

DISCUTINDO UMA AUTOBIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA POSSÍVEL¹

Tiago Monteiro VELASCO*

- **RESUMO:** As narrativas em primeira pessoa com traços biográficos são uma forte característica da literatura brasileira contemporânea. Sob o conceito guarda-chuva de escrita de si, há diferentes gêneros literários, como biografias, autobiografias, romances autobiográficos, autoficções, autobiografias ficcionais, dentre outros. A partir das reflexões de Philippe Lejeune, Alfonso de Toro, Manuel Alberca, Leonor Arfuch e Diana Klinger, este artigo debate os diferentes conceitos com o objetivo de discutir que tipo de escrita de si é possível ser feita em uma época em que se postula a impossibilidade de narrativas totalizantes e fundadas em um sujeito unívoco, bem como a possibilidade de se distinguir ficção e realidade em literatura. A hipótese defendida neste trabalho é que a autoficção, entendida como *performance*, é um processo de construção de um eu que se dá no ato da escrita. O autor da escrita de si contemporânea não evita a flutuação de sentidos e não tem a pretensão de representação de uma identidade fixa, em uma época de identidades múltiplas, fragmentadas e pouco rígidas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Escrita de si. Autobiografia. Philippe Lejeune. Autoficção.

Introdução

As narrativas com traços biográficos em seus diversos gêneros são uma forte característica também da literatura brasileira contemporânea. Escritas de si que podem se apresentar como narrativas constituídas como um tipo peculiar de biografia e/ou de ficção; romances que parecem autobiografias, mas também poderiam ser autobiografias que se apresentam como romances. Sendo assim, parece-me importante discutir e articular conceitos como “autobiografia”, “romance autobiográfico”, “autobiografia ficcional” e “autoficção”, cada vez mais recorrentes

* Doutorando em Letras e bolsista CAPES. PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 22451-900 – velasco.tiago@gmail.com

¹ Uma versão reduzida deste artigo foi apresentada e publicada nos anais do XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, realizado entre os dias 29 de junho e 3 de julho de 2015.

na teoria literária que se preocupa em pensar a produção contemporânea e cujos limites se mostram permanentemente em disputa, sobretudo porque no panorama atual, em meio a formas canônicas ou clássicas de escritas de si, há uma série de obras híbridas ou entre-gêneros.

Este artigo parte da crítica aos conceitos de “pacto autobiográfico” e “pacto romanesco” (ou ficcional) de Philippe Lejeune (2008) para, então, se distanciando de uma autobiografia canônica, propor uma autobiografia contemporânea. As concepções de “nova autobiografia” ou “autobiografia transversal” de Alfonso de Toro (2007), de “autoficção” de Diana Klinger (2012) e de “espaço biográfico” de Leonor Arfuch (2010) servirão de base para nossa discussão. Apesar de o percurso de investigação partir da crítica à visão contratual entre autor e leitor de Lejeune, não se trata de fazer uma apologia à indistinção entre autobiografia e romance, mas de reconhecer que as formas autobiográficas contemporâneas tornam a distinção complicada. Decorre daí a potência do conceito de “espaço biográfico”, proposto por Leonor Arfuch. Diante da dificuldade de conseguir delimitar de maneira clara os diferentes gêneros de escrita de si contemporânea, a teórica argentina desloca sua análise para o “espaço biográfico”, um lugar de “[...] confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas [...]” (ARFUCH, 2010, p. 58), um espaço de articulação intertextual e interdiscursivo, e não meramente uma compilação de relatos e textos biográficos. Por meio dessa visão articuladora, é possível compreender de modo mais adequado a construção da subjetividade contemporânea, bem como “[...] apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o ‘fora de gênero’.” (ARFUCH, 2010, p. 132).

Autobiografia, romance autobiográfico, autobiografia ficcional e autoficção

Há algum consenso de que os gêneros autobiográficos começam a ganhar contornos mais precisos no século XVIII, a partir da publicação de *Confissões* de Rousseau (2008). A obra é um marco da aparição de um “eu” na literatura como garantia de uma biografia, em um contexto de consolidação do capitalismo e do mundo burguês. *Confissões*, autobiografias, memórias, enfim, gêneros autobiográficos formam um espaço autorreflexivo importante para a consolidação do individualismo no Ocidente. Logo na primeira página de suas *Confissões*, Rousseau (2008, p. 29) anuncia a singularidade de seu trabalho (“Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores.”), por meio de uma voz autorreferencial (“Eu só”) que promete contar a verdade de si (“Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem. [...] ‘Disse o bem e o mal com a mesma franqueza.’”).

