



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Karla Magalhães de Araujo

Memórias andarilhas – Retratos de si e de outros

Rio de Janeiro

2016

Karla Magalhães de Araujo

Memórias andarilhas – Retratos de si e de outros



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

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Coorientadora: Dra Egle Pereira da Silva

Rio de Janeiro

2016

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

P657 Araujo, Karla Magalhães de.
Memórias andarilhas: retratos de si e de outros / Karla Magalhães
de Araujo. – 2016.
93 f. : il.

Orientador: Flávio Martins Carneiro.

Coorientadora: Egle Pereira da Silva.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Piñon, Nélida, 1938-. – Crítica e interpretação - Teses. 2. Piñon,
Nélida, 1938-. Coração andarilho – Teses. 3. Warburg, Aby, 1866-
1929 – Teses. 4. Autobiografia na literatura – Teses. 5. Autopercepção
na arte – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Silva, Egle
Pereira da. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. IV. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

Assinatura

Data

Karla Magalhães de Araujo

Memórias andarilhas – Retratos de si e de outros

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

Aprovada em 27 de abril de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Rio de Janeiro

2016

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que foram importantes para o desenvolvimento desse trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Flávio Carneiro, pela orientação nesse período e pela confiança no desenvolvimento desse estudo, além da amizade e paciência.

À coorientadora desse trabalho Dra. Egle Pereira da Silva.

À Prof. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez, por ter aceitado fazer parte da banca examinadora e por todas as sugestões e direcionamento ao longo desse projeto, além do conhecimento compartilhado de maneira apaixonada durante suas aulas.

Ao Prof. Dr. Wilberth Ferreira Salgueiro, por ter aceitado fazer parte da banca examinadora desse trabalho.

A minha família e amigos, por todo apoio e incentivo ao longo desse processo.

Ao programa de Pós-graduação em Letras da UERJ.

Aos professores da UERJ, especialmente João Cezar de Castro Rocha e Ana Cláudia Coutinho Viegas pelas aulas, incentivo e amizade.

A todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para que este trabalho pudesse ser concluído, muito obrigada!

Eu acredito que a origem é o nosso mais denso mistério. Disputa com a morte. Mas a morte é origem. Há a origem de vir e a origem de ir. Para onde? Não sei. Tudo isto permeado pelas nossas aflições.

Nélida Piñon

RESUMO

ARAÚJO, Karla Magalhães de. *Memórias andarilhas: retratos de si e de outros*. 2016. 93f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

As escritas de si, as autobiografias, as autoficções, ou seja, toda forma de se autodefinir, seja pictórica ou literariamente, evocam imagens-sobreviventes, colorem cotidianos acomodados, antecipam gestos, guardam distâncias, contestam escutas e olhares próprios e alheios, e assim, reafirmam o “eu” como presença viva perante as intempéries do mundo. Conduzidas por mecanismos diversos e complexos, as escritas de si encerram o prenúncio da singularidade como manifestação suprema do “eu” e, ao mesmo tempo, convocam a coletividade como alicerce fundamental para a construção de um si. É nesse contexto, e também de um espaço atual expandido pela necessidade do “eu” em se afirmar como presença, que este estudo se baseia. O objetivo dessa dissertação é a análise do livro de memórias de Nélida Piñon, *Coração andarilho* (2009), articulado aos estudos de Aby Warburg, historiador da arte alemão, e suas questões acerca do movimento e da sobrevivência das imagens e de gestos antigos, e sobre a valorização da arte do retrato pela burguesia florentina à época da Renascença, ressaltando como o indivíduo se mescla nos espaços-tempos da história, ou seja, como o real é manipulado através de imagens-sobreviventes e como estes elementos atuam na construção de uma autoimagem.

Palavras-chave: Escrita de si. *Coração andarilho*. Imagens-sobreviventes. Aby Warburg.

ABSTRACT

ARAUJO, Karla Magalhães de. *Wanderers memories: portraits of themselves and others*. 2016. 93 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The live-writing, autobiographies, the autofictions, ie all forms of define themselves, whether pictorial or literary, evoke images-survivors, color accommodated everyday, anticipate gestures, keep distances contest tapping and own and others' eyes, and so reaffirm the "I" as a living presence before the elements of the world. Conducted by various and complex mechanisms, the writings themselves contain the harbinger of uniqueness as a supreme manifestation of "I" and at the same time, call the community as a fundamental foundation for building one themselves. In this context, and also a current space expanded by the need of "I" in itself as presence, that this study is based. The objective of this research is the analysis of the book Nelida Piñon memories, *Coração andarilho* (2009), linked to the studies of Aby Warburg, german art historian, and his questions about the movement and survival of images and ancient gestures, and on valuation portrait art by Florentine bourgeoisie at the time of the Renaissance, highlighting how the individual merges in spacetimes of history, that is, as the real is manipulated through images, survivors and how these elements work in building a self image.

Keywords: Live-writing. *Coração andarilho*. Images-survivors. Aby Warburg.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	<i>A morte de Orfeu</i> . Dürer, 1494, desenho. Hamburgo, Kunsthalle	20
Figura 2 –	<i>A morte de Orfeu</i> . Mestre anônimo de Ferrara, c.1470, gravura. Hamburgo, Kunsthalle	21
Figura 3 –	<i>A morte de Orfeu</i> . Mestre anônimo. Desenho baseado em um vaso de Chiusi. Annali, 1871	22
Figura 4 –	<i>A morte de Orfeu</i> . Mestre anônimo. Detalhe do vaso de Nola. Louvre, Paris	23
Figura 5 –	<i>A Primavera</i> . Sandro Botticelli, 1478. Têmpera sobre painel de madeira. Florença, <i>Galleria degli Uffizi</i>	26
Figura 6 –	<i>O nascimento de Vênus</i> , Sandro Botticelli, 1486. Têmpera sobre painel de madeira. Florença, <i>Galleria degli Uffizi</i>	27
Figura 7 –	<i>Vida de São João Batista</i> . Domenico Ghirlandaio. Detalhe da ninfa canéfora; afresco, 1485/1490	28
Figura 8 –	(a) <i>Maenad dança</i> . Relevo romano, século II dC. AD, Madrid, Museu do Prado. (b) <i>Gradiva</i> . Relevo das Aglaurides	29
Figura 9 –	(a) <i>Tabernáculo do Ceppo</i> . Filippo Lippi, c.1440, pintura. Museu Civico de Prato, Italia. (b) <i>A confirmação da regra da Ordem de São Francisco</i> . Domenico Ghirlandaio, 1480- 86, afresco	32
Figura 10 –	Capa do Livro Intitulado <i>Coração andarilho</i> , PIÑON, 2009	56
Figura 11 –	<i>As meninas</i> , Diego Velázquez, 1656. Pintura	71
Figura 12 –	<i>Cristo Sofredor</i> , Dürer, 1522. Crayon sobre papel	74
Figura 13 –	<i>Autoretrato Self portrait</i> , Dürer, 1521. Bico de pena sobre papel .	75
Figura 14 –	Filippo Lippi, 1481/82, pintura. Afresco da Capela Brancacci no Santa Maria del Carmine em Florença, Itália	76

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O ESPAÇO DO EU EM MOVIMENTO: <i>CORAÇÃO ANDARILHO</i>....	15
1.1	Aby Warburg: imagens-presença	18
1.2	Imagens sobreviventes	26
1.3	Os primeiros retratos: uma relação com a morte	33
2	DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO	46
2.1	Sobrevivências das escritas de si	48
2.2	A Autobiografia	52
2.3	A Autoficção	63
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

As escritas de si, os autorretratos, as autobiografias, as autoficções, ou seja, toda forma de se autodefinir, seja pictórica ou literariamente, evocam imagens-sobreviventes, colorem cotidianos acomodados, antecipam gestos, guardam distâncias, contestam escutas e olhares próprios e alheios e, assim, reafirmam o “eu” como presença viva perante as intempéries do mundo.

A experiência de escrever a própria vida, de traçar o seu autorretrato inflige à imaginação uma espécie de conciliação constante com a realidade experimentada. Olhar as imagens-sobreviventes guardadas na memória consciente e inconsciente, configuradas em torno de si e da alteridade, torna o “eu” capaz de transformar experiências em palavras e imagens em textos autossignificativos.

Conduzidas por mecanismos diversos e complexos, as escritas de si encerram o prenúncio da singularidade como manifestação suprema do “eu” e, ao mesmo tempo, convocam a coletividade como alicerce fundamental para a construção de um si.

O enredo de um eu, por mais singular que possa parecer, inscreve-se em rituais cumpridos há milênios, seja por gestos arcaicos ou por imagens-sobreviventes – a vida póstuma de imagens carregada de intensidade patética – que, embora reatualizadas em novos e diferentes contextos, são engendradas por uma humanidade à qual não se renuncia jamais.

Além disso, a condição humana confere ao “eu” uma perenidade apenas assegurada pela memória compartilhada. Esta, por sua vez, apresenta-se como o cerne de uma imagética capaz de conferir ao homem um estatuto de constante espectador de si mesmo e de tudo a sua volta.

Para enxergar a si próprio, localizar suas falhas, tensões e contrastes é preciso que o sujeito estabeleça uma relação dialética constantemente entrelaçada aos tempos e às memórias, tanto pessoais quanto coletivas.

Dessa maneira, o sujeito é capaz de experimentar uma infinidade de sentimentos ambíguos, contraditórios e inexplicáveis, revestidos de polaridades que, longe de se excluírem, se complementam, criando um aparato de mistérios e

neuroses, fruto de memórias subjetivas e engramáticas¹, aquilo que a humanidade selecionou como heranças de um *páthos* intenso, a concepção biológica das experiências emotivas universais .

Essas polaridades, por sua vez, são evocadas a partir das chamadas “fórmulas de *páthos*” – as *Pathosformeln* – termo cunhado por Aby Warburg – sentimentos carregados de forte intensidade emocional, gestos corporais, epítetos verbais, nascidos há milênios e sancionados por práticas conscientes ou não, e que constituem as marcas de vivências imemoriais que se tornam autossignificativas e universalmente conhecidas. Nas *Pathosformeln* encontra-se um imenso repertório de formas para expressar movimentos e paixões, como por exemplo: as mãos postas, o vento nas roupas e cabelos, sobancelhas contraídas, o dedo indicador cruzado à boca, entre muitos outros, indicando convenções e mapeando sentimentos e pensamentos.

As cartografias dos homens, ao se inscreverem em imagens ou em narrativas escritas, propiciam o afloramento dessas fórmulas, sempre renovadas em contextos específicos, porque singulares, e traduzidas como verdadeiros sintomas da humanidade.

Mecanismos de dramática expressividade e apelo irrecusável para uma emaranhada e mágica geografia humana, as “fórmulas de *páthos*” transitam nas memórias humanas e prescindem da razão. Nelas estão impressas todo o percurso histórico do homem e da humanidade.

É nesse contexto, e também de um espaço atual expandido pela necessidade do eu em se afirmar como presença, que o presente estudo se baseia. O objetivo dessa pesquisa é a análise do livro de memórias de Nélide Piñon, *Coração andarilho* (2009), articulado aos estudos de Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte alemão, e suas questões acerca do movimento e da sobrevivência das imagens e de gestos antigos, e sobre a valorização da arte do retrato pela burguesia florentina à época da Renascença, ressaltando como o indivíduo se mescla nos espaços-

¹ O termo “memórias engramáticas” surge a partir da noção de *engrama*, termo cunhado por Richard Semon (1859-1918), zoólogo alemão e biólogo evolucionista, e seriam entendidas como traços mnemônicos, ou seja, cápsulas de fatos, de memórias que estão armazenadas no cérebro, no sistema nervoso central.

tempos da história, como o real é manipulado por meio de imagens-sobreviventes selecionadas e como estes elementos atuam na construção de uma autoimagem.

A escolha do tema deve-se à força da narrativa de Nélida Piñon, ao fascínio pelos caminhos do eu que, num determinado momento da história – a Renascença – descobriu a função especular do retrato e ao recente encantamento diante das ideias de Aby Warburg.

Associar a análise de *Coração andarilho* às questões de Aby Warburg pareceu algo instigante, mas improvável, em primeira instância. Contudo, a sedução pelos caminhos mnemônicos e andarilhos propostos por ambos fez com que essa aventura insólita e ainda inédita se tornasse possível.

A singularidade de Aby Warburg é, hoje, inquestionável. Seus estudos vêm sendo resgatados por importantes pesquisadores contemporâneos como Giorgio Agamben, Didi Huberman e Philippe-Alain Michaud, para citar apenas alguns, que veem em seus estudos um estímulo para que possam pensar suas próprias questões.

Muitos dos conceitos que hoje integram a constelação conceitual warburguiana, como os conceitos de: *Pathosformel* (“fórmulas de *páthos*”), *Nachleben* (sobrevivência), iconologia dos intervalos, sintoma, saber-movimento das imagens, entre outros, foram explicados por pensadores que se debruçaram sobre sua obra e ousaram dar continuidade ao seu pensamento.

Warburg é alguém que sempre pensou comparativa e dialeticamente, colocando em sintonia diversos objetos correspondentes em um único conceito, cujo método de análise aponta para uma epistemologia de complexidades. Seus estudos apontam para uma variedade de temas, que vão desde o estudo da pompa renascentista, da arte do retrato florentino à época da Renascença, do imaginário astrológico na arte, das formas de superstição visual (panfletos políticos de Martin Lutero), dos índios pueblos (hopis) e o “ritual da serpente”, ao seu grande projeto: O *Atlas Mnemosyne*.

O presente trabalho se ampara fundamentalmente em teóricos que pensaram as questões de Aby Warburg, como: Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente* (2013), que discute com profundidade os princípios constituintes da teoria warburguiana; Philippe-Alain Michaud, em *Aby Warburg e a imagem em movimento*

(2013), que faz referência a inúmeros temas investigados por Warburg, comentando-os; e alguns artigos como: Felipe Charbel Teixeira, em “Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas”(2010), Giorgio Agamben, em “Aby Warburg and the nameless science”(1999) e Carlo Ginzburg, em “De A. Warburg a E.H. Gombrich: notas sobre um problema de método” (1989).

Já no que se refere à Nélide Piñon, esta carioca, nascida em 1937, descendente de galegos, que estreou na literatura nacional com apenas 24 anos de idade, com *Guia Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961) e, desde então, não parou mais de exercer a atividade literária, vemos uma verdadeira tecelã da palavra.

Coração andarilho, primeiro² livro de memórias de Nélide Piñon, dialoga constantemente com as questões suscitadas por Warburg. Ao longo de todo o livro, Nélide vai tecendo suas memórias como uma herdeira de múltiplas culturas. No livro, nada pretende ser inaugural, porque tudo é construído através ou a partir das sombras e dos espectros de que todos nós somos herdeiros. À ideia de sombra e de espectro junta-se a ideia de saber-movimento e de sobrevivência das imagens, conceitos explorados por Aby Warburg, que relaciona as “fórmulas de *páthos*” que se repetem e sobrevivem ao longo dos séculos como verdadeiros organismos autorreferenciais.

Coração andarilho apresenta-se, assim, como um “Atlas”, espaço no qual se configura a exposição do eu-Nélide, intimamente associado às sombras de outras culturas e a seres cindidos pela morte. Traduzido em narrativas familiares, o livro é um autorretrato dos movimentos invisíveis que ressoam através da memória da autora-narradora. Esta, porém, não se coloca numa posição de domínio sobre as memórias que narra, confessando ser o seu testemunho impreciso e fruto da colheita da memória com a invenção.

Ao analisar o livro em questão à luz dos estudos de Aby Warburg, nos deparamos com um manancial profundo de significações animadas pelo jogo dos “insights” alcançados por este estudioso e presentes no texto nelidiano.

Em *Coração andarilho*, a constante dialética das imagens criadas e reanimadas pela narradora-autora é capaz de mobilizar seus discursos

² Em 2012, Nélide Piñon lançou o *Livro das Horas*, seu segundo livro de memórias, pela editora Record.

autorreferenciais e ancorar, na origem e na sobrevivência, as impressões digitais para uma análise mais efetiva do eu que responde pelo nome de Nélida.

Em nossa análise, nos limitaremos a discutir questões relativas à sobrevivência do eu, às imagens em movimento que retornam para serem outras, associadas aos conceitos em trânsito de autobiografia e autoficção.

No primeiro capítulo, “Espaços do Eu em Movimento: *Coração andarilho*”, serão apresentados os estudos de Aby Warburg associados à análise de *Coração andarilho*, tendo como foco as sobrevivências visuais e poéticas dos corpos em movimento, o conceito de *Pathosformel*, os estudos realizados pelo estudioso acerca de “A arte viva do retrato”, além das relações da arte de se retratar, em seus primórdios, com a morte, e do percurso do eu em sua obsessão pela presença na imagem.

