term in its wide definition and its extension to remote periods of history which tend to substitute “autobiography” by “autofiction”. It is proposed to reserve “autofiction” in the strict sense exclusively for literature that offers an intentional ambiguous pact which plays with the empirical author’s image by means of fictitious (or ambiguous) elements. Autobiographical texts, however, that use narrative strategies of fictional writing without abdicating from the referentiality of the content, constitute a new class of life writing that might be called autonarration in accordance with A. Schmitt.*

■ **KEYWORDS:** *Autobiography. Autofiction. Life writing. Autonarration. Contemporary German literature.*

¹⁸ Isso acontece em “A filha” de Maxim Biller, um romance autobiográfico no qual os modelos reais para os personagens, embora surjam sob nomes modificados, podem ser reconhecidos facilmente. O livro foi proibido num processo que recebeu muita atenção pelo público literário na Alemanha. Aqui, a referencialidade da autonarração não podia ser camuflada pelo rótulo “romance” e a exposição de situações íntimas superou os limites do tolerável.

REFERÊNCIAS

ADORJÁN, J. Eine total abstruse Bitte. **Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung**, Frankfurt, 05 fev 2014. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/sterbehilfe-eine-total-abstruse-bitte-12780508.html>>. Acesso em: 05 fev. 2014.

ALMEIDA, M. R. Instinto de subjetividade. Notícias da literatura brasileira do século 21. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 fev. 2014. Ilustríssima, p. 3, 2014.

BERNHEIM, E. **Tout s'est bien passé**. Paris: Gallimard, 2013.

BOLLACHER, M.; GRUBER, B. (Org.). **Das erinnerte Ich**: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart. Paderborn: Bonifatius, 2000.

BÖNING, T. Dichtung und Wahrheit. Fiktionalisierung des Faktischen und Faktifizierung der Fiktion. Anmerkungen zur Autobiographie. In: NEUMANN, G.; WEIGEL, S. (Org.). **Lesbarkeit der Kultur**: Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München: Wilhelm Fink, 2000. p. 343-373.

BUNIA, R. **Faltungen**: Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin: Erich Schmidt, 2007.

COHN, D. **The distinction of fiction**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

COLONNA, V. **Autofiction et autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

DARRIEUSSECQ, M. L'autofiction, un genre pas sérieux. **Poétique**, Paris, n. 107, p. 367-380, 1996.

DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

ECO, U. **Lector in Fabula**: Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: dtv, 1994.

FERREIRA-MEYERS, K. Historical overview of a new literary genre: autofiction. **Auto/Fiction**, Bhubaneswar, v. 1, n. 1, p. 20-44, 2013.

FRISCH, M. **Montauk**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

GALLE, H. **O gênero autobiográfico**: possibilidade(s), particularidades e interfaces. 2011. 281 f. Tese (Livre Docência) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GASSER, P. Autobiographie und Autofiktion: Einige begriffskritische Bemerkungen. In: PELLIN, E.; WEBER, U. (Org.). **“... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf**

ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs”: Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein, 2012. p.13-28.

GENETTE, G. **Fiktion und Diktion**. München: Wilhelm Fink, 1992.

GLAVINIC, T. **Das bin doch ich**. München: dtv, 2011.

HILMES, C. Konstruieren und dokumentieren: Über Schwierigkeiten beim Erzählen der eigenen Lebensgeschichte. **IASLonline**, 24 jul. 2001. Disponível em: <http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2151>. Acesso em: 31 out. 2014.

HOLDENRIED, M. Biographie vs. Autobiographie. In: KLEIN, C. (Org.). **Handbuch Biographie**: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler, 2009. p. 37-43.

HOPPE, F. **Hoppe**. Frankfurt: Fischer, 2012.

JAKOBSON, R. **Poetik**: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt : Suhrkamp, 1979.

JANNIDIS, F.; LAUER, G.; WINKO, S. Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff. In: WINKO, S.; JANNIDIS, F.; LAUER, G. (Org.). **Grenzen der Literatur**: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 3-37.

KACANDES, I. Experimental life writing. In: BRAY, J.; GIBBONS, A.; MCHALE, B. (Org.). **The Routledge Companion to Experimental Literature**. London: Routledge, 2012. p. 380-392.

KRAUS, E. **Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts**. Marburg: Tectum Verlag, 2013.

LECARME, J. L'autofiction: un mauvais genre? In: DOUBROVSKY, S.; LECARME, J.; LEJEUNE, P. (Org.). **Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre. Cahier RITM**. Paris: Université de Paris, 1993. p. 227-249.

_____. Un nouvel horizon de l'autobiographie: de l'autofiction à la non-fiction. In: FILTEAUX, C. (Org.). **Nouveaux horizons littéraires**. Paris: L'Harmattan, 1995. p. 43-50. (Itinéraires et Contacts de Cultures, 18).

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LÍSIAS, R. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

PELLIN, E.; WEBER, U. (Org.). “... **all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs**”: Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein, 2012.

PHELAN, J. Implausibilities, crossovers, and impossibilities: a rhetorical approach to breaks in the code of mimetic character narration. In: ALBER, J.; NIELSEN, H. S.; RICHARDSON, B. (Org.). **A poetics of unnatural narrative**. Columbus: Ohio State University Press, 2013. p. 167-184.

SANTIAGO, S. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 173-179, 2008.

SCHMITT, A. La perspective de l'autonarration. **Poétique**, Paris, v. 149, p. 15-29, 2007.

_____. **Je réel / Je fictif**: Au-delà d'une confusion postmoderne. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail, 2010.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Frankfurt: Fischer, 2003.

WAGNER, D. **Leben**. Berlin: Rowohlt, 2013.

WAGNER-EGELHAAF, M. **Autobiographie**. Stuttgart: Metzler, 2000.

_____. Autofiktion & Gespenster. **Kultur und Gespenster**, Hamburg, v. 7, p. 135-149, 2008.

_____. (Org.). **Auto(r)fiktion**: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis, 2013.

WALTON, K. **Mimesis as make-believe**: on the foundations of the representational arts. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

WINKO, S. Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion. In: WINKO, S.; JANNIDIS, F.; LAUER, G. (Org.). **Grenzen der Literatur**: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 374-396.

ZIPFEL, F. Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität. In: WINKO, S.; JANNIDIS, F.; LAUER, G. (Org.). **Grenzen der Literatur**: zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: Walter de Gruyter, 2009a. p. 285-314.

_____. Autofiktion. In: LAMPING, D. (Org.). **Handbuch der literarischen Gattungen**. Stuttgart: Alfred Kröner, 2009b. p. 31-36.

Recebido em 01/10/2014

Aceito para publicação em 20/04/2015