É a partir deste *corpus* restrito, a obra de Rousseau, que Philippe Lejeune (2008, p. 14) busca definir a autobiografia como uma “[...] narrativa retrospectiva em

prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” Segundo o teórico francês, para existir qualquer gênero de literatura íntima (autobiografia, diário, autorretrato, autoensaio, memórias) é necessário haver uma relação de identidade onomástica entre autor² (cujo nome está estampado na capa), narrador e a pessoa de quem se fala. Como Lejeune mesmo reconhece a impossibilidade de uma diferenciação entre autobiografias e romances autobiográficos, a partir de uma análise meramente textual, já que os procedimentos narrativos de uma autobiografia são comumente imitados em textos ficcionais, é precisamente essa identidade do nome entre autor-narrador-personagem que vai firmar com o leitor o “pacto autobiográfico”, “[...] a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro.” (LEJEUNE, 2008, p. 26, grifo do autor)³. Ao atribuir sua própria identidade ao narrador e personagem principal, o autor firma um pacto com o leitor, por meio do qual assume a responsabilidade de contar sua vida de forma autêntica. Tanto a definição de autobiografia formulada por Lejeune como a grande parte das autobiografias convencionais escritas hoje em dia parecem assumir o princípio da sinceridade do enunciado.

De forma simétrica, o “pacto romanesco” acontece, para Lejeune (2008, p. 27, grifo do autor), quando há dois aspectos: “[...] *prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto [...])”. No entanto, em obras em que o nome do personagem não coincide com o nome do autor na capa, mas cuja história se assemelhe à do próprio autor, Lejeune afirma haver um “pacto fantasmático”, uma forma indireta de pacto autobiográfico que convida o leitor a ler esses romances não apenas como ficções, mas também como fantasmas que revelam um indivíduo. O acordo tácito com o leitor se dá com o distanciamento entre o autor, o narrador e o protagonista, por meio da diferença entre os respectivos

² Para Lejeune (2008, p. 23), o autor “É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. Talvez só seja verdadeiramente autor a partir de um segundo livro, quando o nome próprio inscrito na capa se torna um ‘denominador comum’ de pelo menos dois textos diferentes, dando assim a ideia de uma pessoa que não é redutível a nenhum desses textos em particular e que, podendo produzir um terceiro, vai além de todos eles.”

³ Segundo Lejeune (2008), a identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser implícita ou de modo patente. No primeiro caso, por meio de título da obra, que não deixaria dúvidas quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor, ou quando o narrador assume compromisso com o leitor, comportando-se como o autor do texto, de modo que o leitor saiba que o “eu” remeta ao nome na capa do livro. O segundo caso é explícito e ocorre quando o nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa coincide com o nome do autor impresso na capa.

nomes, bem como por meio de informações paratextuais⁴ que corroboram com o caráter ficcional da obra.

De acordo com Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2009, p. 50), a formulação teórica de Lejeune se funda em um modo de leitura despertado a partir de um contrato firmado entre autor e leitor, em que o primeiro, sujeito profundo da autobiografia, garante a referencialidade:

Trata-se, pode-se inferir, de uma visão legislativa da autobiografia, postulada a partir de um ponto de vista empírico-imediato, e que assume as noções de “pessoa real”, “vida individual” e “história da personalidade” como categorias autoevidentes e universais. Assim, a “pessoa real” a que se refere Lejeune apresenta-se como uma instância autorreferencial que se mantém idêntica, apesar de todas as descontinuidades e rupturas de natureza histórica, econômica, política, afetiva etc. que compõem o que é percebido como o *continuum* da sua vida. Tal autorreferencialidade apenas se dilata no momento reflexivo em que escreve sobre si mesma.

Antes de partirmos para a crítica aos pressupostos de Lejeune e, assim, problematizarmos o próprio *status* da autobiografia como ele a enxerga, gostaria de apresentar resumidamente definições de “romance autobiográfico” e de “autobiografia ficcional”, gêneros que simulam uma divisão entre realidade e ficção, a partir ainda dos já citados pactos. Manuel Alberca (2013), em “El pacto ambiguo y la autoficción”, classifica como “romances autobiográficos” as obras cujo texto é referencial, mas que não há identidade onomástica entre autor, narrador e personagem e nem as informações paratextuais confirmam o caráter autobiográfico do livro. O romance autobiográfico pode ser narrado em primeira ou terceira pessoa e os narradores podem ser anônimos ou não. Desta forma, só é possível afirmar a existência do “pacto fantasmático”, tratando-se, portanto, de um romance autobiográfico, ao analisar o conteúdo da obra em função do conhecimento de dados biográficos do romancista.

Já a “autobiografia ficcional”, segundo Alberca (2013), se apresenta como uma forma autobiográfica sob um pacto romanesco. São romances que se parecem com biografias ou memórias verdadeiras, com títulos que em geral querem colaborar com essa intenção e que criam a ilusão no leitor que o autor apócrifo do relato (o narrador-protagonista) é o verdadeiro autor, enquanto aquele que assina a capa seria apenas um mediador. No entanto, é justamente essa estratégia que revela a impostura das memórias e reforça o caráter ficcional da narrativa, já que não há,

⁴ Paratexto é um conjunto de informações que cercam o texto, como o título, o nome do autor, a capa com seus elementos gráficos e icônicos, a contracapa, o prólogo, a classificação de gênero etc., mas que não é o texto propriamente dito (ALBERCA, 2013, p. 25).

ainda de acordo com o pacto autobiográfico proposto por Lejeune, identidade entre autor, narrador e personagem.