No segundo capítulo, “Da Autobiografia à Autoficção”, discutiremos os limites ou os não limites entre a autobiografia e a autoficção. A partir do conceito de pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune e do ainda nebuloso conceito de autoficção, de Serge Doubrovsky, desenvolveremos linhas de possíveis demarcações para as fronteiras ou as não fronteiras entre um conceito e outro. Em linhas gerais, traçaremos também as possíveis origens do que hoje entendemos por tais conceitos, associando-os ao pensamento de Aby Warburg e à análise do livro *Coração andarilho*.

As considerações finais desse trabalho apontam para uma constatação, na investigação do eu, em *Coração andarilho*, de um deslocamento constante entre ficção e realidade, definindo o livro em questão como um autorretrato ficcional, que embora conjecture o pacto proposto por Philippe Lejeune, em que autor-narrador-personagem e leitor selam um “contrato” por intermédio do nome próprio Nélida Piñon, funciona muito mais como um espaço de reflexão do eu, de suas origens e de sua trajetória andarilha. Levando-se em conta os dilemas apontados nos dois capítulos trabalhados, entendemos que, embora um relato retrospectivo de uma vida, o livro é, essencialmente, uma escritura do tempo presente, que convida e seduz o leitor para as obsessões históricas e psíquicas da autora.

Assim, a escrita de *Coração andarilho* estabelece um princípio de ambiguidade em que, diante de uma aparente placidez apolínea, encontramos a

força do elemento dionisíaco. O próprio título é um convite ao deus Dioniso, o deus andarilho por excelência: epidêmico, das “parúsias distantes” (DETIENNE, 1988). Ligado ao feminino, Dioniso mostra os desvios, salta e reconhece no duplo o incansável jogo do eu.

1 O ESPAÇO DO EU EM MOVIMENTO: CORAÇÃO ANDARILHO

O narrador em primeira pessoa pode às vezes ser aquele que, embaralhando o real e o ficcional, se reinventa na narrativa. Esta permitiria, então, que as fronteiras entre a realidade e ficção se diluíssem, criando um espaço de significação e de sobrevivência do eu.

Na autobiografia, na autoficção e nos autorretratos, a própria vida deixa de ter o seu caráter descontínuo, ganhando transcendência e permanência. Ao se autorretratar, seja por imagens ou literariamente, a memória exerce função primordial, não apenas como recriação de um eu ficcional, como também do eu que fala e se oferece ao olhar do outro, enquanto se olha a si mesmo. As funções psicossociais das imagens que o sujeito traz de si ilustram a sobrevivência de outras épocas, dos fantasmas que perpassam gerações, linhagens do eu e do outro, da ipseidade e da alteridade.

É nesse cenário que encontramos *Coração andarilho*, livro de 2009, da autora brasileira de procedência galega, Nélide Piñon. Dividido em noventa e nove capítulos, ou, como prefere chamá-los sua narradora-autora, também chamada Nélide, *episódios*, é o *testemunho impreciso*, contraditório, arbitrário e altamente subjetivo de fatos e acontecimentos familiares e cotidianos *colhidos* de seu horizonte pessoal, autodenominado, já em suas páginas iniciais, *esfera tribal* (PIÑON, 2009, p.8).

O depoimento abarca não apenas aquilo que a *registradora* viu e viveu, mas também ouviu, em especial, relatos nos quais lhe era atribuído o papel de protagonista; vivências e experiências alheias; produções e processos criativos diversos, além dos seus próprios; práticas e procedimentos, explícitos e implícitos.

Dentre tais mecanismos podemos citar a memória, falha e incompleta, receptiva à invenção humana, nunca revelando o secreto dos fatos e do eu, e sendo constantemente deslocada dentro da narrativa, ora com posição geográfica definida - “a memória começa onde se nasceu” (PIÑON, 2009, p.9) - perdurável por ser compartilhada, ora dispersa, acumulativa e traiçoeira - “A memória que hoje tenho é

acumulativa, sobretudo dispersa. Tende a trair-me”- (PIÑON, 2009, p.10). Além da memória, encontramos também a escrita despojada com muitas informações sendo comunicadas, próxima, nesse sentido, das narrativas orais, que ao propiciar intervalos na narrativa, fornece ao leitor possibilidades de um voo sem amarras - “Eu vim ao mundo numa quinta-feira, na rua Dona Mariana, em Vila Isabel, em uma casinha branca, de vila, pertencente ao avô Daniel, de simetria quase ilusória, vizinha à casa grande de meus avós maternos” (PIÑON, 2009, p.9).

Dando continuidade a esses mecanismos, surge o afeto sempre distanciado, expresso pelo artigo definido “a” (ou a ausência dele) ao se referir à mãe, ao pai e ao avô - “a [itálico nosso] mãe levava-me a pesar no açougue próximo” (PIÑON, 2009, p.15), “O [itálico nosso] pai lisonjeava-me ao acreditar que a minha memória estava apta a relatar os detalhes da pugna havida entre a filha e uma colega de classe, ambas do jardim da infância” (PIÑON, 2009, p.24), “A *família de Daniel* [itálico nosso] porém, destoava das convenções” (PIÑON, 2009, p.54). A trapaça dos nomes, o jogo de *Eus*, constitui outro procedimento utilizado pela autora em seu livro de memórias. Lemos o nome Nélide Piñon na capa de *Coração andarilho*, vemos um retrato de criança, todavia, uma vez o livro aberto, eles desaparecem, é como se ninguém tivesse de fato escrito as palavras nele contidas, e a menina não existisse mais - “Ao ver-me à mercê da fantasia alheia, duvido se há legitimidade em qualquer discurso, inclusive o meu” (PIÑON, 2009, p.7) - afinal, o autor nunca sabe de onde qualquer parte dele advém, o eu que existe no mundo não é o mesmo que escreve o livro, outro ou outros atuam, como comenta a narradora-autora:

Sou cênica [...] Desde a infância ganhei noção de que os artifícios expressam igualmente o sentido coletivo [...] Uma postura teatral de que involuntariamente faço gala quase sem perceber, e que raros amigos registram. Suspeito que atuo mesmo quando estou distraída. (PIÑON, 2009, p.320).

Pautado essencialmente pelo que a narradora-autora denomina “colheita da memória com a invenção” (PIÑON, 2009, p.7), *Coração andarilho* nos conta a história de uma formação, da odisseia pessoal de uma autora já consagrada no meio acadêmico, mas; que, como qualquer mortal, chora pelos seus mortos, comove-se

com a vida, anseia por um código que lhe permita compreender as ocorrências do mundo, ampliar o sentido da vida e sobreviver em atos e gestos delicados.

O caminho encontrado pela narradora-autora para tal colheita é um mergulho no alforje de sua memória, na genealogia da sua gente, no imaginário humano. É nesta intensidade de uma vitalidade coletiva que reside a força de *Coração andarilho*, constituída de percepções e afetos não apenas individuais e particulares, mas também alheios, de modo a traçar as linhas de uma *cartografia pessoal*, ousadamente descrita no livro como *épica e avassaladora*, tal qual aquelas *herdadas de Homero*.

Folhear as páginas de *Coração andarilho* é trilhar um caminho pautado por sobrevivências, pelas sobras de que todo ser humano é feito. Sua narradora-autora é bastante clara: “creio que cada um de nós merece sobreviver” (PIÑON, 2009, p.187). Tudo no livro se liga a uma complexa rede de fragmentos, cujos resquícios guardam em si a própria história da humanidade. Transformados, deslocados, os elementos narrativos do eu em primeira pessoa marca a sua história através dos intervalos cujo ritmo se evidencia na cadência de um movimento constante de retorno às origens.

Esse retorno associado à busca por um autorretrato que exprima “fielmente” o seu pertencimento de escritora no mundo nos remete ao historiador da arte alemão Aby Warburg, em especial, seus estudos acerca da valorização da arte do retrato pela burguesia florentina à época da Renascença. Warburg constata (e ressalta) em sua pesquisa como o indivíduo se mescla nos espaços-tempos da história, como o real é manipulado por meio de imagens-memórias selecionadas e como estes elementos atuam na construção de uma autoimagem.

A análise de *Coração andarilho* à luz de Warburg surge em função do seu entendimento das autointituladas *imagens-movimento*, não apenas visuais, mas também literárias, oriundas de inspirações psíquicas, ligadas a uma determinada época e trazidas para o interior de outras.

Neste primeiro capítulo, abordaremos a noção de sobrevivência, imagem-movimento e autorretrato, deixando para o seguinte a discussão acerca da autobiografia e da autoficção.

1.1 Aby Warburg: imagens-presença

Primogênito de uma família de banqueiros radicada em Hamburgo, desde bem cedo Aby Warburg (1866-1929) demonstrou forte interesse pelos estudos. Com apenas treze anos de idade, abdica dos direitos que lhe foram reservados nos negócios da família, com a condição de lhe bancarem suas pesquisas ao longo da vida. Dentre estas, destaca-se seu trabalho acerca da arte do retrato pela burguesia florentina à época da Renascença.

Fascinado por Florença e pelo Renascimento italiano, Warburg desenvolve uma linha de raciocínio na contramão de tudo aquilo dito até então sobre o Renascimento na Itália: na sua perspectiva, este período não marca o início da modernidade, é antes um momento de transição, no qual diferentes formas de interpretação do mundo coexistem.

A partir da análise de imagens em pinturas do Renascimento, Warburg persegue os nexos entre elas e mostra como existe um movimento duplo: de retorno ao passado e do passado, provocado pela presença renovada do Paganismo dessacralizado, como recurso puramente estético. Assim, as imagens antigas sobrevivem e revivem em outros contextos, tempos, outras linhagens adormecidas pela memória consciente.

No entender de Warburg, as imagens são portadoras de uma memória coletiva. Elas criam trilhas que fundem passado e presente, possibilitando com isso a sobrevivência, irrupção de padrões imemoriais. Esta concentra a ideia de emoções arcaicas, ao mesmo tempo voluntárias e involuntárias, em um *páthos* expresso por meio de fórmulas, gestos verbais, epítetos ou, como podemos resumi-los, formas equivalentes a pequenas marcas identitárias, sempre as mesmas, porém renovadas em outros tempos, denominadas *Pathosformeln*.

Conceito cunhado por Warburg, em 1905, as *Pathosformeln*, ou “fórmulas de *páthos*”, apresentam-se genericamente como forças patéticas herdadas sempre retornando reatualizadas em diferentes contextos. Dito de outra forma, são gestos com um saber próprio, universais, perpetuados no tempo, constituindo, assim, um canal expressivo preexistente para pensarmos a arte e a vida.

As *Pathosformen* correspondem a operações de fórmulas investidas de grande carga emocional, gestos corporais, agindo em constante diálogo com imagens, textos e formas intermediárias de modo a enfrentarem intensamente o sentimento da existência. Elas expressam uma situação existencial medida no limite da condição humana. Tal como se dão no Ocidente, as *Pathosformen* têm figuração plástica, textual ou performativa e propõem uma modalidade de compreensão do "destino do mundo".

No estudo das *Pathosformen*, merece destaque a conferência realizada por Warburg sobre *Dürer e a Antiguidade italiana* (1905). Com essa pesquisa, o historiador da arte alemão evidencia, como dito por Didi Huberman, em *A imagem sobrevivente* (2013), "uma "corrente patética" na qual se constitui, segundo ele, o estilo do primeiro Renascimento". (HUBERMAN, 2013, p.168).

Diante de duas reproduções famosas tematizando a *A morte de Orfeu*, uma pertencente a Dürer, datada de 1494 (Figura 1), e a outra, um desenho de autoria desconhecida, pertencente ao círculo de Mantegna (Figura 2), mas que servira de modelo a Dürer, Warburg, na conferência citada, percebe:

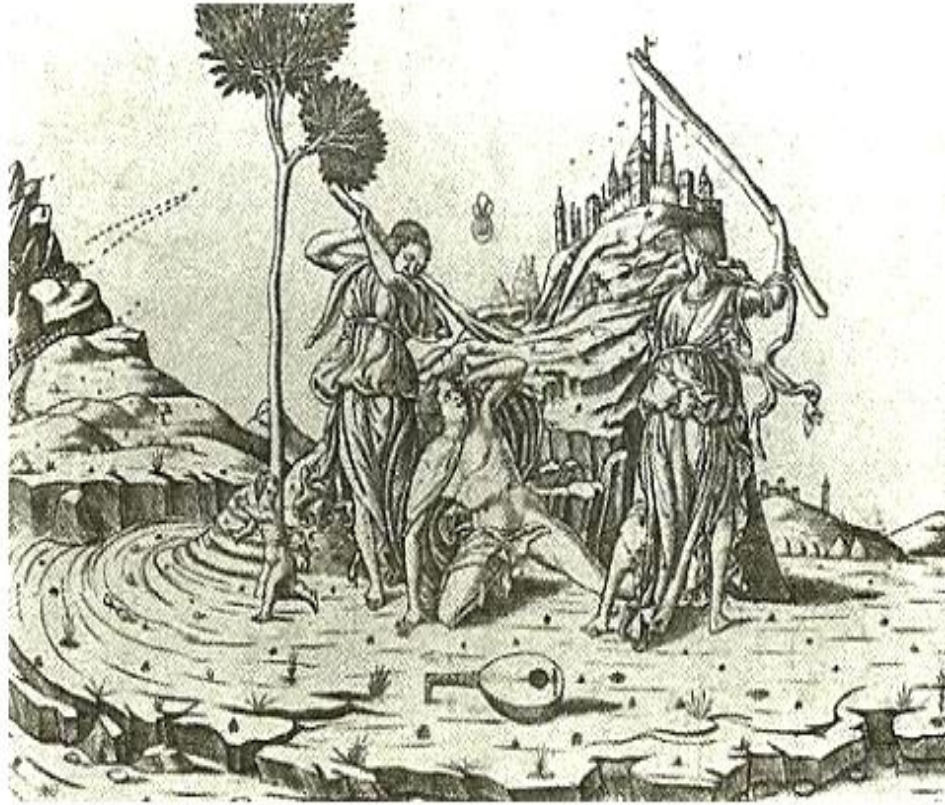
A morte de Orfeu, na forma como se apresenta na gravura italiana, revela um autêntico espírito antigo, pois a composição remete indubitavelmente a uma obra antiga perdida que representava a morte de Orfeu ou talvez a morte de Penteu [...]. Seu estilo é diretamente influenciado pela típica linguagem gestual patética da arte antiga, desenvolvida pela Grécia para essa cena trágica. (WARBURG, 2013, p.435).

Figura 1 - *A morte de Orfeu*. Dürer, 1494, desenho. Hamburgo, Kunsthalle.



Fonte: Banco comparativo de Imagens. Disponível em: warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/576. Acesso em: 14 out. 2015.

Figura 2 - *A morte de Orfeu*. Mestre anônimo de Ferrara, c.1470, gravura. Hamburgo, Kunsthalle.



Fonte: Banco comparativo de Imagens. Disponível em: warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/578. Acesso em: 14 out. 2015.

O assassinato de Orfeu por suas amantes, nas representações antigas, (Figuras 3 e 4), ganha uma nova leitura com Warburg: a violência contra o herói decorre de uma concomitância de polaridades diametralmente opostas, porém não excludentes, que se complementam em um “*éthos* apolíneo” e um “*páthos* dionisíaco”, constituindo, assim, o cerne das *Pathosformeln*.

Figura 3- *A morte de Orfeu*. Mestre anônimo. Desenho baseado em um vaso de Chiusi. Annali, 1871.



Fonte: Warburg, 2013, p.437. Lâmina LV. Livro de acervo Pessoal.

Figura 4 - *Morte de Orfeu*. Mestre anônimo.
 Detalhe do vaso de Nola. Louvre, Paris.



Fonte: Warburg, 2013, p.437. Lâmina LV. Livro de acervo Pessoal.

De acordo com Salvatore Settis, em *Pathos und Ethos* (2004), o *ethos* apolíneo seria identificado como um mecanismo de autocontrole internalizado nos primeiros anos de vida pelos indivíduos pertencentes a uma determinada sociedade. Já o *páthos* dionisíaco seria o sentimento que escapa da autoridade de supervisão. Para Nicole Loraux, em *A tragédia grega e o humano* (2007), o *páthos* grego seria como “o padecer que se enuncia como lei da condição mortal [...] o sofrimento, mas também a experiência que, para os humanos, se adquire somente na dor”. (p.27). Loraux, ao considerar o *páthos* como um dispositivo da tragédia na vida humana, diz:

É por ter sofrido que se compreende, mas tarde demais, se é verdade que a revelação só ocorre no fundo do desastre. E começamos a nos perguntar: quem tira proveito do *páthos* trágico? O espectador, talvez, embora não seja um herói; [...] ao submeter o herói ao *páthos*, a tragédia atua na redução de

toda distância entre o homem ordinário e o *anér*³ de exceção, entre a condição mortal e a guinada heróica, até dar a entender que, em seu excesso, o herói vale por qualquer homem. (LORAUX, 2007, p. 27).

