



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Caio Henrique da Silva Reis

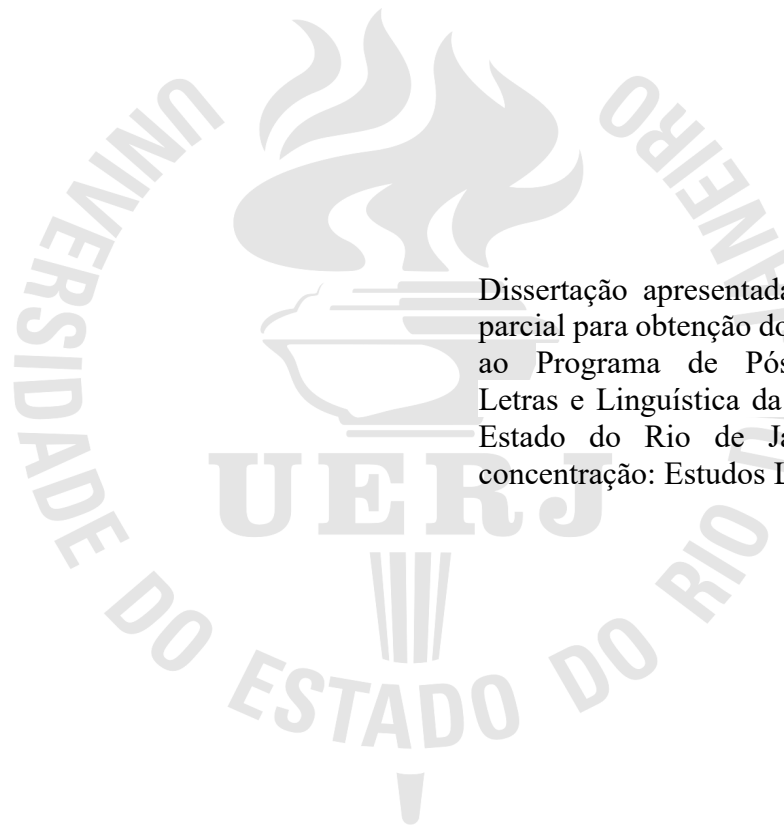
A escrita de si em *Juliano Pavollini*, de Cristóvão Tezza

São Gonçalo

2023

Caio Henrique da Silva Reis

A escrita de si em *Juliano Pavollini*, de Cristóvão Tezza



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira

São Gonçalo

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

R375
TESE

Reis, Caio Henrique da Silva.

A escrita de si em *Juliano Pavollini*, de Cristóvão Tezza / Caio Henrique da Silva Reis. – 2023.
81f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Tezza, Cristóvão, 1952- . *Juliano Pavollini* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Autobiografia – Teses. 3. Ficção brasileira – Teses. I. Oliveira, Paulo Cesar Silva de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB7 – 6150

CDU 869.0(81)-94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Caio Henrique da Silva Reis

A escrita de si em *Juliano Pavollini*, de Cristóvão Tezza

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em 31 de agosto de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira (Orientador)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof.^a Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro
Universidade Federal de Catalão

Prof.^a Dra. Eloisa Porto Corrêa Allevato Braem
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

São Gonçalo

2023

DEDICATÓRIA

Para Paulino de Mello Reis, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, que me capacitou e deu oportunidade de fazer o mestrado em Estudos Literários, um sonho a que tanto almejo.

À minha mãe que sempre orou por mim, torceu pelas minhas vitórias, pelo meu sucesso. Para chegar aonde estou, ela abdicou de alguns sonhos para investir muito na minha educação.

Aos meus irmãos Braulino, Paula e Karen por me aconselharem e me motivarem nos momentos difíceis na época do mestrado.

Aos meus amigos, em especial Eduardo Malta de Carvalho, Jonathan Viegas, Gabriel Bianco da Silva e Júlio Cesar Alves Ribeiro, que oraram por mim, aconselharam-me e deram-me forças para eu não desistir do mestrado.

Aos colegas do mestrado, que me ajudaram a organizar minha dissertação.

Ao meu orientador Paulo, que teve muita paciência comigo, além de me mostrar, por meio de diversas marcações, orientações, conversas como poderia melhorar minha dissertação.

Às professoras convidadas da banca que contribuíram muito, por meio de orientações e comentários, a fim de eu melhorar na escrita da minha dissertação.

Ao corpo docente da FFP, que, por meio de aulas valiosas em forma de debates, ajudou-me no meu crescimento acadêmico.

Nada de histórias grosseiras, mas pinceladas sutis aqui e ali que me faziam um personagem de mim mesmo, mentiras que me davam sentido, me lapidavam a alma, quebravam arestas, defeitos e resistências, mentiras que, afinal de contas, melhoravam a espécie humana pelo menos em um exemplar: eu mesmo.

RESUMO

REIS, Caio Henrique da Silva. *As escritas de si em Juliano Pavollini, de Cristóvão Tezza*. 2023. 81f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

Esta dissertação questiona a classificação do romance *Juliano Pavollini*, como romance autobiográfico, visto que as congruências narrativas entre a vida do autor empírico, pessoa que assina a capa de uma obra, e a vida do narrador autodiegético, Juliano Pavollini, são superficiais. Por causa dessa superficialidade, defendemos a ideia de a obra tezziana ser uma autobiografia fictícia, história sobre o protagonista, sem relação com a vida do autor. Para resolver a questão, partimos do percurso histórico das escritas de si, principalmente as autobiografias, que servem como molde narrativo para as narrativas ficcionalizadas ou “romances do eu”, segundo Manuel Alberca (2007). Ainda sobre a história da autobiografia, discutimos o pertencimento ou não dos textos autobiográficos ao campo ficcional. Para fins de análise, questionamos a confiabilidade e a verificabilidade dos relatos como principais condições de aproximação dessas narrativas de si ao campo referencial. Posteriormente, explicamos a importância do autor, a partir destas quatro etapas: surgimento; crise; morte e retorno. Tal renascimento da figura autoral nos textos ficcionais contribui com os estudos dos romances do eu, com base nos pactos romanescos e ambíguos, reunião de elementos da realidade e ficção. Sobre essas narrativas ficcionais do eu, investigamos as três modalidades: autoficção; romance autobiográfico e autobiografia fictícia. Na última parte desta dissertação, estudamos o conceito de narrador infiel, de Wayne Booth (1980), além de não confiável, em *Juliano Pavollini*. Por fim, excluimos as classificações de autoficção e romance autobiográfico na obra tezziana, já que há pouquíssimas referências à vida de Cristóvão Tezza. Logo, definimos tal narrativa ficcionalizada de autobiografia fictícia, por não existir identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Assim, a história relatada é de um indivíduo fictício.

Palavras-chave: Autobiografia. Ficção. Retorno do autor. Pacto romanescos. Romance do eu.

ABSTRACT

REIS, Caio Henrique da Silva. *Self-writings in Juliano Pavollini*, by Cristóvão Tezza. 2023. 81f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

This dissertation questions the classification of the novel Juliano Pavollini as an autobiographical novel, since the narrative congruencies between the life of the empirical author, the person who signs the cover of a work, and the life of the autodiegetic narrator, Juliano Pavollini, are superficial. Because of this superficiality, we defend the idea of Tezzi's work being a fictional autobiography, a story about the protagonist, unrelated to the author's life. To resolve the issue, we start from the historical path of self-writing, mainly autobiographies, which serve as a narrative template for fictionalized narratives or “romances of the self”, according to Manuel Alberca (2007). Still on the history of autobiography, we discuss whether or not autobiographical texts belong to the fictional field. For analysis purposes, we question the reliability and verifiability of the reports as the main conditions for bringing these self-narratives closer to the referential field. Subsequently, we explain the importance of the author, based on these four stages: emergence; crisis; death and return. This revival of the authorial figure in fictional texts contributes to the studies of romances of the self, based on romantic and ambiguous pacts, a meeting of elements of reality and fiction. Regarding these fictional narratives of the self, we investigated the three modalities: autofiction; autobiographical novel and fictional autobiography. In the last part of this dissertation, we studied the concept of unfaithful narrator, by Wayne Booth (1980), as well as unreliable, in Juliano Pavollini. Finally, we excluded the classifications of autofiction and autobiographical novel in Tezzi's work, as there are very few references to the life of Cristóvão Tezza. Therefore, we define such a fictionalized narrative as a fictional autobiography, as there is no onomastic identity between author, narrator and character. Thus, the story related is that of a fictitious individual.

Keywords: Autobiography. Fiction. Author return. Romanesque pact. Romance of I.

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	9
1	AUTOBIOGRAFIA EM DISCUSSÃO: PERCURSOS HISTÓRICOS	14
2	A QUESTÃO DOS ROMANCES DO “EU”	36
2.1	Surgimento, morte e retorno do autor: breves abordagens	37
2.2	A questão dos pactos e as modalidades dos romances do “eu”	43
3	<i>JULIANO PAVOLLINI</i>: ROMANCE DO “EU”	56
3.1	O narrador infiel em <i>Juliano Pavollini</i>	56
3.2	<i>Juliano Pavollini</i>: romance autobiográfico?	67
	CONCLUSÃO	76
	REFERÊNCIAS	79

APRESENTAÇÃO

Como o indivíduo se constrói? Como funciona a transposição da subjetividade interiorizada para a subjetividade exteriorizada? O próprio indivíduo busca ser notado pelo outro? Como são constituídas as escritas de si? Escritas de si pertencem à ficção ou não? Essas perguntas norteiam esta dissertação.

A construção do indivíduo se realiza ao ato de ele escrever sobre si mesmo, — processo contínuo de confissão, autocompreensão, autoexame, desnudamento do próprio sujeito. Todo texto que possui essa autoanálise do “eu” pertence às chamadas “escritas de si”, conceito existente desde a Antiguidade.

Em teoria, as escritas de si se referem aos gêneros referenciais — textos relacionados à realidade do autor —, tais como biografia, autobiografia, diário íntimo, cartas pessoais, textos confessionais. No entanto, como registrar a verdade em sua totalidade é um processo impossível, tais gêneros estão inclinados a entrar no campo da ficção.

Ademais, na contemporaneidade, surge alta quantidade de romances que abordam a vida de um indivíduo, real ou não, como objeto de criação literária. Ou seja, tais textos ficcionais utilizam estrutura narrativa de textos referenciais, tal como a autobiografia.

Há duas concepções sobre as escritas de si: a primeira é entender que tais textos ficam na intersecção entre os campos referencial e ficcional; a segunda é juntar a biografia, a autobiografia, a carta, que são textos referenciais, em sua natureza, com romances que simulam a estrutura de um texto referencial, em um único grupo. A partir dessas visões, discutimos se as escritas de si pertencem somente ao campo da referencialidade ou ficam entre a zona referencial e a ficcional.

Dentre os gêneros pertencentes às escritas de si, escolhemos a autobiografia para estudar e analisar nesta dissertação, já que ela busca defender a ideia de jurar dizer a verdade, nada mais do que a verdade. Ou seja, deseja ter compromisso com a realidade dos fatos narrados. Em relação aos romances de estrutura autobiográfica, não há dúvida de que pertençam ao campo da ficção. Defendemos a concepção de que eles fazem parte do grupo das escritas de si, por abordarem a vida de um indivíduo real ou não como tema narrativo.

Há uma máxima de Roland Barthes que afirma que toda autobiografia é ficção e toda ficção é autobiográfica. Muitos escritores produzem textos por meio de raiva, inquietação, sonho, indagação sobre sua vida. Com efeito, podem escrever em forma autobiográfica ou

ficcional, o que dificulta a separação do que é real e o que é invenção. Autobiografia está para o real, assim como a ficção está para a invenção, imaginação.

Em decorrência da dificuldade de separar a autobiografia da ficção, surgem as narrativas ficcionalizadas, textos que misturam a estrutura autobiográfica dentro de um espaço ficcional. A diferença desses textos para a chamada “autobiografia tradicional” é a questão da confiabilidade, verificabilidade dos fatos narrados. Se, em textos, tais como *Confissões*, de Jean Jacques Rousseau, há como verificar os fatos, assim como possuir um compromisso com a verdade, em outros, tais como *Juliano Pavollini*, de Cristóvão Tezza, tal contrato com o real não é exigido, visto que é uma invenção literária.

Para polemizar ainda mais a questão entre autobiografia e ficção, dentro dos romances de estrutura autobiográfica, existem modalidades que se diferenciam quanto ao grau de ficcionalidade. Quanto mais o romance possui referências biográficas do autor empírico, indivíduo que assina o nome nas obras, aumenta a dificuldade para o leitor separar o que aconteceu e o que é inventado.

Juliano Pavollini, de Cristóvão Tezza, nosso objeto de estudo, possui referências biográficas do autor dentro da narrativa ficcional. A proposta deste trabalho é verificar se essas citações à vida de Tezza são suficientes de classificar a obra como um romance autobiográfico — uma das modalidades dos romances do eu. Para isso, dividimos a dissertação em três capítulos.

O primeiro intitulado “Autobiografia em discussão: percursos históricos” apresenta um percurso desde a Antiguidade até a atualidade sobre o pertencimento ou não dos textos autobiográficos ao campo ficcional. Alguns teóricos questionam os critérios da confiabilidade e da verificabilidade para definir a autobiografia como gênero relacionado à referencialidade, verdade. Para corroborar tal questionamento, explicamos de forma breve a ideia de cada crítico literário.

Começamos com Michel Foucault (1992) nos apresenta um minucioso estudo sobre os primeiros manuscritos que seriam considerados escritas de si, na época da Antiguidade, por meio das cadernetas e cartas, principalmente, como tentativas para indicar o surgimento das escritas de si, na época da Antiguidade. Nas cartas, o indivíduo buscava se autocompreender, além do autoexame. Com o objetivo de inibir o pecado, o indivíduo nas cartas, durante a Antiguidade anotava suas ações e os movimentos de seu “eu”, visto que, caso fossem divulgadas tais anotações, se o que foi exposto não fosse condizente com um modo de vida desejável para um asceta, este, ao tornar pública sua conduta, se envergonharia.

Posteriormente, trabalhamos a Idade Média, com Mikhail Bakhtin (1998) que aborda as primeiras formas (auto)biográficas, registradas no Ocidente. As autobiografias mais destacadas são as retóricas na época. Elas não tinham caráter livresco, não eram escritas, mas sim faladas em ambiente público. Eram atos verbais de natureza cívico-política, de glorificação e autojustificação. Não havia a questão da privacidade para o indivíduo, já que a concepção atual do “homem para si”, homem interior não existia na Antiguidade. Todavia, existia a publicidade do sujeito, ou seja, sua vivência pertence aos outros.

Citamos também Georges Gusdorf (1991) que concorda com Mikhail Bakhtin (1998) ao mostrar a busca do cidadão pela salvação na Antiguidade. Esse indivíduo, mesmo responsável por sua existência, foi direcionado pelo cristianismo a dialogar com Deus, já que era o seu destino. Nesse sentido, a confissão dos pecados torna o exame de consciência desse sujeito em um sistema obrigatório.

Após as primeiras manifestações das escritas de si, sob temática religiosa, principalmente as autobiografias na Antiguidade e Idade Média, analisamos os estudos modernos de Luiz Costa Lima (1986), Philippe Lejeune (2008), Paul de Man (1979), Leonor Arfuch (2010) sobre o pertencimento ou não da autobiografia ao campo ficcional.

Em Costa Lima (1986), não havia autobiografia na Antiguidade nem na Idade Média, porque não existia o conceito de indivíduo, um eu individual, nem o de literatura, noções estas que surgem a partir do Renascimento, potencializados no Romantismo. Logo, não se encontrava, antes do século XVI, uma literatura de interioridade, já que a autobiografia possuía a proposta de explorar o intercâmbio entre o eu empírico e o mundo.

Em Phillippe Lejeune (2008), há o conceito de “pacto autobiográfico”, que tinha como pretensão criar um acordo de veracidade com o leitor, a fim de a autobiografia mostrar a verdade sobre a história de um autor, ou seja, tudo o que é contado, aconteceu de fato. Para o ensaísta francês, a confiabilidade e a verificabilidade dos relatos são primordiais. Se houvesse alguma dúvida quanto à verdade sobre a narrativa relatada pelo autobiógrafo, o texto autobiográfico é considerado ficcional.

Paul de Man (1979), ao discordar da ideia de “pacto autobiográfico” para tentar resolver a problemática quanto à autobiografia, afirma que ela não é um gênero, mas sim uma figura de leitura que há em todos os textos. Ocorre dentro dela um momento autobiográfico que funciona como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura — o autor e o leitor.

Leonor Arfuch (2010), a partir do conceito de “espaço biográfico”, busca englobar a autobiografia e a ficção no mesmo grupo. Para a pesquisadora argentina, é irrelevante tal

discussão, já que no texto autobiográfico, não é importante a questão de uma possível referencialidade, mas sim a forma narrativa de autorrepresentação do autor. O relato na condição de verdade não é relevante, ao contrário do modo de o autor atribuir seu nome à história, além de sua construção narrativa, com idas e vindas causadas pela vivência, e a versão que o signatário apresenta ao seu leitor com qualidade autorreflexiva. Logo, há um pouco de ficção na autobiografia.

O segundo capítulo intitulado “A questão dos romances do eu” é dividido em dois subcapítulos. O primeiro explica brevemente o surgimento do autor, durante a época da aplicação do Índice, na Idade Média, em que livros reprovados pela Igreja Católica, eram queimados. Posteriormente, citamos a crise do sujeito cartesiano, de acordo com os postulados de Nietzsche. Por fim, trabalhamos a “morte do autor”, defendida por Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2001), e o “retorno do autor” nos textos literários.

A morte do autor é no sentido de apagamento na estrutura textual. A ideia de Barthes e de Foucault é de dessacralizar a figura autoral, valorizada pela crítica literária. O leitor não iria mais buscar a biografia do autor para entender a obra. O sentido está somente no texto preto no branco. Já o retorno do autor se deve às narrativas ficcionalizadas ou os romances do eu que inserem de forma frequente a vida do escritor no espaço ficcional.

O segundo subcapítulo resgata a concepção de “pacto autobiográfico” e trabalhará as ideias de pacto romanesco — textos no campo ficcional — e pacto ambíguo, conceito de Manuel Alberca (2007) — textos que estão entre a referencialidade e a ficcionalidade. Após a explicação desses pactos, analisamos as três modalidades do romance do eu: autobiografia ficcional; romance autobiográfico e autoficção.

O último capítulo intitulado “*Juliano Pavollini*: romance do eu” é dividido em duas partes. A primeira analisa a figura do narrador na obra tezziana, a partir dos conceitos de “narrador infiel” e “autor implícito”, de Wayne Booth (1980). Já a segunda responde à dúvida se *Juliano Pavollini*, por possuir referências biográficas do autor dentro do espaço ficcional, pode ser considerado um romance autobiográfico. Para resolver tal questionamento, comparamos a obra tezziana com *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, também de Cristóvão Tezza, considerada o texto de cunho autobiográfico do autor empírico, mesmo com o subtítulo duvidoso, ao usar “autobiografia” e “literária”, palavras opostas aparentemente.

Juliano Pavollini, por ser romance quase desconhecido, é pouco trabalhado em produções acadêmicas. Desse modo, a proposta desta dissertação é analisar a associação dessa obra tezziana às modalidades dos romances do eu, temática esta que não foi explorada em trabalhos universitários anteriores. Em outras produções, encontramos a relação entre os

narrativas ficcionalizadas do eu e *O filho eterno*, também de Cristóvão Tezza. Em relação a *Juliano Pavollini*, é estudado somente a construção do narrador. Logo, este texto acadêmico deseja contribuir para aumentar a fortuna crítica sobre esse romance estudado.

1 AUTOBIOGRAFIA EM DISCUSSÃO: PERCURSOS HISTÓRICOS

Escrever sobre si mesmo implica se expressar sobre suas experiências, vivências. Busca dar sentido à sua vida. Significa apresentar sua maneira de ver, sentir e agir no mundo, além de mostrar suas sensibilidades, intimidades a um leitor.

Escrever constitui uma autocompreensão, um exercício constante de organização daquilo que foi vivido e desnudamento do “eu” em textos classificados em gêneros confessionais, tais como diários, cartas, autobiografias, principalmente. O conceito de escrita de si¹, apesar de não ser novo, aparece em destaque em obras contemporâneas sejam referenciais ou ficcionais, especialmente no romance *Juliano Pavollini* de Cristóvão Tezza, objeto de análise desta dissertação.

A partir do século XVIII em diante, em textos confessionais, fictícios ou não, o “eu” descentrado é um projeto estruturado por um narrador, a fim de ser ou parecer sincero durante o ato narrativo, ou seja, o indivíduo, pela introspecção e confissão, busca explorar sua subjetividade, seu íntimo ao contar a própria história. Entretanto, na Antiguidade e Idade Média, as escritas de si ainda não abordavam a intimidade do indivíduo, do “eu”. Dessa forma, é importante apresentar um breve e objetivo panorama histórico dessas escritas do eu para verificar como elas surgiram nos estudos literários, bem como discutir se tais narrativas de si pertencem ou não ao campo da literatura.

Michel Foucault (1992) nos apresenta um minucioso estudo sobre os primeiros manuscritos que seriam considerados escritas de si, na época da Antiguidade. Com o objetivo de inibir o pecado, o indivíduo anotava suas ações e os movimentos de seu “eu”, visto que, caso fossem divulgadas tais anotações, se o que foi exposto não fosse condizente com um modo de vida desejável para um asceta, este, ao tornar pública sua conduta, se envergonharia.

Se uma atitude impura não era cometida em público, em respeito ao recato, sua confissão por meio da escrita também seria motivo de vergonha, por isso ela era importante como defesa de uma vida disciplinada e servil.

¹ Phillipe Lejeune (2008), no ensaio intitulado “O pacto autobiográfico: 25 anos depois”, ao revisar seus estudos sobre o conceito de autobiografia, a questão do pacto autobiográfico, afirmou que “autobiografia” sofria concorrência de termos mais abrangentes, tais como “relatos da vida”. O termo “escritas do eu” ou “escritas de si” surgiu na década de 1980. De acordo com o estudioso francês, era para ampliar o campo ao incluir a ficção, ou a “verdadeira” literatura, por consequência, colocava o pacto da verdade, do real como especificação secundária. Esse intercâmbio do “eu” para “si” no termo mencionado, ele explica que “Quanto à passagem, nessas fórmulas, do eu ao si, desconfio que haja aí um reflexo do pudor cristão. Pascal disse isso: o eu é detestável. O si tem um lado búdico, geral, altruísta – é mais aceitável.” (LEJEUNE, 2008, p.82). Optamos por alternar o “eu” para “si” e vice-versa a fim de evitar repetições.

Com base nesse panorama, a escrita de si surge em uma relação de complementaridade com a anacorese — técnica de retiro usada pelo indivíduo ascético a fim de se ausentar sem sair do lugar do qual está situado, ou seja, estava presente, mas isolado.