Pacto autobiográfico e pacto romanesco: problemas e questões

A crítica aos conceitos de “pacto autobiográfico” e “pacto romanesco” (ou ficcional) propostos por Lejeune (2008) suscita algumas questões. Em primeiro lugar, como classificar estruturas híbridas e entre-gêneros? A compreensão dos textos a partir desses dois pactos exclui essas possibilidades e obriga a não só rediscutir conceitualmente os gêneros autobiográficos, mas também questionar a validade de assumir limites pré-fixados entre essas diferentes configurações da escrita de si. Se *Confissões*, de Rousseau (2008), se encaixa perfeitamente na definição de Lejeune, *Nas peles da cebola*, de Günter Grass (2007), e *José*, de Rubem Fonseca (2011), por exemplo, confundem os pactos. Na capa, o subtítulo *Memórias* estabelece o pacto autobiográfico de Günter Grass com o leitor. No entanto, a narrativa alterna primeira, segunda e terceira pessoas, desestabilizando a identidade autor-narrador-personagem. O recurso de relacionar o que narra em suas memórias a passagens de seus livros ficcionais também borra essa fronteira. *José* se apresenta como uma novela que conta a vida do personagem José, em terceira pessoa. Não seria, portanto, uma autobiografia, por não haver identidade entre narrador e autor, mas as informações paratextuais sugerem ser um livro autobiográfico e permitem ao leitor a verificabilidade de passagens da obra e da vida do autor. Há outras estratégias desestabilizadoras nas duas obras citadas, mas a minha ideia inicial era demonstrar brevemente a inadequação dos pressupostos de Lejeune para estudar uma série de escritas de si produzidas nos dias de hoje.

Uma outra questão problemática do modelo teórico de Lejeune relaciona-se à identidade. Primeiro, porque a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem que funda supostamente o pacto autobiográfico sugere haver uma coincidência entre essas três instâncias, o que é questionado por Arfuch, baseada em Mikhail Bakhtin (1982, p. 134 apud ARFUCH, 2010, p. 62):

O autor é um momento da totalidade artística e, como tal, não pode coincidir, dentro dessa totalidade, com o herói que é seu outro momento, a coincidência pessoal ‘na vida’ entre o indivíduo de que se fala e o indivíduo que fala não elimina a diferença entre esses momentos na totalidade artística.

Segundo, porque Lejeune ignora a teoria da descentralização do sujeito no contexto pós-moderno. Na contemporaneidade fica impossível pensar em um sujeito unívoco e cartesiano, representado pelo sujeito moderno, dono de uma identidade una. No entanto, é justamente esse sujeito soberano, munido de uma identidade essencial e estável, que o teórico francês reconhece como legitimador

da autobiografia, ignorando pressupostos epistemológicos de sua época e ainda pensando em termos de verdades universais e, conseqüentemente, na possibilidade de representação de uma identidade homogênea.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2006) elabora um mapa da construção do sujeito a partir da modernidade até a contemporaneidade, identificando, assim, três concepções diferentes ao longo do tempo: o sujeito cartesiano, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Ainda que advertindo que essa distinção não é consensual e optando por uma simplificação, este mapa me parece útil para o propósito deste artigo.

Segundo Hall (2006), a época moderna fez surgir o indivíduo soberano. Livre das tradições e da ordem divina, o homem passa a estar no centro do universo. O homem cartesiano, racional, consciente, situado no centro do conhecimento é o sujeito paradigmático entre os séculos XVI e XVIII. À medida em que as sociedades se tornavam mais complexas e se apresentavam de forma mais coletiva, surgia uma concepção mais social do sujeito. O indivíduo, então, passa a ser localizado dentro destas estruturas que sustentam a sociedade moderna. A emergência das novas ciências sociais promoveu a crítica do “individualismo racional” deste sujeito cartesiano, localizando no contexto de normas coletivas em que indivíduos seriam formados subjetivamente de acordo com sua participação em relações sociais mais amplas. O indivíduo passa a ser compreendido não mais de forma soberana, mas por meio de suas relações sociais. A partir de então, entende-se que há diferentes representações do “eu”, conforme suas interações em situações sociais.

Hall esboça, ainda, de forma breve cinco mudanças na teoria social e nas ciências humanas na pós-modernidade – ou, como ele prefere, modernidade tardia –, cujos efeitos se percebem no descentramento do sujeito cartesiano. Primeiramente, uma nova interpretação da teoria marxista nos anos 1960, que questiona os indivíduos como autores da história e vinculam as suas ações a condições históricas anteriormente criadas e a regras culturais instituídas pelos seus predecessores. Essa reinterpretação da teoria de Marx deslocaria qualquer noção de agência individual, já que as pessoas agiriam de acordo com a sua inserção apriorística em determinados contextos, rejeitando uma essência universal do homem.