Os gestos patéticos estão sempre ligados a essas fórmulas, funcionando como um organismo capaz de expressar os afetos e de proporcionar a renovação constante das emoções. Giorgio Agamben, “Aby Warburg and the nameless science”(1999), diz ser o conceito de *Pathosformel*, embora proveniente do grego, não constituído como uma fórmula arquetípica histórica, muito pelo contrário, pois ele é, antes de tudo, uma tentativa para purgar a esquizofrenia do homem ocidental.

O elemento *Pathosformenl*, em *Coração andarilho*, é sempre intensificador. Por intermédio de um espaço narrativo verossímil e da sobrevivência de tempos outros, a autora-narradora, assim como Dürer, busca inspiração em um *inventário de escavações igualmente arcaicas*. Diz ela: “Onde esteja dialogo secretamente com os deuses gregos” (PIÑON, 2009, p.308); “As circunstâncias homéricas ecoam em nós, são indestrutíveis” (PIÑON, 2009, p.309); “Gosto da Madrid dos Áustrias” (PIÑON, 2009, p.318); “Sob a égide de um verbo literário, observei que Ésquilo adotava pontos de vista machistas ao atribuir a Clitemnestra o empenho em feminilizar Egisto, cujos valores, no entanto, coincidem com os da mulher” (PIÑON, 2009, p.340); “Ouço Camarón de La Isla. Sua voz emerge de uma casa que parece me soterrar. Há escombros e ruínas em sua voz, tal a sua perenidade. As pedras do tempo [...] me falam, dos vivos e dos mortos” (PIÑON, 2009, p.323).

A narrativa, como um todo, é modulada pela força deste *páthos*, imemorial, o que a torna intensa e cheia de dramaticidade. Este culmina em gestos verbais, marcadores discursivos que sobrevivem em imagens criadas a partir das memórias de sua narradora-autora, como, por exemplo, o hábito de cerrar os olhos de modo a concentrar-se no paladar; os sutis e delicados gestos de galanteria para afastar uma barbárie, porém recalçada; os olhos semicerrados para apreciar a comida; o comer

³ *Anér* (*άνήρ*) - o homem, simples mortal, em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, torna-se *άνήρ*, isto é, herói, um varão que ultrapassou o *métron* (*μέτρον*), a medida de cada um. Tendo ultrapassado sua medida mortal, o *anér*, o herói, transforma-se em *ύποκριτής* (*hypokrités*), aquele que responde em êxtase e entusiasmo, a saber, o ator. (p.132) in: BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia Grega Voll*. Editora Vozes. Petrópolis. 1999)

devagar, sem receio de que lhe tirassem a travessa da mesa; a exaltação do alimento; o escrever em qualquer lugar – em casa, nos aviões, em hotéis; a mente sempre a divagar; o costume de tirar fotos, não só para eternizar um momento, a infância, mas também expressar a vida familiar etc.

Em *Coração andarilho* nada pretende ser inaugural, porque tudo é construído através ou a partir das sombras e dos espectros de que todos somos herdeiros, ou, numa perspectiva warburguiana, da ideia de movimento e sobrevivência. Dito de outra forma, as “fórmulas de *páthos*” sobrevivem, como verdadeiros organismos autorreferenciais, propondo um saber-movimento das imagens projetadas pela narradora-autora; a sobrevivência dos “eus” que vão surgindo ao longo da narrativa; dos gestos ancestrais repetidos, mas que sempre retornam com novos investimentos semânticos.

Vejamos a seguinte passagem:

Sou feita de marcas que só conseguiria acentuar com o socorro da mãe, dos parentes, dos que construíram o tempo em minha companhia, caso vivessem. E, ainda assim, mesmo reunidos na sala de jantar da família a fim de conjurarmos juntos os nossos fantasmas, seria difícil dar-lhes nomes, saber quais são. Afinal, até os sonhos partilhados e o feijão farto na mesa geram discórdias e versões desencontradas de um fato comum a todos. (PIÑON, 2009, p.23).

Ao confessar ser feita de marcas, manifesta um saber que está em movimento contínuo, que atravessa as imagens nele evocadas e, simultaneamente, promove o deslocamento trans-temporal, gerando com isso marcadores discursivos provenientes de um mesmo fato em comum, desembocando em versões desencontradas, reatualizadas em novos contextos.

A análise de *Coração andarilho* sob a perspectiva de Aby Warburg abre um vasto campo de possibilidades de interpretação. Contudo nos limitaremos a discutir questões relativas à sobrevivência do eu, às imagens em movimento que retornam para serem outras, associadas aos conceitos em trânsito de autorretrato, autobiografia e autoficção.

1.2 Imagens sobreviventes: uma visão warburguiana

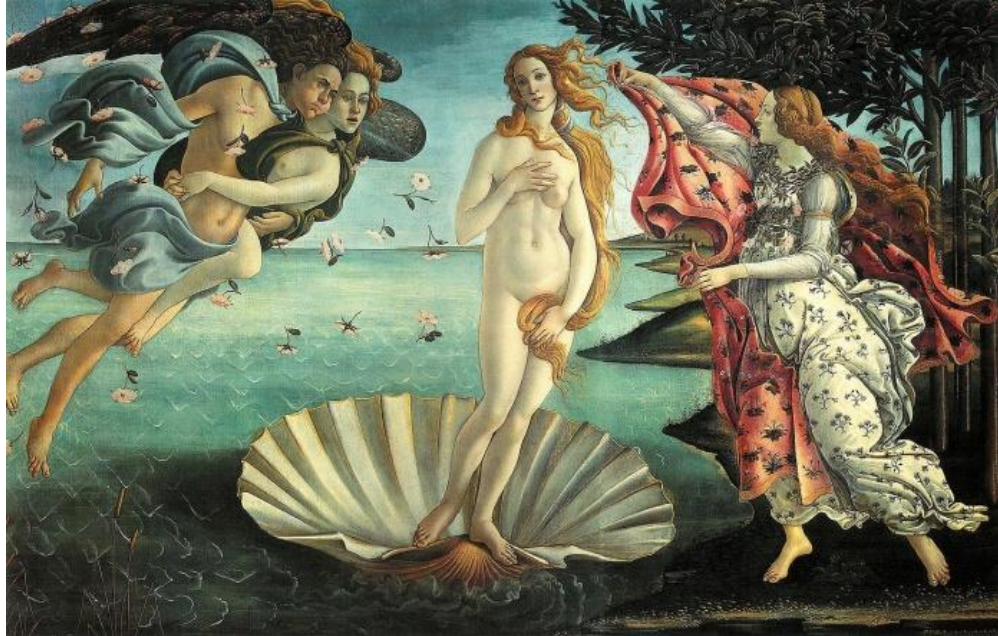
Os estudos de Aby Warburg e suas questões acerca do movimento e da sobrevivência das imagens e de gestos antigos são traçados primeiramente em 1893, numa tese de doutorado na qual o estudioso analisa duas obras de Sandro Botticelli, a saber: *A Primavera* (Figura 5) e *O nascimento de Vênus* (Figura 6). Astutamente, o pesquisador constata uma grande preocupação do artista em reproduzir movimentos, expressos em roupas e cabelos inflados, contorno e traços deformados de figuras femininas, percebendo que estes se originariam por influência externa, ou seja, de fora para dentro.

Figura 5 - *A Primavera*. Sandro Botticelli, 1478. Têmpera sobre painel de madeira. Florença, *Galleria degli Uffizi*.



Fonte: Guia da Galeria Uffizi. Disponível em: www.uffizi.org/it/opere/nascita-di-venere-di-botticelli. Acesso em 22 set. 2015.

Figura 6 - *O Nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli, 1486. Têmpera sobre painel de madeira. Florença, *Galleria degli Uffizi*.



Fonte: Guia da Galeria Uffizi. Disponível em: <http://www.uffizi.org/it/opere/primavera-di-botticelli/>. Acesso em 22 set. 2015.

Para conceber tais obras, percebe Warburg, Botticelli toma como inspiração figuras clássicas, como as Ninfas (Figura 7), presentes em inúmeros sarcófagos greco-romanos (Figura 8).

Figura 7 - *Vida de São João Batista*. Domenico Ghirlandaio. Detalhe da ninfa canéfora; afresco, 1485-1490.



Fonte: Florença, igreja Santa Maria Novella. Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em 18 dez. 2015.

Figura 8 - Mênade⁴ (a) *Maenad dança*. Relevo romano, século II dC. AD, Madrid, Museu do Prado. Gradiva⁵ (b) *Gradiva*. Relevo das Aglaurides.



Fonte: Cidade do Vaticano, Museu Chiaramonti. Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em 18 dez. 2015.

As ninfas representariam os gestos intensificadores de uma *Pathosformel*, capaz de transformar simples passos em uma dança, de grande complexidade

⁴ Mênade – As Mênades ou Bacantes, e ambos os termos significam a mesma coisa, *as possuídas*, quer dizer, em êxtase e entusiasmo. Como adoradoras de Dioniso, se apossavam da loucura sagrada, da possessão divina [...] É necessário, no entanto, não confundir essa explosão das Mênades dionisíacas ou humanas com “crises psicopáticas”, porque a *mania*, a loucura sagrada e a *orgia*, agitação incontrolável, inflação anímica, possuíam indubitavelmente o valor de uma experiência religiosa. (p.136) In: BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega Vol II. Editora Vozes. Petrópolis, 1999.

⁵ Gradiva – “mulher que caminha” em direção à luta. “Gradivo” era o epíteto de Marte. É também uma figura de mulher decidida que se ressignifica pelo olhar romântico de Wilhelm Jensen e pela leitura psicanalítica de Freud.

coreográfica a atravessar toda a pintura do Renascimento, bem como uma denominação conceitual e uma personificação transversal e mítica.

Segundo Huberman:

A ideia de *Pathosformel* seria elaborada, em grande parte, para dar conta dessa intensidade coreográfica que atravessa toda a pintura do Renascimento e que, em matéria de graça feminina – de venusidade –, foi resumida por Warburg, além de sua denominação conceitual, numa espécie de personificação transversal e mítica: a *Ninfa*. (HUBERMAN, 2013, p.219).

A Ninfa está em fluxo constante de oscilação e constitui-se como uma heroína de movimentos efêmeros e auráticos, isto é, o seu movimento num determinado espaço-tempo é simultaneamente o de uma mulher e de uma deusa. Contudo o que de fato nos interessa em relação à Ninfa, e a este estudo específico, é percepção de Warburg quanto ao exagero dado ao movimento, pois até então acreditava-se que a cultura do Renascimento era plasticamente apolínea, e o que Warburg constata é exatamente o oposto, ou seja, a cultura do Renascimento é, por excelência, dionisíaca, carregada de intensas fórmulas patéticas, que se manifestam sob aparente placidez.

Por meio de uma análise minuciosa das imagens em movimento de Botticelli, Warburg chega à conclusão de que o Renascimento italiano do Quattrocento era motivado por uma grande força psicológica. Para expressá-las, os artistas se valeram de formas antigas, nas quais o elemento patético se evidenciava.

Em sua tese de doutorado, Warburg nos diz:

Uma vez que é certo que, desde o começo do Quattrocento a demanda predominante com relação à representação da figura humana era o da fidelidade à natureza, temos o direito de considerar qualquer desvio arbitrário com relação a esta fidelidade – seja na repetição frequente de motivos individuais, ou na distorção não natural de um objeto – como a manifestação de desejos insatisfeitos causados pela visão de mundo do período e dirigidos para um desfrute da vida. Devemos descobrir: 1) Esses traços em qualquer período dado, de forma a estabelecer sua fisionomia histórica. É necessário investigar se houve qualquer imitação de modelos anteriores. 2) A produção da arte como parte da vida de uma época. (WARBURG *apud* GOMBRICH, 1986. p. 47).

Warburg publica, em 1902, dois outros estudos intitulados: *A arte do retrato e a burguesia florentina* e *A arte flamenga e o início do Renascimento florentino*, a que ele denomina como “A arte viva do retrato”. Nesse estudo, ao contrário do constatado em 1893 sobre a obra de Botticelli, as figuras de caráter rigorosamente estático estão internalizando o movimento, ou, como bem aponta Michaud, em *Aby Warburg e a imagem em movimento*, “a representação do movimento não mais pretendia sugerir a circulação dos corpos móveis no espaço, mas a sua presença na imagem.” (MICHAUD, 2013, p.99).

Partindo de um estudo realizado por Burckhardt em *Contribuições para a história da Itália* (1898), Warburg adota duas passagens - uma dedicada a Giotto e a outra a Ghirlandaio - e recria a história do retrato.

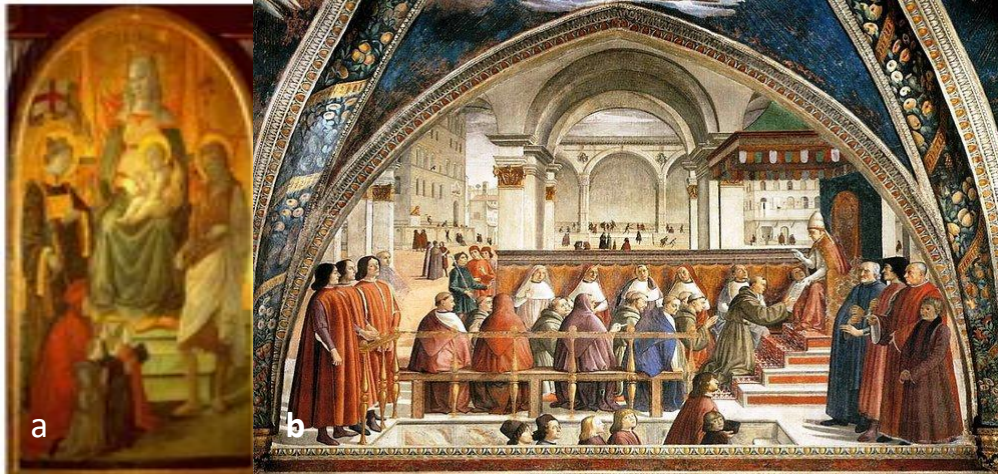
A arte do retrato, como Warburg a denominou, tinha como objetivo, por um lado marcar o vínculo do indivíduo à sua época; por outro, carimbar o seu retrato com todas as suas transformações do tempo, num determinado espaço geográfico. A exemplo disso, temos os Médici, que foram pintados em diversas capelas de Florença.

Warburg vai além do estudo proposto por Burckhardt, que combinava documentos escritos e visuais para fazer reviver os indivíduos e propor para toda essa manifestação artística um desdobramento animista.

Para Warburg, o poder criador do artista não é unilateral; ao contrário, provém dos ideais e técnicas de sua época, e também de todo o legado deixado pela Antiguidade. Assim sendo, esse paradigma atua na obra criada, fazendo com que exista um contato íntimo do homem que representa com aquele que é representado.

Em “A arte viva do retrato”, Warburg admite o poder do patrocinador, por meio da sua presença sempre inserida nos afrescos florentinos à época da Renascença. Nas imagens abaixo, Tabernáculo do Ceppo (1440) (Figura 9a) e afrescos da Capela Sassetti, na Itália, de Filippo Lippi e Ghirlandaio (Figura 9b), respectivamente, podemos constatar como essa representação do doador e do sujeito enquanto um eu foi evoluindo, tanto nas obras de arte como na construção de uma autoimagem.

Figura 9 - (a) *Tabernáculo do Ceppo*. Filippo Lippi, c.1440, pintura. Museu Civico de Prato, Italia. (b) *A confirmação da regra da Ordem de São Francisco*. Domenico Ghirlandaio, 1480-86, afresco.



Fonte: Florença, capela Sasseti, igreja Santa Trinità. Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 15 out. 2015.

Na figura 9a, feita aproximadamente por volta de 1440, estão representados o doador Alessandro Alessandri e seus dois filhos, no canto esquerdo. É interessante notar como o doador ganha metade do espaço concedido ao corpo dos santos, além de ocupar o mesmo ambiente sagrado; já no afresco de Ghirlandaio (1480-1486), estudado por Aby Warburg, os doadores estão na mesma escala dos santos à direita da pintura. Os dois exemplos mostram como à época da Renascença a necessidade de marcar uma presença na imagem é vital.