Ao se obrigar a escrever sobre si mesmo, o indivíduo se torna companheiro dele mesmo, o que provoca enrubescimento e respeito humano. Ao partir da análise dessa relação de complementaridade das atividades do “eu” com a anacorese, Foucault (1992) elabora três analogias, a saber:

1) “aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário” (FOUCAULT, 1992, p. 130 – 131): por meio da escrita, tanto o asceta quanto o solitário preenchem uma lacuna presencial, ou seja, “materializavam” alguém que não estava presente;

2) “prática da ascese como trabalho não apenas sobre os atos, mas, mais precisamente, sobre o pensamento” (FOUCAULT, 1992, p. 131): a escrita funcionaria como um sensor que constringeria pensamentos impuros de uma alma devota;

3) “a escrita constitui uma prova e como que uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 1992, p.131): a escrita funciona como uma arma do combate espiritual, já que o demônio é um poder que engana e faz com que o indivíduo se coloque em dúvida, em relação ao seu interior, ou seja, se é uma pessoa pura ou não.

Com base nessas analogias, portanto, a escrita de si, em seus primórdios, estava ligada a uma escrita espiritual, em uma época anterior do Cristianismo. Posteriormente, a escrita de si começou a se afastar da temática espiritual e contribuiu tardiamente para a “formação de si”, conforme diz Foucault (1992):

Parece não haver dúvida que, entre todas as formas que tomou este adestramento [de si] (e que comportava abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta de outro), a escrita – o fato de se escrever para si e para outrem – só tardiamente tenha começado a desempenhar um papel considerável. (FOUCAULT, 1992, p.132).

A escrita relacionada ao exercício do pensamento sobre si mesmo figura-se como um exercício pessoal. Além disso, estrutura uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askêsis*: a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação.

A escrita, como elemento do treino em si mesmo, possui uma função *etopoiética*, ou seja, opera a transformação da verdade em *ethos* (modos de ser). Nos séculos I e II, havia duas

formas da escrita *etopoiética*, que revelavam a relação do indivíduo consigo mesmo, com o outro e com a verdade. São estas: os *hypomnemata* e a correspondência.

Os *hypomnemata* são cadernetas, agendas em que eram encontradas citações, além de fragmentos de obras, exemplos, ações de que se tinham sido testemunha, reflexões, debates que se tinham ouvido ou vindo à memória. Consistiam em um material para o indivíduo ler, consultar, meditar e conversar com ele mesmo e com os outros, de forma frequente, a fim de esses pensamentos não serem esquecidos com o passar do tempo.

Apesar de serem textos pessoais, é equivocado dizer que os *hypomnemata* são diários íntimos ou relatos de experiências espirituais que são encontrados na literatura cristã, do mesmo modo que não são considerados uma narrativa de si mesmo cuja finalidade era o “eu” confessar para se purificar.

Os *hypomnemata* diziam o que já foi dito e reuniam o que se pôde ouvir ou ler. Tal processo é chamado de constituição de si – processo oriundo do “interior de uma cultura muito fortemente marcada pela tradicionalidade, pelo valor reconhecido ao já dito, pela recorrência do discurso, pela prática ‘citacional’” (FOUCAULT, 1992, p.137 - 138). Nesse contexto, os *hypomnemata* tem como objetivo recolher o *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, pela audição e leitura, para fazer dele um estabelecimento consigo mesmo.

A correspondência, por sua vez, relacionava-se com o exercício pessoal de escrita, já que, enquanto o indivíduo escrevia, ele lia e lia o que era escrito. Possuía dupla função que eram estas: atuava sobre o autor da carta em virtude do próprio ato de escrever, em paralelo, atuava sobre o destinatário que realizava a dupla ação de leitura e releitura de tal texto. Explicando melhor, o correspondente recebia conselhos, consolações da carta recebida, ao mesmo tempo em que o autor usava a prática de produzir o texto como treino em si mesmo.

Essa dupla função da carta “faz com que a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata* e com que a sua forma frequentemente lhes seja muito vizinha.” (FOUCAULT, 1992, p.145), por causa da questão do exercício pessoal, aliada à relação do indivíduo consigo mesmo nessas duas formas de escrita *etopoiética*.

Tal aproximação da correspondência com os *hypomnemata* é abordada por Foucault (1992) ao falar das cartas de Sêneca que se estruturam por meio de dois princípios: a prática do contínuo exercício de si mesmo com a necessidade de se aperfeiçoar a vida toda e a importância da ajuda do outro nesse processo do indivíduo falar dele próprio nos textos.

Se, nas cadernetas, quando necessário, as anotações serviam como um meio de consulta do próprio pensamento, nas missivas, a troca desses conselhos escritos desempenhava a função educacional do indivíduo em aproveitar para si mesmo a experiência do outro. No entanto, as

correspondências não são uma continuação dos *hypomnemata*, já que, conforme Foucault (1992):

É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela [a correspondência] constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. *A carta faz o escritor “presente” àquele a quem a dirige.* E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas atividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de *presença imediata e quase física.* (FOUCAULT, 1992, p. 149-150, *grifos nossos*).

Tal “materialização” do escritor faz com que as missivas, em comparação aos *hypomnemata*, que possuíam anotados pensamentos de outros autores, possam indicar o início de uma escrita de si, já que o escritor é o detentor do discurso.

As correspondências realizavam um processo de introspecção por parte do escritor e abertura ao outro sobre si, ao criar uma relação “face a face”, já que havia um duplo processo simultâneo: o escritor na condição de remetente expõe o seu “eu” ao seu leitor ou destinatário que “se sente olhado” pelo que está escrito.

Essa reciprocidade não se restringe apenas aos conselhos que o escritor dava ao seu interlocutor, mas sim, em seu exercício pessoal, constrói a ideia de subjetividade e o cuidado de si próprio.

Embora haja nas cartas uma construção de uma narrativa de si mesmo, não se pode afirmar que tinha de fato a escrita de si, como conhecemos atualmente, já que, na Idade Antiga, não existia a noção de individualidade, privado, ao mesmo tempo em que a coletividade era valorizada. Ademais, a escrita era mais voltada ao aspecto espiritual, em detrimento ao psicológico, valorizado nos textos atuais.

Ainda na Antiguidade, além das cadernetas e das cartas, havia a elaboração de narrativas que possuíam notáveis formas biográficas e autobiográficas, as quais influenciariam posteriormente no desenvolvimento do que denominamos atualmente de “biografia”, “autobiografia”.

Mikhail Bakhtin (1998), ao estudar sobre essas formas na Grécia antiga, afirma que “estão baseadas em um novo tipo de tempo biográfico e em uma nova imagem especificamente construída do homem que *percorreu o seu caminho de vida.*” (BAKHTIN, 1998, p.249, *grifo nosso*). O pensador russo nos apresenta dois tipos de formas autobiográficas para mostrar de que maneira esse sujeito realiza sua trajetória de vida.

O primeiro tipo é nomeado de platônico — presente em obras de Platão, tais como *A apologia de Sócrates e Fédon* —, cujo enredo é similar às estórias de metamorfose. O indivíduo,

em sua trajetória de vida, em meio a crises e transformações, é aquele que busca o verdadeiro conhecimento, por isso seu caminho passa “pela ignorância presunçosa, pelo ceticismo autocrítico e pelo conhecimento de si mesmo para o verdadeiro conhecimento (Matemática e Música)” (BAKHTIN, 1998, p.249).

O segundo tipo de autobiografia e biografia é chamado de retórico. O exemplo mais conhecido pertence a Isócrates, educador ateniense cujo ensinamento era voltado para desenvolvimento de habilidades discursivas, sem se esquecer de valorizar a tradição poética. Sua obra *Antídose* — primeira autobiografia antiga que influenciou toda a literatura mundial, na acepção bakhtiniana — era um discurso de defesa simulado pelo autor, a partir de um julgamento em que ele seria acusado por Lisímaco, personagem fictício, por desvirtuar a juventude por meio de seus ensinamentos.

O contexto histórico de *Antídose* constitui-se em uma lei regida em Atenas, na época clássica, chamada “Lei de Periandro”, em que era convocado anualmente cerca de 1200 dos cidadãos mais ricos para arcar com as liturgias que são contribuições para serviços públicos atenienses.

Caso o indivíduo convocado não tivesse condições para arcar, ele indicava outro cidadão mais rico que ele para solicitar um processo de *antídosis* que poderia resultar em duas situações: a) o cidadão indicado arcasse com as despesas das liturgias; b) haveria troca de propriedades entre os indivíduos convocados, a fim de que o indicado inicialmente seja capaz de pagar as liturgias.

Se houvesse recusa por parte do cidadão indicado no lugar daquele convocado inicialmente, o processo iria a julgamento em que avaliariam as fortunas dos cidadãos envolvidos e a liturgia recairia naquele em que o júri julgar ser o mais rico.

Naquela época, Isócrates foi designado por um cidadão ateniense chamado Megacleides, convocado inicialmente pelo governo ateniense, a pagar a liturgia. Como o educador ateniense recusou a arcá-la, sofreu processo de *antídosis* seguido de julgamento em que foi derrotado, sem precisar trocar de posses com o acusador. Essa derrota é citada no início de *Antídose*.

Na autobiografia, Lisímaco — baseado em Megacleides — acusava Isócrates de obter dinheiro por meio de ensinamentos que desvirtuavam os jovens atenienses, por isso argumentava a necessidade do autor a pagar a liturgia. O motivo de Isócrates escrever *Antídose* era produzir um discurso de defesa de si mesmo, a fim de apresentar sua vida e seus feitos como se eles próprios fossem uma liturgia à pólis ateniense.

A base para essas formas autobiográficas é o *enkomion*, o discurso civil, fúnebre e laudatório, ou seja, honrar as conquistas de alguém, em substituição ao antigo “lamento”. Não há momentos de metamorfose do sujeito, comparado à forma platônica. Nessa forma autobiográfica, o indivíduo revela sua vida para os outros na praça pública ou *ágora*, na terminologia grega. Logo, a vida privada desse sujeito torna-se pública.

As autobiografias (assim como as biografias) retóricas não tinham caráter livresco, não eram escritas, mas sim faladas em ambiente público. Eram atos verbais de natureza cívico-política, de glorificação e autojustificação. Não havia a questão da privacidade para o indivíduo, já que a concepção atual do “homem para si”, homem interior não existia na Antiguidade. Todavia, existia a publicidade do sujeito, ou seja, sua vivência pertence aos outros, como defende Bakhtin (1998):

Fica bem claro que em tal homem biográfico (imagem do homem), não havia e não podia haver nada de íntimo-privado, de sigiloso-pessoal, de introvertido, nenhuma privacidade. Esse homem é aberto de todos os lados, ele está todo do lado de fora, nele não há nada “para si só”, não há nada que não esteja sujeito ao controle e à avaliação público-estatal. *Tudo aqui é público do começo ao fim.* (BAKHTIN, 1998, p.251, grifo nosso).

Ainda sob a visão bakhtiniana, as autobiografias romanas eram documentos de consciência familiar e ancestral. Elas tinham como finalidade transmitir as tradições familiares de geração em geração e eram colocadas em arquivos. Ainda era notória a noção de coletividade nessas autobiografias. Assim como as gregas, não desenvolveram a ideia de valorização da privacidade do indivíduo, do “homem para si”.

Na acepção bakhtiniana, as cartas de Sêneca, o livro autobiográfico de Marco Aurélio — *Para mim mesmo* — e as *Confissões*, de Santo Agostinho são principais exemplos da incipiente concepção de privado na Antiguidade, por meio da *Soliloquia* — termo agostiniano —, ou seja, “conversas solitárias consigo mesmo” (BAKHTIN, 1998, p.261) que seria uma nova relação do indivíduo com ele mesmo.

Há maior importância dos acontecimentos da vida privada do sujeito, em paralelo ao pouco significado para o público em relação a essa vida pessoal. Com efeito, o homem solitário se vê à deriva, procura apoio, já que, em outras manifestações autobiográficas, ele tinha o povo para compartilhar sua vida.

O coletivo é o “outro” que julga o indivíduo que está no início do processo de autoconhecimento íntimo, diferentemente das autobiografias platônicas em que o sujeito buscava o conhecimento científico, formado por Matemática e Música. O indivíduo precisa exorcizar esse ponto de vista do ‘outro’ sobre o próprio sujeito, já que o prejudica em sua

autoavaliação sobre os fatos de sua vida. No entanto, é ainda incipiente a mudança da noção do público para o privado, visto que as autobiografias antigas ainda possuíam caráter público-retórico, conforme expõe Bakhtin (1998):

O homem verdadeiramente solitário, como aparece na Idade Média e exerce em seguida um papel tão grande no romance europeu, ainda não existe aqui [na Antiguidade]. A solidão é ainda bastante relativa e ingênua. A autoconscientização tem *ainda um apoio público bastante sólido*, embora já parcial e desvalorizado. (BAKHTIN, 1998, p.261, *grifo nosso*).

Notamos que as primeiras manifestações autobiográficas mostram a indissociação do homem ao coletivo. O “eu”, por ser conhecido pelo “outro”, possui uma faceta una, homogênea, idêntica à coletividade a que o indivíduo pertence. Tal equidade influencia no pensamento e na relação entre o sujeito e o mundo que o cerca.

Georges Gusdorf (1991), ao longo do estudo sobre autobiografia, reitera tal panorama na Antiguidade, ao descrever a ausência do indivíduo, já que a coesão dele com o povo indica uma atitude inibidora das intimidades, divergências e diversidades que potencialmente caracterizam esse sujeito. O homem solitário que figura na Idade Média, como cita Bakhtin (1998), escrevia para fins transcendentais.

Ao realizar a introspecção, o indivíduo realizava um autoexame para investigar sua subjetividade, permeada pelos valores de culpa e de pecado, a fim de conhecer e se aproximar de Deus, impessoal e onipotente, com o objetivo de purificar sua alma.

Tal temática é trabalhada nas *Confissões*, de Santo Agostinho, considerada o primeiro texto autobiográfico em registro histórico. Além disso, essa obra agostiniana corresponde a uma nova orientação de espiritualidade, de acordo com Georges Gusdorf (1991):

[...] a Antiguidade clássica manteve, em suas grandes filosofias (a epicurista, por exemplo, ou a estoica), uma concepção disciplinar do ser pessoal, que deveria buscar a salvação na adesão a uma lei universal e transcendente, sem nenhuma complacência com os mistérios de outra forma insuspeitados da vida interior. O cristianismo fez prevalecer uma nova antropologia; cada destino, por mais humilde que seja, supõe uma prevalecer uma nova antropologia; cada destino, por mais humilde que seja, supõe uma espécie de aposta sobrenatural. Tal destino se desenvolve como um diálogo com Deus, no qual, e até o fim, cada gesto, cada pensamento ou cada ato pode colocar tudo em questão. Cada um é responsável por sua própria existência, e as intenções contam tanto quanto as ações. Daí o novo interesse pelas fontes secretas da vida pessoal; a regra da confissão dos pecados confere ao exame de consciência um caráter ao mesmo tempo sistemático e obrigatório. O grande livro de Santo Agostinho procede desta exigência dogmática: uma alma brilhante apresenta o seu balanço

perante Deus com toda a humildade, mas também com toda a retórica. (GUSDORF, 1991, p.5, tradução nossa)²

Em congruência com Mikhail Bakhtin (1998), Georges Gusdorf (1991) mostra a busca do cidadão pela salvação na Antiguidade. Esse indivíduo, mesmo responsável por sua existência, foi direcionado pelo cristianismo a dialogar com Deus, já que era o seu destino. Nesse sentido, a confissão dos pecados torna o exame de consciência desse sujeito em um sistema obrigatório.

O homem não alcança ainda a emancipação da própria consciência, por esta ser ainda guiada sob os preceitos religiosos. Surgirá as *Confissões*, a partir desse contexto de exigência dogmática.

Georges Gusdorf (1991) argumenta que o autor, ao escrever sua autobiografia, pretende organizar os fragmentos dispersos de sua vida para contar sua história de forma coerente, de forma que tenta traçar uma duração, um desenvolvimento no tempo, como se fosse um roteiro de filme preconcebido. Nesse sentido, o autobiógrafo torna-se objeto na narrativa, conforme explica o filósofo francês:

[...] Se admitirmos que todo homem tem uma história e que é possível contá-la, é inevitável que o narrador acabe se tomando como objeto a partir do momento em que concebe que seu destino interessa a si e aos outros. Por outro lado, o testemunho que cada um dá de si é privilegiado: [...] ninguém pode saber melhor do que eu no que acreditei ou no que desejei; só eu tenho o privilégio de me encontrar, no que me diz respeito, do outro lado do espelho, sem que a parede da vida privada atrapalhe. Outros, por mais bem-intencionados que sejam, estão sempre errados; eles descrevem o caráter externo, a aparência que veem, e não a pessoa que os escapa. Ninguém pode fazer justiça a si mesmo melhor do que o interessado, e é *precisamente para esclarecer mal-entendidos, para restaurar uma verdade incompleta ou distorcida, que o autor da autobiografia se impõe a tarefa de apresentar ele mesmo sua história.* (GUSDORF, p.7, tradução nossa, grifo nosso).³

² la Antigüedad clásica mantenía, en sus grandes filosofías (la epicúrea, por ejemplo, o la estoica), una concepción disciplinaria del ser personal, el cual debía buscar la salvación en la adhesión a una ley universal y trascendente sin complacencia alguna por los misterios, por otra parte insospechados, de la vida interior. El cristianismo hizo prevalecer una antropología nueva; cada destino, por humilde que sea supone una suerte de apuesta sobrenatural. Tal destino se desarrolla como un diálogo con Dios, en el que, y hasta el final, cada gesto, cada pensamiento o cada acto pueden ponerlo todo en entredicho. Cada uno es responsable de su propia existencia, y las intenciones cuentan tanto como los actos. De ahí el interés nuevo por los resortes secretos de la vida personal; la regla de la confesión de los pecados viene a dar al examen de conciencia un carácter a la vez sistemático y obligatorio. El gran libro de san Agustín procede de esta exigencia dogmática: un alma genial presenta ante Dios su balance de cuentas con toda humildad, pero también con toda retórica. (versão original).

³ Si admitimos que cada hombre tiene una historia y que es posible contar esa historia, es inevitable que el narrador se acabe tomando a sí mismo como objeto desde el momento en que concibe que su destino tiene interés suficiente para él mismo y para los demás. Por otra parte, el testimonio que cada uno da de sí mismo es privilegiado: (...) nadie mejor que yo mismo puede saber en lo que he creído o lo que he querido; únicamente yo poseo el privilegio de encontrarme, en lo que me concierne, del otro lado del espejo, sin que pueda interponerse la muralla de la vida privada. Los otros, por muy bien intencionados que sean, se equivocan siempre; describen el personaje exterior, la apariencia que ellos ven, y no la persona, la cual se les escapa. Nadie mejor que el propio interesado

A visão do indivíduo externo ao texto autobiográfico, apesar da boa fé, será sempre equivocada, porque enxerga a aparência, o retrato que é mostrado, mas não conhece a pessoa que escreveu a narrativa. Em contrapartida, o autor da autobiografia, por ter o privilégio do autoconhecimento, possui a missão de contar sua própria história para esclarecer pontos distorcidos, incompletos, equivocados sobre sua vida.

Além disso, o autor autobiográfico adota uma distância entre ele e o fato narrado, a fim de realizar um processo de reconstrução de sua unidade ao longo do tempo. Essa unidade de comportamento e vivência não vem de fora, em paralelo os acontecimentos influenciam, determinam e delimitam a personalidade do autor.

Georges Gusdorf (1991), em suas argumentações, busca responder ao questionamento sobre autobiografia pertencer ou não ao território da literatura. Ele a define como um gênero literário consolidado, ao evidenciar as intenções, os propósitos, conforme o fragmento a seguir:

A intenção inerente à autobiografia, e seu privilégio antropológico como gênero literário, ficam assim claramente evidenciados: é um dos meios de se conhecer, graças à reconstituição e decifração de uma vida como um todo. Um exame de consciência limitado ao momento presente me dará apenas uma parte fragmentária do meu ser pessoal. Ao contar minha história, sigo o caminho mais longo, mas aquele caminho que constitui o caminho da minha vida me conduz com mais segurança a mim mesmo. *A recapitulação das etapas da existência, paisagens e encontros, obriga-me a situar o que sou na perspectiva do que fui. Minha unidade pessoal, a essência misteriosa do meu ser, é a lei da conjunção e da inteligibilidade de todos os meus comportamentos passados, de todos os rostos e de todos os lugares onde reconhecí sinais e testemunhas de meu destino. Em outras palavras, a autobiografia é uma segunda leitura da experiência, e mais verdadeira que a primeira, pois é consciência: no imediatismo do que vivi, o dinamismo da situação geralmente me envolve, impedindo-me de ver o todo. A memória me dá uma perspectiva e me permite levar em conta as complexidades de uma situação, no tempo e no espaço.* (GUSDORF, 1991, p.8-9, tradução nossa, grifo nosso).⁴

puede hacer justicia a sí mismo, y es precisamente para aclarar los malentendidos, para restablecer una verdad incompleta o deformada, por lo que el autor de la autobiografía se impone la tare de presentar él mismo su historia. (Versão original).

⁴ La intención consustancial a la autobiografía, y su privilegio antropológico en tanto género literario, se muestran así con claridad: es uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto. Un examen de conciencia limitado al momento presente no me dará más que un trozo fragmentario de mi ser personal. Al contar mi historia, tomo el camino más largo, pero ese camino que constituye la ruta de mi vida me lleva con más seguridad a mí mismo. La recapitulación de las etapas de la existencia, de los paisajes y de los encuentros, me obliga a situar lo que yo soy en la perspectiva de lo que he sido. Mi unidad personal, la esencia misteriosa de mi ser, es la ley de conjunción y de inteligibilidad de todas mis conductas pasadas, de todos los rostros y de todos los lugares en los que he reconocido signos y testigos de mi destino. En otras palabras, la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio. (Versão original).

O autoconhecimento do autor autobiográfico se realiza por meio dos processos de reconstituição e decifração de sua vida na sua totalidade. No entanto, deveria ser o inverso: primeiro o narrador autodiegético se decifra, entende-se, para posteriormente se reconstituir, reconstruir a sua versão.

Na autobiografia, a retomada da vida em sua totalidade é uma ação impossível. A narrativa no tempo presente traz uma visão limitada e fragmentada do narrador autodiegético, porém, apesar de seguir o caminho mais longo, durante o ato de contar a história, dá mais segurança.

A autobiografia é uma segunda leitura de experiência, visto que o autor, ao recapitular etapas de sua vida, consegue compreender o que ele é no tempo presente, ao realizar uma comparação com o seu passado. Além disso, Georges Gusdorf (1991) usa as palavras “consciência” e “memória” como equivalentes a tempo presente e passado, respectivamente.

Enquanto a consciência se refere a uma visão imediata, fragmentada de uma situação cujo dinamismo envolve a narração do autor autobiográfico, a memória se relaciona a uma captura mais ampla do acontecimento narrado, com complexidade em um tempo e espaço. Nesse sentido, reforça a argumentação de que a autobiografia é a segunda leitura da experiência, ou melhor, é um relato mais seguro, sem digressões narrativas.