O segundo grande descentramento no pensamento ocidental, segundo Hall, foi a descoberta do inconsciente por Freud, para quem as nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura dos nossos desejos são formadas por processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, ou seja, por meio de uma lógica que não era a da Razão, contestando assim o conceito de sujeito cartesiano, cognoscente e racional, com identidade unificada. A partir de leituras da teoria freudiana, Jacques Lacan afirma que a imagem de um eu inteiro e unificado é algo aprendido e internalizado na infância, a partir das relações com os outros, ou seja, não corresponde a um desenvolvimento a partir de um núcleo interior. Em outras palavras, a identidade não é inata, mas formada ao longo do tempo, através de processos inconscientes.

A suposta unidade dessa identidade é uma fantasia, já que a identidade permanece incompleta, em permanente processo de formação.

Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p. 39, grifo do autor).

Os psicanalistas Ronald D. Laing, H. Phillipson e A.R. Lee (1972), em “O si mesmo (self) e o outro”, apresentam uma visão análoga, porém um pouco mais complexa. Os autores defendem que o *self* é composto a partir das relações do “eu” com as outras pessoas em uma sociedade, como se cada um fosse uma superfície refratora que refrata as refrações das refrações dos outros, em um espiral refratário, sem fim. É o que os autores chamam de *metaperspectivas*, ou seja, a perspectiva de um indivíduo da perspectiva que os outros têm desse indivíduo. A construção do *self*, então, passa pela suposição de como as outras pessoas o enxergam, influenciando continuamente a forma como esse indivíduo vai se apresentar, com o objetivo de reagir e de atender a atitudes, opiniões, necessidade etc. reais ou supostas. Assim, percebe-se a identidade não como uma essência do indivíduo, mas como construção interrelacional, dinâmica, constante e adaptada a cada situação.

A partir daqui percebe-se como minha identidade é refratada através da média das diferentes inflexões de “o outro” [...] assim minha identidade sofre múltiplas metamorfoses ou *alterações*, e no conceito dos outros eu me transformo nos outros.

Essas alterações na minha identidade, conforme eu me torno outro para você, outro para ele, outro para ela e outro ainda para eles, são reinteriorizadas por mim para transformarem-se em *meta-identidades* multifacetadas, ou nas múltiplas facetas desse outro que suponho que eu sou para o outro... o outro que a meus próprios olhos sou para o outro [...]. (LAING; PHILLIPSON; LEE, 1972, p. 12-13, grifo do autor).

O terceiro descentramento do sujeito apresentado por Stuart Hall está associado à linguística estruturalista de Ferdinand de Saussure. De acordo com seu modelo, a língua é um sistema social que preexiste às pessoas, logo não podemos ser os seus autores. Falar uma língua, então, significa se posicionar no interior

de um sistema de significados sob determinadas regras. Ao expressarmos nossos pensamentos, estaríamos ativando toda uma gama de significados já embutidos na nossa língua e em nossos sistemas culturais preexistentes. Influenciado por Saussure, Jacques Derrida argumenta que a pessoa que fala não pode nunca fixar significados de uma forma final, porque eles são inerentemente instáveis, embora procurem o fechamento, a identidade, eles são constantemente perturbados, estão constantemente escapulindo, sendo completados e reescritos pelos outros em uma comunicação, dificultando a criação de um mundo estável e fixo.

O quarto descentramento do sujeito a que Hall chama a atenção ocorre no trabalho de Michel Foucault, a partir da sua concepção de “poder disciplinar”, que é exercido por instituições como oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas etc. como forma de policiar e disciplinar as populações modernas. Este poder está preocupado em vigiar os indivíduos e seus corpos, com o objetivo de governá-los, produzir seres humanos dóceis, submissos.

Por último, Stuart Hall destaca o impacto do feminismo, que nos anos 1960 fazia parte do que se chamou de “novos movimentos sociais”, cada um deles apelando para uma *identidade* social de seus militantes, distinta para cada um dos diversos movimento. Mais diretamente, o feminismo contribuiu para o descentramento conceitual do sujeito cartesiano, sobretudo ao criticar a forma de nossa produção como sujeitos genericados. Assim, o movimento politizou a subjetividade e a identidade, questionando toda uma gama de valores arraigados na substancialização da condição de ser homem e mulher. O movimento, que surge contestando a posição social da mulher, expande-se ao incluir a formação das identidades sexuais e de gênero.

A partir desse mapa caracterizado pelo descentramento do sujeito na pós-modernidade, pretendemos deixar claro que no mundo contemporâneo pensar em identidades fixas, essenciais, universais, deixa de ser plausível. A identidade não é um processo biológico, portanto inata, mas uma construção histórico-cultural. O sujeito pós-moderno assume identidades diferentes em distintas situações, identidades não unificadas, coerentes, mas contraditórias, concorrentes, múltiplas. Uma identidade aparentemente uniforme só pode existir se o indivíduo ingenuamente criar uma narrativa confortadora e estável sobre si. Isso quer dizer que uma escrita de si em sintonia com pressupostos epistemológicos atuais precisa dar conta desse descentramento do sujeito, dessa instabilidade do “eu”, dessa não totalização, de identidades múltiplas, contraditórias e provisórias consoantes com o próprio momento histórico.