Warburg via, na *sobrevivência* e nas “fórmulas de *páthos*” traduzidas em imagens e pertencentes a uma linhagem, a visão do eu, invisível, na vida em movimento. Nesse jogo do “eu” renascentista, de marcar uma presença diante de uma ausência, na verdade, imagens do eu são estipuladas pela pintura: o eu-mecenas, o eu-poderoso, o eu-artista etc. É o pintor do Renascimento quem acaba determinando o que o espectador vai compreender e enxergar. Uma dessas determinações prévias é a figuração do eu-morto, assunto do próximo tópico.

1.3 Os primeiros retratos: uma relação com a morte

É na ideia de morte que a aventura da vida se constrói. O homem, ao ingressar no universo da fantasia, dos abismos, do novo é capaz de forjar a realidade e colocar a vida em movimento, e, assim, tornar-se “livre” de cotidianos escravizantes e de regras rígidas de conduta, e envolver-se no vertiginoso caminho dos sentimentos e na obscuridade da existência humana.

É assim que, a arte de retratar nasce, originalmente, com a ideia de morte. Os primeiros retratos surgem a partir de uma ritualística que consiste em se tirar o molde de gesso ou cera da face de um morto. São as máscaras mortuárias. Elas tinham como função primordial estabelecer um espaço de significação para aqueles tornados ausência e de lhes atribuir uma singularidade através de uma imagem-presença.

No Mundo Antigo, as máscaras mortuárias constituem narrativas visuais complexas, cuja função é dar voz a um defunto através de uma teatralização que opera através do psiquismo humano, ou seja, por meio de identificações e projeções que retomam a individualidade perdida, dando forma e sentido à existência humana.

Carregadas por uma intensa carga emocional, as máscaras mortuárias encerravam o ofício de tornar visível o invisível, de tornar presença o que já era ausência. Esses “primeiros retratos” eram, nesse sentido, o lugar, por excelência, da transferência de um eu para outros eus, do aparente ao transcendente, o espaço consagrado para o mistério primordial. Tinham a capacidade de trazer de volta os fantasmas, não só de suas próprias linhagens, mas aqueles adormecidos há tempos, favorecendo um significado existencial mais profundo para o homem.

Assim como as máscaras mortuárias, o ato de escrever também nasce com a morte e constitui o espaço onde o eu se eterniza. A pessoa que escreve é ausência perante a presença da escrita.

Como atesta Barthes, no célebre “A morte do autor” (2004):

[...] a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o

preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2004, p.1).

É pela escrita que o autor entra na sua morte e confecciona sua máscara mortuária, ou seja, ele morre, mas assume uma máscara, ou máscaras, que lhe dão a possibilidade de exercer papéis através da presença viva da escrita.

As relações estabelecidas entre morte e imagem, morte e escrita, vêm da necessidade humana de vencer o eterno ciclo de vida e morte. Tanto as imagens como as palavras funcionam como elementos que dão sentido à temporalidade do homem criando um campo simbólico de permanência do eu, uma vez que não existe identidade sem imagem, não existe identidade sem palavra.

A questão central que permeia a relação entre morte e imagem, morte e escrita está concebida no conceito de “sobrevivência”- *Nachleben*⁶- e nas *Pathosformeln*, como bem entendeu Warburg, e esboçadas ao longo de um labiríntico percurso do eu em se autorretratar.

Forjar a realidade é a ponte para que esse eu se manifeste e vença a morte. Tanto os primeiros retratos quanto a escrita têm essa função primordial de inaugurar o que a vida não comporta. Por meio deles o homem é capaz de empreender a trajetória a uma origem perdida e colocar a vida em movimento. A condição de simples mortal, à qual o eu está fadado, modifica-se a partir do momento em que se estabelece o estatuto de uma materialidade, na qual tudo pode ser inscrito, transmitido e expresso.

Coração andarilho é um livro cuja materialidade tem uma relação direta com as sobrevivências reatualizadas através do presente da escritura. O corpo da escrita, no livro em questão, é retratado por uma autoimagem pulsional e por gestos repetidos que se consagram através da ancestralidade e dos fantasmas que acompanham a escritora. A ancestralidade é essencial para a narradora-autora de *Coração andarilho*.

⁶ *Nachleben* é o termo original utilizado por Aby Warburg para o que aqui denominamos de “sobrevivência” ou “vida póstuma”. Segundo Giorgio Agamben: a *Nachleben* warburguiana, que define uma das principais linhas de força da reflexão de Warburg, não pode ser compreendida a não ser que a recoloquemos num horizonte mais amplo de reflexão. Para Warburg a cultura é sempre um processo de *Nachleben*, ou seja, de transmissão, recepção e polarização. (AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg and the nameless science”, 1999)

Referindo-se a ela como “mistério da sucessão”, comenta:

O mistério da sucessão, que se dá quando um escritor herda do outro o talento da escritura, ocorre também na família. Minha fatalidade era suceder a Lino e Carmen, enquanto eles sucederam aos seus avós. Não é possível romper a cadeia sucessória, o ato de depositar uma pedra sobre a outra em nome da civilização. (PIÑON, 2009, p.113).

Transitando por seus mortos, Nélide pinta vários retratos de si mesma- “Talvez a criança Nélide, que fui, seja uma mera invenção, uma fábula imprecisa.” (PIÑON, 2009, p.23); “Acabo de descobrir que o avô Daniel, sem saber, educou-me para ser uma perfeita cortesã.” (PIÑON, 2009, p.31); “Os anos me deformam e já não sou quem fui.” (PIÑON, 2009, p.299); “Pauto agora a existência com o olor da morte, acrescido de algum perfume que emana dos corpos alheios e da cozinha onde se frita o alho no azeite de oliva.” (PIÑON, 2009, p.299); “Aqui estou, intensa como sempre.” (PIÑON, 2009, p.327).

Todos esses retratos são espelhados nas inúmeras “máscaras mortuárias” revividas ao longo do livro, e simbolizadas não apenas pelos parentes mortos - “Sou filha, pois, da mulher que é eterna. Graças a ela, que se tornou a minha Scherezade, ouvi as primeiras histórias.” (PIÑON, 2009, p.184), mas também por uma legião de ilustres fantasmas- “Wagner, porém, é incrédulo quanto às minhas intenções. Desconfia que a brasileira pretenda empanar o brilho do seu gênio, contestando-lhe os mitos agrupados em suas óperas.” (PIÑON, 2009, p.277).

Os retratos pintados, em *Coração andarilho*, são concebidos como uma história de fantasmas, sobrevivências, latências e aparições, tal qual a história das imagens estudadas por Warburg, que a definia como uma “história de fantasmas para gente grande”. Mas afinal que fantasmagoria é essa que perpassa todo o estudo de Warburg, e parece definir as linhas do “eu” nelidiano?

Warburg nos fala sempre a partir de um passado, e todo o seu pensamento nos é dado através de intersticialidades, que ele chamou de “iconologia dos intervalos”. O aspecto fantasmático do pensamento deste estudioso constitui-se essencialmente numa razão de estilo. Como atesta Huberman, em *A imagem sobrevivente* (2013):

Ler Warburg apresenta a dificuldade de ver se mesclarem o ritmo da mais extenuante ou mais inesperada erudição – como a entrada em cena, em

meio a uma análise dos afrescos renascentistas do palácio Schifanoia, em Ferrara, de um astrólogo árabe do século IX, Albumasar- e o ritmo quase baudelairiano dos *foguetes*: ideias que se fundem, pensamentos inseguros, aforismos, permutações das palavras, experimentação de conceitos...tudo que Gombrich considera a conta certa para aborrecer o “ leitor moderno”, quando é precisamente a modernidade de Warburg que já se assinala nesse traço. (HUBERMAN, 2013, p.28).

Ao estudar os retratos na burguesia florentina, especialmente os retratos da família Sassetti, Warburg se vê fascinado diante de um trabalho arqueológico em que vários documentos de arquivo unem-se às imagens retratadas, devolvendo a estas *imagens fastasmáticas*, de indivíduos desaparecidos há tanto tempo, uma pulsão de vida, uma presença impressionante. Os retratos florentinos passam, então, a ser investidos de um animismo, ou seja, *de uma relação psíquica com o inanimado* e de uma *vivacidade* em que um corpo ausente, representado pelas sombras e fantasmas de seres cindidos pela história, é reanimado pelo corpo presente da imagem.

Em *Coração andarilho*, as variantes, os movimentos e flutuações em que retratos vão sendo reatualizados criam uma complexa modulação de ritmos envolvidos por relações psico-afetivas complexas. Tal experiência afeta o olhar da narradora-autora, que, ao observá-los, tem a capacidade de reconfigurá-los.

Ninguém me podia socorrer. Nem o pai, sem tempo ainda de exercer seus direitos de morto, teria como cuidar da filha. Contava, porém, com outros mortos, o avô Daniel e a avó Amada. Eles não estavam longe de onde eu me encontrava. Comoveu-me pensar que me originaria deles, eles eram a minha história. Fortificada com tal evocação, retornei à capela e escrevi, discretamente, um dos raros poemas que considero meu. A celebrar o pai, a vida. (PIÑON, 2009, p.85).

A relação da narradora-autora de *Coração andarilho* com os “retratos fantasmáticos” de sua grei apontam para esse olhar dotado de *páthos*, num determinado tempo-espço, potencializado no presente da narrativa. Quando a narradora fala: “A figura do pai surge quando menos espero. É um fantasma ativo que restauro através de memórias fragmentadas, de realidades vencidas.” (PIÑON, 2009, p.129), também aí, reafirma-se a força de uma sobrevivência no inconsciente da autora-narradora. Essa sobrevivência, reatualizada no interior da narrativa, é fruto

de um intenso movimento e de fluxos de resíduos, em que o jogo da memória e do esquecimento reivindica a história pessoal como uma questão vital.

Ao narrar uma viagem sua em companhia da mãe a Niterói para ser fotografada por renomado profissional contratado a fim de, como descrito no livro, “confirmar a sua presença no mundo” (PIÑON, 2009, p.37), a narradora-autora confirma o jogo da memória sendo trazido à tona por constantes fluxos remanescentes e pela relação que a imagem retratada estabelece com a morte. Vejamos mais uma passagem: “A mãe queria uma foto que relembresse a família como eu fora, em caso de uma fatalidade”. (PIÑON, 2009, p.37).

Nesse simples episódio, vemos a sobrevivência de um gesto que teve a sua origem em tempos remotos, pois que os retratos e as máscaras mortuárias eram confeccionados para resguardar uma imagem na ausência de um indivíduo, e, no caso dos retratos, essa ausência poderia ser tanto um deslocamento provisório como a própria morte. Isso também está claramente exposto em a “A arte viva do retrato”, estudada por Warburg. Temos a sobrevivência de antigos gestos, tais como a representação dos ex-votos de cera esculpidos diretamente na face dos patrocinadores florentinos, herança das máscaras mortuárias, que à época de todo *Quattrocento*, foram retomadas na Itália, proclamando uma presença na imagem.

As sobrevivências de gestos arcaicos, presentes em *Coração andarilho*, tal qual em “A arte do retrato”, agregam em si a encenação de um eu, que, ao mostrar-se como presença, reveste-se de inúmeras apropriações, tais como a movimentação, a estática, os gestos-traduzidos pelas *Pathosformeln*, as poses etc.

Dentro da necessidade de se autorretratar, o sujeito apresenta-se a si mesmo como outro, configurado num contexto específico de sua história individual, que abrange não apenas os modos reais de representação, como também os imaginados. O preparo para a foto, em estúdio, com fotógrafo renomado e com trajes e complementos cuidadosamente preparados pela mãe, confirmam uma ritualística que tem como intuito essa encenação do eu e o tornar-se presença num determinado espaço-tempo.

A narradora-autora é clara:

a mãe [...] estava certa de que, com tais complementos, os retratos, além de eternizarem a infância da filha em sua memória, expressariam a vida

familiar. Confessou-me, anos mais tarde, sua alegria em ter na parede do quarto um dos retratos tirados em Niterói. Tinha a filha a seu dispor, mesmo quando ela se distanciava por força de viagens, das batalhas literárias. Agradava-lhe ver-me, na visão do fotógrafo, circunspecta, a testa ampla, o cabelo preso em duas tranças laterais, os olhos abertos. Cada detalhe, no entanto, previsto por ela. (PIÑON, 2009, p.38).

Herdado de linhagens remotas, os retratos de família são o testemunho, em imagens, de uma vida, dos vínculos familiares estabelecidos em momentos cotidianos e solenes. O retrato é capaz de condensar os espaços-tempos geograficamente dispersos em uma única imagem, mas também é instruído a transformar uma ausência física em uma presença na imagem.

A memória da família como lugar de certeza identitária, e os retratos ou álbuns familiares encontram aqui, em *Coração andarilho*, a sobrevivência de antigos gestos cultuados em quase toda Roma e Grécia Antigas, onde os lares possuíam altares dedicados aos seus mortos, nos quais as máscaras mortuárias eram, por muitas ocasiões, dispostas e cultuadas. Esses cultos em ambientes familiares e sagrados simbolizavam a manutenção da identidade familiar que se confirmava e era ativada por imagens sobreviventes e pela memória dos feitos realizados por seus mortos em vida. Assim, garantia-se a manutenção de um espaço familiar e reivindicava-se a celebração da imagem em sua evocação transcendental.

A ideia de que a morte está intimamente relacionada com os retratos é referenciada pela própria história da humanidade. Circunscritas e endossadas por imagens, temos diante de nós inúmeras sepulturas, sarcófagos e urnas funerárias, que constituem em si as sobrevivências do ser humano e reestabelecem a profunda ligação entre vivos e mortos.

Em *Vida e Morte da Imagem* (1994), Régis Debray lembra: o cadáver foi o nosso primeiro objeto de arte; nossas primeiras telas foram as mortalhas; e nossos primeiros conservadores de um vasto arquivo histórico da Civilização, os embalsamadores. Ainda de acordo com Debray, “o nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida.” (DEBRAY, 1994, p.20).

A força das imagens e o movimento pela vitória da vida sobre a morte ganha dimensões colossais ao logo da história. Olhar uma imagem suscita a reconstituição

de uma lembrança da cena vivida. Em *Coração andarilho*, a narradora-autora nos conta que, ao contemplar a paisagem em algum retrato, é capaz de mergulhar sem esforço nas entranhas do passado.

Eis suas palavras:

A fotografia, ligeiramente sépia, fala da menina que fui entre os 10 e 12 anos. Leva meu nome, meus atributos, reflete minha história. Sei bem onde na foto eu estava quando alguém, com a câmara na mão, fixou a visita ao monte Pé da Múa, nas cercanias de Borela, aldeia de meu pai, Lino. (PIÑON, 2009, p.100).

O mergulho em uma imagem, seja ela imaginada ou real, revoluciona as experiências passadas e reatualiza as experiências presentes. A reconstituição pessoal de um repertório iconográfico prolonga o *páthos* e faz com que as imagens-gestos sobreviventes sejam remodeladas, ou seja, é necessário pensar as imagens em sua materialidade física, visível, para que a partir delas se possa reativar e preencher as fraturas constituintes de todos os seres humanos.

Em um conto intitulado “Sala de Armas”, de livro de mesmo título, Nélida também apresenta uma narrativa na qual imagens-gestos sobreviventes são trazidas à tona por meio de um veículo específico: a hesitação perante a morte.

O conto apresenta um protagonista masculino e sem nome, que narra sua história em primeira pessoa e entra num estado de contradição consigo mesmo diante da espera pela morte, na verdade, a grande protagonista.

Já na sua abertura, lemos:

Eu sei, nunca foi fácil. Nem os animais cedem com obediência. O homem simula coragem, mas seu atrevimento em verdade é uma sombra desmanchada pelo sol. Eu também não queria morrer. Contrariar o vigor da minha pele em chamas. Coube-me, porém antecipar-me aos desígnios, não exatamente me lançando às rochas, apenas podando devagar a energia em excesso. (PIÑON, 1981, p.99).

Como em *Coração andarilho*, o eu de “Sala de Armas” reconstrói um repertório de imagens-gestos que se fazem ecoar em sua experiência atual.

Vejamos:

Uma noite eu visitei o trabalho do pai. Adotando cuidados para que não me seguissem. E durante uma hora o imitei rasgando a terra avançava alguns centímetros na sua conquista. Cuidava para que ele não soubesse que eu havia participado do seu festim. Depois limpei a enxada, varri o solo, deixei

tudo como havia encontrado. Mas eu tremia como se o pai ao meu lado censurasse uma façanha reservada aos deuses. [...] O mistério do pai ingressava em minha vida e eu me apiedava. (PIÑON, 1981, p.105).