Ao ler os estudos de Michel Foucault (1992), Mikhail Bakhtin (1998) e Georges Gusdorf (1991), questionamos ainda se a autobiografia pertence ou não ao campo da literatura. Luiz Costa Lima (1986) apresenta um estudo para defender a concepção de que a autobiografia é um gênero que flutua entre o discurso ficcional e o não ficcional.

Para comprovar sua tese, Costa Lima (1986) afirma que não havia autobiografia na Antiguidade nem na Idade Média, porque não existia o conceito de indivíduo, um eu individual, nem o de literatura, noções estas que surgem a partir do Renascimento, potencializados no Romantismo. Logo, não se encontrava, antes do século XVI, uma literatura de interioridade, já que a autobiografia possuía a proposta de explorar o intercâmbio entre o eu empírico e o mundo.

Na Idade Antiga, os textos produzidos eram relacionados à educação do sujeito com foco na vida social e na moralidade dele, ou seja, as atenções eram voltadas ao coletivo. Na Idade Medieval, o “eu” está envolvido em fatos, experiências espirituais, revelações, não tendo assim dimensões psicológicas. O ouvinte, por ser ausente o conceito de indivíduo, nesse período temporal, não conseguia entender que os textos contados possuíam traços autobiográficos, conforme afirma Costa Lima (1986):

O eu assume uma forma vicária i.e incorpora ao falante que enuncia o texto, o que se torna posse eventual de quem o fale. A pessoa do autor aparece para confirmar a objetividade do texto. Se o autor (talvez idêntico a um dos recitantes sucessivos) fez de um *eu* o sujeito do enunciado, este *eu* funciona como uma forma virtual cuja atualização varia segundo as circunstâncias; é pouco verossímil que o ouvinte medieval pudesse interpretá-lo em um sentido autobiográfico (COSTA LIMA, 1986, p. 255 – 256, *grifos do autor*).

No caso de *As Confissões*, de Santo Agostinho, considerada por fontes históricas como a primeira autobiografia registrada, não é diferente. Apesar de haver a relação do “eu” com ele mesmo, não existia naquela época a noção moderna de indivíduo. O texto não falava da vida do autor empírico que pudesse ser caracterizada por aspectos psicológicos, mas sim abordava a sua vida como seguidor dos ensinamentos de Cristo.

A partir do Renascimento, conforme os estudos de Costa Lima (1986), pode-se pensar na ideia de autobiografia como gênero mais voltado ao discurso ficcional por duas mudanças de pensamento: a) a meditação espiritual do sujeito por meio do autoexame começa a ser substituída pela experiência da introspecção; b) a vida do indivíduo nas *comunitas* medievais perde importância e abre espaço ao homem mais individual na escolha de suas condutas, possuindo assim significativo livre-arbítrio, devido à secularização do conhecimento.

Entretanto, o homem renascentista, embora tenha o poder de produzir uma escrita de si, por não conseguir se separar de maneira definitiva dos donos do poder que impediam esse livre-arbítrio, não é considerado pertencente ao indivíduo moderno, que surge somente no século XVIII.

No Romantismo, época da ascensão da burguesia, surgiram textos sob estatuto de autobiografia, próxima da ficção. A sinceridade do indivíduo, aliada à confissão de seus sentimentos, dá a ele a posição de “verdadeiro sujeito do mundo” (COSTA LIMA, 1986, p.249). A partir dessa época, pode-se afirmar que havia uma literatura de interioridade, pois o “eu” sincero e confesso se torna um objeto de estudo. Verifica-se, portanto, há uma mudança de pensamento marcante: a valorização da concepção de privado, em detrimento à ideia de público.

O indivíduo não possui mais o “eu” compartilhado com o coletivo, ou melhor, sua trajetória de vida não é mais relacionada ao grupo em que está inserido. A subjetividade está em primeiro plano. O sujeito será notado como ele é, em sua individualidade. No século XVIII, as autobiografias têm muita importância, já que, nessas narrativas, como o conceito de privado ganhava espaço, era necessário o homem moderno contar seu relato de vida, para buscar o autoconhecimento existencial.

De acordo com Costa Lima (1986) e reiterado por Philippe Lejeune (2008), a primeira obra que possui o estatuto de autobiografia é *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, já que

aparece pela primeira vez na história da Literatura a concepção de indivíduo moderno – aquele que fala sobre suas experiências individuais, por meio de profundidade psicológica, sem referência ao divino e ausente de autoexame espiritual.

Essa visão rechaça a posição de *Confissões*, de Santo Agostinho como o primeiro texto autobiográfico escrito no Ocidente, visto que, como já comentamos, não há, de acordo com os estudos históricos de Literatura, a noção do indivíduo sob a acepção de sujeito com experiência de vida individual, particular.

Luiz Costa Lima (1986), ao dizer que, no momento no qual o Ocidente valorizou a individualidade, “a impaciência de viver aumentou a impaciência de se contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se tomou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas” (COSTA LIMA, 1986, p.243). A autobiografia transita nos discursos ficcional e não ficcional.

O sujeito moderno, livre tanto da questão cívica na época da Antiguidade, quanto dos dogmas da Igreja Católica na Idade Média, ao usar o gênero autobiográfico, explora cada vez mais a sua experiência pessoal como sinônimo de verdade, ou seja, apresenta ao leitor um testemunho de boa-fé, como foi o caso do texto autobiográfico de Rousseau.

O autor iluminista, além de realizar um autoconhecimento de si, buscava de forma incessante contar a verdade sobre sua vida por meio do resgate à infância, a fim de provocar simpatia dos leitores. O relato sincero era um axioma que não precisava se demonstrar ou se provar. Se o que foi contado aconteceu de fato, a autobiografia rousseauiana é aparentemente um documento histórico, cuja veracidade é confirmada por uma testemunha, no caso, o próprio autor.

Entretanto, o texto autobiográfico de Rousseau não pode ser considerado uma narrativa próxima ao discurso referencial, já que o próprio autor, conforme afirma Costa Lima (1986), teve dificuldade de escrever sua história, por ter perdido documentos sobre sua vida que usaria para consulta. Com isso, esse relato sincero não possui tanta sinceridade assim, por parte de Rousseau.

Os relatos considerados como verdadeiros, narrados por um autor empírico nas autobiografias, não podem ser fidedignos. As memórias não são lineares, mas sim fragmentadas. Se uma imagem factual não é lembrada com nitidez, não há como saber com certeza se tal fato contado aconteceu ou não. A partir desse aspecto, o relato autobiográfico flutua no campo da realidade e no da ficção/literatura.

Costa Lima (1986) constrói uma analogia entre as autobiografias e os espelhos. Para construir tal comparação, antes o estudioso afirma que o indivíduo moderno raramente se dá

por satisfeito com sua autoimagem que não seja seu retrato de corpo inteiro. Como os espelhos indicam imperfeições dos traços da figura desse sujeito, este, por sua vez, ignora-as e procura valorizar a sua autoimagem do passado, que o capacita de se entender.

Da mesma forma, funcionam os textos autobiográficos. O hiato de tempo entre o relato e o fato ocorrido realmente permite que o autor possua distanciamento suficiente para julgar, assim como emendar acontecimentos, além de construir um retrato, baseado na sua intenção narrativa. Com efeito, o “eu” autobiográfico apresenta uma autoimagem modificada, tornando assim o relato falso.

O autor empírico, por ser o dono da narrativa autobiográfica, pode alterar os fatos de forma proposital ou não. O leitor participa ativamente desse jogo narrativo causado por esse tipo de escrita de si. Tal acontecimento contado aconteceu ou não? Essa dúvida é importante para saber se classificamos a autobiografia como um gênero ficcional ou não.

O “eu” é personalizado, visto que fica na fronteira entre o campo da ficção e o do relato histórico. Apesar da dificuldade em colocar esse “eu” em uma dessas zonas discursivas, o leitor, independentemente de ser ingênuo ou não, consegue caracterizar de modo geral o que é real e o que é imaginado. Para (tentar) definir se a autobiografia pertence à literatura ou não, citaremos a questão do pacto, conceito trabalhado em Philippe Lejeune (2008).

Com a pretensão de criar um acordo de veracidade com o leitor, o ensaísta francês chama-o de “pacto autobiográfico”, a fim de a autobiografia mostrar a verdade sobre a história de um autor, ou seja, tudo o que é contado, aconteceu de fato. Reforça tal compromisso com a realidade ao definir esse gênero confessional 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” (LEJEUNE, 2008, p.16).

Essa “pessoa real” a quem o estudioso se refere é o autor empírico da obra autobiográfica, que ativa a sua memória para abordar sobre as suas vivências, alegrias, seus traumas, medos. Philippe Lejeune (2008) afirma a importância do autor ao explicar sobre o pacto autobiográfico, conforme diz esta passagem:

[...] o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. [...] O autor é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras, frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala.* (LEJEUNE, 2008, p. 27-28, grifos nossos).

Para que seja respeitado o pacto autobiográfico, precisa haver na autobiografia a equivalência de identidade “autor = narrador = personagem”, isto é, os três elementos precisam ser a mesma pessoa. O relato do autor empírico é tomado como verdade, embora tenha incongruências narrativas, seguidas de questionamentos do leitor.

A relação entre autor empírico e leitor no texto autobiográfico contém caráter investigativo, seguido de comprovação. Enquanto aquele coloca informações sobre sua vida na autobiografia, este tem o trabalho de atestar a veracidade dos fatos narrados. Logo, tal gênero, ao mesmo tempo em que se afasta do campo literário, constitui-se em um pacto referencial, de acordo com Philippe Lejeune (2008).

Como as narrativas autobiográficas possuem lacunas deixadas de forma proposital ou não pelo autor, causando dúvida ao leitor se o que é contado aconteceu ou não, tal pacto referencial conferido a elas apresenta falhas. Se o objetivo é mostrar a verdade, os fatos lembrados pelo autor e contados pelo narrador autodiegético, a princípio, precisam ser confiáveis.

A exatidão e a fidelidade ao real são elementos inegociáveis para o autor e o leitor, de acordo com Philippe Lejeune (2008). Em oposição ao ensaísta francês, Beatriz Sarlo (2007) coloca em discussão esse relato fidedigno, desejado pelo (auto) biógrafo ao dizer que “o passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade)” (SARLO, 2007, p. 9). Não há como o autobiógrafo jurar dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade, pois a confiabilidade do que contado por ele é questionada. Como ele é o detentor da narrativa, existe manipulação dos relatos. Logo, há um flerte da autobiografia com a ficção.

Para o leitor definir se um texto confere verdade ou invenção, ou melhor, se um determinado gênero é autobiográfico ou um romance, terá de participar de outros pactos com o autor. Diana Klinger (2006), ao se basear nos estudos de Lejeune, aborda a questão desses pactos de leitura entre autor e leitor, de acordo com esta passagem:

[...] o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o *pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura.*

Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: *ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”* (KLINGER, 2006 p.9, *grifos nossos*).

A parte interna de um texto autobiográfico pode apresentar aspectos ficcionais e não ficcionais. O leitor possui um papel ativo nessa tentativa de classificar a autobiografia como gênero ligado à literatura ou não. É a partir do pacto estabelecido entre ele e o autor que determinará se tal escrita de si pertence ou não à ficção.

Escrever sobre fatos passados se torna uma tarefa hercúlea, para não dizer impossível, porque o autor não possui condição de resgatar de forma objetiva a realidade vivenciada. Nesse sentido, a narração autobiográfica apresenta verdades transfiguradas ao leitor, pois a memória é uma construção imaginária que pode selecionar acontecimentos verdadeiros ou inventados.

Ademais, a autobiografia provoca dúvida no leitor quando o narrador autodiegético separa as partes mais importantes, ou seja, as que ele julga necessárias para contá-lo, seja para convencê-lo ou enganá-lo de algum acontecimento. O relato contado nos textos autobiográficos parece real. Desse modo, notamos que as autobiografias lidas pelos leitores são modificadas.

Apesar de haver partes possivelmente inventadas pelo autor, o texto autobiográfico realiza um pacto referencial com o leitor, ao garantir que o relato possui estatuto de veracidade, logo possui o discurso não ficcional, concepção esta que é contrária à visão de Costa Lima (1986) que defende a transitoriedade da autobiografia entre o campo literário e o da realidade.

Se a autobiografia possui partes inventadas, então não deveria ter um estatuto de veracidade, porque o real é o oposto da ficção. Para resolver esse problema, Lejeune (2008) explica na passagem a seguir a classificação da autobiografia em “texto referencial”, assim como a biografia, gênero vizinho:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, [...] (LEJEUNE, 2008, p. 43, *grifos do autor*).

Para o leitor não confundir e definir a autobiografia como uma obra ficcional, precisa aceitar o acordo estabelecido entre ele e o autor empírico a fim de compreender que a leitura desse gênero confessional cumpre um pacto referencial, ou seja, o que está escrito aconteceu de fato e o autor se compromete com a veracidade dos fatos, independentemente das escolhas narrativas do autor e dos equívocos cometidos pela memória de quem escreve.

Embora seja uma narrativa com falhas, o texto autobiográfico não pertence ao campo da ficção, sob acepção lejeuniana. Era uma questão de tudo ou nada, ou seja, o texto lido, se tiver a vivência do autor comprovada, mesmo que parcialmente, é autobiografia, caso contrário,

é classificado como um romance autobiográfico⁵, conceito este que será trabalhado posteriormente.

Conforme analisamos até aqui, Michel Foucault (1992) defende a ideia de as correspondências na Antiguidade foram a primeira tentativa de o indivíduo produzir uma escrita de si. Mikhail Bakhtin (1998) estuda a fundo as primeiras manifestações biográficas e autobiográficas, ao classificar *Confissões*, de Santo Agostinho, como a primeira obra autobiográfica escrita no Ocidente, mesmo com teor espiritual, aspecto reforçado em Costa Lima (1986), ao rechaçá-lo como primeiro texto com características autobiográficas e elege *Confissões*, de Jean Jacques Rousseau como a primeira autobiografia ocidental, devido à abordagem do conceito de indivíduo e o de privado.

Ainda em Costa Lima (1986), a autobiografia transita entre o campo do real e o da ficção, já que os relatos tomados como verdade pelo autor apresentam lacunas narrativas. Para resolver tal problema, o autor personaliza o fato contado, o que coloca mais dúvidas se o que é narrado aconteceu ou não.

Philippe Lejeune (2008) contorna essa questão de o texto autobiográfico pertencer ou não ao campo referencial, por meio de um pacto firmado entre o autor empírico e o leitor que entende o relato, apesar das falhas, como verdadeiro, pois baseia na identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Portanto, a autobiografia está mais relacionada ao campo do real.

São passíveis de entendimento tanto a explicação de Costa Lima (1986) sobre a autobiografia ser um gênero flutuante entre o referencial e o ficcional quanto a ideia lejeuniana do texto confessional se aproximar da zona discursiva do real. Em ambos os casos, há um acordo entre o autor empírico e o leitor para classificar o que é autobiográfico e o que é ficção. No entanto, o pacto de leitura entre eles é uma concepção pouco satisfatória, ou até mesmo paliativa, para resolver a discussão do gênero autobiográfico pertencer ou não à ficção.

Para diferenciar a autobiografia e a ficção, a maioria dos teóricos se apoia no conceito de referencialidade, no entanto essa ideia apresenta uma dupla falha: o retorno à questão sobre a garantia da veracidade dos fatos narrados encontrados nos textos autobiográficos e a concepção do texto ficcional poder ter graus de referência à realidade.

Paul de Man (1979), ao confrontar a dicotomia entre autobiografia e ficção, argumenta que os textos autobiográficos dependem aparentemente de acontecimentos reais e verificáveis, comparados aos textos ficcionais. Entretanto, traz à luz a deficiência do conceito de

⁵ O romance autobiográfico é um gênero confessional pertencente ao campo da ficção. Além disso, é classificado como uma modalidade dos chamados “romances do ‘eu’”, conceito que engloba narrativas ficcionais sob estrutura autobiográfica.

referencialidade como condição principal de definir a autobiografia, em detrimento à ficção, ao fazer as seguintes indagações:

Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese⁶ pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial? (DE MAN, 1979, p. 920, *grifos do autor*)

O ensaísta belga questiona se o autor utiliza a vida como um referente produzido e determinado dentro de um projeto autobiográfico, ou seja, os relatos dentro da autobiografia, por meio de exigências técnicas, tais como em autorretratos, podem estar alterados, fato este que se aproxima do texto ficcional. Além disso, indaga se a ficção, que usa a *mimesis* como recurso operante de figuração, adquire graus de referência à vida, à realidade. Logo, argumenta que tal distinção é indecidível.

Para tentar resolver a problemática quanto à autobiografia, Paul de Man (1979) afirma que ela não é um gênero, mas sim uma figura de leitura que há em todos os textos. Ocorre dentro dela um momento autobiográfico que funciona como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura — o autor e o leitor.

Além disso, “todo livro com uma capa inteligível é, até certo ponto, autobiográfico” (DE MAN, 1979, p.920), ou seja, há a declaração de que o autor é o sujeito do seu próprio entendimento, o que deixa clara a reivindicação da autoridade dele dentro do texto autobiográfico, tal como nas *Confissões*, em que a assinatura do autor na capa da obra legitima o nome do narrador idêntico àquele que escreve, Jean Jacques Rousseau.

Se é possível afirmar, por meio da legitimidade da assinatura do autor, que todos os textos são autobiográficos, é compreensível defender a aceção de que nenhum desses textos possui ou pode ter estatuto autobiográfico. Além do problema da referencialidade, há a discussão da assinatura do autor somada à identidade do narrador ser idêntica a ele nas obras consideradas autobiográficas. Paul de Man (1970) critica a aceção de Philippe Lejeune quanto à identidade da autobiografia não ser apenas representacional ou cognitiva, mas também contratual, baseada em atos de fala, ao dizer o seguinte:

⁶ Mimese ou *Mimésis* é um conceito grego da narratologia que se refere à faculdade do homem de imitar, reproduzir alguém ou alguma referência do mundo.

O nome na capa não é o nome próprio de um sujeito capaz de autoconhecimento e entendimento, mas a assinatura que dá ao contrato autoridade legal, ainda que de nenhum modo autoridade epistemológica. O fato de que Lejeune use “nome próprio” e “assinatura” de modo intercambiável assinala tanto a confusão quanto a complexidade do problema. (DE MAN, 1970, p.921)

O triângulo semiológico formado pelo “eu” da narrativa, o autor e a experiência vivida pelo indivíduo que escreve — defendido por Philippe Lejeune ao formular o pacto autobiográfico — era criticado pelo ensaísta belga. A assinatura na capa de uma autobiografia busca reafirmar ao leitor a referencialidade, já que o autor, na condição de autoridade legal, garante que os fatos narrados sobre a vida dele aconteceram de verdade. No entanto, tal autoridade não é considerada epistemológica porque o indivíduo que assina não está apto ao autoconhecimento apresentado na obra autobiográfica. Logo, o nome que assina e o nome que fala de si mesmo no texto autobiográfico são pessoas distintas.

O papel do leitor, de acordo com Paul de Man (1970), é de um juiz encarregado de verificar a autenticidade da assinatura do autor na capa da obra autobiográfica, além de averiguar se o pacto de leitura foi respeitado ou não, ao analisar o comportamento do signatário durante a narração dos fatos.

Sobre a chamada “autoridade transcendental” (DE MAN, 1970, p.921) no texto autobiográfico, deveria ser decidida entre autor e leitor ou entre autor do texto e autor no texto, que possui o mesmo nome daquele que assina a obra. No entanto, ao se apoiar ao modo de ler de Philippe Lejeune, tal autoridade recai sobre o leitor cuja atitude em relação ao sujeito contratual se assemelha a um juiz.

Ao retomar à questão apontada por Paul de Man (1979) em relação a Philippe Lejeune (2008) causar confusão ou complexidade ao usar de forma intercambiável os termos “nome próprio” e “assinatura”, é importante partimos do seguinte argumento apresentado pelo ensaísta francês: o uso do nome próprio indica os problemas da autobiografia. Nas obras impressas, a enunciação pertence àquele que assina na capa ou na folha de rosto acima ou abaixo do título. O signatário é chamado de autor, única referência extratextual, remetendo a uma pessoa real que é responsável pela enunciação da obra autobiográfica.

O autor, por convenção social, está relacionado ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa cuja existência é verificável, já que possui registro de nascimento em cartório. O leitor, por sua vez, acreditará nesse signatário real, embora não faça o trabalho de detetive para atestar tal existência ou não saiba quem é ele. Logo, haverá credibilidade no fato do autor ser de verdade.

Questionamos o seguinte: podemos afirmar que uma obra autobiográfica possui autor real porque assinou o nome, independentemente da verificação da existência dele, tornando-o assim em uma autoridade legal sobre a narrativa? Phillippe Lejeune (2008) explica que o autor, na verdade:

Um autor não é uma pessoa. 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. (LEJEUNE, 2008, p.27)

O autor escreve e publica. Existe dentro e fora do texto. É, ao mesmo tempo, uma pessoa real verificável em cartório e um enunciador, produtor de um discurso. O leitor faz o papel de construtor da imagem do autor extratextual, a partir do que está escrito. A partir dessa concepção de “dois autores”, façamos a seguinte aproximação com os conceitos usados por Philippe Lejeune (2008) e problematizados por Paul de Man (1979): “nome próprio” está para autor no texto, assim como “assinatura” está para autor do texto.

As tentativas de Philippe Lejeune (2008) em resolver esse uso intercambiável de “nome próprio” e “assinatura” nas autobiografias traz dois questionamentos importantes. O primeiro⁷ é o ensaísta francês insistir na ilusão da construção do sujeito unificado no tempo e na experiência vivida e contada dentro do texto autobiográfico. O autor do texto e o autor no texto seriam a mesma pessoa.

O segundo questionamento é o autor ser idêntico ao nome de pessoa porque, após a publicação de sua autobiografia⁸, publica uma série de textos publicados diferentes, confirmando a existência dele. Todavia, há uma confusão no uso dos conceitos, conforme Paul de Man (1979) comenta, já que o nome de pessoa, nesse contexto, é sinônimo de assinatura.

Phillipe Lejeune (2008), para (tentar) resolver tal situação, afirma que “a autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 27-28, *grifo do autor*). O ensaísta francês, ao utilizar “*identidade de nome*” e “nome está estampado na capa”, complicou o entendimento quanto à diferença entre “nome próprio” e “assinatura”, uma vez que usou tais termos como sinônimos novamente, reforçando a crítica de Paul de Man

⁷ Esse questionamento foi comentado anteriormente, quando falamos da crítica de Paul de Man (1979) sobre o conceito de referencialidade como a principal característica que classifica um texto como autobiográfico.

⁸ A autobiografia como primeira obra publicada por um determinado autor desconhecido aos olhos do leitor, que precisa de outros textos para atestar a existência dele. (cf. LEJEUNE, 2008, p.27)

(1979). Logo, Philippe Lejeune (2008) insiste na figura do sujeito unificado ao não diferenciar o autor extratextual do autor intratextual, ao contrário do ensaísta belga que separa o “eu” do texto e o “eu” no texto.⁹

Leonor Arfuch (2010), ao perceber que o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2008) apresenta falhas, assim como outros estudiosos que não conseguiram resolver a questão de a autobiografia pertencer ou não ao campo da literatura, cria o conceito de “espaço biográfico” — “confluência de várias formas, gêneros e horizontes de expectativa” (ARFUCH, 2010, p.58) —, a fim de mudar o foco argumentativo: ao invés de abordar a relação ou não do texto autobiográfico com o gênero literário, como fazem os estudiosos citados nesta dissertação, defende a aproximação desse texto com os gêneros discursivos.