Um outro problema que surge a partir da polarização determinada pelos pactos de Lejeune diz respeito à dicotomia realidade/ficção. Na literatura, essa dicotomia sugere que a ficção se situa no âmbito da criação, da imaginação, enquanto a autobiografia estaria calcada na ideia de verdade. Nesse trabalho, problematizaremos as noções de realidade e ficção na literatura a partir de quatro

eixos: o da crítica à apreensão do “real”; o da temporalidade e das regras narrativas, que subordinam qualquer história à ficcionalidade; o da memória, como lugar de reinterpretação constante e de criação do passado; e, por último, entendendo que as escritas de si são *performances* do autor e, portanto, servem também à construção do mito desse autor, é a forma de sua apresentação aos leitores que passa a ser central no ato autobiográfico.

Primeiramente, a dicotomia realidade/ficção na literatura sugere convencionalmente a possibilidade de apreensão do “real”, da “verdade em si”, por meio de uma narrativa, e oposta a uma escrita fabulada, imaginada, em suma, inventada. O primeiro problema dessa hipótese é acreditar na possibilidade de se apreender o real absoluto de forma objetiva. Toda realidade é uma construção intersubjetiva, compartilhada à medida em que ela só pode ser percebida por alguém, sujeito cognitivo inserido em um determinado contexto social, cultural, histórico.

Uma vez que a “realidade se entende como campo de descrições/representações e não como conjunto de coisas objetivas” (Schmidt, 1989a: 57), e que tanto a “realidade” quanto a “verdade” estão atreladas a um sujeito cognitivo, aquilo que costumamos chamar de “realidade” ou “verdade” só pode ser entendido a partir de consensos construídos intersubjetivamente em torno de conteúdos mutáveis e negociáveis. (VERSIANI, 2005, p. 29).

Assim, não se está negando a existência da realidade, mas a possibilidade de sua apreensão de forma objetiva. Sendo o sujeito o lugar da produção de sentido, qualquer compreensão da autobiografia como uma escrita de si calcada na verdade objetiva, e não na verdade do sujeito autobiográfico, precisa ser olhada com desconfiança. Se, pelo contrário, aceita-se que a autobiografia é apenas a verdade construída pelo autor sobre ele mesmo, um construto narrativo, então as fronteiras da dicotomia realidade/ficção começam a borrar, tornando-se difíceis de distinguir.

Segundo Alfonso de Toro (2007), em “‘Meta-autobiografía’/ ‘Autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona”, a discussão intensa dos termos “literariedade” e “realidade” inicia-se em meados dos anos 1950, especificamente no contexto do *nouveau roman*, quando houve a relativização da ideia de “realidade” e a abolição da dicotomia realidade/ficção, radicalizando a crise da representação já iniciada com a modernidade. Tal questionamento dá-se hoje até mesmo na historiografia, cuja matéria-prima são documentos verificáveis. A separação entre o literário e o histórico é contestada tanto nas artes quanto em teorias pós-modernas, como sinaliza Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*. A crítica, segundo Hutcheon (1991, p. 141), tem dado prioridade aos pontos em comum entre as escritas da história e da ficção para problematizar essa separação.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Hutcheon segue dialogando com diferentes teóricos – tais como Hayden White, Paul Veyne, Raymond A. Mazurek – para mostrar que tanto a história quanto o romance seguem convenções comuns de seleção, organização, diegese, ritmo temporal e elaboração da trama. Ela, no entanto, não defende a indistinção entre os gêneros, mas reforça a semelhança dos aspectos formais e a dificuldade de se fazer essa separação. “Tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes.” (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Ainda para a teórica canadense, a metaficção historiográfica vai problematizar as questões da falsidade e da verdade como critérios válidos para discutir a ficção, bem como defender a existência de “verdades”, em detrimento de uma verdade absoluta. Assim, sua proposta de uma metaficção historiográfica contesta a própria transparência da referencialidade histórica.

Presume-se que os referentes da história são reais; o mesmo não ocorre com os da ficção. No entanto, [...] os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente (como poderia fazer a superficção) ou ter prazer com ele (como poderiam fazer os romances não-ficcionais). [...] Menos do que “uma perda da fé em uma realidade externa significativa” (Graff 1073, 403), existe uma perda de fé em nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 157, grifo do autor).

Por mais que haja rastros autobiográficos em um texto, não se trata da coisa em si, mas de uma narrativa que remete a fatos, definidos por meio de acordos discursivos, construídas em tempos e lugares distintos destes fatos. A narrativa, então, por ser um rearranjo de signos sob determinadas regras de linguagem, não pode corresponder ao real. Para Jacques Rancière (2012, p. 58), não se trata, no entanto, de afirmar que tudo é ficção, sob o risco de, assim, decretarmos o fim da própria ficção:

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.