O conto serve para exemplificar, da mesma forma que *Coração andarilho* faz, como a narrativa oscila entre uma potência de vida e outra de morte. O excesso de presença de um eu que fala de si através da presença da morte é também um excesso de ausência. A forma de ver o mundo, em ambos os textos, nos oferece a ideia de uma potência tornada impotente pelo fato de estar sujeita à lei infalível da natureza.

Em “Sala de Armas”, a suposição contida no fragmento inicial de que “o homem simula coragem”, associada à conjunção adversativa “mas”, reitera a condição humana de “sombra desmanchada pelo sol” (PIÑON, 1981, p.99). A grande ousadia do narrador, contudo, está em desestruturar a ordem que rege a vida. Antecipar a hora da morte é sustentar um princípio de autonomia perante a vida. Dotado de consciência e faltando-lhe o vigor da pele, da juventude, o narrador, sem nome, lança o desafio de uma defasagem transformada em superação, ou seja, o conhecimento de viver para a morte traz a certeza de renovação de seu laço com a temporalidade da vida.

Em *Coração andarilho*, Nélide escreve para vencer a morte, o livro é o triunfo da escrita diante da morte, desta que, no livro em questão, não é apenas física, mas, sobretudo, da palavra.

Eis a narradora-autora que nos fala:

Pauto agora a existência com o olor da morte [...] havendo escolhido a arte como ofício, ao lidar com as palavras que crucificam e exaltam, ao reconhecer que a própria arte, pejada de manhas e mistérios, está à espreita, convocando-me a fracassar, dizendo-me, em voz sibilina, que não sei acrescentar louvores ao repertório dos meus livros, por que temer? (PIÑON, 2009, p.299)

Trata-se do triunfo da imaginação perante o cotidiano banal. A morte é algo que não pode ser abafado, pois é uma constante, e precisa ser vencida pela força da narrativa. O ato de escrever traz à tona as sobrevivências de um eu e o torna visível, e não o inverso. É por meio da construção de seu autorretrato e da sua profunda relação com a morte que as sinuosidades de suas memórias vão sendo

trilhadas. Bakhtin afirma, em *Estética da criação verbal* (1992), que o autor, assim como Nélida em *Coração andarilho*, “apresenta-se como sujeito que veicula o processo criador e ao mesmo tempo representa a si mesmo” (BAKHTIN, 1992, p.283). Através do resgate de si própria, de suas sobrevivências, em sintonia com o movimento estético criativo dado pela palavra no texto, Nélida é capaz de trilhar o percurso andarilho de sua trajetória memorialística, se reconhecer como autora, se autorrepresentar e vencer a morte.

À certeza da morte soma-se a busca por uma memória coletiva, que dê sentido e vitalidade ao eu. A narradora-autora de *Coração andarilho* tece suas memórias a partir de sua ancestralidade. A família é, para ela, a constituição do microcosmo do mundo. A família pode estar em todos os lugares porque representa aquilo que possibilita ao sujeito criar elos com a vida. O sentido da morte é o de uma resignação perante uma lei infalível e da tomada de consciência: o tempo passa para todos.

A narradora-autora questiona:

Mas onde, então, buscar uma memória coletiva, quando quase toda família já não se encontra entre nós? Uma matéria que certamente se aloja em uma psique efervescente, mas de procedência desconhecida. A dificuldade residindo no fato da família estar me deixando aos poucos. Despedidas penosas, primeiro na casa, em seguida nas capelas mortuárias. E, ao enterrarmos avós, primos, sabíamos que em breve seria nossa vez. (PIÑON, 2009, p.23).

Vemos na citação uma relação com Aristóteles – a sua ideia do homem como ser mortal e falante –, questão igualmente cara a Heidegger.

Para o autor de *Ser e Tempo* (2005):

Os homens falam para responder e são para falar. Quando terminam de falar deixam de ser. Pois um laço extraordinário entrelaça morte e sentido no sentido da existência humana: vigor silencioso de uma mesma essência, presença serena do mesmo nada criativo. O homem é o ser que fala mesmo quando não fala e cala, recolhendo-se no silêncio do sentido, assim como é o ser que morre, mesmo quando não morre e vive, recolhendo-se na temporalidade da existência. (HEIDEGGER, 2005, p.16)

Para Heidegger, o princípio do homem é a palavra, mesmo ausente. A relação da morte com a palavra encontra nesse filósofo as bases para o afirmado em *Coração andarilho*. Diz a narradora-autora:

Havia que evoluir junto à palavra em escala crescente. O verbo era uma nota dissonante e assimétrica. Ou um tema, de que não se livra. A vida, por inteiro, passa pelo crivo verbal. E a metáfora, à deriva, invade a penumbra do quarto onde o amor e a ira se alojam. (PIÑON, 2009, p.41).

Coração andarilho é, pois, um livro cujo duplo vínculo entre vida-morte é traduzido pela transformação energética da escrita enquanto força propulsora de vida. A palavra funciona, em muitos momentos da narrativa, como uma matéria orgânica, dotada de intensidades que, subvertendo a sintaxe natural de uma língua, a língua portuguesa, sobrevive como uma provável herdeira de um destino por vir.

Menciona a narradora-autora:

E, enquanto se cria, eis que a palavra é fugaz, voluntariosa, ganhando no jogo semântico mil acepções, significados que traem a minha intenção inicial e pouco me importa. E isto porque, ao situar-me no epicentro do meu ser, a palavra é também teológica, simula me amar, jura não me desertar jamais [...] Com que argumento seja, esta palavra assombra-me, circula pela ética do meu ser e pela estética da vida [...] O corpo é puro verbo [...] Melhor guardar o silêncio que a palavra me quer impor. (PIÑON, 2009, p.42-43).

A relação com a perenidade da vida é constantemente deslocada para o interior da narrativa, em que a palavra, conjugada às “excitações originais”, dá a solução para vencer a morte, pois que a “palavra assombra, circula pela ética do ser e pela estética da vida” (PIÑON, 2009, p.43).

Ética e esteticamente, a narradora-autora de *Coração andarilho* opta por um afeto distante em relação aos seus familiares, referindo-se a eles sem jamais utilizar o pronome possessivo “meu” ou “minha”, embora haja identificação onomástica da maioria das personagens que circulam na narrativa. Os exemplos não deixam dúvidas: “[...] pertencente ao avô Daniel [...] a mãe voltou a confessar [...]” (PIÑON, 2009, p.9). A ausência de pronomes oferece uma identificação por parte da autora-narradora a outros corpos, outras vidas, dando a ela um sentido coletivo.

Para a autora, em entrevista, os sentimentos são frutos de uma coletividade, nenhum sentimento é puramente individual, por mais que pareça, pois quem afinal somos nós, para traçarmos o destino de uma pulsão?

A aproximação com o pensamento de Warburg sincroniza as pulsões vitais - entendidas como forças coletivas produzidas pela humanidade - capacitando a si

mesma a se apoderar dos gestos, traduzi-los em imagens e dar a eles um sentido operatório e dinâmico de sobrevivência através da palavra manifesta.

Na perspectiva da autora Nélida Piñon, em entrevista, a pretexto de nossa suposta individualidade, estamos longe de sermos seres inaugurais, vivemos maravilhosamente das sobras de todos os seres humanos.

Embora o poder adquirido em se individualizar através de uma coletividade seja visivelmente composto pela mutilação e deslocamento do eu, ele também se afirma em múltiplos “eus”. Esses “eus” constituem as inúmeras máscaras que a narradora-autora de *Coração andarilho* carrega ao longo da existência e que trazem a sobrevivência de gestos-ancestrais herdados por uma memória compartilhada.

Em uma crônica intitulada “A máscara do meu rosto”, do livro *Até amanhã, outra vez* (1999), Nélida expressa:

Minhas máscaras acomodam-se na prateleira, em meio às bolsas. Todas parecidas, elas diferenciam-se entre si apenas em detalhes imperceptíveis aos olhos alheios. São raros aqueles que surpreendem a natureza da minha máscara. Reconhecem que rio, choro, ou encontro-me na iminência de velejar para um hemisfério longínquo, de onde, quem sabe, não regresso tão cedo. (PIÑON, 1999, p.9)

Para a autora, as máscaras são as pontes que cruzamos para alcançar os demais. Elas diferenciam entre si apenas em detalhes imperceptíveis aos olhos alheios. Nélida assume que não saberia viver sem suas máscaras, pois que elas são as salvaguardas de sua liberdade.

A conclusão é clara: ninguém prescinde do uso das máscaras, mesmo aquelas que o sujeito leva coladas à pele. Elas, sem dúvida, ajudam a viver, levam às cerimônias solenes, às aventuras do cotidiano, e hão de, um dia, ficar para sempre, transformando-se em máscara mortuária.

A busca pelas origens constitui a base para que o eu-Nélida construa seu autorretrato e provoque um deslocamento constante e dialógico através da presença viva da palavra em oposição à morte. A herança ancestral constitui a essência primordial, na qual são esboçadas as memórias, tanto pessoais como coletivas.

Os processos culturais complexos, as leituras de grandes obras da literatura mundial, as óperas, compartilhados pela narradora-autora de *Coração andarilho* com o leitor constituem patrimônios de uma ancestralidade cujo princípio de

autorreferência é a família. Esta é a sedimentação simbólica do princípio de uma herança humana que transcende ao percurso pessoal de uma vida, como nos revela o seguinte trecho:

“Estes familiares refletem a minha história. Detecto em mim traços vindos de tia Celina, Tiazinha, e de sei lá quem mais. O sangue é um fardo e revitaliza-se com a memória, também narra. E, conquanto quase todos os parentes estejam mortos, cada qual me transferiu, ao longo de minha evolução, pedaços significativos de seus enredos. Estou certa de que só mediante seus testemunhos relaciono-me com a família humana. Eles foram os primeiros modelos com os quais exercitei a imaginação, confrontei experiências, desacordos, surpreendi comportamentos ambíguos.” (PIÑON, 2009, p.164).

A relação entre morte e autorreferencialidade presente em *Coração andarilho* situa-se dentro de uma simbologia que permeia a imaginação do leitor. Este diálogo, por sua vez, não se apresenta de maneira plácida, mas violenta. A aparente visão apolínea de uma boa morte, ou de uma boa vida, é violentada constantemente por forças dionisíacas.

Warburg percebeu, ao analisar as obras de Sandro Botticelli, e ao estudar a arte viva do retrato que diante de uma aparente placidez, sempre há um vulcão em ebulição, a levar a morte a sucumbir à vida. A embriaguez dionisíaca, estado que destrói, despedaça, abole a vida, é o próprio princípio da individualidade e da autodefinição.

O princípio da luz, do sol, ordenador das forças infalíveis da natureza, faz com que tudo se submeta a uma ordem, por mais absurda, e é sempre norteado pelo vigor de uma vida em movimento caótico, a vida vence a morte.

Vida e morte são tratadas em *Coração andarilho* como duas faces de uma mesma moeda, os opostos que jamais se excluem: o princípio apolíneo e o dionisíaco. A teatralidade diante da própria vida que se esvai ganha proporções mágicas ao longo da narrativa. Confessa a narradora-autora: “Quantas vezes tomei o trem e desembarquei em Ávila para ver o fantasma de Teresa passar.”(PIÑON, 2009, p.314).

A persona Nélide, transformada em personagem de mesmo nome, ostenta uma atitude social justificada pelos fantasmas que renascem e sobrevivem na narrativa, bem como pelo desejo de tornar-se eterna por meio da ficção.

Leiamos suas palavras:

Eu ia compreendendo que era possível identificar-se com o próprio eu através de um enredo com traços novelescos, no qual se fundem fantasia e realidade. Assim começara a me narrar, a narrar certa história para mim mesma. Ainda por amor aos pais, cuidasse para que estes avanços narrativos, em direção ao meu centro, não rompessem os nexos familiares, não ferissem a tradição de que eu provinha. A propósito do que fosse eu seguia sendo filha daquela grei. (PIÑON, 2009, p.151).

É na alternância de estados de vida e de morte que a narradora capitaliza a essência de sua existência. Suas memórias são revestidas pela sombra da morte, pelos fantasmas que figuram em seu imaginário.

Nessa perspectiva, o livro se converte num espaço onde os fantasmas do eu transitam cindidos pelo universo ficcional da escritora.

2 DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO

Falar da autobiografia e da autoficção é assunto polêmico para muitos críticos. Não há consenso que aponte uma direção segura a seguir. Em 1977, com a criação do neologismo “autoficção” pelo francês Serge Doubrovsky, esse caminho parece ter se tornado ainda mais vertiginoso. Não há GPS disponível para nos orientar acerca das fronteiras que delimitam o espaço autobiográfico e o espaço autoficcional.

Considerando a força do “pacto autobiográfico” proposto por Lejeune, temos a autoficção como uma possibilidade de revolucionar o gênero autobiográfico e propor um novo gênero que permite ao eu que se narra um olhar sempre em movimento para si mesmo e para a tessitura de seu texto.

Este capítulo se propõe a discutir acerca das significações e das fronteiras desses dois conceitos em trânsito – autobiografia e autoficção – para, a partir daí, refletirmos sobre a construção do eu, em *Coração andarilho*.

Ambos os conceitos apresentam certas semelhanças e diferenças, muitas vezes aproximando-os, outras afastando-os. A relação íntima e vital estabelecida por eles com a noção de sujeito que fala de si como um ser autônomo, individualista e ousado, abre diante de nós uma problemática tanto teórica quanto empírica de análise de tais conceitos.

Para este debate partimos do olhar de Aby Warburg e suas questões acerca das sobrevivências do eu e do conceito de *Pathosformel*, ou seja, as linhas de fratura na construção dos “eus” e as fórmulas de intensidade desses mesmos “eus” na vida sempre em movimento.

Pensar os dois conceitos em trânsito sob a ótica warburguiana permite-nos compreender que as fronteiras aparentemente separá-los existem, na verdade, para serem desbravadas e, por sua vez, os intervalos abertos entre uma conceituação e outra podem e devem se deslocar, mas serão sempre entendidos como espaços vazios a serem preenchidos de acordo com o contexto e os elementos mais apropriados.

A escrita de si, tanto a autobiográfica como a autoficcional, se é que há limites para essa delimitação, permite-nos inúmeras entradas possíveis de interpretação, num labiríntico trajeto, no qual a entrada não é fornecida com precisão.

Com base nisso, o “eu”, em *Coração andarilho*, pode usufruir de inúmeros significados, cumprindo não apenas o objetivo de se autorretratar, mas também de se reconhecer enquanto individualidade, confirmando uma identificação própria, podendo esta ser aparada pela realidade ou pela imaginação. Em torno de si, a autora-naradora de *Coração andarilho* privilegia tanto as condições invisíveis, os vazios, para se autodefinir, como atinge percursos e direções bem definidas. Ao mostrar-se através da palavra circunscrita na narrativa memorialística, o narrador em primeira pessoa disponibiliza ao leitor lacunas a serem preenchidas por reflexões, errâncias e múltiplas imagens.

O olhar aqui pretendido é aquele em que o “eu” atua como simulacro de si mesmo e é capaz de romper os “pactos” com a mesma facilidade com que os validou. A partir daí, temos um novo olhar para as diferentes experiências narrativas da vida cotidiana, relatadas em primeira pessoa, bem como suas dimensões psíquicas.

A partir da complexidade de uma definição clara para os conceitos em questão e seu espelhamento com a construção do “eu” em *Coração andarilho*, refletiremos sobre as diferentes formas assumidas pela narradora-autora e pelas diferentes motivações que determinaram certas escolhas no tempo e no espaço da narrativa, seja ela denominada autobiográfica ou autoficcional, “bioautoficcional”, “ficciautobiográfica”, ou outro termo possível de aparecer.

Para tanto, traçaremos um breve itinerário da escrita de si, no qual a trilha permita-nos um olhar mais aguçado para elucidação de nossos objetivos.

2.1 Sobrevivências das escritas de si

A necessidade de se autodefinir é antiga, seja através de imagens, pinturas, autorretratos ou literariamente. Por meio de imagens sobreviventes e de palavras que guardam memórias, o homem vem plasmando ideias de si mesmo.

Na Grécia antiga, existia a figura do *aedo*, um indivíduo que, cantando, guardava a memória dos fatos vividos e organizava o discurso de toda uma sociedade. No seu canto primordial, a vida ganhava sentido e sobrevivência. Muito embora não houvesse, entre os poetas remotos, o conceito como hoje conhecemos de individualidade, o homem grego o mantinha através da percepção dos fatos vivenciados por toda uma coletividade, do resgate da memória social e dos mitos, as imagens-sobreviventes plenamente conhecidas, mas continuamente reinventadas.

Na antiguidade clássica, já existia também o espaço da vida privada, uma modalidade narrativa para quem pretendia falar, escrever sobre si mesmo. Eram os chamados *hypomnemata*, cadernos pessoais, espécies de agendas, que continham anotações, comentários diversos, tiradas anedóticas, rascunhos, cópias, reflexões, etc., também denominados “livros da vida”.