Na apresentação do seu estudo sobre o espaço com valor biográfico, a pesquisadora argentina começa a explicar o uso do adjetivo “biográfico”, a partir de reflexões relacionadas aos pontos de intersecção entre os gêneros discursivos pertencentes a esse espaço considerado como um horizonte de inteligibilidade, rechaçando a aceção de um lugar que possui um mero somatório de textos, conforme esta passagem:

A simples menção do “biográfico” remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência (ARFUCH, 2010, p. 15).

Leonor Arfuch (2010) cita os gêneros pertencentes às escritas de si, tais como autobiografias, memórias, diários, cartas, não para diferenciá-los, mas sim focar na coexistência entre eles. Esses textos de si tentam apreender a vida, em oposição à repetição dos dias narrados e às falhas narrativas causadas pela memória, ao tentar resgatar os fatos acontecidos. Além disso, buscam captar o registro detalhado do momento presente, o relato das transformações ocorridas na vida do narrador e das vivências que iluminam o instante do acontecimento. Nesse sentido, para a pesquisadora argentina, as escritas de si enfatizam a singularidade, ao mesmo tempo, buscam a transcendência do “eu” narrado.

O “espaço biográfico”, a partir da interdiscursividade, diálogos, hibridizações entre os gêneros discursivos, reúne os textos considerados referenciais, tais como as escritas de si,

⁹ O “eu” do texto é o autor extratextual, real, aquele que coloca a assinatura na capa da obra autobiográfica, ao passo que o “eu” no texto é o autor intratextual, aquele que possui o nome próprio dentro da obra.

quanto os ficcionais, por exemplo, os romances. Nesse sentido, Leonor Arfuch (2010) evita a discussão sobre o pertencimento da autobiografia ao campo da literatura, visto que não é relevante, conforme mostra esta passagem:

Seria possível afirmar, então, que efetivamente, e para além de todos os jogos de simulação possíveis, esses gêneros [autobiográficos], cujas narrativas são atribuídas a personagens realmente existentes, *não são iguais*; que, inclusive, mesmo quando estiver em jogo uma certa “referencialidade”, enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, *não é isso o que mais importa*. [...] *as estratégias — ficcionais — de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade *autorreflexiva*, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. (ARFUCH, 2010, p. 73, *grifos da autora*).

No texto autobiográfico, não é importante a questão de uma possível referencialidade, mas sim a forma narrativa de autorrepresentação do autor. O relato na condição de verdade não é relevante, ao contrário do modo de o autor atribuir seu nome à história, além de sua construção narrativa, com idas e vindas causadas pela vivência, e a versão que o signatário apresenta ao seu leitor com qualidade autorreflexiva. Logo, há um pouco de ficção na autobiografia.

Ainda sobre a autobiografia, com base nos estudos de Mikhail Bakhtin, Leonor Arfuch (2010), ao criticar o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2008), argumenta que não há possibilidade de identidade entre autor e personagem¹⁰, porque não há coincidência entre a experiência vivencial, tempo presente, e a totalidade artística, tempo passado. Nesse sentido, apresenta dois problemas: o estranhamento do enunciador em relação a sua própria história;¹¹ a incongruência entre enunciação e história causada pelo tempo.

Na autobiografia, como comentado anteriormente, não há reprodução ou captação fiel dos acontecimentos, nem transformações na vida do narrador autodiegético. Existe, na verdade, uma valoração dos fatos, realizada pelo autobiógrafo. O valor biográfico “não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também *ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida.*” (*apud* ARFUCH, 2010, p.55, *grifos da autora*). Tal valor organiza nos textos autobiográficos a vida do autor de forma impositiva, assim como a vivência caótica, fragmentada.

¹⁰ O narrador também entra na não possibilidade de identidade, visto que o personagem das autobiografias é também o narrador, logo é um narrador autodiegético.

¹¹ Paralelamente ao que Paul de Man (1979) falava sobre o “eu” do texto (autor real) e o “eu” no texto (narrador) que consistem em duas pessoas diferentes.

Neste capítulo, apresentamos um percurso histórico sobre o surgimento das escritas de si, em especial, as autobiografias, a fim de refletir e discutir sobre o pertencimento delas no campo ficcional. Para (tentar) responder o questionamento proposto, escolhemos a acepção de Leonor Arfuch (2010), dentre os teóricos citados. Com base na interdiscursividade, os textos autobiográficos não possuem tanto compromisso com a referencialidade e têm um pouco de ficcionalidade. Além disso, o conceito de “espaço biográfico” comporta as escritas de si e o leitor escolhe se considera os textos autobiográficos como referenciais ou ficcionais. Logo, apesar de serem gêneros estáveis, com suas características próprias, como diz Bakhtin (2003), as autobiografias possuem um discurso híbrido.

2 A QUESTÃO DOS ROMANCES DO “EU”

As autobiografias possuem discurso híbrido, já que possui referencialidade e ficcionalidade. O autor se compromete a contar a verdade sobre sua vida nessas narrativas, no entanto tal tarefa é impossível, tendo em vista a complexidade de resgatar o passado e colocá-lo no texto. Não há possibilidade de retratar uma totalidade artística em uma experiência vivencial. Nesse sentido, o autor utiliza a ficção para preencher lacunas que aparecem no decorrer da rememoração. Logo, o relato autobiográfico possui um toque de invenção.

Se as autobiografias possuem um pouco de ficção, por que não as chamamos de romances? Embora estejam mais propensas a serem classificadas como textos ficcionais, ainda há referências verídicas à vida do autor, logo ainda chamamos de textos autobiográficos, pertencentes às escritas de si.

Em paralelo às autobiografias, surgem, principalmente na literatura brasileira contemporânea, produções entendidas como literárias, chamadas de romances do “eu” — textos sob estrutura autobiográfica. Tais obras misturam cada vez mais a vida do autor no plano da ficção, tornando difícil para o leitor separar o fato da invenção. No entanto, essa simbiose pode ocorrer em maior ou menor grau. Em decorrência dessa discussão sobre o surgimento, seguido de importância desses romances, o capítulo se divide em duas partes.

O primeiro subcapítulo aborda o surgimento da figura do autor, desde a Antiguidade até a Modernidade. Posteriormente, explica o desaparecimento ou a “morte” dele nas narrativas como forma de crítica à autoridade soberana do autor nesses textos. Finaliza o subcapítulo com o retorno dele nas ficções de estrutura autobiográfica.

O segundo subcapítulo resgata o conceito de “pacto autobiográfico”, cunhado por Philippe Lejeune (2008), a fim de explicar a questão do pacto “romanesco” — textos sob discurso ficcional — e “ambíguo” — textos sob discurso ficcional e referencial. Posteriormente, apresenta o que são os romances do “eu”. Por fim, pontua as diferenças entre as modalidades dessas ficções do eu, baseada na ideia dos graus de ficção encontrados nessas produções confessionais.

Embora no capítulo anterior escolhemos o conceito de “espaço biográfico” de Leonor Arfuch (2010) para responder o questionamento sobre a autobiografia pertencer ou não ao campo da literatura, no segundo subcapítulo do presente capítulo, julgamos necessário voltar às ideias de Philippe Lejeune (2008), porém sob novo direcionamento: foco no plano da ficção.

2.1 Surgimento, morte e retorno do autor: breves abordagens

Friedrich Nietzsche, em seus postulados, de acordo com Diana Klinger (2006), pontua a desconstrução da categoria do sujeito cartesiano que aborda as consequências da morte de Deus e do homem, ou seja, da figura estruturada pela tradição da filosofia moderna, fundada no *cogito* cartesiano, e pela tradição cristã, fundada pela interioridade, renúncia e consciência de si. Além disso, tal desconstrução do “eu” cartesiano associa-se à questão da verdade.

O filósofo alemão, na obra *Além do bem e do mal*, (apud KLINGER, 2006) questiona se é permitido a ele o direito de falar de um “eu” e se esse “eu” seria uma causa dos pensamentos. Após esse questionamento, explica que o pensamento vem de forma autônoma, sem intermediários no discurso, ou seja, não aparece quando o “eu” deseja, de maneira que é falso afirmar que o sujeito “eu” é condicionado ao predicado “penso”.

A concepção nietzschiana sobre o pensamento não pertencer ao desejo do “eu” cindido, fragmentado nos textos, inclusive os referenciais, tais como as autobiografias, confronta a visão cartesiana de a verdade se localizar dentro do indivíduo moderno, condição para a existência desse sujeito.

Enquanto Descartes defende a figura do indivíduo como um portador universal inquestionável da verdade, Nietzsche confronta essa ideia ao afirmar que é improvável a subjetividade transcender das experiências do corpo, já que a realidade é construída por meio de devires, fluxos de acontecimentos. Com isso, o filósofo alemão exige o sujeito de ser um agente enunciativo da verdade, um indivíduo que dá sentido a um texto, por exemplo.

Em decorrência dessa recusa de Nietzsche à aceitação do indivíduo ser o detentor da verdade, no fim dos anos sessenta e início dos anos setenta do século XX, surge o Estruturalismo. Essa corrente dos Estudos Literários defende o sentido dentro da obra somente, por consequência a recusa da figura do autor tomada como verdade absoluta, por meio de seu apagamento, ou, metaforicamente, da sua “morte” dentro das narrativas, a partir dos estudos de Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2001)¹².

Antes de abordar a crítica dos estruturalistas franceses, é importante falar de forma breve sobre o surgimento da palavra “autor”. Tal vocábulo é moderno, pois surgiu no século

¹² Posteriormente, serão classificados como pós-estruturalistas, junto com Jacques Derrida, Gilles Deleuze. Tal corrente literária defende novas possibilidades de compreender a realidade social, tal qual a produção de sujeitos, por meio das relações de poder.

XVIII, na época do romantismo. Na Antiguidade e na Idade Média, não havia esse nome. Era usada a palavra “contadores”, de acordo com Roger Chartier (1999).

Na época pré-moderna, não era relevante a figura autoral, não havia a preocupação de fechamento das “obras”¹³, por serem oralizadas. O “autor oral”¹⁴, expressão usada por Roger Chartier (1999), tinha o direito de decidir o que melhorar, retirar, acrescentar. As produções literárias do período pré-moderno, ao serem escritas em rolos de pergaminho, postas em circulação e valorizadas, não colocavam a figura do “autor” em xeque, porque o anonimato e a própria antiguidade garantiam a autenticidade desses textos.

A questão do direito autoral começou a ser discutida na Idade Média. A identidade do autor era atribuída aos livros que foram condenados pela Igreja Católica como “heréticos”. Para a Igreja punir os produtores dessas “obras”, ela os designou de autores, conforme Roger Chartier (1999) argumenta:

A cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas. Esta “apropriação penal” dos discursos, segundo a expressão de Michel Foucault, justificou por muito tempo a destruição dos livros e a condenação de seus autores, editores ou leitores. (CHARTIER, 1999, p.23)

Os primeiros escritos são marcados pela proibição e violência. Os livros heréticos estavam na lista das obras proibidas, chamada de Index. O anonimato não é necessário, já que os autores, chamados de transgressores do pensamento teocêntrico na Idade Média, estão expostos. Enquanto os bons livros, ou seja, aqueles que reiteram as ideias cristãs, são guardadas nas bibliotecas, os maus livros ou subversivos vão à fogueira, junto com as ideias e os autores.

A partir do renascimento, século XVI, e, principalmente, no romantismo, fim do século XVIII, o direito autoral possui notoriedade. Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2001), principais estruturalistas, criticam a figura do autor criador como um tirano, assim como a obra como produto resultante da genialidade dele, tornando sua leitura condicionada a ele, ou seja, o leitor procura a intenção autoral, o que o autor quis dizer na produção literária lida. O autor como gênio provém da estética romântica que enfatiza a individualidade do sujeito moderno.

¹³ A palavra “obra”, assim como as palavras “literatura” e seus derivados, “autor”, “leitor”, não existia na Antiguidade e na Idade Média por ser um vocábulo moderno.

¹⁴ A palavra “autor” não tem o mesmo significado do que conhecemos hoje. A expressão “autor oral” se refere ao contador de histórias, já que, as produções literárias — tragédias, comédias, epopeias — eram oralizadas, sem a preocupação de saber quem é o dono de determinada “obra”.

O “império do Autor” — expressão barthesiana referente ao sujeito que escreve, enquanto criador e ordenador inquestionável de uma narrativa — é muito presente ainda nos textos literários. O leitor de um romance, por exemplo, ao invés de interpretar por si só determinada obra, procura contato com o signatário para compreender a intenção autoral. As tarefas de dispensar a referência e de estabelecer um estatuto de apagamento do “Autor Deus” ainda são difíceis na contemporaneidade, porque há a dependência mútua entre ele e o conceito de “obra” que preserva a existência do autor.

Roland Barthes (2004) defende a escrita “preto no branco”, sem a interferência do autor cuja identidade é apagada da existência no texto, ao usar como exemplo esta fala retirada de um romance de Honoré de Balzac: “Era a mulher, com os seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causa, as suas bravatas e sua deliciosa delicadeza de sentimentos” (*apud* BARTHES, 2004, p.57). Não se sabe quem proferiu esse relato — o personagem herói do romance? o indivíduo Balzac? o autor Balzac? sabedoria universal? psicologia romântica? —. Há essa indefinição de quem é o sujeito da frase retirada do romance balzaquiano, já que a escrita é um neutro, uma destruição da origem de qualquer voz, por consequência o autor tem sua morte decretada.

A linguagem conhece um sujeito vazio, fora da própria enunciação que o define e não uma pessoa. Já o texto é um processo vazio que funciona sem depender de preenchimento de interlocutores. Além disso, como não é estruturado em uma linha de palavras, constitui-se em um espaço de múltiplas dimensões, um tecido de citações, local em que não teria tanto uma escrita original quanto a presença de um sujeito autoral cujo apagamento ocorre no processo de produção desse texto.

Para Roland Barthes (2004), o autor é concebido sempre como o passado de sua própria obra. Tal relação é semelhante à de antecedência que um pai mantém com sua filha. O autor faz o papel metafórico de pai porque alimenta a obra, que, na metáfora criada pelo estruturalista francês, é a filha.

Enquanto o autor é descartado, Roland Barthes (2004) nos apresenta a ideia de *scriptor*, sujeito que surge junto ao seu texto, ou seja, não é provido de um ser que precede ou excede a sua escrita, em paralelo a não existência de outro tempo para além da enunciação, porque todo o texto é escrito aqui e agora de forma eterna. Ao suceder o autor que está morto, o *scriptor* não possui em si:

[...] paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz

mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2004, p.62).

O leitor, ao analisar esse texto estruturado em um tecido de signos ou escritos múltiplos, não irá decifrá-lo, já que cerraria a escrita e, ao mesmo tempo, invocaria a figura do autor para dar significado à obra. Logo, na escrita moderna, o texto não é decifrado, mas sim deslindado, descoberto.

Michel Foucault (2001), ao fazer a pergunta baseada na fala de Samuel Beckett “Que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2001, p.264), discute a questão levantada pelo Estruturalismo sobre o apagamento da figura autoral nos textos ao propor o conceito de *função-autor* a fim de preencher o vazio que foi deixado nas narrativas. O estudioso francês faz importante ressalva acerca desse termo, ao responder na conferência a uma pergunta de Goldmann em relação em reduzir a existência de um homem ou de um sujeito a uma função:

Não disse que eu as [as existências do homem ou do sujeito] reduzia a uma função, eu analisava a função no interior da qual qualquer coisa como um autor poderia existir. Não fiz aqui a análise do sujeito, fiz a análise do autor. Se eu tivesse feito uma conferência sobre o sujeito, provavelmente eu teria analisado da mesma maneira a função sujeito, ou seja, teria feito a análise das condições nas quais é possível que um indivíduo preenchesse a função do sujeito. [...] Não há sujeito absoluto. (FOUCAULT, 2001, p.290).

Michel Foucault (2001) nunca afirmou que não existia a figura do autor. O apagamento dele ocorre dentro do discurso, principalmente literário. A partir dessa morte, a escrita possui autorreferência, autossuficiência por bastar em si mesma, no entanto liberta-se da forma de interioridade, porque se identifica com a própria exterioridade manifesta.

Além disso, a escrita é um jogo de signos em que o significante tem mais relevância que o significado, conteúdo. O ato de escrever não era manifestado ou exaltado, nem o sujeito ficava preso em uma linguagem, na realidade criava um espaço para que o indivíduo que escreve não parasse de desaparecer.

Além disso, há o parentesco entre a escrita e a morte. O filósofo francês cita dois eventos para explicar tal relação: as epopeias gregas que perpetuavam a imortalidade do herói e a história de Sherazade em *As mil e uma noites*, narrativa árabe cuja protagonista desejava adiar seu fim trágico. Em uma, a morte era desejada, em outra, era exorcizada.

A escrita está relacionada ao sacrifício, ao apagamento voluntário do autor, visto que a obra, antes, principalmente na época do Romantismo, possuía o estatuto de imortalizar o indivíduo que escreve, na contemporaneidade, ela recebe o predicado de “assassina do seu autor”, ao apagar vestígios das características principais dele.

A partir da dificuldade de excluir a categoria de autor como um indivíduo que orienta e explica ao leitor os acontecimentos nas narrativas, obras, Michel Foucault (2001) formula o conceito de “função autor”, presente em quase todos os discursos, principalmente os literários, para preencher os espaços vazios que são heranças deixadas pelo apagamento do autor, conforme mencionado. Um espaço vazio que a “função autor” atua é na questão de impossibilidade do nome próprio se referir a um autor, já que a relação entre autor e aquilo que nomeia não é isomorfa com a ligação entre nome próprio e o indivíduo que o designa.

Um nome de autor não é somente um elemento dentro desse discurso, mas sim exerce uma função classificatória por agrupar e relacionar vários textos entre si por homogeneidade, filiação ou autenticação. Caracteriza certo modo de discurso, ao dizer que uma obra foi escrita por alguém ou tal texto possui um autor – palavra esta que possui certo *status*. Para Michel Foucault (2001), “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, 2001, p.276), ou seja, o autor funcionará como função nos discursos.

A função autor não se refere a um indivíduo real. Ela comporta uma pluralidade de “eus”, tal como em um romance autodiegético, o pronome em primeira pessoa, assim como o presente do indicativo não se referem imediatamente ao escritor no momento de sua escrita, mas sim a um autor *ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou não ao longo do texto.

O Estruturalismo buscou “matar” a figura do autor a fim de ignorar aspectos biográficos dentro das produções literárias, apesar de Roland Barthes (2004) reconhecer a presença dele nos manuais de história literária, nas biografias de autores, entrevistas e na consciência dos literatos que juntam a pessoa e a obra, por causa do diário íntimo. Michel Foucault (2001) defende o esvaziamento da narrativa, sem a figura do autor, por isso formula a “função autor” para preencher essa lacuna.

Nos tempos da contemporaneidade, há espaço para a defesa da “morte” do autor nas produções literárias? Podemos ler uma obra sem referências extratextuais, ou seja, biografia do autor, entrevistas? Diana Klinger (2006) responde a essas indagações:

[...] será que a destruição “da identidade do corpo que escreve” não é menos um produto da “escritura” do que de uma *concepção modernista* da escritura? Não será que ela não depende de uma perspectiva da autonomia da arte, segundo a qual “a realidade externa é irrelevante, pois a arte cria sua própria realidade” [...]? Sendo assim, a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado (KLINGER, 2006, p.33, *grifo da autora*).

Não cabe mais o conceito da “morte do autor” nas produções literárias atuais. A figura autoral na contemporaneidade possui corpo, voz e é um sujeito midiático, que fornece entrevistas para periódicos especializados em literatura, programas de televisão, aparece em público em livrarias para tirar fotos e assinar sua obra, além disso, cria blogs. Logo, há o retorno do autor na literatura.

Não há possibilidade de ignorar a presença do autor¹⁵, inserido na cultura midiática, sob holofotes, construtor de sua imagem pública. A figura autoral está cada mais vez dessacralizada, já que o leitor contemporâneo tem acesso a sua pessoa. Logo, torna-se quase impossível defender a concepção estruturalista de “morte do autor”, conforme defende Ana Cláudia Viegas (2007):

[...] a figura do autor nunca deixou de rondar a noção de obra. Pelo menos no campo literário, permanece em nós, leitores, a vontade de encontrar do outro lado da página um ser que nos abraça; o que mantém o fetiche em torno de exposições de objetos pertencentes aos escritores (livros, máquina de escrever, fotos, documentos pessoais, entre outros) ou da oportunidade de ter a presença do autor, seja em programas de televisão ou ao vivo, nas tão badaladas "mesas de escritores" (VIEGAS, 2007, p. 15).

Ana Cláudia Viegas (2007) traz uma provocação aos estruturalistas ao afirmar categoricamente que a figura do autor nunca desapareceu na obra. O leitor deseja ter contato com ele em carne e osso, deseja se aproximar dele, visto em épocas passadas como uma entidade distante, intocável.

O retorno da importância do autor nas produções literárias faz com que a identidade dele fique cada vez mais exteriorizada. A subjetividade desse autor deseja ser amada, por isso necessita da aprovação do outro, seu potencial leitor. Ser notado é uma forma de estar existindo. Paula Sibilia (2008) afirma que os autores na condição de personalidades são convocados a se mostrarem para o público, por meio da internet, televisão. A antropóloga argentina ainda argumenta que se ninguém vê nada, é mais provável que não exista. A ideia é similar ao ditado popular “quem não é visto, não é lembrado”. Embora se trate de vida pessoal, os fãs desses autores seguem a vida deles como se fosse ficção, conforme diz Paula Sibilia (2008):

se o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidades, lançando mãos de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contrassenso: uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções. Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos (SIBILIA, 2008, p. 197).

¹⁵ Para evitar confusão no ato de interpretação, a presença do autor se refere tanto à figura física quanto à autoridade nas produções literárias.

Há um culto à personalidade no século atual, já que antes o autor publicava sua obra sem alarde, mídia, e agora ele fica mais notado, ao precisar dar entrevista, aparecer para as fotos. Assim, ocorre a transferência de atenção para a figura pública, ao invés da sua obra.

As escritas de si, principalmente no século XXI, fomentam a cultura midiática, narcisista e operam para uma forma de o autor querer ser visto e notado, por inteiro, com seus acertos e erros, concepções contrárias a épocas passadas em que tais textos tinham como propostas a autoanálise do autor a fim de confessar, expurgar os pecados e entender a si mesmo.

A cultura midiática, narcisista, expositiva respinga e prolifera na literatura. Na contemporaneidade, surgem quantidade volumosas de ficções autobiográficas¹⁶, em que o autor se coloca como personagem principal dessas narrativas a fim de abordar aspectos biográficos dentro da malha ficcional, o que constitui em uma dramatização de si, um discurso ambivalente, performático.