Um dos eixos de nossa crítica à dicotomia ficção/realidade nas escritas de si, sugerida pela polarização que os pactos de Lejeune criam, refere-se à impossibilidade de uma escrita baseada na memória ser referencialmente confiável. A memória é incapaz de garantir a fidelidade do ocorrido, ainda que se tente conscientemente fazê-la. Não só porque partes dos acontecimentos não emergem à superfície e se mantêm no esquecimento, mas também porque a memória é um ato de interpretação contínua do passado, como nos mostra Peter L. Berger (1983, p. 68), em “Alteração e biografia ou: como adquirir um passado pré-fabricado”:

As coisas do passado que decidimos ignorar são muito mais indefesas diante de nosso esquecimento aniquilador. Não nos podem ser mostradas contra a nossa vontade, e apenas em casos raros (como, por exemplo, em processos criminais) somos confrontados com provas que não podemos refutar. Isto significa que o bom-senso erra redondamente ao considerar que o passado seja algo fixo, imutável, invariável, oposto ao fluxo contínuo do presente. Pelo contrário, pelo menos em nossas próprias consciências, o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e re-explica o que aconteceu. Assim, temos tantas vidas quantos pontos de vista.

Ao nos lembrarmos do passado, reconstrói-se ele de acordo com a sua suposta relevância para determinado momento e de acordo com a importância para nossos objetivos imediatos. Isso quer dizer que estamos sempre reinterpretando a nossa vida, numa espécie de recriação dela mesma por meio da memória, porque nós mesmos sofremos transformações ao longo do tempo e, assim, alteramos os nossos repertórios que servem como chave de (re)leitura do passado.

A compreensão “verdadeira” de nosso passado depende de nosso ponto de vista. Além disso, obviamente, nosso ponto de vista pode mudar. Por conseguinte, a “verdade” é uma questão não só de geografia como também da hora do dia. A “compreensão” de hoje torna-se “desculpa” de amanhã e vice-versa. (BERGER, 1983, p. 70-71).

O quarto eixo aqui discutido para problematizarmos a dicotomia realidade/ficção relaciona-se com a ideia da escrita de si como *performance* do autor, a partir de uma versão escolhida por ele mesmo a ser dividida com o leitor. Assim, recorreremos à discussão de Alfonso de Toro (2007) sobre a nova autobiografia

(meta-autobiografia ou autobiografia transversal) e ao conceito de “autoficção”, que parece-nos muito útil para pensar escritas de si contemporâneas por enfatizar a descentralização do sujeito e a sua construção no próprio ato da escrita; por não ter a pretensão da verdade nem da exata reprodução do representado, ao contrário, por problematizar categorias como o “eu”, o “real” e a “verdade”; por não pretender totalizar o apresentado, optando pela fragmentação; e por tematizar a dificuldade de distinção entre realidade e ficção, já que tudo seria parte real do eu, porque se encontra na mente do autor e se concretiza no ato da escrita. A “autoficção” seria uma dessas formas de meta-autobiografia ou biografia transversal, na concepção de Alfonso de Toro.

O termo “autoficção” surge a partir do romance *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky, ao articular o pacto romanesco com a identidade onomástica da tríade autor-narrador-personagem, pondo em xeque o modelo proposto por Lejeune. Segundo Doubrovsky (1988, p. 77 apud KLINGER, 2012, p. 47), “[...] a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto.” Já o conceito de autoficção elaborado por Diana Klinger distingue-se do proposto por Doubrovsky. Para Klinger (2012, p. 57, grifo do autor), autoficção é:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.

O retorno do autor na *performance*

Diante do cenário esboçado, a afirmativa pós-estruturalista da “morte do autor”, na esteira da “morte do sujeito”, suscita uma reflexão em sintonia com novas práticas autobiográficas e questionamentos epistemológicos e teóricos no campo dos estudos literários e culturais contemporâneos. Parece claro que há o retorno do autor em termos distintos que inclui não somente uma ânsia por detalhes de sua vida, mas dos próprios bastidores de sua criação. Mas que autor é esse?

A reflexão sobre as conseqüências éticas e políticas dessas duas afirmativas, que marcaram boa parte das discussões no campo filosófico e literário a partir da segunda metade do século XX, tem estimulado o empenho de alguns teóricos contemporâneos da cultura em retomar as noções de sujeito e autor a partir de outras necessidades, outros pressupostos, e também outros objetivos, entre os quais aquele de retomar tais conceitos de modo produtivo, como agenciadores,

facilitadores ou catalisadores da percepção de novas subjetividades e não como empecilho para a sua visualização. (VERSIANI, 2009, p. 1).

Para Hans Ulrich Gumbrecht (1998), em *Modernização dos sentidos*, o nascimento do autor tem razões históricas muito claras e se relaciona, por um lado, com o novo modo de produção de sentido – a noção de “subjetividade moderna” –, em um momento em que o homem, por oposição à cosmologia medieval e à imanência divina do sentido, passa a ser a instância que confere sentido aos fenômenos, e por outro, com o surgimento da imprensa, que faz do autor uma necessidade concreta. Até então, em uma sociedade essencialmente oral, toda comunicação supunha a copresença física dos participantes. Desta forma, era possível produzir significações consensuais entre emissores e receptores. A imprensa cria condições para que a comunicação seja feita sem a interação direta dos envolvidos, o que necessitou da parte dos leitores uma orientação para controlar o risco da plurivocidade de sentido e, também, da parte dos emissores, uma tentativa de fechamento de sentido.