“Os livros da vida” representavam um vasto arsenal de memória material das coisas vividas, vistas, sentidas e imaginadas: Eles reuniam um rico manancial de experiências, podendo ser relidas posteriormente e certamente reavaliadas. Eram instrumentos de rica autoanálise, embora esse termo soe anacrônico para se falar dos indivíduos da antiguidade clássica. Por mais pessoais que essas cadernetas pudessem ser, elas não podem ser comparadas aos relatos confessionais ou aos diários íntimos, surgidos na era cristã, pois não instituem uma autonarrativa, propriamente dita.

A finalidade maior dos *hypomnemata* era a constituição de si e a sobrevivência da memória, através da colheita do *lógos* transmitido pelo coletivo e disperso em fragmentos. Eles ocorrem também como uma prática pessoal que revela atenção e zelo de um indivíduo perante o social, além de conferir poder sobre a vida e os acontecimentos e promover o fortalecimento da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência e autoconhecimento.

Essa prática antiga descrita acima encontra em *Coração andarilho* uma sobrevivência capaz de coletar fragmentos esparsos da memória em um cotidiano perecível e transformá-los em presença. Funciona como instrumento de cuidado e manutenção das coisas experimentadas, dos fatos, e revela-se como aquilo que Warburg bem entendeu ser um “eterno retorno das semelhanças antigas”, tal qual a autora-narradora de *Coração andarilho*:

Anoto em um caderno que levo na bolsa o que me chama atenção, sem me preocupar em guardar o que seja como tesouro. Quase tudo está fadado ao esquecimento. E como transito por um cotidiano perecível, insisto em testar a carga poética de qualquer matéria, sabendo que as ocorrências de hoje tornam-se em breve passado. Uma prática frutífera, mediante a qual tento exercitar a memória e a mirada antes que feneçam. Para este fim, recuso distrações, sigo certa rotina. (PIÑON, 2009, p.256).

O relato acima comprova o exercício de um gesto arcaico, embora em ritmo diferente de temporalidade, que tem na necessidade do registro imediato a continuidade do movimento do estar vivo. Pela escrita a memória se mantém ativada e os temas do cotidiano podem ser reorganizados poeticamente. Os “*hypomnematas nelidianos*” acabam por operar elementos de sentido e significação na concepção do sujeito que fala por si, como hoje o entendemos.

Podemos conferir ainda à narradora-autora a função de um *aedo*, a cantar e guardar suas memórias pessoais fundidas a memórias coletivas e tradicionais. Suas memórias desembocam em outras mais complexas, dos indivíduos que participam de um mesmo organismo. É a história de um povo, de uma mesma língua, traduzida por gestos perpassados por gerações.

Cantar a realidade, modificando-a, é a condição primordial para a leitura de si mesmo e do outro, em *Coração andarilho*. A reverência às sobrevivências, a um passado ocorrido *há milênios*, ao que a autora-narradora chama sua *esfera tribal*, inscreve a narrativa num espaço onde os fantasmas atuam e tomam parte das decisões do eu que se narra.

Assim a narradora nos revela:

[...] formamos todos, em conjunto, uma sociedade interligada, da qual só perdura a memória compartilhada. Confrontada com estes casos, decido eu mesma engendrar lendas e episódios que me são atribuídos [...] enlaço os

temas possíveis para melhor me entender, para subsidiar os recursos da memória, que me abastecem com a habilidade de recordar os feitos ocorridos hoje, ontem há milênios, que julgo meus, da minha esfera tribal. (PIÑON, 2009, p.7-8).

Diante das sobrevivências da antiguidade clássica, apontadas em *Coração andarilho* e sempre reatualizadas em novos contextos, abre-se diante de nós a concepção de um sujeito em contínuo deslocamento ao longo da história, um ser que se elabora através dos mitos recriados, das falhas e tensões a ele conferidas, de uma vida real fantasmagórica, de um destino cego mergulhado na história de sua ancestralidade.

Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), demonstra que o sujeito só passa a ter a dimensão de sua individualidade, enquanto valor intrínseco ao ser humano, com o advento do Iluminismo. Nesse período, o homem dotado de razão e autoconsciência toma a cena de sua própria vida.

O centro do “eu”, na era Iluminista, é o de sua identidade enquanto indivíduo, separado do coletivo, diferente do visto na Grécia antiga. A linguagem escrita produzida até essa concepção de individualidade ser estabelecida era essencialmente didática, o homem era um ser provido essencialmente pelo coletivo e sua escrita refletia esse vínculo.

Da cultura pagã à cultura cristã, o indivíduo aparece como um fantoche de forças sociais. Como atesta Leonor Arfuch (2010): “A aparição de um ‘eu’ como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente”. (ARFUCH, 2010, p.35). Ainda segundo Arfuch, pensar a autobiografia, enquanto gênero, significa “pensá-la como um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente.” (ARFUCH, 2010, p.36).

O Ocidente aqui mencionado refere-se às mudanças sofridas pelo sujeito durante seu percurso histórico. Segundo Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), existem três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo, baseada num ser centrado na razão, unificado, permanecendo sempre o mesmo ao longo de sua existência, e amplamente estudado por Warburg à época da Renascença; o sujeito sociológico, espelhando um eu percebido como tal a partir de

suas relações com os outros – segundo Hall, “a identidade é formada na “interação” entre o eu, já individualizado, e a sociedade” (HALL, 2004, p.9); e o sujeito pós-moderno, - oscilante, fragmentado, sem identidade fixa e que, na concepção de Hall, “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.” (HALL, 2004, p.9).

Esses diferentes “sujeitos”, contudo, não o redimem de sempre falar de si, seja por meio dos “cadernos da vida”- os *hypomnemata* –, seja por diários, cartas, arquivos pessoais, entre outros inúmeros meios utilizados como “suportes de memória” (FOUCAULT, 2006, p.433), “equipamento” para o pensamento e liberdade à palavra útil a nós, “para que possam também servir aos outros” (FOUCAULT, 2006, p. 434).

Dessa forma, pensar as autobiografias seria como mergulhar num passado longínquo onde o presente as reconstrói. A autobiografia aparece como a herdeira de todos esses trajetos já trilhados pelo homem na busca pelo instinto de sobrevivência por intermédio do poder da palavra circunscrita.

A escrita de si tem o poder de elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de totalidade. Tendo como centro o sujeito e carregando dentro de si inúmeras sobrevivências, gestos repetidos, dissonâncias, assonâncias, a autobiografia como gênero apoia-se na história e se faz trans-histórica, registrando marcas, abrindo espaços vazios, dando oportunidade para que outros elementos surjam a partir dela. O gênero é, portanto, uma sobrevivência de antigas práticas, nas quais o sujeito se descobre, autodefine, preservando suas memórias, reatualizando-as e fazendo-as sempre presentes no corpo da escritura.

Tanto a autobiografia como a autoficção, se há limites para essa delimitação, permite inúmeras entradas de interpretação, à medida que são também reescrituras de outras vidas. Como atestado nesse estudo, diversos tipos de leitura podem mudar o pacto autobiográfico proposto por Lejeune, ou o conceito de autoficção proposto por Doubrovsky, na medida em que nós, leitores, lemos a partir de um lugar definido por uma identidade sempre em movimento e sobrevivendo em tempos outros.

Passemos agora à análise do gênero propriamente dito.

2.2 A Autobiografia

Diante da difícil tarefa de traçar uma linha bem definida para o gênero autobiográfico, mergulhamos em uma cadeia de inúmeros repertórios em que falar de si constitui uma condição para a reflexão. As sobrevivências de antigos modos de expressão, como os já citados *hypomnemata*, aliados às práticas utilizadas pelo indivíduo para a sua autoanálise - meditação, confissão, reza, memorização, rituais de mortificação constituem os fios condutores pelos quais os elementos componentes da autobiografia se dispõem e se integram, e fazem dela um gênero literário.

Os estudos sobre a autobiografia constituem um campo ainda flutuante de análise. O século XX complexificou as indagações do indivíduo, ressaltando a fragmentação do sujeito cartesiano e das convicções cristãs imperantes. Matamos Deus com Nietzsche e nos apossamos da *vontade de poder*. O corpo antes renegado passou a ter direitos. A ideia de Deus simbolizando uma negação à liberdade humana se esvazia. Assim, batizamos um novo homem. A totalidade dessa mudança pode ser compreendida a partir da crítica estruturalista cuja linha central está sustentada em uma teoria lógico-formal da linguagem, além do conceito de inconsciente sustentado por Freud. Narrar histórias sobre si mesmo passa a ser uma possibilidade de transgressão e de produção de imagens sobre nossos recalques. A vinculação do indivíduo com a sua própria vida alcança, a partir desse momento, uma proporção gigantesca amparada por paradigmas linguísticos. É pela linguagem como prática constante de olhar para si mesmo que o homem ganha transcendência, podendo, assim, traçar ele próprio a sua (auto)biografia.

Até 1971, não existia nenhum estudo sistemático sobre a história da autobiografia. Isso não significa dizer que não existissem autobiografias, contudo suas análises, fronteiras e definições eram imprecisas. Com “a morte do autor”, nos anos 60, texto e leitor passam a ter precedência sobre a obra; por sua vez, o autor atravessa o texto como mero coadjuvante, inclusive nos intitulados autobiográficos.

O espaço destinado à arte de narrar a própria vida transforma-se em um espaço totalmente desprestigiado. É Lejeune quem devolve ao autor o seu lugar de destaque na cena autobiográfica e lança as primeiras indagações em relação ao gênero.

Nascido em 1938, Philippe Lejeune foi o primeiro estudioso a mergulhar fundo nas questões autobiográficas e em suas múltiplas facetas. Ao publicar, em 1971, *L'autobiografie en France*, no qual faz um levantamento geral acerca da produção autobiográfica em língua francesa, Lejeune projeta os fundamentais pontos que vão nortear todo o seu estudo em relação à autobiografia.

Em *L'autobiografie en France* (1971) estão contidos todos os conceitos pertinentes às suas análises subsequentes, embora apresentados de maneira embrionária, como, por exemplo: a conceituação da autobiografia como gênero; a antinomia entre romance e a autobiografia; e a formulação do conceito de “pacto autobiográfico” – contrato entre a identidade do autor (como produtor de um discurso e ao mesmo tempo um ser que assina pela obra) e o leitor.

Após quatro anos da publicação de *L'autobiografie en France*, Lejeune escreve, em 1975, um ensaio denominado *O pacto autobiográfico* e consolida muitas das indagações abandonadas no primeiro livro, delegando à autobiografia um novo estatuto privilegiado de atuação. Nesse momento, as fronteiras do gênero autobiográfico começam a ser demarcadas. Lejeune define a autobiografia nesse primeiro momento como “um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, colocando ênfase em sua vida e, em particular, na história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 1991, p.48).

Esta definição, embora bastante clara, apresenta algumas lacunas. A primeira delas seria a total orientação para a prosa e a exclusão absoluta da poesia. A segunda poderia ser caracterizada por uma preocupação com aspectos temporais do relato. E a terceira uma tendência para a constituição psicanalítica da escrita de si.

Mesmo diante de certas lacunas conceituais, é evidente a imensa contribuição de Lejeune para os estudos autobiográficos, esse gênero de natureza múltipla que nos possibilita inúmeras vias de acesso. Afinal, a pergunta que nos

cabe é: como definir um texto autobiográfico? Será por meio do “pacto” estabelecido por Lejeune?

Tanto o conceito de pacto quanto o de autobiografia são passíveis de várias formulações. Diante da intensa profusão de textos autobiográficos e suas contingências, a elaboração conceitual do pacto, no entender de Lejeune, “não está apenas no fato de ele definir um gênero, ou de definir as semelhanças entre texto e autor, mas na importância da leitura, no momento de definir um texto como sendo autobiográfico.” (LEJEUNE, 2008, p.145). O pacto, ao permitir inúmeras brechas e zonas de incertezas, apresenta-se, assim, como sempre insatisfatório.

A própria reformulação do conceito de “pacto autobiográfico” se manteve bastante atuante durante o itinerário acadêmico de Lejeune, sendo por ele constantemente examinada, como um “eterno retorno do mesmo” invocando sempre a ideia de um desafio ético e de um pensamento obsessivo em torno do tema autobiográfico.

Assim, encontramos o termo “pacto” transitando pelo título de três textos de Lejeune, datados de diferentes momentos. O primeiro deles é *O pacto autobiográfico*, de 1975; o segundo, *O pacto autobiográfico (bis)*, de 1986, e o terceiro, *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, de 2001. Dentro desse “eterno retorno” acerca do conceito de “pacto autobiográfico”, que insiste em se *reatualizar em diferentes contextos*, podemos perceber a intenção de Lejeune em implantar um incessante questionamento e uma incansável busca por um aprofundamento e alargamento de seus estudos.

Em *O pacto autobiográfico* (1975), Lejeune delimita a noção do termo como a de uma concepção bem estabelecida e funcionando como um poderoso agente de investigação. O pacto é anunciado por duas maneiras distintas de arranjo. A primeira delas, a forma implícita, na qual são estabelecidas operações sutis, como, por exemplo, o uso de títulos, preâmbulos, prefácios, seção inicial do texto, entre outros. E a segunda, a forma patente, ou seja, o leitor como testemunha inteligente e dialógica de tudo lido, estabelecendo o *pacto* já na capa do livro, através do nome próprio do autor e do título da obra.

Por sua vez, a liberdade de escolha na efetivação do mesmo é estabelecida na medida da operação heterogênea das três modalidades em questão, autor-

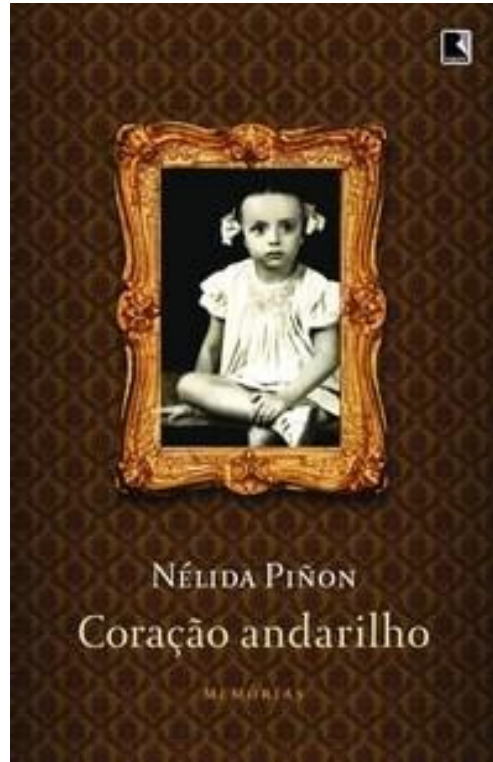
narrador-personagem, agindo de modo a condicionar o leitor à certificação de todas as exigências postas em cheque pelo contrato.

O pacto fortalece a definição da autobiografia no campo literário, retirando-a da posição de mero documento sobre a vida de um determinado autor. Segundo o estudioso francês, a assinatura do autor, seu nome próprio, constitui a garantia para a realização e confirmação do acordo, assim como também o âmbito textual e o referencial, este por remeter a algo externo ao texto, ou seja, o próprio indivíduo-autor. Para Lejeune, “o autor é um nome próprio, que não se escamoteia” (LEJEUNE, 1975, p.), vive e assume sua própria existência, não é uma pessoa, escreve e publica. Por isso, diz ele em *O pacto autobiográfico* (1975), a autobiografia se definiria por:

Se interrogar sobre o senso, os meios, o alcance de seu gesto, é o primeiro ato da autobiografia: frequentemente o texto começa não no momento de nascimento do autor, mas de um tipo de ato do nascimento do discurso, o "pacto biográfico". Neste, a autobiografia não inventa: as memórias começam ritualmente por um ato deste gênero: expondo intenção, circunstâncias onde são escritos, refutação de objetivos ou de críticas. A autobiografia se interroga ainda que fatalmente sobre ela mesma, ela inventa sua problemática e a propõe ao leitor. Esta conduta firmada, essa interrogação sobre o que é feito, não termina até que o pacto autobiográfico termine: ao longo da obra, a presença explícita (às vezes indiscreta) do narrador permanece. É aí que distingue o recito autobiográfico de outras formas do recito na primeira pessoa: uma relação onde é estabelecido um elo entre o passado e o presente, e a escrita é posta em cena. (LEJEUNE, 1998a, p. 49).