O leitor é convidado a participar desse jogo proposto ao tentar separar o que é real e o que não é, já que a zona referencial e a não referencial estão cada vez mais amalgamadas. Diferentemente da autobiografia em que há o compromisso com a verdade, de acordo com Philippe Lejeune (2008), esses romances obviamente não possuem tal obrigação. De acordo com Ana Cláudia Viegas (2008), “a construção do escritor como personagem do espaço público midiático oferece uma prova irrefutável de sua existência” (VIEGAS, 2008, p. 147). Com efeito, notamos o retorno cada vez maior do autor, negado na segunda metade do século XX, por meio dessas ficções autobiográficas, principalmente.

2.2 A questão dos pactos e as modalidades dos romances do “eu”

A concepção de pacto possui destaque nos estudos de literatura, por meio dos postulados de Philippe Lejeune (2008), que expõe a ideia de “pacto autobiográfico”. De acordo com o ensaísta francês, em um determinado texto, para o pacto ser (auto)referencial, a identidade do nome do autor escrito na capa do livro deve ser afirmada. Nas autobiografias, por exemplo, o leitor pode ter dúvidas quanto à semelhança do que é contado sobre a vida desse autor, mas não o descredibiliza.

¹⁶ As ficções autobiográficas a que nos referimos são as chamadas “autoficções”. No entanto, preferimos não adentrar muito na explicação, já que, no subcapítulo subsequente, há abordagem detalhada dos textos autoficcionais.

No entanto, a partir do retorno do autor no circuito literário, cada vez mais frequente surgem ficções autobiográficas – romances que simulam aparentemente a vida do escritor – que diminuem ainda mais as fronteiras entre o relato documental e a literatura. Apesar da aproximação entre esses dois campos, Philippe Lejeune (2008) propõe um pacto romanesco, já que os fatos contados são invenções, simulações da realidade por parte do escritor. Logo, a malha ficcional fica em primeiro plano.

Existem dois aspectos para estabelecer o pacto romanesco: a) prática patente de não identidade, ou seja, autor e personagem não possuem o mesmo nome; b) atestado de ficcionalidade, isto é, a palavra “romance” precisa estar na capa ou folha de rosto.

Ao afirmar que “Uma ficção autobiográfica pode ser “exata” — o personagem se parece com o autor — e uma autobiografia pode ser “inexata” — o personagem apresentado difere do autor” (LEJEUNE, 2008, p.31), Philippe Lejeune (2008) defende que o leitor possui dificuldade no processo de diferenciar uma autobiografia e um romance com aspectos autobiográficos.

Para o pacto autobiográfico ou romanesco ser cumprido, depende da atitude do leitor relacionado à narrativa analisada. No caso da ficção, se a identidade do autor não for confirmada, o leitor procurará semelhanças com a vida do escritor, ou seja, a real história. Na autobiografia, se for confirmada a identidade do autor, o leitor buscará imperfeições, equívocos nos relatos contados. Logo, em ambos os casos, o leitor, insatisfeito, investigará rupturas do contrato seja no âmbito referencial ou ficcional.

O pacto autobiográfico e o romanesco, formulados por Philippe Lejeune (2008), auxiliam em resolver um possível impasse quanto à classificação da autobiografia, ligada ao pertencimento dela no campo ficcional ou documental. Apesar de ser impossível comportar o “real” em forma de narrativa, defendemos a acepção de autobiografia como um gênero textual confessional documental, já que a existência do indivíduo é “verdadeira”.

Os romances com aspectos autobiográficos¹⁷, por sua vez, estão na zona da ficção, já que o narrador e o personagem possuem existência somente dentro do discurso, da história contada. A tabela de Lejeune (2008) abaixo ilustra a questão dos pactos nas narrativas autodiegéticas:

¹⁷ As “narrativas com aspectos autobiográficos” não estão no mesmo grupo dos gêneros vizinhos da autobiografia – biografias, memórias, testemunhos, diários íntimos – que são textos documentais. Essas narrativas a que nos referimos são performáticas, ou seja, o “eu” nessas histórias busca se afastar de referências extratextuais e exploram o campo da ficção. Logo, são romances.

Pacto/Nome do personagem	≠ nome do autor	= 0 (indeterminado)	= nome do autor
Romanesco	Romance	Romance	
0 (ausente)	Romance	Indeterminado	Autobiografia
Autobiográfico		Autobiografia	Autobiografia

Fonte: LEJEUNE, 2008, p. 33.

Quando há a identidade onomástica entre personagem e autor, a narrativa é classificada como autobiográfica. No caso das autobiografias sob pacto ausente, o leitor percebe a equivalência identitária entre autor, narrador e personagem, mas o texto não faz menção a isso, já que o nome próprio do autor pode não aparecer durante a narrativa, ao contrário de autobiografias sob pacto autobiográfico, em que o leitor nota o uso frequente do nome próprio desse autor. Em contrapartida, quando não há a identidade onomástica entre autor e leitor, a narrativa é classificada como romance, independentemente de ter ou não atestado de ficcionalidade.

Ao analisar a tabela, uma dificuldade para definir se a narrativa é uma autobiografia ou um romance consiste na ocorrência do nome do personagem ser equivalente a um autor indeterminado, já que depende do acordo de leitura realizado entre autor e leitor. No caso do pacto romanesco, a obra indica sua natureza ficcional na capa ou na folha de rosto, além de haver um narrador fictício que conta essa história.

Quanto ao pacto ausente, há total indeterminação, já que o personagem não tem nome, e o autor, por sua vez, não firma um acordo nem autobiográfico nem romanesco com esse leitor. Por fim, no pacto autobiográfico, o personagem não possui nome dentro da narrativa, entretanto o autor declara que a sua identidade é idêntica à do narrador.

Entretanto, na tabela, Philippe Lejeune (2008), por meio das “casas cegas”, não conseguiu definir se era autobiografia ou romance, em duas situações: 1) identidade não onomástica entre personagem e autor dentro de um pacto autobiográfico; 2) identidade onomástica entre personagem e autor dentro de um pacto romanesco.

Para o ensaísta francês, não é esperado que um texto considerado um romance possuir um personagem com o mesmo nome do autor, em paralelo à impossibilidade de haver em uma autobiografia um personagem com nome diferente do autor, mesmo se fosse por questões artísticas.

As “casas cegas” na tabela tentam estabelecer fronteiras entre narrativas autobiográficas e ficcionais, entretanto tais demarcações são apagadas aos poucos, já que surgem, principalmente na contemporaneidade, textos os quais juntam aspectos referenciais e literários,

dificultando assim o trabalho do leitor em separar o que é real e o que é inventado. A partir dessa simbiose entre ficção e verdade nessas narrativas, surge o “pacto ambíguo”, proposto por Manuel Alberca (2007).

Vários críticos começaram a teorizar sobre as ficções de teor autobiográfico, em especial as autoficções, em decorrência dessas “casas cegas” deixadas por Phelippe Lejeune (2008) e a questão do pacto ambíguo. Enquanto a maioria dos estudiosos defendem a existência desse termo — Serge Doubrovsky, criador do termo, Vincent Colonna, Philippe Gasparini, Manuel Alberca —, Costa Lima (1986) a questiona, já que a autobiografia já ocupa o espaço de intersecção entre o real e o ficcional. Dessa forma, não é necessária a criação do termo “autoficção” para o teórico brasileiro, conforme esta passagem:

A autoficção é um equívoco, senão um desastre porque supõe que haja uma maneira de falar de si — auto (biografia) — que seja tão “verdadeira” que não contenha uma montagem (em geral inconsciente) fictícia. E, ao contrário, que a ficção - como consolidação verbal de um relato fictício — seja absolutamente isenta de traços biográficos ou extraídos da “realidade”. (COSTA LIMA, 1986, p.306)

A autoficção é um grau acentuado das autobiografias, visto que elas já colocam o autor como protagonista da história narrada. Além de ser um equívoco tal formulação do conceito, é resultado de pouca reflexão acerca do estatuto da ficção. O pesquisador brasileiro busca não misturar os campos do referencial e do ficcional, ao separá-los. O conceito formulado por Doubrovsky confunde o leitor. No entanto, a concepção desse termo é justamente romper essas fronteiras, ao jogar com o leitor que tenta descobrir o que é verdade e o que é ficção nessas obras ficcionais.

Em diálogo com o contexto contemporâneo do retorno do autor, Karl Erik Schollhammer (2011) argumenta que há uma tendência cada vez maior de revalorização da experiência pessoal e sensível como um filtro de compreensão do real, em paralelo ao surgimento de ficcionalizações da escrita autobiográfica, cujo foco é a encenação ou performance do “eu”. Na passagem a seguir, o professor explica a diluição da diferença entre ficção e não ficção e apresenta os tipos de romances do “eu”:

Nessa renovada aposta da tática da autobiografia, dilui-se se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr e não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita. Todavia, no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico ou simplesmente em autoficção na

qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização ficcional, em um apagamento consciente desta fronteira (SCHOLLHAMMER, 2011, p.107).

Na contemporaneidade, as diferenças entre autobiografia e romance estão defasadas. As ficcionalizações autobiográficas, possuem uma referência ao real, mas é diferente da autobiografia tradicional, que é comprometida com a verdade, sinceridade confessional do autor aceção defendida por Phelippe Lejeune (2008).

Esse realismo em relação à vida do autor é absorvido pela malha ficcional desses textos, no entanto essa *bios* é performática. Além disso, tais romances, que rompem as fronteiras da zona referencial e ficcional, são divididos pelas seguintes modalidades: autobiografia fictícia; romance autobiográfico e autoficção. Os tipos do que chamamos de “romances do eu” se diferenciam por meio dos graus de ficção.

Os textos autoficcionais, por misturar em nível elevado a *bios* e a invenção, marcam o ponto de partida para a compreensão dos tipos de ficcionalizações autobiográficas. Eurídice Figueiredo (2012) apresenta dois teóricos cujas argumentações divergem quanto à explicação do conceito de “autoficção”, conforme este fragmento:

haveria, [...], dois modelos de autoficção: o de Doubrovsky, que considera que ela só pode existir se houver identidade de nome entre personagem, narrador e autor, se os fatos narrados forem estritamente verídicos, e se o sujeito apresentado for um sujeito em crise, ou, em outras palavras, a autoficção seria um gênero pós-moderno; já o de Vincent Colonna é um conceito mais extensivo, pois ele o estendeu para o conjunto de procedimentos de "ficcionalização de si" em qualquer tempo, sem se limitar à contemporaneidade (FIGUEIREDO, 2012, p. 63).

A autoficção, para Doubrovsky, baseia-se sob a fórmula onomástica da autobiografia — autor = narrador = personagem —. Em contrapartida, para Vincent Colonna (2004), tal conceito é uma fabulação, ficcionalização do próprio autor; além disso, o estudo desse termo é ampliado, a partir da formulação de tipologias.

Ao explicar o termo “ficção”, Jean-Louis Jeannelle (2004) apresenta três definições: modo narrativo de asserções simuladas; critério de ordem temática, ou seja, um recurso do imaginário; oposto ao referencial, tal como o imaginário, o irreal, o falso. O ensaísta francês aponta a dificuldade de confusão entre os termos “ficcional” e “falso”, por causa da falsa de uma análise do estatuto da ficção. Dessa forma, surgem dois modelos, Doubrovsky e Colonna, que tentam explicar esse estatuto, ao se basearem no conceito de “autoficção”:

[...] para o primeiro [Doubrovsky], a autoficção se define antes de tudo pela hesitação ou pela indecisão que produz ao leitor, incerto quanto à natureza das informações

apresentadas; para o segundo [Colonna], a autoficção deve mergulhar o leitor em um mundo ficcional sob pena de ser somente uma variante modernizada de um “romance autobiográfico. (JEANNELLE, 2004, p.146)

No modelo de Doubrovsky, a autoficção traz dúvida ao leitor, que fica inseguro com as informações apresentadas, por não saber se a obra está no campo ficcional ou referencial, autobiográfico. Em contrapartida, o modelo de Colonna defende o aprofundamento da ideia de autoficção sujeita a ser uma versão moderna de um romance autobiográfico, tipo de ficcionalização em que o nome do autor era cifrado ou esquivado.

Serge Doubrovsky, para preencher esses espaços vazios na tabela de Philippe Lejeune (2008), cria o termo *autoficção* — uma modalidade de romance sob aspecto autobiográfico¹⁸. Tal tipo de narrativa articula os pactos autobiográficos e romanescos ao performar o “eu” no processo de ficcionalização de fatos, eventos rigorosamente verdadeiros, e coincidir a identidade entre autor, narrador e personagem, para se referir a romances sob pacto ambíguo.

A autoficção, por ser um conceito novo, apresenta dificuldade em defini-la para os estudiosos. Para o autor de *Fils*, tal neologismo seria a narrativa ficcional que ele, como escritor, apresenta-se a ele mesmo e para ele mesmo, a fim de ter uma experiência de análise, não só no tema, mas também na produção do texto, em paralelo ao retorno do autor cuja figura era rejeitada pelos estruturalistas. Diana Klinger (2006) revisita os estudos de Doubrovsky e apresenta nova aceção sobre o conceito de “autoficção”, conforme mostra esta passagem:

[...] [autoficção é] uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2006, p.63, *grifo da autora*).

Na autoficção, o autor não é uma figura biográfica, real, mas é construído dentro do discurso, ou seja, é uma escrita de si performática. Nesse sentido, não é só a invenção de fatos e eventos estritamente reais, mas também é a arte de inserir os restos do “eu” no interior de uma obra por meio da sintaxe da linguagem, escapando assim das formas do romance tradicional.

Por ser uma produção literária performática, a escrita autoficcional não pressupõe um modelo a ser seguido para copiar ou trair, como acontece na autobiografia. Nos textos autobiográficos, esse modelo seria a própria vida do autor que seria teoricamente replicado, o que não acontece em sua totalidade. Em contrapartida, a autoficção, como não há existência de

¹⁸ Chamado também de romance do “eu”, termo que usamos nesta dissertação.

um sujeito prévio, constrói um “eu” performático, que é o autor, de forma simultânea na malha textual e na referência à vida daquele que escreve, conforme argumenta Jacqueline Leão (2014):

o autor se legitima nos textos e se representa através do escrito ou representa aquele que intenta dizer, pois não se constitui como instância explicativa dos textos, mas como possibilidade performática — dessubjetivação — de sua própria imagem, imagem, esta, encenada nos textos autoficcionais. Nesse sentido, o autor aparece borrado, investido da impossibilidade de confirmar o dado narrado como verdade ou não, sendo, ao mesmo tempo, uma figuração de si, uma visibilidade transparente, porque o próprio contar de si, seja este contar reminescente ou não, já é ficção (LEÃO, 2014, p. 104).

Recusa de explicação dos relatos do autor. Possibilidade performática do “eu”. Ideia de dessubjetivação da própria imagem. Em uma sociedade marcada pela midiatização, autoexposição do sujeito, essas características marcam as escritas autoficcionais que trazem de volta o autor como protagonista, que, além de possuir uma nova forma de encarar a realidade, reinventa-se, por meio das próprias brechas de contar sobre si mesmo, independentemente de reminiscências, memórias do escritor.

Embora a autoficção aborde a vida do escritor, não se pode colocar no grupo de textos referenciais, já que o objetivo não é retratar fielmente os fatos, mas sim fazer um jogo ficcional entre relato e invenção. Jacqueline Leão (2014) explica de maneira objetiva as diferenças entre uma autobiografia e uma escrita autoficcional, conforme esta passagem:

se a autobiografia se propõe a contar a história de vida, desde o princípio, a história de quem a escreve, a autoficção é, por si só, a ficcionalização da escrita do eu, é a própria escrita que se permite ao recorte subjetivo da história real vivida, é a escrita que se reinventa a partir das perspectivas e escolhas do eu criado na realidade ficcional (LEÃO, 2014, p. 102).

Autoficção significa uma atividade literária em que o “eu” é fictício, já que os fatos ditos por ele na narrativa possuem estatuto de verdade, ou finge mentir ao falar a verdade, provando a impossibilidade de transferir a sua vida para um universo imaginário, mesmo que o autor se torne um personagem de seu próprio romance, ao contrário da autobiografia, que, além de não possuir um “eu” performático, classifica-se como texto não ficcional, já que se compromete em narrar a história real do autor.

A autoficção, para Vincent Colonna (*apud* JEANNELLE, 2014), não é uma extensão do romance autobiográfico, ideia defendida por Doubrovsky, mas sim uma ficcionalização, fabulação de si. A autenticidade dos fatos não é mais condição de possibilidade nos textos autoficcionais, mas sim a valorização de um imaginário literário. A posição do autor como

personagem em primeira ou em terceira pessoa, desde que seja clara para o leitor, está em primeiro plano nas autoficções.

A autoficção doubovskiana como uma narrativa articulatória das naturezas autobiográficas e romanescas sob identidade onomástica entre autor, narrador e personagem é contestada por Vincent Colonna (*apud* JEANNELLE, 2014), que discorda que tal conceito seja uma palavra-valise e pretende estender o seu significado. Dessa forma, o orientando de Gérard Genette amplia o conceito de autoficção ao classificar quatro tipos: autoficção fantástica; autoficção biográfica; autoficção especular; autoficção intrusiva ou autoral.

Para Vincent Colonna (2014), a autoficção fantástica possui o escritor como personagem central, da mesma forma que a autobiografia tradicional, no entanto a existência e a identidade do autor são dissociadas e transfiguradas dentro de uma história distante da verossimilhança. Portanto, não há possibilidade de o leitor confundir esse tipo de escrita autoficcional com o texto autobiográfico.

A autoficção biográfica também possui o escritor como personagem central. Ao contrário da fantástica, a fabulação de si está mais próxima da verossimilhança. De acordo com Vincent Colonna (2014), é a tipologia mais difundida e mais controversa, visto que se confunde com as estruturas da autobiografia tradicional.

A partir da confusão esperada, a autoficção biográfica aproxima-se da criticada acepção doubovskiana de autoficção. Para resolver esse problema, o ensaísta francês usa a expressão “mentir- verdadeiro” (COLONNA, 2014, p.45) que é o processo de construção da imagem livre do autor, resultando em uma ficcionalização de si. Assim, tal figuração do escritor não cabe nos postulados de sinceridade da autobiografia tradicional.

A autoficção especular é uma fabulação de si como um reflexo no espelho. Ao contrário da biográfica e a fantástica, o escritor não está no centro da narrativa, já que fica em algum canto na obra e sua presença funcione como uma projeção especular. Por sua vez, a verossimilhança fica em segundo plano.

Vincent Colonna (2014) afirma que a toda autoficção tem característica relacionada ao especular, “ao pôr em circulação o seu nome, nas páginas de um livro do qual já é um signatário, o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer” (COLONNA, 2014, p.55). O autor, ao assinar o nome na capa da obra e se ficcionalizar, automaticamente cria uma projeção, uma versão dele próprio e reforça a sua presença na história narrada.

No entanto, o ensaísta francês contra-argumenta a ideia da especulação em toda autoficção ao afirmar que uma *mise en abyme*, narrativa em abismo, não invoca

necessariamente uma fabulação de si, ao citar uma pequena peça encenada no castelo de Elsenour em *Hamlet*, no entanto Shakespeare, autor da obra, não está presente nessa cena da encenação teatral.

A autoficção intrusiva supõe uma narrativa em terceira pessoa, já que a fabulação de si não acontece por meio do personagem principal, mas sim na figura de um recitante, um “narrador-autor” (COLONNA, 2004, p.56) à margem da trama contada. Além disso, o narrador se alonga muito em seus discursos, faz digressões, garante a veracidade dos fatos contados ou se contradiz.

Philippe Gasparini (2004) revisita os estudos acerca da “autoficção”, conceito este que (ainda) causa inquietações na crítica literária, a fim de constatar que tal termo não possui mais a acepção doubovskiana e busca estender a novas formas de escrita autoficcionais. Ele começa a discussão ao afirmar que tal conceito é um gênero aplicado nos textos literários contemporâneos, ou seja, está no plano ficcional.

Além disso, de acordo com Philippe Gasparini (2004), a questão da autoficção é responsável por estimular as reflexões sobre gêneros literários e debater os limites da literatura, questões propostas desde a poética de Aristóteles. A partir da perspectiva aristotélica, com base em Gérard Genette, há uma oposição entre “a literariedade constitutiva dos textos de ficção e a literariedade condicional dos textos referenciais” (GASPARINI, 2004, p. 181-182), ou melhor, existe diferença entre o campo ficcional e o campo referencial.

No entanto, vários escritores discordam dessa divisão e defendem a concepção da recepção literária incondicional em seus textos autobiográficos. Escritores, tais como Jean-Jacques Rousseau, Jean-Paul Sartre, possuem reconhecimento dessa recepção literária nas suas obras autobiográficas, por serem renomados.

Em contrapartida, outros escritores contam suas confissões por meio de uma malha romanesca. Essas produções propõem pactos incompatíveis ao leitor que, como um cão farejador, busca indícios de ficção e de referencialidade. Dessa forma, tais textos não pertencem a um gênero plenamente definido.

De acordo com Philippe Gasparini (2004), esses textos confessionais escondidos em um véu romanesco eram órfãos de uma classificação exata de gênero. Em meados da década de 1980, na França, há a hipótese de defini-los como “romance pessoal” ou “romance autobiográfico”, no entanto foram recusadas ou ignoradas tanto pelo meio acadêmico, quanto pelos próprios autores, por serem expressões ultrapassadas. Dessa forma, os textos

autobiográficos eram classificados como “romance” ou “narrativa”¹⁹, para ocultar seu aspecto referencial.

No contexto de indefinição quanto à classificação das narrativas autobiográficas sob malha romanesca, Philippe Gasparini (2004) afirma que o surgimento da palavra autoficção se deve a dois fatores: o desejo crescente dos autores a publicar textos autobiográficos sob reconhecimento da qualidade artística; ausência de termos para classificar e compreender uma parte considerável da produção literária. Assim, “autoficção” possibilita o aparecimento de um espaço que não havia sido conceituado anteriormente, além de possuir limites e conceitos não compreendidos ainda na contemporaneidade.

Philippe Gasparini (2004) indaga se a autoficção é uma categoria existente, mas estava à espera de ser identificada ou se é uma forma de expressão típica da contemporaneidade. Para resolver essa indagação, o ensaísta francês define tal termo como um conceito classificatório, nascido, definido e mobilizado a fim de preencher as lacunas do sistema de gêneros textuais.

Philippe Gasparini (2004) resgata as discussões sobre o pacto autobiográfico, que define a autobiografia como texto comprometido com a verdade e estruturada pela identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, proposto por Philippe Lejeune (2008), a fim de fixar o surgimento do conceito de “autoficção”.

Philippe Gasparini (2004) explica a intenção de Philippe Lejeune delimitar dois gêneros que se encontram ao longo da história da autoficção: a autobiografia e o romance autobiográfico. Philippe Lejeune (2008) afirma que esses dois gêneros não possuem diferenças se a análise se basear na parte interna dos textos.