A partir da argumentação de Gumbrecht, podemos inferir que o surgimento das noções de identidade, subjetividade e autoria está atrelado à ausência. No campo da produção artística ou ficcional, tal ausência se deve à circulação de discursos sem a presença física de quem os produziu, possível apenas pela técnica de impressão. (VERSIANI, 2009, p. 9).

Mas essa autoria, segundo Gumbrecht (1998, p. 100), surge como uma máscara em espetáculos teatrais, com a função de distinguir o personagem do ator, personagem histórico e fisicamente presente.

Pois a instância de autor funciona como uma máscara que dissimula a instabilidade e a plurivocidade, contudo, inevitáveis, desde que se considere a produção do sentido como o fato de um ato individual. Graças a essa máscara, em lugar da plurivocidade do sentido, cada texto pode ter pretensões a uma significação mais ou menos nítida e unívoca.

Para Gumbrecht, a máscara, como papel do autor, elimina não só a instabilidade de sentido colocada pela subjetividade. O autor, como máscara, cria uma impressão de intencionalidade anterior ao texto. E, neste caso, o mais importante é o leitor confiar na existência dessa intencionalidade, de modo que as variações de sentido individuais dos leitores ganham um aspecto secundário.

Neste âmbito, começam a surgir, no século XVIII, marcas e lugares específicos para expressar as intencionalidades do autor. Prefácios, prólogos, introduções funcionam como tentativa de controlar o entendimento da recepção para evitar a flutuação de sentidos. Na visão de Foucault (2013, p. 271), “Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos

conhecimentos, das literaturas, e também da história da filosofia e das ciências.” Ao mesmo tempo, ele chama atenção que livros e discursos começam a indicar os autores à medida que pudessem ser transgressores. A autoria seria, então, uma forma de responsabilizar alguém pelo texto/discurso e de garantir, assim, a possibilidade de culpabilização e sua punição.

Associado à invenção da imprensa, dois outros fatores configurariam o contexto do surgimento das noções de autor e de sujeito: a colonização da América e o sistema burocrático. Assim, a ausência corporal do criador do discurso, compensada pela validação documental da autoria de um texto – manuscritos ou impressos –, representava a garantia até mesmo de direitos de posse de terras. E as escritas autobiográfica ou documental acabavam exercendo uma função semelhante (VERSIANI, 2009, p. 8).

Nesse sentido, para Gumbrecht, a autoconstrução – por meio da escrita – de identidade, subjetividade e autoridade (em seu duplo sentido) é uma experiência possível apenas a partir da constelação de fatores históricos que a antiguidade clássica e a idade média não conheceram e que transformariam para sempre o processo de constituição da realidade no mundo ocidental (p. 112): a invenção e institucionalização da imprensa, a descoberta da América e sua colonização (fatores que inauguram a necessidade de garantir a posse sem a presença física do possuidor) e a instauração do sistema burocrático, com a proliferação de documentos. Segundo o pensador alemão, as operações de construção de identidade, subjetividade e identidade autoral teriam ocorrido, portanto, em um momento em que estavam plenamente configuradas as possibilidades de “institucionalização da subjetividade”.

A “morte” do autor vem a reboque da “morte” do sujeito. Em termos epistemológicos, deve ser estendida à mudança geral de pressupostos operada pela linguística estrutural. O sujeito que morre é o sujeito compreendido anterior à linguagem (VERSIANI, 2009). O sujeito só existe dentro de uma estrutura, de uma instituição, sendo a linguagem a primeira delas. O sujeito, nesta ótica, não seria livre, pois é determinado pela linguagem. Dessa forma, rechaça-se um papel de fundamento originário do sujeito, negando a ele o lugar de origem de qualquer discurso.

Assim como o sujeito, para Barthes (2012), o autor também seria igualmente um efeito da linguagem. Não existindo um autor para além da linguagem nem anterior a ela, a escritura não é uma expressão de um *eu*, mas um arranjo de palavras existentes *a priori*. “A escritura é destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2012, p. 57).

Dentro da perspectiva linguística pós-estruturalista, Foucault (2013, p. 272) afirma que a escrita corresponde a um jogo de signos “[...] comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante.” Nestes termos, o momento da escrita representa ele mesmo o apagamento do sujeito que escreve.

Mas não é simples acabar com a categoria de autor, pois a noção de obra depende desta categoria (KLINGER, 2012). A lacuna deixada pela morte do autor é preenchida, para Foucault, pela *função autor*. Para ele, o nome do autor exerce um papel em relação ao discurso, já que tem uma função classificatória. É em torno do nome do autor que se podem agrupar certos textos, delimitá-los, seja por meio de uma unidade estilística, por coerência teórica ou conceitual. O nome do autor em um texto indica que o discurso deve ser recebido de uma maneira definida, segundo determinada cultura.

Chegar-se-ia finalmente a ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracterize. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. (FOUCAULT, 2013, p. 278).

Para Barthes (2012), a morte do autor deve ser entendida como o não fechamento de sentido do texto, contrariando a função que deu origem ao autor na passagem da oralidade para a cultura escrita, sobretudo com a disseminação da imprensa. Simultaneamente à retirada da fixação do sentido, o apagamento do autor, há a emergência do leitor como um produtor de sentido.