A partir dos preceitos esboçados por Lejeune, enxergamos em *Coração andarilho*(2009) todas as prerrogativas para classificá-lo como uma obra autobiográfica, pois figuram na sua capa três elementos; o retrato, a assinatura da autora e a denominação “memórias”, certificando o “pacto autobiográfico”, como atesta a imagem a seguir:

Figura 10- Capa do Livro Intitulado *Coração andarilho*, 2009.



Fonte: Livro Acervo Pessoal

O autor, como produtor de um discurso e ao mesmo tempo um ser real que assina a obra, é a afirmação na narrativa desse eu que sobrevive além de si mesmo, estabelecendo com o leitor um acordo. O pacto fornece ao leitor um arsenal de indícios, tornando patentes as relações entre autor-narrador-personagem dentro da escrita autobiográfica de *Coração andarilho*.

Todavia, há uma contradição. O retrato estampado na capa reflete a imagem de uma criança, nada parecida com as feições da renomada escritora Nélida Piñón. O que pensar então? Será o retrato da própria autora cujos traços mais marcantes são expressos pelos olhos cerrados, mas que ali figuram como grandes observadores do mundo? Afinal, que imagem é essa na capa do livro de memórias de Nélida Piñón?

A imagem retratada na capa evoca múltiplas indagações, é presença sendo ausência. É no rosto de um outro que o “eu” se reconhece, - o “eu” pode ser aqui ser refletido tanto no leitor quanto no autor - se dá sentido e sobrevive a si mesmo.

Segundo Jean Luc Nancy, em *Le regard du portrait* (2000), de alguma forma, “todo retrato tem algo de autorretrato” (NANCY, 2000, p.11). O filósofo estabelece essa relação e diz haver fundamentalmente três tempos de um “si” tornar-se um “mim”. São eles: 1º- O retrato parece-se comigo; 2º- O retrato lembra-me; 3º O retrato olha-me.

No primeiro caso, parecer implica um corpo-rosto imagem; no segundo, lembrar invoca um corpo-rosto ausente; no terceiro, olhar traduz um corpo-rosto presente. Assim como a autobiografia, a fotografia compõe corpos, rostos, *pedaços de vida*, carregam a memória acompanhando o deslocamento da vida através do tempo.

A contradição antes reiterada encontra aqui seu contraponto, o que vemos é o que nos olha. Pouco importa agora se o retrato é ou não da autora Nélide Piñon, pois a imagem põe em jogo vários elementos em relação ao leitor, criando uma dialética possível de confirmar o pacto proposto por Lejeune pelo simples olhar. O caráter da experiência subjetiva postulada pelo “olhar o retrato na capa” abre espaço para o mergulho do leitor na narrativa. Ao fazê-lo, acaba encontrando, mais precisamente no capítulo nove do livro, a história do retrato impresso.

A narradora-autora revela:

A foto, ora em meu poder, mereceu de Rubem Fonseca, ao vê-la ampliada na então agência de Carmen Balcells, no Rio de Janeiro, o comentário carinhoso: se tivéssemos conhecido esta foto antes, nos teríamos precavido contra Nélide. Querendo dizer que a foto, em si explanatória, trazia-nos a menina que tinha no rosto a marca da obstinação, que antevia a gravidade de um ideário estético.
(PIÑON, 2009, p.39).

A dinâmica da escolha do retrato nos faz intuir a respeito das relações que tal imagem estabelece fora do texto, podendo a partir dele ganhar novos direcionamentos. Talvez essa escolha potencialize uma visão narcisista de si mesma a partir do comentário feito por Rubem Fonseca, associando a imagem a um ideário estético. Sem a intenção de desenvolver aqui um levantamento justificativo para tal

escolha, embora saibamos que nada é fortuito, nos limitaremos à noção de um eu em movimento dinâmico, não apenas designando coisas a respeito de si mesmo através das imagens trazidas ao longo da vida, mas, sobretudo, pelas palavras delas originadas.

Para Warburg (2013), isso seriam as discordâncias que concordam (*concordia scordans*), i.e., a ideia de que os opostos compõem uma unidade peculiarizada pela discordância.

Esta tradição dialética teve em Nietzsche um dos mais férteis seguidores. Para ele, os opostos se complementam, sem jamais se negarem. Um eu, por exemplo, fora da interioridade da narrativa, não exclui um outro, ele mesmo, dentro dela. A visão de si não se legitima apenas no presente em que está fixada, ela também sobrevive em outros corpos, outras falas.

Ainda segundo Warburg (2013), diante de um retrato, somos afetados por uma força vital, não podendo reduzi-la a seus elementos objetivos. Na verdade, um retrato e tudo contido nele, incluindo até mesmo os comentários, como por exemplo, o de Rubem Fonseca em relação à foto de Nélide, pode ser entendido como uma potência afirmativa do falso, na qual certa incerteza é trazida à tona.

Em vários trechos do livro *Coração andarilho* constatamos essa incerteza. A narradora-autora desabafa: - “Ao ver-me à mercê da fantasia alheia, duvido se há legitimidade em qualquer discurso, incluindo o meu.” (PIÑON, 2009, p.7); “Talvez a criança que fui seja uma mera invenção.” (PIÑON, 2009, p.23); “As fotos atestam, até certa idade, que tinha os olhos abertos, a pele alvejante, os cabelos ralos e finos.” (PIÑON, 2009, p.25); “Olho-me na foto. O rosto ainda é meu, a despeito do semblante atual pouco guardar daquela menina.” (PIÑON, 2009, p.100).

A autobiografia, por essa perspectiva, também é impelida por um autorretrato estampado, uma potência do falso com bases verdadeiras. Eu, um outro, eu mesmo. Há sempre uma perda e uma ausência percebidas por meio de uma presença adquirida pelo próprio ato de escrever. Este ato, por outro lado, remete à solidão e é encarado como forma de evitar o desprazer na vida, assim atestado pela narradora-autora: “Tenho razões para viver. Finjo aceitar que o teatro do meu cotidiano converge para a arte, só porque me intitulo escritora. E que o real, filho dileto do

mistério, recusa acertos sociais, a lógica que desacata a estética.” (PIÑON, 2009, p.294).

O conceito de autobiografia, como entendido por Lejeune, é assumido, em *Coração andarilho*, pelo ato presente da escritura, pressupondo a veracidade dos fatos e o compromisso com a realidade, porém essa veracidade não é total e tampouco esse compromisso o é.

Em *O Espaço Biográfico* (2010), Arfuch comenta:

É justamente diante da manifesta impossibilidade de ancoragem factual, “verificável”, do enunciador, que Lejeune, consciente de enfrentar um dilema filosófico que atravessa a história do autobiográfico, propõe a ideia do pacto autobiográfico entre autor e leitor, desligando assim crença e verdade: “Pacto (contrato) de identidade selado pelo próprio nome. (ARFUCH, 2010, p.53).

Compreender a autobiografia seria afirmar a concomitância de um sistema referencial e de um sistema em que a escritura não tem relação direta com essa verdade. Por sua vez, o “pacto autobiográfico” conjectura essa veracidade e admite várias leituras, pontos de vistas diferenciados, estabelecendo analogias nas quais uma coisa leva a outra, como uma rede de conexões, pois ele legitima inúmeros aspectos anteriores ao próprio texto, aspectos sociológicos, filosóficos e também psicológicos, psicanalíticos, tanto do autor quanto em relação ao leitor.

A veracidade dos fatos, em *Coração andarilho*, é posta em cheque o tempo todo. Logo na primeira página do livro, a narradora-autora confessa: “Meu testemunho é impreciso. Misturo a colheita da memória com a invenção.” (PIÑON, 2009, p.7); [...] e ao longo de todo o texto vai manifestando a sua incerteza perante as manifestações da realidade, - “Em quem confiar? Acaso podemos contar com o mistério dos vivos, com a versão falseada que eles guardam da realidade?” (PIÑON, 2009, p.24); “[...] na apologia do banal, igualmente se concentra a essência dramática de nossa espécie.” (PIÑON, 2009, p.306).

Por ser um texto referencial, *Coração andarilho* constitui-se num espaço restrito, embora legítimo de atuação, onde a narradora-autora detém a verdade dos fatos que narra - “decido eu mesma engendrar lendas e episódios que me são atribuídos. Sempre como desculpa a condição de escritora” (PIÑON, 2009, p.8); e também se reserva o direito ao segredo, quando diz:

O pai já teria observado que a filha, parecida a ele em tantos aspectos, precocemente cancelara o acesso alheio ao seu ser íntimo, mesmo tratando-se da família. E adotara, como hábito, evitar comentários sobre seus acertos e malogros, com isto lutando por conservar o dom da inviolabilidade. (PIÑON, 2009, p.151)

Mesmo apoiando-se no pacto de veracidade - “A verdade é que tinha prazer em viver, embora me confundisse a ambiguidade que intuía existir no cotidiano” (p.158), *Coração andarilho* demonstra uma série de influências ficcionais na narrativa: “Eu ia compreendendo que era possível identificar-se com o próprio eu através de um enredo com traços novelescos, no qual fundem fantasia e realidade. Assim, começara a me narrar, a narrar certa história para mim mesma.” (PIÑON, 2009, p.151).

Quanto às “influências ficcionais” presentes na narrativa do livro em questão, vale comentar a definição dada por Lejeune em relação a esse aspecto. Segundo o estudioso, os procedimentos narrativos da ficção - romance autobiográfico -, e do relato autobiográfico se assemelham e circulam entre um gênero e outro. Para Lejeune, o autor de uma autobiografia deve efetuar um traçado de franqueza irrealizável, ocupando-se dos mais variados dispositivos ficcionais.

Assim, em *Coração andarilho*, percebemos a narradora-autora conferindo à imaginação um estatuto preponderante na narrativa, – “A felicidade dissolve-se nas lembranças e é forçoso inventá-la.” (PIÑON, 2009, p.19) - e, ao mesmo tempo, cotejando uma série de problemas frente à escrita. Muito embora esses empecilhos à exteriorização individual pareçam sucumbir ao próprio texto, operando como componentes colaboradores do pacto proposto por Lejeune.

A narradora-autora desabafa:

Conquanto amasse a literatura, percebia que nem todas as ações humanas cabiam dentro do registro literário. Ao mesmo tempo observava que nem os proclamas do amor, ingênuos e genuínos, poderiam esclarecer, fora da arte, a precariedade humana. E isto porque, sem os recursos desta mesma arte, as palavras que cantamos, ou pronunciamos, facilmente perdem densidade. (PIÑON, 2009, p.158).

Além de todas essas características presentes no texto, identificando-o com as questões trazidas por Philippe Lejeune sobre a autobiografia e seus limites,

verificamos a noção de indivíduo no livro como altamente fictícia. A suposta fidelidade dos fatos imposta pelo pacto autobiográfico se manifesta como se fossem “efeitos do real”, dentro de uma concepção realista proposta por Barthes (1968).

Mescladas às memórias, as intenções realistas da narradora-autora apresentam-se em sua maioria camufladas e revelam-se como possibilidades de uma intervenção ética e política através de seu texto. A voz feminina que fala de si como pano de fundo da pátria Brasil e que se permite fundir códigos distintos - privado e público, pessoal e coletivo - possibilita ao leitor uma mistura e alternância de ritmos.

O trecho a seguir é um bom exemplo:

Sou eu, pois, que, em meio a infindáveis incongruências, arrasto o fardo da própria biografia. Esta espécie de carapaça de tartaruga em que me converti e da qual não me desprendo. Um mosaico que reflete minha associação com o Brasil, a família, até mesmo com a minha carteira de identidade. De verdade, benefícios biográficos que terminam favorecendo santos, assassinos, sobretudo os vendilhões da pátria. Ao longo de tal percurso, no entanto, nos reconhecemos miseráveis, seres sem escrúpulos. E, confrontados com os descalabros coletivos, temos medo. (PIÑON, 2009, p. 207).

É como se houvesse uma familiaridade e uma estranheza diante do narrado, propiciando essa mistura rítmica anteriormente referida. A familiaridade vem da relação de proximidade com o real, através da família, da pátria; a estranheza aparece mediante esses “efeitos de real” fomentados pelo reconhecimento dos continentes obscuros da natureza humana, *santos, assassinos, seres sem escrúpulo*. A escrita autobiográfica apresenta-se, portanto, como também um lugar de vazios, de espaçamentos, de ambiguidades que se tensionam em favor da narrativa. É no corpo da palavra que o próprio corpo do indivíduo se apoia. Um corpo autobiográfico e nuclear cuja rota se descobre lentamente através dos interstícios textuais.

Em *Coração andarilho*, a relação com a palavra é dialética e medida pelos abismos e pelas fraturas que elas carregam. Um exemplo disso é um fato ocorrido em âmbito escolar: até os oito anos de idade, a narradora-autora falava errado, não conseguindo pronunciar o “r” e outras letras de uma lista de palavras. Por conta disso, fora ridicularizada por colegas de classe.

Rememorado no livro, o fato acima narrado inicia um processo de reconhecimento de uma falha e sua capacidade de transformá-la. O ponto de partida é a experiência dolorosa, “trágica”, de uma situação que precisa ser revertida. A realidade aqui contém a verdade de uma experiência traumática que despoletou uma vontade de superação: “O golpe, frontal, me desesperou. Não reagi à agressão, mas, chegando em casa aos prantos, confessei à mãe o motivo do desgosto.” (PIÑON, 2009, p.40).

Ao verbalizar o ocorrido à mãe, a narradora se libera do sentimento de recalque. A desbanalização do acontecimento delinea os fundamentos, por intermédio da força da palavra, em exaltar o espírito ousado da narradora-autora. Por sua vez, a mãe a conforta e lhe oferece alento ainda maior através de suas sábias lições, dizendo-lhe que, “embora fosse inteligente e perceptiva, tinha a linguagem precária e pobre, que deixava a desejar. Isto é, escondia metade do que eu sabia.” (PIÑON, 2009, p.41).

Os dois fatos, o ocorrido no colégio e a fala da mãe, ressuscitam em sua narrativa como os elementos determinantes para fazer da narradora-autora quem é.

Ela nos diz:

Ambos os episódios determinaram que eu fizesse do verbo razão de ser. Tentasse traduzir o universo ao meu alcance com palavras exuberantes, atrevidas, temerárias, de intensa carga poética. Enveredasse pelos interstícios da poesia humana que, afinal, podia ser minha. (PIÑON, 2009, p.41).

Assim, admitimos em *Coração andarilho* a importância dada à palavra, não apenas a palavra escrita, mas também a palavra falada. A palavra com ritmo próprio, nota *dissonante e assimétrica* – “Da palavra que ofende, mata, redime, canta, e afina-se com o diafragma.” (PIÑON, 2009, p.41).

Segundo a narradora-autora:

Havia que evoluir junto a palavra em escala crescente. O verbo era uma nota dissonante e assimétrica. Ou um tema, de que não se livra. A vida, por inteiro, passa pelo crivo verbal. E a metáfora, à deriva, invade a penumbra do quarto onde o amor e a ira se alojam e simbolizam o ramalhete de flores deixado à noite em casa por um anônimo que confia no fausto da palavra mesmo sem haver enviado um cartão. (PIÑON, 2009, p.41).

É pela palavra que a realidade torna-se ficção. Pelo laboratório linguístico ancestral, o sujeito vai decifrando as suas memórias e montando os fragmentos externos e internos de sua individualidade, a sua autobiografia.

2.3 A Autoficção

Originalmente, o termo autoficção nasce na França, no ano de 1977, tendo como criador Serge Doubrovsky (1928), com o intuito de preencher a *casa vazia* deixada por Philippe Lejeune (1938) com o “pacto autobiográfico”.

A análise da tríade autor-narrador-personagem, como um único eu, detentor da verdade sobre si mesmo, estabelecendo com o leitor um pacto, o “pacto autobiográfico”, o qual definirá o modo de leitura e de aceitação como verdade estabelecida, permite-nos, como visto no item 2.2, inumeráveis discussões e inflexões críticas sobre os mecanismos de atuação desses elementos, como também as repercussões que tais mecanismos têm tomado na atualidade.

Os recentes estudos e publicações, apoiados em grande escala pela comunidade acadêmica sobre as “escritas de si” em suas mais variadas formas de expressão, têm proporcionado um alargamento das questões autoficcionais, sendo o termo “autoficção” o carro-chefe de grande número de congressos e simpósios, além, também, de muitos escritores, atuantes do cenário literário atual, apropriarem-se do termo para explicarem suas obras.

Além disso, o termo tem destaque não apenas no âmbito literário, estendendo-se por outros campos do fazer artístico, como o cinema documental, as artes plásticas, a dança e o teatro.

A dimensão expandida da experiência autoficcional pode ser compreendida pela sua associação à psicanálise, como bem atestou o próprio Doubrovsky, criador do neologismo, e com relação às grandes calamidades históricas que pontuaram a experiência subjetiva do homem no século XX.