Philippe Gasparini (2004) concorda com o autor de *O pacto autobiográfico* sobre a indiferença entre autobiografia e romance autobiográfico quanto à parte interna do texto. No entanto, aponta que há uma diferenciação quanto à recepção, ao contrato de leitura, aspecto este incluído de forma pragmática para diferenciar os dois gêneros e delimitar a especificidade da autobiografia.

Philippe Gasparini (2004) retoma a ideia das “casas cegas” preenchidas por Doubrovsky para explicar como o autor de *Fils* é o precursor da autoficção. Durante a escrita de *Fils*, percebeu que a própria narrativa se encaixava nas casas vazias da teoria dos gêneros que Philippe Lejeune (2008) buscava estabelecer para diferenciar a autobiografia do romance autobiográfico. Em *Fils*, autor, narrador e personagem possuem identidade onomástica, classificando-se como “autoficção”.

¹⁹ Termos genéricos por falta de melhor classificação.

De acordo com Philippe Gasparini (2004), mesmo com a fórmula que define uma autobiografia clássica, *Fils* não é um texto autobiográfico por não ser “escrito em belo estilo, um estilo rotineiro, convencional, acadêmico, mas busca uma aventura da linguagem” (GASPARINI, 2004, p. 186), constituindo-se em um processo de invenção, inovação. Para Doubrovsky (*apud* GASPARINI, 2004), a autoficção não é um gênero novo, mas sim de vanguarda.

O conceito de autoficção inicia-se tendo como base a ontologia e a ética da escrita de si. Doubrovsky argumenta que não há possibilidade contar sua própria história sem construir um personagem para si, sem um roteiro ou sem dar feição à narrativa. Rousseau, em *Confissões* (2010), notou a necessidade em preencher as lacunas de memória para construir um texto coerente e significativo. Nesse sentido, Philippe Gasparini (2004) retoma a dificuldade de classificar autobiografia como ficção ou não²⁰, ao afirmar que, ao contarmos os fatos ocorridos, ou que poderiam ocorrer, em nossas vidas, automaticamente criamos um personagem com o qual possuímos identificação e construímos uma história roteirizada. Tal aspecto faz com que vários escritores não diferenciem a autobiografia e o romance. Para Philippe Gasparini, acerca da autoficção:

O novo conceito não estava, portanto, apenas destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, mas postulava a perempção da autobiografia, enquanto narrativa de narrativa verídica, sua relegação a um passado definitivamente acabado, sua substituição por um novo gênero (GASPARINI, 2004, p.189).

A busca e pela experiência pessoal, seguida de retranscrição, era um dos principais objetivos da autobiografia tradicional, de acordo com Philippe Lejeune (2008). Em *Fils*, Doubrovsky (*apud* GASPARINI) no folheto de divulgação se compromete a tratar de acontecimentos reais. Posteriormente, ele confessa que o sonho decifrado ao psicanalista na cena central da obra nunca aconteceu. A partir das idas e voltas ao passado, Doubrovsky formulou um roteiro de hipóteses, interpretações, revelações acerca da consulta ao psicanalista. Com efeito, ele produziu um romance, ou melhor, uma autoficção, já que misturou a realidade com a ficção. Não é por acaso que o autor de *Fils* é o primeiro a trabalhar com esse conceito.

Manuel Alberca (2007) afirma que não existe somente a autoficção como tipo de narrativa que mistura a ficção e o real. O ensaísta espanhol, de forma similar a Philippe Lejeune (2008), classifica os romances do “eu”, formas narrativas sob *pacto ambíguo*, a partir de dois

²⁰ Problematização desenvolvida no capítulo 1 desta dissertação.

fatores — o princípio da identidade entre autor, narrador e personagem e a proposta de leitura — por meio da seguinte tabela:

Romance autobiográfico (mais próximo da autobiografia)	Autoficção (equidistante de ambos os pactos — <i>autobiográfico e romanesco</i>)	Autobiografia fictícia (mais próximo do romance)
Princípio de identidade: Autor \neq Narrador // Autor \neq Personagem Identidade nominal fictícia ou anônima: Narrador = Personagem // Narrador \neq Personagem	Princípio de identidade: Autor = Narrador = Personagem Identidade nominal expressa	Princípio de identidade: Autor \neq Narrador // Autor \neq Personagem Identidade nominal fictícia: Narrador = Personagem // Autor = editor
Proposta de leitura (ficção/real): autobiografismo escondido (falso/ verdadeiro)	Proposta de leitura (ficção/real): autobiografismo transparente	Proposta de leitura (ficção/real): autobiografismo simulado

Fonte: ALBERCA, 2007, p.92, *grifo nosso*, tradução nossa.

Ao analisar a tabela, constatamos que a autoficção necessita de uma identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Além disso, por não estar próxima de uma autobiografia, nem de um romance, instaura um terreno instável na recepção dos relatos, causando assim em um autobiografismo transparente.

Os textos autoficcionais possuem a capacidade tanto de produzir uma vida de um indivíduo quanto de aproveitar a vivência de outro sujeito. Com isso, apresenta-se como um romance que simula ou aparenta ser uma história autobiográfica com tanta transparência que o leitor pode ter dúvida que seja um pseudorromance ou pseudoautobiografia.

Enquanto no meio da tabela de Alberca (2007), posiciona-se a autoficção para ilustrar a zona indefinida entre o real e o fictício, nos dois extremos da tabela, há os seguintes romances do “eu” que definem o maior grau quanto aos pactos: o romance autobiográfico – mais próximo de uma autobiografia – e a autobiografia ficcional – mais próximo de um romance.

Ao contrário da autoficção, o romance autobiográfico pode se estruturar na primeira ou na terceira pessoa, já que não possui a identidade onomástica — autor \neq narrador \neq personagem, ou a totalidade dela — autor \neq narrador = personagem. É uma narrativa em que o leitor nota coincidências passíveis de verificação entre o fato narrado e a vida do autor empírico, por isso há um autobiografismo escondido em sua proposta de leitura.

O termo “romance autobiográfico” nos induz a entender que, na narrativa, irá prevalecer a ficção, o inventado, ao contrário da parte autobiográfica que seria um “acidente” no ato de

escrita, ou melhor, uma complementação, já que partes biográficas do autor podem aparecer durante o relato.

Philippe Lejeune (2008), ao diferenciar a autobiografia dos romances, define os romances autobiográficos como “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor *escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la* (sic).” (LEJEUNE, 2008, p.29, *grifo nosso*). Essa escolha do autor empírico de negar essa identidade denota o afastamento dele, por meio do narrador, em relação daquilo que é contado, criando assim uma atmosfera fictícia, mesmo com pistas sobre a vida do sujeito que escreve.

Por fim, há a autobiografia ficcional — tipo de narrativa que se aproxima do pacto romanescos. Esse romance do eu apresenta identidade onomástica entre narrador e personagem, somente. Utiliza o gênero autobiográfico como molde a fim de produzir histórias totalmente inventadas sobre a vida de um personagem, contadas por ele mesmo. Logo, não haverá veracidade dos fatos em referência à vida do autor, já que este e o narrador autodiegético possuem identidades distintas, caracterizando um autobiografismo simulado.

A classificação de Alberca (2007), quanto aos romances do “eu”, possui caráter didático suficiente para compreendermos narrativas que misturam a realidade com a ficção. O princípio de identidade relacionado à autoficção está ultrapassada, visto que existem na literatura diversos romances que fogem da identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, tais como *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, — aquele que narra possui nome diferente do autor empírico — definido como autoficção pela crítica literária.

De forma geral, os romances do “eu”²¹, tais como as autoficções, alteram, misturam ou suspendem marcas discursivas tanto da autobiografia quanto do romance, no entanto o gênero autobiográfico mostra-se mais relutante às mudanças, devido à busca de manter a relação entre dos fatos narrados com a ideia de verdade. Esses romances, formados pelo pacto autobiográfico e o romanescos, têm seu lugar instável e reconhecimento (ainda) questionável pela crítica literária.

²¹ Dentro da categoria “narrativa do *self*”, há os “romances do ‘eu’”. As narrativas do *self* englobam gêneros com discurso literário e gêneros com discurso não literário. Os romances do “eu” são textos que trabalham no plano ficcional ao misturar a realidade com a ficção.

3 **JULIANO PAVOLLINI: ROMANCE DO “EU”**

Juliano Pavollini é uma escrita de si. Essa afirmação se baseia ao fato de que alguém fala de sua própria vida. No entanto, tal explicação não é suficiente, visto que o conceito “escrita de si” é amplo, porque engloba textos referenciais e ficcionais. Mais precisamente, essa obra do paranaense Cristóvão Tezza aborda, de forma aparente, sobre a vida do próprio narrador e está no plano da ficção. Logo, é classificada como “romance do eu”.

Geralmente, nos romances do eu, há identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, por possuírem uma estrutura autobiográfica. O narrador, nesses textos, ao contar sobre sua vida, é autodiegético. Se ele apresenta a versão dos fatos, ou melhor, o “dono” da narrativa, como o leitor pode confiar no que é contado? O primeiro subcapítulo, com base nos estudos sobre autobiografia e ficção, analisa a postura, considerada não confiável, do narrador em *Juliano Pavollini*.

Os romances do eu são divididos em três modalidades, de acordo com o grau de ficcionalidade: autobiografia ficcional; romance autobiográfico e autoficção. Durante a leitura de *Juliano Pavollini*, o leitor, caso conheça a biografia de Cristóvão Tezza, pode notar congruências narrativas entre o que é narrado no romance e o que é verdade.

O romance autobiográfico, de acordo com Manuel Alberca (2007) e Philippe Gasperini (*apud* KLINGER, 2006), é uma narrativa em que o autor empírico aparece de forma velada. Aparentemente, em *Juliano Pavollini*, Tezza aparece de maneira distante, se usarmos como base as congruências narrativas. No entanto, é suficiente para classificar a obra como um romance autobiográfico? Essa pergunta motiva a proposta do segundo subcapítulo.

3.1 **O narrador infiel em *Juliano Pavollini***

Ambientada no fim dos anos 50, século XX, *Juliano Pavollini*, de Cristóvão Tezza²² estrutura-se em quatro capítulos em forma de autobiografia e *Bildungsroman*, romance de formação, ao mesmo tempo. Além disso, possui o relato em tom confessional da vida do narrador autodiegético à Clara, psicóloga da prisão, localizada em Curitiba, desde a infância até

²² Primeira versão publicada em 1989.

o dia do assassinato, cometido por ele, de Isabela, tia postiça e dona do bordel onde o protagonista viveu durante boa parte da narrativa.

Confessar sobre sua vida requer esforço necessário para resgatar as memórias. No caso de *Juliano Pavollini*, logo no início da trama, o protagonista, aos dezoito anos, dentro de uma prisão, produz um relato direcionado por sua narratária, Clara, ao pedir a ele que fale primeiro da infância, posteriormente foque em momentos específicos da vida dele, a fim de ter uma narração coerente.

Pierre Bourdieu (2006) aponta o texto autobiográfico como produto de um discurso a fim de ter coerência, consistência, constância nos fatos relatados, constituídos em etapas de desenvolvimento, conforme esta passagem:

[...] o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p.184).

O relato autobiográfico no romance tezziano, apesar de se preocupar com a coerência e apresentar sequência inteligível sobre a vida do protagonista, consiste em uma instabilidade narrativa seja na questão da imaturidade emocional, já que a inocência vai e volta na trama, quanto ao resgate das memórias por parte do narrador, que é um mentiroso confesso, conforme a passagem:

Exceto pela morte do meu pai, o eixo da verdade, desfiei mentiras de mentirinha, em que o prazer de me tornar outra coisa que não eu mesmo era incontrolável e *doce*. Nada de histórias grosseiras, mas pinceladas sutis aqui e ali que me faziam um personagem de mim mesmo, mentiras que me davam sentido, me lapidavam a alma, quebravam arestas, defeitos e resistências, mentiras que, afinal de contas, melhoravam a espécie humana, pelo menos em um exemplar: eu mesmo. (TEZZA, 2008, p. 24, *grifo do autor*).

As mentiras ajudavam no autoconhecimento do narrador autodiegético. Durante a trama, ele se apresenta como uma pessoa paradoxal por ser inocente, impulsivo e ardiloso ao mesmo tempo, tanto para a Clara, sua narratária, quanto para o leitor, consistindo, assim, em uma confissão duvidosa.

A construção narrativa de *Juliano Pavollini* é cronológica, “16 anos”, “17 anos”, “18 anos” e “Fim”, apesar dos lapsos de memória do narrador autodiegético, dentro dos capítulos. Além disso, possui uma similaridade com a autobiografia, já que fala sobre a vida de um

indivíduo, no caso um personagem de ficção, deseja rememorar o passado em busca de reestruturar as suas experiências.

Jean Pouillon (1974), ao falar de autobiografia, apresenta duas formas: “as *recordações*, nas quais o autor esforça-se por estar ‘com’ aquele que foi um dia, e as *memórias*, nas quais o autor procura rever-se a fim de se julgar, justificar-se e polemizar, o que supõe que ele separe-se de si mesmo e se vê ‘por detrás’” (POUILLON, 1974, p. 45, *grifo nosso*). No caso de *Juliano Pavollini*, o narrador autodiegético critica tanto a ele mesmo quanto os outros personagens, tais como sua Isabela, tia postiça de Juliano, e Lord Rude, amante de Isabela. As personagens que não recebem críticas são apenas duas: Clara, psicóloga de Juliano na prisão, e Doroti, sua futura namorada. Logo, classificamos *Juliano Pavollini* como uma autobiografia em forma de memória, no plano da ficção.

O primeiro capítulo do romance, “16 anos”, conta sobre a infância e a adolescência pobre e infeliz de Juliano, além da relação não amigável dele com o pai — “Um homem de gestos previsíveis, de pouca fala, e de uma emoção não sufocada – mas não ausente” (TEZZA, 2002, p. 10) —, por não conseguir agradá-lo. Para obter a atenção do pai, Pavollini mentia de forma compulsiva sobre fatos relacionados à casa deles, tais como expulsar os cachorros da horta e enfrentar um ladrão de madrugada. Essas mentiras causavam um ou outro riso do pai, mas não era suficiente.

Após o falecimento dele, o protagonista se vê condenado ao fracasso, sem perspectiva de crescimento social e fuge para Curitiba a fim de mudar de vida. No ônibus, conhece Isabela, sua futura protetora. Ao chegar à capital do Paraná, ele mora com sua tia postiça em um bordel onde Juliano começará a viver no decorrer da narrativa. O protagonista encontra dificuldade em se adaptar em um ambiente totalmente diferente do que estava acostumado, já que tem contato com as prostitutas desse bordel.

Em uma das cenas importantes do romance, Juliano conta a Clara na prisão um episódio ocorrido, durante a adaptação dele no prostíbulo, em que Isabela e seu amante, um policial quase aposentado, despedem-se após o sexo. De acordo com Beatriz Sarlo (2007), “A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, (...), mas de sua lembrança” (SARLO, 2007, p.25). Nesse sentido, a memória falha, cria imagens para preencher a lacuna narrativa, distorce fatos para ficarem críveis aos olhos do leitor, que, por ser enganado, pode ter seu ponto de vista prejudicado, ser errôneo sobre a história contada pelo protagonista.

O leitor poderá entender que a invenção de Juliano sobre a cena pós-sexo, contada a Clara, entre sua tia postiça e o policial quase aposentado, justifica-se tanto pelo exercício dele

de mentir em prol de sobrevivência quanto por brincar com a situação, já que o narrador está apaixonado pela dona do bordel, conforme este fragmento:

[...] Isabela acendeu outro cigarro, pensando em Juliano.
 Clara perguntará: Como você [Juliano] sabe que Isabela pensava em você? Como você sabe o que ela pensava? Como você sabe que Rude pensava?
 Eu responderia: Ora, porque sou um mentiroso.
 Não. Melhor deixar essas páginas comigo. (TEZZA, 2002, p.65)

O narrador autodiegético admite que é não é confiável. Confessa que mente para sobreviver ou fabular mais a história. Juliano esconde as páginas sobre Isabela pensar nele porque Clara não iria acreditar e ele precisa dela para sair o quanto antes da prisão.

A hipotética indagação da psicóloga evoca o conceito de “visão com” na narrativa, de Jean Pouillon (1974), já que o protagonista, na condição de narrador, possui um ponto de vista central, não periférico. Os acontecimentos em *Juliano Pavollini* são centralizados, a partir da visão do narrador autodiegético. Por consequência, esse narrador apresenta os outros personagens ao leitor, por meio de julgamentos, conforme esta passagem:

Descrevemo-lo (a personagem) de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centralizado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja visto no centro, mas porque é sempre a partir dele que vemos os outros. É “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém. (POUILLON, 1974, p. 54)

Jean Pouillon (1974) explica que a “visão com” não é uma narrativa centrada no protagonista de um romance. Na verdade, o ponto de vista desse narrador autodiegético é mais nítido, claro para o leitor compreender a trama. Além disso, a ideia de “centro” não se refere ao protagonista ser o foco da narrativa, mas sim é ele que apresenta os acontecimentos narrados. Os outros personagens também são mostrados pelo narrador autodiegético ao leitor, no entanto prevalece o julgamento daquele que narra, já que é o “dono” da narrativa.

Norman Friedman (1965) reitera a “visão com” de Jean Pouillon (1974) ao afirmar que “O narrador protagonista²³, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é

²³ Outro nome para “narrador autodiegético” ou “narrador em primeira pessoa”.

aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 1965, p. 177). O narrador autodiegético possui uma visão limitada da narrativa. Nesse sentido, as atitudes dos outros personagens são julgadas sob a ótica daquele que narra. Logo, o leitor, de certa forma, fica refém dessa construção narrativa.

A primeira parte do romance se encerra quando ele escreve com a ajuda de Isabela para a mãe uma carta de despedida ao dizer que conseguiu um emprego em São Paulo e não seria mais um fardo para ela.

No capítulo subsequente, “17 anos”, Juliano começa a contar para a psicóloga da prisão a sua relação constante com as moradoras do bordel, inclusive com Isabela, e dona Deia, uma atendente idosa que trabalhava no bar dentro de onde ele morava, além de enfatizar a sua rápida adaptação. Após Clara pedir que ele focasse em momentos específicos, o relato do protagonista apresenta três narrativas importantes:

a) o primeiro contato dele com Odair — rapaz encrqueiro e delinquente, que seria posteriormente seu amigo de vadiagem — dentro do estabelecimento por meio de uma briga entre eles, vencida por Juliano ao desferir um soco no nariz nele;

b) A invasão realizada por Odair com ajuda de Pavollini, seguida de furto à casa de Doroti, futura namorada do protagonista, onde pegaram um gravador e algumas joias, além de uma foto dentro de um porta-retrato da dona da casa, furtada por Juliano;

c) a perda da virgindade dele com sua tia postiça, enciumada por ele corresponder às investidas de Débora, uma das prostitutas do bordel.

Das três narrativas importantes presentes no segundo capítulo do romance tezziano, analisamos com detalhes a perda da virgindade de Juliano. Após o narrador autodiegético contar à psicóloga da prisão sobre o roubo da casa de Doroti, é direcionado pela profissional a focar em um momento mais específico, conforme este fragmento:

Clara pede agora um momento muito específico. Ela quer saber como perdi a virgindade. Fico vermelho, gaguejo, não digo nada. Ela insiste, e me olha fria, médica profissional, — e faz anotações. Como eu: prefiro escrever, protegido. Um impulso maroto de dizer: passei a vida perdendo virgindades, mas me calo. Clara merece mais uma pequena frase de efeito.

Tenho vergonha de contar. Será um capítulo curto. (...). Vamos dando voltas, retocando gestos, enfeitando as penas de pavão. Com todo mundo é assim. (TEZZA, 2002, p.106 – 107).

Escrever é mais seguro que falar, ainda mais sobre um assunto que traz vergonha para a maioria das pessoas — a perda da virgindade. No caso de Juliano, não é diferente. Na condição de narrador autodiegético, admite que a escrita é seu meio de proteção, para que não cometa o erro da contradição no ato de relatar, além de narrar de forma ordenada sem falhas.

O narrador faz uma pequena digressão ao falar da amizade dele com Odair e dos sentimentos dele por Doroti, posteriormente aborda sua relação mais íntima com Isabela e Débora, uma das trabalhadoras do prostíbulo, que quase tirou a virgindade de Juliano, mas foi interrompida pela tia postiça dele.

Após a cena da interrupção, o narrador confessa à narratária e ao leitor que realiza um devaneio na narração, por causa da vergonha que sente ao contar sobre a perda da virgindade, e tenta entender a reação de Débora, após a tentativa mal-sucedida de ter relações sexuais com Juliano — “Clara estranhará minhas delongas. Não é fácil perder a virgindade, principalmente na frente dos outros. As pessoas não ajudam em nada; precisamos fazer tudo sozinhos, e decifrar reações enigmáticas” (TEZZA, 2002, p.117).

Na parte final de “17 anos”, o narrador relata como perdeu a virgindade e a pessoa responsável por ajudá-lo a realizar tal ação, Isabela. Ele admite que esse relato está um pouco falho, devido a duas hipóteses de interpretação: dificuldade de lembrar de um fato importante da vida dele ou manipulação dessa narrativa, já que o narrador autodiegético não é confiável. O fragmento a seguir indica essa falha:

Acordei com ranger da porta e abriu os olhos: escuridão. Ouvi um tropeço iniludivelmente bêbado — e um silêncio de correção do equilíbrio. Espera. Ouvi roupas sendo tiradas, vagarosas, e um tatear inseguro até a chave da porta. Meu coração disparou. Escuridão. Um corpo avançou sob as cobertas, cálido, macio, discreto, e uma boca se chegou a minha, no medido silêncio. Era o cheiro (melhor: o aroma) de Isabela.

Acho que as coisas aconteceram mais ou menos assim. (TEZZA, 2002, p.124 – 125, grifo nosso).

Essa dúvida quanto ao fato sobre a perda da virgindade mostra a incapacidade do narrador de lembrar a totalidade da cena narrada. De acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite (1985), ao abordar a ideia de narração, “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou”. No caso de Juliano, não garante com certeza se a perda da virgindade aconteceu do jeito que ele contou a Clara e, de forma extensiva, ao leitor. Logo, ele viu, mas, ao mesmo tempo, imaginou a cena narrada, para preencher a lacuna deixada pela reminiscência.

Walter Benjamin (1994), ao falar da atuação do narrador na história, afirma que ele “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Estendemos essa concepção benjaminiana para a literatura. O narrador autodiegético em *Juliano Pavollini* relata a sua história por meio de sua experiência na época em que morava em

um bordel. No entanto, no início do capítulo “18 anos”, Juliano confessa que o relato é diferente do que ele vivenciou, conforme este fragmento:

Clara passou a me ver a cada quinze dias, atrás de minhas páginas e novas revelações, que ela anota criteriosamente. Às vezes eu me vejo como Juliano, um outro, ela me diz — há algo importante nisso, e eu não sabia. Perdi outra inocência. Minha palavra é a minha sedução — a cada capítulo estou mais próximo da liberdade, Clara tem poderes no presídio. Avanço dia a dia no labirinto da minha história, sempre dupla: o texto que ela lê não é este que eu escrevo. *O texto que eu escrevo não é o que eu vivi, e aquele que eu vivi não é o que eu pensava, mas não importa* — continuo correndo atrás de mim esbarrando numa multidão de seres. É neles, só neles, que tem algum esboço de medida.