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2012, p. 64, grifo do autor).

Ao se recusar a fechar o sentido por meio do autor, Barthes está negando não só o fechamento do texto, mas toda uma ideia totalitária da razão e da ciência de fundo iluminista⁵.

O autor que retorna na escrita de si contemporânea não pode ser identificado com aquele que emergiu com a cultura impressa como forma de evitar flutuações de sentido ou mesmo, de maneira coletiva ou individual, para construir a identidade de um lugar, de um povo ou do próprio autor. Este autor deixa de fazer sentido, diante da ênfase sobre identidades múltiplas, fragmentadas e flexíveis, em que o estrangeiro – o estranho – parece ser o paradigma da contemporaneidade.

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato como uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria a saciar. (KLINGER, 2012, p. 45, grifo do autor).

Considerações finais

A problematização de noções como real e ficcional, o embaralhamento proposital de noções de verdade e ilusão promovido pelo autor na tentativa de produzir um efeito de real – no sentido de sensação de real – nas escritas de si interessam em uma via dupla, na relação entre texto e vida do autor e para a criação do mito do escritor, seja quando os textos relatam vivências do narrador ou fazem referências à escrita, em uma metaficção. A *performance* do autor se dá tanto na construção do texto quanto em sua vida pública, mas, nessa fusão entre real e ficcional, se dá também a *performance* do narrador. Assim, “[...] o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, senão que é resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’.” (KLINGER, 2012, p. 50, grifo do autor).

Tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são fases complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na

⁵ É preciso entender a morte do autor dentro do contexto social e histórico da França, em que discursos de antiautoritarismo e de libertação do indivíduo eram o espírito da época. A morte do autor é uma forma de livrar o texto desse sentido imanente, de um autor divino, dono do discurso, que fixa o que se diz.

própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2012, p. 50, grifo do autor).

Pensar o retorno do autor implica debater a produção da subjetividade com relação à escrita – e como ela performa o sujeito. Para Klinger, o conceito de autoficção permite a compreensão desse retorno do autor, já que os textos autoficcionais atuais contemplam, simultaneamente e de forma paradoxal, o narcisismo midiático e a crítica ao sujeito, reconhecendo a impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita. A meu ver, esta hipótese não abrange somente a autoficção, mas se estende a todas as configurações escriturais contemporâneas.

A partir da discussão promovida até aqui, defendo uma escrita de si literária contemporânea em que são problematizadas categorias como “eu”, “real”, “verdade” e “ficção”; uma escrita como lugar de encenação do autor, com a utilização de diversas máscaras e, portanto, de construção de uma identidade múltipla; uma narrativa fragmentada sem a pretensão de totalizar um eu autobiográfico.

VELASCO, T. M. Discussing a possible contemporary autobiography. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 31-49, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The autobiographical narratives are a strong feature of the contemporary Brazilian literature. Under the concept of self writing there are different literary genres such as biographies, autobiographies, autobiographical novels, autofictions, fictional autobiographies, among others. From the reflections of Philippe Lejeune, Alfonso de Toro, Manuel Alberca, Leonor Arfuch and Diana Klinger, this article debates these different concepts in order to discuss what kind of self writing can be made at a time when the inability of totalizing narratives founded on a univocal subject, as well as the possibility of distinguishing between fiction and reality in literature are postulated. The hypothesis put forward in this paper is that autofiction, understood as performance, is a process of building of an I that occurs in the act of writing. The author of contemporary self writing does not avoid the floating of sense and has no claim on the representation of a fixed identity in an era of multiple, fragmented and not very rigid identities.*

■ **KEYWORDS:** *Self writing. Autobiography. Philippe Lejeune. Autofiction.*

REFERÊNCIAS

ALBERCA, M. El pacto ambiguo y la autoficción. In: MELLO, A. M. L. (Org.). **Escritas do eu:** introspecção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 21-41.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

BERGER, P. L. Alternância e biografia ou: como adquirir um passado pré-fabricado. In: _____. **Perspectivas sociológicas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1983. p. 65-77.

DUQUE-ESTRADA, E. M. **Devires autobiográficos**: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

FONSECA, R. **José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FOUCAULT, M. O que é um Autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 268-302. (Coleção Ditos & Escritos, 3).

GRASS, G. **Nas peles da cebola**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LAING, R. D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A. R. O si mesmo (self) e o outro. In: _____. **Percepção interpessoal**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972. p. 11-18.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROUSSEAU, J.-J. **Confissões**. Bauru, SP: Edipro, 2008.

TORO, A. 'Meta-autobiografia'/'Autobiografia transversal' postmoderna o la impossibilidad de una historia en primera persona: A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A.

Khatibi, N. Brossard y M. Mateo. **Estudios Públicos**, Santiago, n. 107, p. 213-308, invierno 2007.

VERSIANI, D. B. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Considerações sobre a noção de autor. **Literatura em Debate**, Frederico Westphalen, v. 3, n. 4, p. 1-20, 2009.

Recebido em 22/08/2015

Aceito para publicação em 30/11/2015