Mas como é nítido o Juliano da memória! (TEZZA, 2002, p.136, *grifo nosso*)

O narrador autodiegético confessa que a memória dele é nítida, todavia manipula de forma proposital o relato para agradar a Clara, quando afirma que a palavra é a sedução, assim como a narrativa contada não foi vivida por ele. Juliano percebe que a psicóloga da prisão poderá conceder a liberdade, a vida nova, o recomeço a ele.

A não vivência da história relatada reitera a visão benjaminiana do narrador incorporar a eventos narrados pela experiência do ouvinte, no caso Clara, que, na condição de psicóloga, espera que seu paciente fale com detalhes sobre sua vida e usa esses relatos para estudá-lo de forma aprofundada.

Ainda sobre o relato duplo, assim como o indivíduo, o leitor pode entender que o narrador autodiegético de *Juliano Pavollini* não é confiável, já que não fala a verdade a Clara, de forma extensiva ao leitor, princípio importante de um texto autobiográfico, embora a obra tezziana seja ficcional. Slavoj Žizek (2008) apresenta o conceito de paralaxe para indicar que tal narrador possui duas versões:

A definição padrão de paralaxe é: o deslocamento aparente de um objeto (mudança de sua posição em relação ao fundo) causado pela mudança do ponto de observação que permite nova linha de visão. É claro que o viés filosófico a ser acrescentado é que a diferença observada não é simplesmente “subjetiva”, em razão do fato de que o mesmo objeto que existe “lá fora” é visto a partir de duas posturas (ŽIZEK, 2008, p.32).

A partir do conceito de paralaxe, Juliano possui a versão do menino inocente, puro, desejoso de um amor verdadeiro, indicado nos capítulos anteriores — “16 anos” e “17 anos” e a versão de um rapaz esperto, interesseiro em ascensão social, ao se envolver amorosamente com Isabela, posteriormente com Doroti, conforme o leitor percebe nos capítulos subsequentes — “18 anos” e “Fim”.

Em “18 anos”, Juliano se apresenta na narrativa contada a Clara como um rapaz maduro com a inocência perdida. Este capítulo pode ser considerado o clímax do romance, tendo em vista que o protagonista procura se afastar de Isabela que o tratava como se fosse mãe e amante dele, ao mesmo tempo, por meio de seu zelo extremo e postura dominadora, características essas muito presentes durante toda a obra. Em contrapartida, consegue se livrar de Odair, amigo de Juliano que o levava para o caminho da bandidagem, já que, após um assalto mal-sucedido, parará em um hospital.

Para o protagonista, o amor que ele sente por Doroti é a sua salvação a fim de tirá-lo da vida marginal em que vivia com sua tia postiça. A passagem a seguir indica a fala da psicóloga sobre Juliano associar Doroti a uma imagem, podendo assim ser abstrata, inventada a personalidade da namorada do protagonista. No entanto, tal imagem se deve justamente pelo desejo dele de se afastar da realidade na qual ele se encontrava:

De olho nas anotações e mordendo os lábios, Clara sugere que a imagem que faço de Doroti é exatamente isso: uma imagem. Como poderia ser de outra forma?, pergunto (talvez afoito demais) e ela se corrige. Não, eu quero dizer o grau de idealização, que de tão abstrato muito provavelmente não corresponde à realidade, você entende? Nem ela entende, suponho, [...] Ela diz isso porque não é Juliano, não conheceu Doroti, não passou uma tarde como aquela no Passeio Público; é simples, mas faz uma diferença brutal. Fico quieto, entretanto; é possível que ela tenha razão, sou um mentiroso. Ela insiste, quase irritada, em voltar à Isabela; este sim é o ponto central. Um espanto: Clara não gosta de Doroti. (TEZZA, 2002, p.163).

O ponto central de que Clara fala é a relação de Juliano com Isabela, já que o interesse dela é entender a motivação do protagonista de ter matado sua tia postiça. Doroti, nos relatos dele, é uma forma de escapismo em encarar a realidade que era a repulsa crescente a qual ele tinha de sua amante, antes desejada.

No último capítulo, “Fim”, a narração de Juliano à psicóloga possui um tom trágico, por ele querer se libertar tanto do domínio quanto da proteção excessiva de Isabela a fim de se casar com sua namorada Doroti, projeto de salvação pessoal e financeira dele, já que o pai dela é um advogado influente em Curitiba.

A tragédia começa logo no início da trama, quando Lord Rude, policial corrupto, principal aliado e amante de Isabela, age como mensageiro das más notícias, ao anunciar para o protagonista que ela seria prejudicada por ele, conforme indica esta passagem:

O mundo da nobreza é outra esfera. Eu nunca tive acesso a ele – o que eu queria, de posse do meu diploma, era arrumar um bom cabide de emprego para sobreviver sem riscos. Ou, melhor ainda, ver o meu nome estampado numa placa da rua XV: *Melo e Pavollini – Advocacia*. Que aquele caldeirão de prostitutas, gigolôs, ladrões e policiais corruptos ardesse no quinto dos infernos, com a bênção de dona Deia. Eu nem olharia

para trás. O que eu queria era escrever os meus poemas para Doroti. (TEZZA, 2002, p.198-199, *grifo do autor*).

Juliano, por sua vez, não avisa sua tia postiça do perigo iminente, pois deseja se afastar dela, do bordel, e recomeçar sua vida ao lado de Doroti. Movimento este parecido com o que ele fez no início do romance ao abandonar sua família, após a morte do pai. Nos relatos à Clara, para Juliano, tanto Isabela quanto Doroti são inicialmente imagens de fascínio, visto que a tia postiça era chamada por ele de “Rainha”, “deusa”, em paralelo à namorada que foi desejada quando viu a foto e escutou a voz dela no gravador roubado por ele e Odair no assalto à casa dela.

Ao idealizar as duas personagens no sentido afetivo-amoroso, o protagonista possui uma aparente justificativa para se relacionar com elas. Aparente porque, em ambos os casos, a narrativa do protagonista direciona para a sobrevivência dele e, de certa forma, uma busca pelo status social, já que, ao conhecer Isabela, ele achava que ela tinha grandes posses – “Ainda isso: ela era *rica*! Era a primeira mulher rica que eu via na vida! Viajaríamos, lado a lado, até Curitiba, quem sabe!?” (TEZZA, 2002, p.19, *grifo do autor*). No caso do namoro dele com Doroti, o protagonista vislumbrava sua aliança com seu sogro, o advogado Dr. Melo, conforme mostra a passagem supracitada.

A tragédia se concretiza aos poucos no último capítulo do romance. Isabela se encontra em estado de penúria ao pagar aos policiais, principalmente Rude, para sumir com a acusação de aliciamento de menores. Durante a comemoração de seus dezoito anos no bordel, Juliano anuncia a ela que vai abandoná-la para ficar com Doroti e deseja mudar de vida. Após uma reação intempestiva da tia postiça ao agredir o protagonista, este a estrangula e bate com a garrafa de whisky na cabeça dela.

Posteriormente, o relato de Juliano ganha contorno sombrio ao dizer a passagem “Subi ao meu velho sótão e fui me olhar no espelho: *deformado, transtornado, descabelado*, mas lá no fundo dos olhos minha alma *intacta*. Eu continuava indestrutível, e sorri” (TEZZA, 2008, p. 208, *grifos nossos*). A inocência dava lugar à maldade. Há um tom paradoxal, tendo em vista que ele matou por sobrevivência e amor por Doroti, mas, ao mesmo tempo, teve um certo prazer em matá-la.

O relato de Juliano, antes maduro, regride quanto ao seu tom, porque ele volta para sua inocência ao pensar que, por namorar Doroti, iria conseguir proteção do pai dela. Ele confessa a ela que é o assassino de Isabela e foi um dos assaltantes da casa dela, ao devolver a ela o retrato que ele pegou. Termina o romance com a prisão, seguida de condenação do protagonista.

A questão do narrador autodiegético em *Juliano Pavollini* não ser confiável se baseia também nos estudos de Wayne Booth (1980). O estudioso norte-americano desenvolve o conceito de *unreliable narrator*, cuja tradução mais conhecida é “narrador infiel”²⁴, conforme este fragmento:

Por falta de termos mais adequados, chamo a um narrador *fiel* quando ele fala ou age de acordo com as regras da obra (que são, por assim dizer, as regras do autor implícito), *infel* quando não o faz. É verdade que a maioria dos grandes narradores fiéis recorrem frequentemente à ironia, e se tornam, pois, “infieis” no sentido de se tornarem potencialmente mentirosos. No entanto, a ironia de difícil compreensão não é suficiente para fazer um narrador infiel. Nem a infidelidade é, normalmente, uma questão de mentir, apesar de narradores deliberadamente mentirosos serem um recurso frequente de alguns romancistas modernos [...]. É mais frequentemente uma questão do que [Henry] James chama *falta de consciência*; o narrador está enganado, ou acredita ter qualidades que o autor lhe nega. [...] Narradores infieis, então, diferenciam-se uns dos outros pela distância e pela natureza de sua fuga às normas de seu autor. (BOOTH, 1980, p. 158-159, *grifos do autor*).

Não necessariamente o narrador mente, manipula os relatos. Como a narrativa está centrada nas percepções desse narrador autodiegético, ele pode cometer equívocos interpretativos, porque faltou capacidade para perceber determinados acontecimentos. Tal concepção reitera a ideia da visão “com”, de Jean Pouillon (1974).

No caso de *Juliano Pavollini*, o narrador autodiegético, ao idealizar por um certo tempo Isabela, sua “Rainha”, “deusa”, posteriormente Doroti, sua “paixão misteriosa” (TEZZA, 2002, p. 130), a partir do fim do capítulo “17 anos”, cometia equívocos durante o ato de relatar a sua história, tais como descrever com certa imprecisão a perda da virgindade.

Wayne Booth (1980) faz relação entre os conceitos de “narrador fiel” e “autor implícito”. O narrador infiel foge das normas do chamado “autor implícito”, ou seja, está em desacordo com sua forma de pensar e sentir. Esse narrador está perceptivelmente enganado de si mesmo ou de algum acontecimento ou é possuidor de qualidades negadas pelo autor implícito.

²⁴ Tradução consagrada nas obras *O narrador infiel* (2006) e *Foco narrativo e fluxo da consciência* (2012), de Alfredo Leme Coelho de Carvalho. O crítico brasileiro, ao explicar a relação entre *unreliable* e a palavra “infel”, diz o seguinte: “A diferença entre ‘*unreliable*’ e ‘infel’ é que na palavra inglesa a infidelidade é potencial e aleatória, ao passo que na portuguesa ela aparenta ser atual e consumada. Para efeitos práticos, entretanto, essa diferença não tem grande importância, uma vez que pela leitura da obra só sabemos que o narrador pode mentir ou equivocar-se depois de haver dado mostras ou indicações disso. A palavra ‘infel’, aliás, pode também ser entendida de modo abstrato, sem referência a um ato específico, o que a torna mais próxima do inglês ‘*unreliable*’. Mais ainda, a palavra ‘infel’ não indica necessariamente a intenção de enganar. Dizemos, por exemplo, que uma tradução é infiel quando está em desacordo com o original, independentemente da boa ou má-fé do tradutor [...]” (CARVALHO, 2012, p. 36, nota de rodapé 45).

O autor implícito é aquele que organiza a narrativa ao controlar os movimentos do narrador autodiegético, dos personagens, dos eventos narrados, do tempo seja cronológico seja psicológico, do espaço. Também uma projeção, criada pela escrita, do autor real em uma narrativa. Logo, não pode ser confundido com o autor empírico.

De acordo com Wayne Booth (1980), “enquanto escreve, o autor [empírico] não cria, simplesmente, um homem em geral, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de si próprio, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens” (BOOTH, 1980, p. 88.). O autor empírico cria o autor implícito e um narrador e mascara-se atrás deles ou de uma voz narrativa que o representa. Sob esse ponto de vista, em *Juliano Pavollini*, Cristóvão Tezza não é autor implícito, mas sim empírico porque é um autor real, um indivíduo que assina seus romances. Logo, esse criador ficcionalizado no romance tezziano é o autor implícito, enquanto seu porta-voz é Juliano narrador, diferentemente do Juliano, personagem dos relatos entregues à Clara, sua narratária, e Cristóvão Tezza é o criador, escritor, o autor real.

O autor implícito estrutura o narrador, que, além dos relatos de forma organizada sua história, é um jovem habilidoso na escrita e leitor voraz de poemas, romances. Tais características causam estranhamento ao leitor real, que geralmente estereotipa um rapaz de dezessete anos como uma pessoa que não possui muita experiência com leitura canônica.

As referências literárias, as reflexões e o rebuscamento da linguagem mascaram as lacunas narrativas nos relatos do narrador. Elas servem como expressão de poder por parte do narrador autodiegético sobre as moradoras do bordel. De forma proposital, ele se colocava acima das moças. Em uma passagem de *Juliano Pavollini*, o narrador mostra tais citações literárias, além de investir na sua formação eclética:

Não sentia saudade de nada. No tempo vago, que era o dia inteiro, li todos os livros da gaveta, inclusive o Livro Proibido, que sempre me angustiava e acabava na culpa e no banheiro, e mais os livros que Isabela me trazia, meio que ao acaso, de modo que garanti uma formação eclética. No almoço ou no jantar eu sempre dava um jeito de falar [...] sobre como educar os filhos os princípios do moto à explosão a verdadeira história de Romeu e Julieta que morreram velhinhos na casa de pedras na Calábria como será o mundo no ano 2000, [...] no cafezinho declamava trechos inteiros de *Iracema* que levava Dolores às lágrimas, tão bem fingidas que chegavam a ser reais. (TEZZA, 2002, p.76 – 77)

O narrador autodiegético não sentia saudade da família. A nova vida dele é junto com Isabela e as meninas em um bordel em Curitiba. Na condição de sobrinho posição da dona do bordel, ele detém o poder, por meio da leitura, do conhecimento vasto de autores literários, em

paralelo a Isabela, que dominava as outras moradoras do bordel pela ordem, imposição da sua presença, por ser a dona do prostíbulo.

Com base em Wayne Booth (1980), por haver falhas narrativas, tais como a falta de precisão nos momentos específicos²⁵ pedidos por Clara, o narrador de *Juliano Pavollini* é considerado infiel ou não fidedigno. Nesse sentido, o narrador autodiegético desrespeitou às normas do autor implícito, já que, conforme comentado, para consertar as lacunas narrativas, foi construído um personagem muito culto, apesar da pouca idade.

Além de infiel, consideramos o narrador de *Juliano Pavollini* como não confiável, visto que os relatos, por estarem na primeira pessoa, não possuem a totalidade dos acontecimentos, ademais somente temos a versão de um indivíduo sobre tais fatos.

3.2 *Juliano Pavollini: romance autobiográfico?*

Juliano Pavollini possui um narrador autodiegético cuja identidade se diferencia do autor empírico, Cristóvão Tezza. Em linhas gerais, quando não existe identidade onomástica entre autor e narrador/personagem, as histórias entre eles não se misturam na obra. No entanto, nesse romance, a narrativa converge em parte com a vida de Tezza.

Se há convergência entre as vidas do escritor e do narrador autodiegético, podemos pensar na ideia de autoficção, já que, aparentemente ocorre uma fabulação de si. Em linhas gerais, uma obra autoficcional possui narração em primeira pessoa. No caso de *Juliano Pavollini*, o foco narrativo é em primeira pessoa.

Diante de diversas teorias sobre a autoficção, escolhemos o conceito de “autoficção biográfica”, de Vincent Colonna (2004), que apresenta o escritor como herói, protagonista da narrativa, e, por meio do “mentir-verdadeiro”, fabula a existência dele. Geralmente, há nesses textos autoficcionais a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, tais como *Divórcio*, de Ricardo Lísias e *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva²⁶. No entanto, em *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza²⁷, o narrador é heterodiegético, ou seja, em terceira pessoa. Logo, existem autoficções biográficas que não possuem um narrador autodiegético.

²⁵ A perda da virgindade de Juliano, assim como o assalto à casa de Doroti.

²⁶ Cf. FAEDRICH, 2014, p.29.

²⁷ Cf. FAEDRICH, 2014, p.29.

No romance *O filho eterno*, do mesmo autor de *Juliano Pavollini*, a história fala sobre as dificuldades de relacionamento entre Tezza e seu filho com síndrome de Down. A crítica literária classifica essa obra como autoficção porque há muita referência da realidade do autor dentro desse um texto ficcional. Nesse sentido, se existem autoficções biográficas com narrador heterodiegético, afirmamos o pertencimento de *Juliano Pavollini* ao grupo dos textos autoficcionais biográficos?

Rejeitamos a classificação de autoficção biográfica em *Juliano Pavollini*, embora tenha um narrador autodiegético. Não há uma fabulação da figura de Tezza nessa obra. Na verdade, existe pouca referência à vida do autor empírico no romance supracitado.

Em sua tese de doutorado, Anna Faedrich (2014) investiga o conceito de autoficção. Durante seu estudo, a pesquisadora compara a autobiografia tradicional com os textos autoficcionais. Apesar de *Juliano Pavollini* pertencer ao campo da ficção, sua estrutura é similar à autobiografia. Para Anna Faedrich (2014):

Na autoficção, o autor *não* escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (FAEDRICH, 2014, p.24, *grifo da autora*)

Juliano Pavollini possui uma estrutura determinada em começo, meio e fim. Os nomes dos quatro capítulos, “16 anos”, “17 anos”, “18 anos” e “Fim”, reiteram essa ordenação cronológica narrativa. Quanto ao episódio da vida do autor empírico, apesar das convergências entre a história de Tezza e a do personagem, não é suficiente para afirmar que o romance tezziano é uma autoficção.

As aparentes convergências narrativas entre vida de Tezza e a obra *Juliano Pavollini* nos impede de classificar o romance tezziano de “autoficção” e nos aproxima do conceito de “romance autobiográfico”. De acordo com Philippe Gasparini (*apud* KLINGER, 2006), diferenciar um texto autoficcional e um romance autobiográfico se baseia no grau de ficcionalidade. Assim, tal diferença é bem sutil, já que:

Ambas as estratégias se distinguem pelo *grau de ficcionalidade*: a diferença entre ambas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. Mantendo-se

dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. A identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambiguidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação (*apud* KLINGER, 2006, p.47).

A autoficção, ao misturar fatos verossímeis e inverossímeis, provoca dúvida ao leitor tanto na verossimilhança quanto na verificabilidade do que foi narrado. Para Philippe Gasparini (*apud* KLINGER), essa mistura entre o real e o irreal faz com que a autoficção seja reduzida a somente ficção.

Em contrapartida, o romance autobiográfico causa no leitor inquietações acerca da verificabilidade da vida do autor, mesmo que tenha uma narração lógica, verossímil. A identificação do narrador autobiográfico com o autor empírico nesses romances autobiográficos é ambígua, já que existem partes ficcionais que prejudicam nessa referencialidade. Assim, ocorre pacto ambíguo.

Baseando-se nas explicações de Philippe Gasparini, rejeitamos novamente a ideia de *Juliano Pavollini* ser uma autoficção, porque há referências da vida do autor empírico na narrativa tezziana. Com efeito, classificamos a princípio essa obra como um romance autobiográfico.

O protagonista homônimo ao título do romance, como foi abordado, após a morte do pai, muda-se sozinho para Curitiba aos dezesseis anos, fugido. Na biografia de Tezza, de acordo com a entrevista intitulada “A busca da identidade e o fantasma da solidão”, cedida a Regina Dalcastagnè, ele realmente se mudou para a capital do Paraná, após a morte do pai, mas, com sua mãe e seus três irmãos. Não é citado o ano em que ele se mudou, todavia no mesmo site em que encontra essa entrevista, na seção “Biografia”, tinha oito anos de idade.

Outra informação que se evidencia em *Juliano Pavollini* é a dedicatória destinada à mãe do autor empírico — “Para Elin, minha mãe.” (TEZZA, 2008, p. 5). O leitor, ao notar tanto esse paratexto quanto a convergência narrativa com a vida de Tezza, pode duvidar de que esteja diante de um romance autobiográfico.

Aparentemente, as dedicatórias não possuem função no ato da leitura da obra, entretanto não são colocadas ao acaso pelo autor, já que podem nortear o entendimento do leitor. Gérard Genette (2009) classifica a dedicatória como peritexto autoral e possui como função realizar uma homenagem a uma pessoa, a um grupo real ou ideal ou a qualquer entidade.

No caso do romance tezziano, a dedicatória destina-se a uma dedicatória particular — pessoa, conhecida ou não do público, a quem se dedica uma obra em nome de uma relação

peçoal que pode ser amigo, familiar ou outro, no caso a mãe do autor empírico. A preposição “para” indica o destino, já o nome próprio somado ao pronome possessivo “minha” e o grau de parentesco caracterizam a afetividade indicada nessa dedicatória.

Gérard Genette (2009) afirma que, na dedicatória, há dois planos: o destinatário oficial e o verdadeiro destinatário, que é o leitor. O autor dedica sua obra não só para o dedicatário, mas também para aqueles que lerão a sua obra. No caso do romance tezziano, não é diferente. A trama não é destinada à mãe de Tezza, mas sim aos leitores.

Não encontramos entrevistas que expliquem o motivo pelo qual Tezza elaborou a dedicatória à mãe em *Juliano Pavollini*, no entanto uma leitura mais atenta sugere que o autor empírico, ao usar a lembrança da infância dele, a mudança para Curitiba, com alterações no romance, fez uma homenagem de caráter afetivo a sua progenitora.

Outra análise a ser levada em consideração a fim de explicar a elaboração da dedicatória é o tratamento maternal seguida de proteção de Isabela a Juliano. A figura materna da dona do bordel pode ser uma projeção do relacionamento entre Tezza e sua mãe.

Em *Juliano Pavollini*, a figura do pai apresenta pontos de incongruência ao progenitor real do autor empírico, conforme verificado em *O espírito da prosa*. No romance, o narrador autodiegético descrevia-o desta forma:

[...]. Ele rezava e agradecia a Deus a comida que nos alimentava, e a nossa saúde, e o nosso presente e o nosso futuro, e na oferenda não havia covardia alguma. Meu pai, quando rezava, sabia do que estava falando. Era íntimo de Deus, do Céu e do Trabalho. Tinha crenças a um tempo sólidas e celestes. [...] (TEZZA, 2002, p.9).

[...] ele [o pai] já tinha uma história comprida, como filho de imigrantes analfabetos entre tantos irmãos e irmãs de que até ele já perdera a conta, criado nebulosamente num seminário de onde fugiu também sem explicação para trabalhar numa pedreira e dali a um curso por correspondência e um diploma precário, e depois, alguns anos depois, a um título também incompleto de professor numa escolinha caindo aos pedaços, na cidade em que nasci: meia dúzia de ruas embarradas, uma igreja, um cartório, uma cadeia. Pois ali estava meu pai, sólido e estabelecido no meio do mato, com o terreno dele e a casa dele e a horta dele, e mais os bichos que criava e matava para nosso sustento. (TEZZA, 2002, p.10).

Em Tezza (2012), o autor escreve sua autobiografia em forma de ensaio (não) acadêmico a fim de refletir sobre sua formação de escritor e a época em que vivia. Ao falar de seu pai, ele afirma que não há muitas lembranças, no entanto apresenta esta reminiscência:

Ou estou apenas tendo uma sensação regressiva, de infância, o que torna as coisas mais impalpáveis, até porque não tenho lembrança de uma família especialmente religiosa. Do meu pai, não me ficou nenhum resíduo que me lembrasse igreja, embora, é claro, neto de italianos, descendente de uma colônia de agricultores que povoou a região catarinense que se fez em torno de Orleans e Urussanga, ele fosse um católico

típico da imigração italiana brasileira. Mas da nossa curta convivência não me ficou nenhuma imagem marcante que o vinculasse ao mundo da religião. (TEZZA, 2012, p.58).

Ao comparar as passagens em Tezza (2002) e Tezza (2012), fica evidente a incongruência para o leitor ao notar que o pai do autor empírico era católico não praticante, já que não havia nada que o vinculasse ao mundo da religião, ao contrário do progenitor do narrador autodiegético no romance que realizava rezas e temente a Deus. No entanto, em relação à origem dos dois, pode-se afirmar que a imagem deles apresenta um ponto de congruência: ambos são imigrantes pobres.

A referência à vida de Cristóvão Tezza serve como uma motivação narrativa em *Juliano Pavollini*, quando o narrador cita a peça *As mãos de Eurídice*. Em Cristóvão Tezza (2002), na cena em que o personagem Juliano faz citações literárias às moças do bordel em Curitiba, o narrador diz que declamava “trechos de *As mãos de Eurídice*, com um comovente canastranismo que se encerrava súbito numa crise de vergonha e numa corrida (feliz) para o sótão” (TEZZA, 2002, p.77). Nesse relato, o narrador autodiegético tem dezessete anos. Em contrapartida, em Cristóvão Tezza (2008), o narrador relata sua experiência com a peça, aos 10 ou 11 anos, ao falar o seguinte:

A palavra ornamental, *vejam que bonito sou*, para mim, começou como teatro. Outra lembrança dos 10 ou 11 anos é um surrado exemplar da peça *As mãos de Eurídice*, um monólogo de Pedro Bloch. Hoje esquecida, essa peça dos anos 1950 foi um dos mais espetaculares sucessos mundiais. Consta que, no Reino Unido, foi produzida por ninguém menos que Sean Connery. No Brasil, foi encenada milhares de vezes pelo ator Rodolfo Mayer, que correu o país. Obviamente, não assisti, mas recordo ter ouvido em casa comentários incrivelmente elogiosos, ainda nos meus 6 ou 7 anos, em Lages. Se não estou enganado, Rodolfo Mayer se apresentou no Cine Marajoara, o que foi um acontecimento marcante na cidade pequena. E lembro que, mais tarde, já em Curitiba, decorei muitas cenas da peça — um dramalhão cujos desdobramentos e sutilezas de natureza moral, sexual ou mesmo jurídica (um homem que mata a amante, a quem tinha dado tudo e que depois o abandona) eram inalcançáveis a uma criança. (TEZZA, 2008, p. 40, *grifos do autor*).

A peça *As mãos de Eurídice* teve seu auge nos anos 50, século XX, mesma época em que se passa *Juliano Pavollini*. Esse dramalhão com cenas sexuais e morais é citado por Juliano dentro do bordel.

Além disso, o monólogo de Pedro Bloch fala sobre uma mulher interesseira, Eurídice, que recebe mimos, mas rouba o amante que a mata, após ele se arrepender de ter abandonado a família e ter pedido as joias de volta. Tal história se assemelha um pouco a de *Juliano Pavollini*. Na obra tezziana, Juliano está para Gumerindo, o homem que matou Eurídice na peça, assim como Isabela está para Eurídice.

No romance tezziano, o desfecho é o mesmo da peça de Bloch: Juliano mata sua amante, Isabela. Entretanto, como mencionado, o motivo do homicídio é diferente. O narrador autodiegético matou Isabela, após ela ter tentado matá-lo porque não aceitava ser abandonada. Ao contrário de *As mãos de Eurídice*, Juliano não se arrepende nem um pouco de ter abandonado a família.

Juliano Pavollini, lido a princípio como um romance autobiográfico, transgride os limites do que se denomina como ficção? O narrador autobiográfico realiza uma autoridade artificial sobre o relato capaz de adicionar consciência como forma de inferir confiabilidade ao que fora narrado? Poderia se afirmar o hibridismo — pacto autobiográfico e pacto fictício — como recurso que revela o conflito entre o ficcional e o real utilizado pelo autor do romance mencionado?

Para responder essas indagações, citamos o ensaio intitulado “Bosques possíveis” em que Umberto Eco (1994) discute o acordo tácito nos romances entre o leitor, ciente de que a narrativa lida é inventada e o autor empírico, por meio da imaginação, não conta mentiras, ou seja, finge dizer a verdade. Dessa forma, o pacto ficcional é aceito, ou seja, aquele que lê finge acreditar que o que é narrado aconteceu realmente.

Em confronto aos estudos de Umberto Eco (1994), o leitor, ao se deparar com um romance autobiográfico — narrativa que apresenta coincidências entre a vida do autor empírico e a do personagem ficcional —, fica em dúvida se a narrativa é a realidade daquele que escreve disfarçada de invenção. Ou seja, há *suspensão da descrença*, expressão de Coleridge, retirada de Eco (1994), não porque o leitor acredita de forma fingida no que é narrado ocorreu, mas sim por ele encontrar traços do real no texto romanesco lido.

Apesar de haver uma dedicatória à mãe e semelhanças com a vida do autor empírico — Cristóvão Tezza —, *Juliano Pavollini* não pode ser lido como um romance autobiográfico, já que são superficiais tais congruências. Esse romance do eu se estrutura pela identidade onomástica entre narrador e personagem e o distanciamento do autor. Na obra, há realmente a igualdade do nome do narrador e do protagonista, Juliano, no entanto a vida contada em forma de confissão endereçada à psicóloga da prisão pertence ao personagem e não ao autor empírico.

Juliano Pavollini, apesar de não ser classificado como um romance autobiográfico, pertence ao grupo das narrativas ficcionais do “eu”. Para ser mais exato, consideramos a obra tezziana como uma autobiografia ficcional, já que o objeto para análise é a vida de um indivíduo, embora inventado.

Para Phillipe Gasparini (*apud* KLINGER), na autobiografia fictícia ou falsa, “o autor *simula* uma enunciação autobiográfica mas sem pretender que exista identidade entre o autor,

o herói e o narrador.” (*apud* KLINGER, 2006, p.46). No caso de *Juliano Pavollini*, o autor é Cristóvão Tezza, o narrador e o personagem possuem o mesmo nome, Juliano. Nesse sentido, a identidade do autor empírico é diferente a do narrador e a do personagem. Logo, somente há identidade idêntica entre narrador e personagem ou herói.

Ao estudar obras com teor autobiográfico, Maria Luiza Remédios (1997) eleva a literatura confessional em uma condição de destaque, já que está mais próxima do cotidiano do leitor cujo interesse pela intimidade do autor, seja empírico ou fictício, como é no caso do romance *tezziano*, se deve a estas razões:

Quais razões que movem o leitor: a curiosidade, a identificação com os problemas expostos pelo autor, a procura de uma consolação, a admiração por um herói, um artista, uma pessoa qualquer? Parece que a literatura confessional é aquela que mais se aproxima do leitor, porque fala de um *eu*, de uma pessoa viva que ali se encontra e diante do leitor desnuda a sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor. (REMÉDIOS, 1997, p. 09).

No caso de *Juliano Pavollini*, pertencente à literatura confessional de forma nítida, não há identidade onomástica entre narrador autodiegético e o autor empírico. A escolha de narrar a vida de um personagem por meio de uma confissão cria uma conexão com o leitor que, por vezes, duvida do carinho demonstrado pelo protagonista em relação a sua tia postiça e a sua namorada.

O “eu” do narrador autodiegético se desnuda quando a inocência exposta em “16 anos” se perde aos poucos no desenrolar da trama, apesar de voltá-la ao pensar que Doroti o ajudaria ao pedir a ela proteção – afetiva e jurídica, por meio do pai dela.

No capítulo supracitado, Juliano já indica essa perda da inocência por meio do desencantamento dele pela dona do bordel ao confessar a seguinte passagem à psicóloga da prisão: “Clara me perdoará a filosofia barata, mas viver é tirar camadas, não acrescentá-las. (sic) Assim: de tudo em direção a nada, lentamente. Isabela – o nome perfeito para o ser perfeito – não era tão bela, mas isso só sei agora, quando não tem mais importância” (TEZZA, 2008, p.24).

A metáfora de viver é igual a tirar camadas se refere tanto à direção narrativa de desnudar aos poucos esse “eu” quanto à dificuldade do narrador em contar sobre si mesmo a alguém, já que o objeto da narração, a vida, é complexo. O advérbio “agora” materializa o momento temporal em que ocorre o relato – época em que estava na prisão. Em relação ao comentário sobre a tia postiça, denota a perda desse amor inocente.

Manuel Alberca (2007), em seu estudo sobre pacto ambíguo — encontro entre o autobiográfico e o romanesco —, apresenta características que constituem a origem da autobiografia fictícia ou falsa, conforme o fragmento abaixo:

Um autor se propõe a levantar um modo imaginário com toda a suficiência e liberdade que a ficção lhe dá, mas ele usa um discurso narrativo fundamentalmente ambíguo, porque 1) ele adota uma voz narrativa na primeira pessoa, que, ao mesmo tempo que narrador, é também um personagem da história, que finge ser uma história real, 2) conta uma vida ou algum episódio dela, ou seja, adota a forma autobiográfica e 3) o autor pode adornar a vida ou caracterização de seu personagem com elementos biográficos próprios, que só podem ser reconhecidos por quem conhece previamente sua biografia. São, portanto, romances cujo narrador, também naturalmente fictício, conta retrospectivamente da forma autobiográfica mais usual, sem fazer piscadelas ou sinais que nos permitam vislumbrar, em princípio, qualquer intenção autobiográfica ou indícios reais de autobiografia, apesar de sua afinidade formal com a autobiografia. (ALBERCA, 2007, p.94, tradução nossa)²⁸

Defendemos a concepção de *Juliano Pavollini* pertencer ao grupo das autobiografias ficcionais, porque atende as três condições apontadas por Manuel Alberca para considerar o romance como uma autobiografia fictícia, conforme os tópicos a seguir:

a) O narrador é autodiegético, ou seja, é em primeira pessoa e participa da história. Como mencionado, Juliano é o nome tanto daquele que narra quanto do herói da narrativa, mas difere ao nome do autor, Cristóvão Tezza;

b) Há uma forma autobiográfica, já que Juliano, na condição de narrador autodiegético, conta sobre sua vida, sob ordem lógica e cronológica. Apesar de não ser uma autobiografia tradicional, *Juliano Pavollini* possui a estética desse gênero, já que o objetivo é ter compromisso com o leitor de que os relatos aconteceram;

c) Há referências superficiais à biografia de Cristóvão Tezza, tais como a figura do pai e a dedicatória do autor empírico à mãe, denotando carinho, o que é observado de certa forma na relação entre Juliano e Isabela. Além disso, o narrador autobiográfico é totalmente inventado.

A última condição de Manuel Alberca (2007) para a obra ser considerada uma autobiografia ficcional pode confundir o estudioso de literatura menos experiente. Se o autor, por meio de suas próprias referências biográficas, pode adornar a vida do narrador

²⁸ Un autor se propone levantar un modo imaginario con toda la suficiencia y libertad que le da la ficción, pero se sirve de un discurso narrativo fundamentalmente ambiguo, porque 1) adopta una voz narrativa en primera persona, que, al mismo tiempo que narrador, es también personaje de la historia, que finge así ser una historia real, 2) cuenta una vida o algún episodio de ésta, es decir, adopta la forma autobiográfica y 3) el autor puede adornar la vida o caracterización de su personaje con elementos biográficos propios, que podrán reconocer sólo los que conozcan previamente su biografía. Son, por tanto, novelas cuyo narrador, que también es por supuesto ficticio, cuenta de forma retrospectiva a la manera autobiográfica más usual, sin hacer guiños ni señales que permitan atisbar en principio ninguna intención autobiográfica ni indicios reales de autobiografismo a pesar de su afinidad formal con la autobiografía (texto original).

autodiegético, por que não podemos considerar tal romance do eu como um romance autobiográfico?

O romance autobiográfico tem como ponto de partida algum sinal ou sugestão do narrador para orientar ou enganar o leitor. Além disso, é necessário que o leitor tenha o conhecimento da biografia do autor, a fim de determinar ou não a autobiografia da história narrada.

No caso de *Juliano Pavollini*, não há intencionalidade do autor empírico de enganar o leitor, ao se referir de forma bem superficial à sua biografia na obra. O autor cria histórias, de acordo com sua experiência de vida. Nesse sentido, é importante saber que ninguém cria uma narrativa do zero.

A obra *O espírito da prosa*, de Cristóvão Tezza, é classificada como autobiografia tradicional do autor, de acordo, inclusive, com a ficha catalográfica. O subtítulo chama atenção: “uma autobiografia literária”. Essa expressão junta dois campos discursivos opostos — a referencialidade e a ficcionalidade. Entendemos que Tezza usa o adjetivo “literária” no subtítulo para se proteger da declaração a que a autobiografia tenta respeitar — “Juro somente dizer a verdade, nada mais que a verdade”²⁹, indicando uma insuficiência de relatar a totalidade da veracidade dos fatos.

Apesar dessa insuficiência, *O espírito da prosa* é uma obra confiável na questão da veracidade dos fatos. As entrevistas encontradas na internet e dadas pelo autor ajudam pouco no conhecimento da vida de Cristóvão Tezza. Dessa forma, essa autobiografia é a produção mais satisfatória em estudar sobre a história do autor de *Juliano Pavollini*, além de auxiliar na leitura comparada entre as obras supracitadas.

²⁹ Cf. LEJEUNE, 2008, p.43

CONCLUSÃO

Esta dissertação apresenta duas problematizações. A primeira é uma discussão antiga, porém necessária, que é definir se a autobiografia pertence ou não à ficção. Os textos autobiográficos em sua natureza juram dizer somente a verdade, nada mais do que a verdade. Os relatos precisam ser confiáveis e verificáveis.

Escrever sobre fatos passados se torna uma tarefa hercúlea, para não dizer impossível, porque o autor não possui condição de resgatar de forma objetiva a realidade vivenciada. Dessa forma, é impossível resgatar em sua totalidade a vida, captar o passado porque a memória é falha. Nesse sentido, a narração autobiográfica apresenta verdades transfiguradas ao leitor, pois a memória é uma construção imaginária que pode selecionar acontecimentos verdadeiros ou inventados.

Ademais, a autobiografia provoca dúvida no leitor quando o narrador autodiegético separa as partes mais importantes, ou seja, as que ele julga necessárias para contá-lo, seja para convencê-lo ou enganá-lo de algum acontecimento. O relato contado nos textos autobiográficos parece real. Desse modo, notamos que as autobiografias lidas pelos leitores são modificadas.

Se os relatos autobiográficos possuem lacunas para serem preenchidas, o autor utiliza a invenção narrativa, a ficção para sanar esse problema. Com efeito, há um pouco de ficcionalidade na autobiografia, o que dificulta separar o que é real e o que não é. No primeiro capítulo, apresentamos um percurso histórico sobre o surgimento das escritas de si, em especial, as autobiografias, a fim de refletir, discutir e analisar sobre o pertencimento delas no campo ficcional.

Michel Foucault (1992), Mikhail Bakhtin (1998) e Georges Gusdorf (1991) direcionam a escrita de si como um autoexame espiritual, uma busca pela salvação divina. O foco no indivíduo sob aspectos psicológicos ocorre somente no século XVIII, na época do Romantismo.

Apesar do “pacto autobiográfico”, de Phillipe Lejeune (2008), ser um marco importante para os estudos sobre autobiografia, é um conceito muito radical. Para ser autobiográfico, não pode ter nenhum resquício da ficção, o que é impossível, já que, ao realizar a reminiscência, sempre haverá um fato incompleto, distorcido. Em decorrência a esse radicalismo de Lejeune (2008), para (tentar) responder o questionamento proposto, escolhemos a acepção de Leonor Arfuch (2010), dentre os teóricos trabalhados nesta dissertação.

Com base na interdiscursividade, os textos autobiográficos não possuem tanto compromisso com a referencialidade e têm um pouco de ficcionalidade. Além disso, o conceito

de “espaço biográfico” comporta as escritas de si e o leitor escolhe se considera os textos autobiográficos como referenciais ou ficcionais. Logo, apesar de serem gêneros estáveis, com suas características próprias, como diz Bakhtin (2003), as autobiografias possuem um discurso híbrido.

A segunda problematização é responder à indagação do segundo subcapítulo do terceiro capítulo: *Juliano Pavollini* pode ser considerado um romance autobiográfico? Para resolver tal impasse, foi importante trabalhar os conceitos de pacto romanesco e ambíguo, além da morte e retorno do autor.

Antes de responder a essa indagação, é importante classificar o narrador de *Juliano Pavollini* como infiel e não confiável, que não são sinônimos, nesse contexto. O narrador infiel, conceito de Wayne Booth (1980), refere-se àquele indivíduo que não respeita as normas do autor implícito, outro conceito de Booth (1980), que organiza a narrativa.

No romance tezziano, Juliano, ao mesmo tempo em que cometia falhas narrativas, por não ser preciso em falar a Clara sobre momentos específicos, tais como a perda da virgindade, disfarçava essas lacunas por meio de citações literárias, filosóficas direcionadas às moradoras do bordel. O desrespeito às normas do autor implícito está justamente nessas referências literárias. Se o autor implícito organiza a narrativa para que Juliano tenha o domínio do texto confessional entregue a Clara, não deveria ter lapsos narrativos.

Sobre a ideia de narrador não confiável, deve-se ao fato de Juliano, na condição de narrador autodiegético, ter o poder de acrescentar, suprimir, manipular os relatos para fins autolaudatórios. Além disso, o leitor tem uma visão unilateral, ou seja, somente desse narrador-personagem. Dessa forma, a narração torna-se não confiável.

Juliano Pavollini é classificado como romance do eu, texto ficcional que tem como proposta abordar a história de vida de um indivíduo, seja real ou fictício, e utiliza do pacto ambíguo — mistura do pacto autobiográfico e o romanesco. Apesar do objetivo ser similar às autobiografias tradicionais, as narrativas ficcionalizadas não precisam da verificabilidade, confiabilidade dos relatos, como nos textos autobiográficos.

Ao analisar *Juliano Pavollini*, comparamos com a biografia de Cristóvão Tezza, encontrada em entrevistas, no entanto notamos que havia poucas informações sobre a família do autor. Escolhemos *O espírito da prosa*, a autobiografia literária, de acordo com o autor, para classificar o romance tezziano como um romance autobiográfico ou não.

Apesar do adjetivo “literária”, que pode nos causar um desconforto, já que remete ao ficcional, a autobiografia tezziana nos ajuda a classificar *Juliano Pavollini* como uma

autobiografia ficcional ou fictícia, por consequência rechaçamos o conceito de romance autobiográfico, assim como a autoficção.

Pensamos em classificar *Juliano Pavollini* como autoficção com base no conceito de “autoficção biográfica”, de Vincent Colonna (2004) que apresenta o escritor como herói, protagonista da narrativa, e, por meio do “mentir-verdadeiro”, fabula a existência dele. No entanto, as aparentes congruências narrativas entre a vida do autor e a vida do narrador autodiegético são suficientes para descartamos a ideia de definir o romance tezziano como um texto autoficcional.

As congruências narrativas que existem entre a vida do autor e a vida de Juliano Pavollini se referem ao pai de ambos. Fica evidente a incongruência para o leitor ao notar que o pai do autor empírico era católico não praticante, já que não havia nada que o vinculasse ao mundo da religião, ao contrário do progenitor do narrador autodiegético no romance que realizava rezas e temente a Deus. No entanto, em relação à origem dos dois, pode-se afirmar que a imagem deles apresenta um ponto de congruência: ambos são imigrantes pobres.

A dedicatória ou peritexto, de acordo com Gérard Genette (2009) de Cristóvão Tezza, autor empírico, à mãe, Elin, poderia ser uma marca discursiva para classificar *Juliano Pavollini* como romance autobiográfico. Tal peritexto indica uma projeção do amor entre Isabela e Juliano, como se fosse mãe e filho. No romance, é notória a relação maternal entre os dois personagens.

Por fim, classificamos *Juliano Pavollini* como uma autobiografia ficcional porque conta a história de um personagem fictício e as referências à biografia do autor são superficiais, além de não haver uma identidade onomástica entre autor, narrador e personagem.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ARFUCH, Leonor. *O Espaço biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira – São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Flávio Kothe. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa Guerreiro. Lisboa, Portugal: Arcádia, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Usos & abusos da História Oral*. FERREIRA, Marieta, AMADO, Janaína (orgs.) Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- DE MAN. Autobiografia como des-figuração. Tradução de Joca Wolff. In: *Modern Language Notes*, Vol.94, nº.5. Nova York: Comparative Literature, p. 919 – 930, 1979. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia>>. Acesso em: 01 jul. 2023.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Heidegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica -RS. Porto Alegre, 2014. 251 f.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção (1965). *Revista USP*, São Paulo, n. 0, p. 166-182, mar. 2002. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 30 jul. 2023.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUSDORF, G. Condiciones y limites de la autobiografía. In: *La autobiografía e sus problemas teóricos: estudios y investigación documental*. Antropos, Barcelona, nº 29, p. 9-17, dezembro de 1991. Disponível em: <<https://ayciiunr.files.wordpress.com/2019/08/gusdorf-george-condiciones-y-lc3admitidesde-la-autobiografc3ada.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2023.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas andas a reflexão sobre a autoficção? In: *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro*. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LEÃO, Jaqueline Oliveira. Prática autoficcional: tentativas de apreensão de um conceito. In: *EM TESE — Reflexões impuras: fronteiras entre ficção, crítica e teoria literária*, set-dez, 2014, v.20, n.3. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/%205567/7081>>. Acesso em: 01 jul. 2023.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. Série Princípios. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1985.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico — de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PLATÃO. *Banquete, Fédon, Sofista e Político*. Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

REMÉDIOS, Maria Luiza. *Literatura Confessional — autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

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

TEZZA, Cristóvão. *Juliano Pavollini*. São Paulo: Rocco, 2002.

TEZZA, Cristóvão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TEZZA, Cristóvão. A busca da identidade e o fantasma da solidão. [Entrevista cedida a] Regina Dalcastagnè. *Correio Braziliense*. Caderno Dois, Brasília, fev. 1990. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_900207_dalcas.htm>. Acesso em: 16 abr. 2023.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. O retorno do autor – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Organização Henriqueta Do Coutto Prado Valladares. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Organização Ana Chiara, Fátima Cristina Dias Rocha. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008, p. 137-149.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.