As duas grandes guerras, o Holocausto, as ondas de revolução global, o capitalismo desenfreado, os fascismos, as ditaduras na América Latina, enfim, todos esses movimentos geradores de violência e desencadeadores de traumas coletivos e individuais, mobilizaram a ascensão da autoficção como um *sintoma* de época. Assim, a prática autoficcional, através de mecanismos e estratégias próprias, tem sido capaz de resgatar um “eu em ruínas”⁷, estraçalhado pelo peso da história e de seus fantasmas, levando-o à reinvenção de si por si mesmo, nas mais variadas formas de expressão artística.

A autoficção adquire assim, aproximando-a do pensamento de Warburg, a ideia de um *Dynamogramm*, i.e., uma “estética das forças”, e não exatamente de um conceito ou mecanismo de elementos que apontam para certas significações. Como atesta Jovita Maria Gerheim Noronha, em *Ensaio Sobre a Autoficção* (2014): “De fato, tanto a fortuna crítica da autoficção, quanto sua apropriação pelos autores para designar suas obras deixam antes a impressão de um debate vertiginoso, à maneira de Pirandello.” (NORONHA, 2014, p.8). Ora manifestando-se de maneira fluida, de fácil identificação, ora espelhando-se como vacilante e indefinida, a autoficção impõe, pela inconstância apresentada, uma discussão dialeticamente pensada através de oscilações constantes, ou seja, a autoficção é um embate entre latências e crises, em contextos continuamente renovados, no qual o termo funciona sempre como *sintoma*.

Mas afinal o que é um sintoma? O significado de sintoma desfila nos dicionários relacionando-se a basicamente dois campos de saber, o da medicina e o da filosofia. Na medicina, em *Dicionário da Língua Portuguesa* (2003-2006), ele é identificado como: “Fenômeno das funções ou da constituição material dos órgãos, próprio para indicar a existência, a sede e a natureza de uma enfermidade”, ou “o que é produzido pela própria lesão ou perturbação funcional”, na filosofia: “Indício de um estado ou de mudanças ocultas”; além de poder ser caracterizado por sua adjetivação, atuando ora como um sintoma direto ou indireto, ora como um sintoma objetivo ou subjetivo.

⁷ O termo “eu em ruínas” é mencionado em: (MARRA CCINI, Eliane Michelini (org). *O eu em ruína. Perda e falência psíquica*. São Paulo: Primavera Editorial, 2010.

Temos diante de uma simples palavra toda a perturbação de ritmos nela contida funcionando também como sintomas. Tudo isso pode soar muito sintomático, e por isso escolhemos como formulação para a palavra em jogo, uma ideia, uma concepção de pensamento, aos moldes warburgianos. Não chega a ser uma definição precisa de um conceito, mas antes uma ideia em sintonia com a grande intuição desse pensador.

Entendemos *sintoma* como uma sobrevivência rítmica de algum evento potencializado em ações opostas que insistem em reaparecer.

Nas palavras de Didi Huberman, em relação ao pensamento de Warburg, (2013):

[...] um sintoma [...] será, no contexto que demos a nós mesmos, a ritmicidade muito particular de um evento de sobrevivência: uma mistura de irrupção (surgimento do Agora) e retorno (surgimento do Outrora). Em outras palavras, será a concomitância inesperada de um contratempo e uma repetição. (HUBERMAN, 2013, p.149).

A autoficção poderia ser, então, identificável a esse *sintoma* potencializado e provocador de suspeitas, capaz de revolucionar o gênero autobiográfico, mas também de germinar consequências definitivas para o sujeito autor de si mesmo.

Para esse sintoma autoficcional ser compreendido de maneira mais clara e contribuir para a análise de *Coração andarilho* (2009), trouxemos alguns questionamentos e definições de teóricos franceses, dentre eles, Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune, Vincent Colonna e Philippe Gasparini.

Em artigo intitulado *Mon dernier moi*, de 2010, apresentado em um Colóquio na *Université Lyon*, Doubrovsky começa falando das origens do termo autoficção:

[...] sobre a primeira versão de *Le monstre*, descobri que a palavra já aparecera sob a forma “auto-ficção” durante a análise de um sonho inserida no próprio texto do romance. Usei a palavra na quarta capa de *Fils* (1977), sob a forma *autoficção* em itálico. A maior parte das resenhas do livro citava o termo entre aspas, como se o tratasse com luvas de pelica. (DOUBROVSKY in NORONHA 2014, p.112).

Após essa breve apresentação do termo, Doubrovsky menciona sua surpresa diante da imensa propagação que a autoficção vem tomando, a partir dos anos 1980-1990, não apenas estando restrita a textos literários, mas ganhando amplitude em várias áreas artísticas, como cinema, pintura, teatro, arte, dança, além, claro, de

sua presença frequente nas redes sociais. Diante de tal “fenômeno”, a pergunta é: cabe defini-la como um novo gênero?

Doubrovsky, ao ser questionado sobre isso, se exime de tal tarefa, argumentando a favor da vantagem da ambiguidade oferecida pelo termo, pois, segundo o estudioso, essa imprecisão contida no termo capacita o interesse de muitos estudiosos a pensá-la sob diferentes pontos de vista, potencializando, assim, seus sentidos. Para Doubrovsky, “a palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, *in* NORONHA, 2014, p.113).

O terreno da autoficção é mesmo muito amplo e parece se expandir ainda mais a cada definição posta em jogo por seus estudiosos. Em contrapartida, para Doubrovsky ela é uma variante pós-moderna da autobiografia, visto que não existe mais a possibilidade de um pacto entre autor e leitor acerca de uma verdade fiel aos fatos narrados.

Dito de outra forma, não há mais como considerar uma correspondência inquestionável diante do lido, tampouco há um discurso histórico coeso em relação a uma vida narrada em primeira pessoa na pós-modernidade. A autoficção é, pois, nos termos de Vilain, uma “reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória.” (VILAIN, 2005, p. 212).

Na autoficção doubrovskyana o importante é o momento presente da escrita, pois nele está contida a presença das marcas absolutas das fraturas do eu, narrador de sua vida. Por essas acepções de Doubrovsky, podemos certamente classificar *Coração andarilho* como um livro autoficcional, expresso na seguinte citação: “A felicidade dissolve-se nas lembranças e é forçoso inventá-la. Pergunto-me que pedaço de vida, sorvido no colo familiar, merece hoje reconstrução verbal?” (PIÑON, 2009, p.19).

A invenção mencionada, aliada à expressão “pedaço de vida”, valida uma maneira encontrada pela narradora-autora de captar um fragmento de si cujas nuances são recriadas através das palavras, dando sentido a sua existência, como bem compreende Doubrovsky. Para o autor, narrar a própria vida é recriar uma existência através das palavras, exatamente como faz a autora-narradora Nélida, em *Coração andarilho*.

Segundo Doubrovsky, a autoficção é um procedimento cuja matéria é integralmente autobiográfica, mas a maneira de expressá-la é integralmente ficcional. Em *Coração andarilho*, a autora-narradora assume habitar sozinha o seu corpo, enquanto empunha a caneta e as palavras - são elas que falam - e ainda desabafa:

Oscilo, pois, entre o que a realidade me obriga e o que a imaginação sugere. Mas não posso fugir dos anseios impostos por uma imaginação recalcitrante, insatisfeita. Aliás, foi este mundo sensível e desordenado que presidiu algumas das minhas decisões existenciais [...] graças a esta imaginação voraz, o cotidiano recheia-se de episódios enriquecedores. (PIÑON, 2009, p.201).

A narrativa de Nélide parte de suas vivências reais, contudo ao trazê-las para o âmbito da escrita, ganham uma dimensão mágica, inventiva, recheada de episódios enriquecedores. As reflexões transcendem o domínio da realidade, sendo expandidas pelos interstícios da imaginação: **é** o texto nelidiano que se destaca e não a vida da autora Nélide Piñon. Sua forma de escrever, de dar sentido a acontecimentos banais, ultrapassa a mera história da vida da escritora contada em primeira pessoa.

Retomando o artigo de Doubrovsky, é interessante perceber em sua fala todos os elementos por ele teorizados. Ora fala o crítico, ora o escritor, ora um sujeito presente na ausência dos outros dois personagens em cena. Ao mencionar o seu último projeto literário - ainda em andamento no momento presente de sua fala - intitulado *Un homme de passage*, Doubrovsky remete ao livro o sentido da epígrafe de Proust em *Em busca do tempo perdido*: “Pois compreendia que morrer não era algo novo, mas que, ao contrário, desde minha infância, já morrera muitas vezes”.

A partir dessa epígrafe, Doubrovsky explica a essência da escritura dada em seu último projeto literário, e completa:

É o livro de suas mortes, empreendido por um homem no término da vida, já tendo chegado a uma idade bem avançada. Esse homem, vê-se logo de cara, sou eu [...] Em *Fils*, meu nome surge pouco a pouco, sob a forma de iniciais gravadas em uma pasta, J.S.D [...] Em um *Un homme de passage*, minha identidade completa surge, nesse jogo do eu, desde a primeira página [...] a homonímia autor-narrador-personagem dá ao texto um estatuto que o inscreve no pacto autobiográfico. Olhando, entretanto, um pouco mais de perto, um “eu referente” (no presente) não conta a

experiência de um “eu referido” (no passado) [...] trata-se obviamente de uma ficção. (DOUBROVSKY *in* NORONHA, 2014, p.114).

Doubrovsky põe em xeque a tríade autor-narrador-personagem formando um único eu como um dos fundamentos para o pacto autobiográfico funcionar. Afirma também que a autoficção se inscreve além ou aquém do problema dos pactos, ou seja, é no funcionamento simbólico da própria escrita que a autoficção se afirma como tal (DOUBROVSKY, *in* NORONHA, 2014, p 117).

Assim como em *Un homme de passage, Coração andarilho* também afirma o pacto proposto por Lejeune, contudo também é pela força simbólica das palavras que o livro se afirma – “E, enquanto se cria, eis que a palavra é fugaz, voluntariosa ganhando no jogo semântico mil acepções, significados que traem a minha intenção inicial e pouco me importa.” (PIÑON, 2009, p.42). Além de, como o livro de Doubrovsky, ser o livro das mortes de sua autora-narradora.

Esta profere:

Constato que a idade é fardo, farol, e um tesouro de memórias [...] a vida oferece-me símbolos que dificilmente interpreto. Ontem, por exemplo, sonhei ter ao meu lado, na mesinha-de-cabeceira, o *Livro das horas*, do duque de Berry. Uma maravilha do século XV, hoje na cidade de Chantilly, conhecida como *As ricas horas* [...] Acaso, com o sonho, ambicionei armazenar horas tão ricas quanto aquelas que o duque desfrutava ao rezar, ajoelhado, no seu genuflexo? Os anos me deformaram e já não sou quem fui.[...] mais velha agora, dialogo comigo, com quem seja, e até com Deus. (PIÑON, 2009, p.298-299).

Assim, Doubrovsky julga a autoficção não simplesmente a narração e o desenrolar dos fatos vivenciados pelo autor, mas antes a escolha em reinventá-los por meio de estratégias ficcionais. A questão da linguagem é, então, posta em destaque e os espaços em branco aflorados pela continuidade narrativa constituem a grande possibilidade para o eu se autoficcionalizar.

Em um pequeno texto apresentado em 1992, num colóquio intitulado *Autofictions & Cie*, realizado na Universidade de Nanterre, em Paris, Philippe Lejeune apresenta uma fala, nomeada “Peça em cinco atos”. Nela, o estudioso antecipa os rumos que o conceito de “autoficção” vem tomando.

Ironia da vida acadêmica, pois foi a partir dos vazios deixados pelo próprio Lejeune, com o conceito de “pacto autobiográfico”, que o termo ganhou tanta notoriedade. A sua reflexão em torno do neologismo se desdobra em uma

apresentação como o próprio título já diz, do conceito de autoficção em cinco atos, ou seja, cinco datas.

No *Ato I*, 1973, o crítico, através de uma linguagem metafórica, diz ter transformado “o matagal da literatura do eu em jardim à francesa” (LEJEUNE, *in* NORONHA, 2014, p.21) e menciona a sua dificuldade inicial em traçar um caminho preciso para o pacto autobiográfico diante do que ele identifica como “dupla entrada que cruza dois elementos do compromisso o qual pode assumir um autor: a declaração quanto ao gênero praticado (romance - nada – autobiografia) e o nome que dá ao personagem principal (diferente do seu – nenhum – seu próprio nome)” (p.21). Diante dos vazios suscitados pelo pacto autobiográfico, Lejeune admite: “Todos nós temos nossas cegueiras.” (LEJEUNE, *in* NORONHA, 2014, p.22).

No *Ato II*, 1977, Lejeune rememora a carta escrita por Doubrovsky a ele indicando-lhe o que este percebeu como “a vontade de preencher aquela “casa” que sua análise deixara vazia” (p.22). Em seguida, Lejeune menciona o “*romance*” *Fils* e a ambiguidade contratual proposta no livro, consistindo em nomear o personagem com seu próprio nome, e por fim o batismo de “autoficção”. Lejeune salienta o contexto no qual o termo “autoficção” é gerado, apontando-lhe um caráter lúdico e ligando-o à psicanálise, como o próprio Doubrovsky já o tinha feito.

No *Ato III*, 1984, Lejeune assimila a amplitude do termo “autoficção” realizada por Jacques Lecarme, mencionando a importância de suas análises, e como a soma impressionante de estudos sobre o termo recupera os fundamentais princípios de sua entrada, que, por metonímia, torna-se a capital de um país bem vasto.

No *Ato IV*, 1989, o estudioso ilustra a tese do jovem pesquisador, Vincent Colonna, demonstrando como ela amplia o termo “autoficção”, dando-lhe um estatuto tanto ficcional (a forma literária) quanto fictício - a invenção mesma do conteúdo.

A partir desse momento, destaca Lejeune:

A autoficção dispõe de referências preciosas. São elas um *terminus technicus* e uma primeira definição: uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro). (LEJEUNE, *in* NORONHA, 2014, p. 26).

No Ato V, 1991-1992, último ato apresentado pelo crítico, ele põe em cena o próprio colóquio, e sua importância para as discussões que o termo autoficção suscita aliado as suas diferentes conceituações e possíveis rumos.

O papel fundamental de Philippe Lejeune para os sentidos, potencialidades e sobrevivências do gênero autoficcional, aqui brevemente posto em discussão, aliado a um constante autorreposicionamento de suas práticas, sempre atualizadas em novos contextos, fazem desde estudioso um exemplo de como determinado conceito pode ser compreendido pela ótica autobiográfica de quem o propõe.

Ao escrever *Peça em cinco atos*, Lejeune volta-se para o seu passado, onde ainda sobrevive o “pacto autobiográfico”, projetando-se para o futuro, lugar da autoficção e de incessantes debates sobre o tema.

No referido texto, Lejeune é o autor-narrador-personagem de si próprio. Sujeito capaz de repensar suas análises e reposicionar a cena acadêmica de sua vida, adquirindo, assim, a compreensão das perspectivas subjetivas e do alcance de seus trabalhos. O olhar para si mesmo como um outro, para suas próprias atitudes analíticas, está evidenciado no seguinte trecho:

Lejeune pega seu lápis cinza e as colore [...] Fica meditando diante de seu quadro, com curiosidade e escrúpulo. As soluções que decretei como impossíveis seriam mesmo impossíveis? [...] Ele fica pensando no livro de Maurice Sachs, *Le sabbat* (1946), mas acaba concluindo, talvez com razão, que o subtítulo romance era de responsabilidade do editor... Então a casa cega fica mesmo vazia. (LEJEUNE, in NORONHA, 2014, p.22).

No fragmento acima, Lejeune, ao falar de si, utiliza tanto a terceira pessoa – “Lejeune pega seu lápis cinza e as colore” – quanto a primeira – “As soluções que decretei como impossíveis seriam mesmo impossíveis?” – ora criando um distanciamento eficiente de espectador sobre si mesmo, ora sendo ele próprio o presente da escrita, capaz de com ela se remodelar.

Os estudos de Lejeune sobre o tema autobiográfico são, assim, constantemente repensados pelo estudioso, através de um olhar autobiográfico sobre si mesmo. É como se Lejeune pintasse um quadro, podendo se ver dentro dele, como Velázquez fez em *As meninas* (1656).

Figura 11 - *As meninas*, Diego Velázquez, 1656. Pintura.



Fonte: Museu do Prado em Madrid. Disponível em: www.museodelprado.es.

Acesso em 4 dez. 2015.

Algo semelhante acontece com Nélide Piñon, em *Coração andarilho*. Assim como Lejeune, Nélide parece rever sua trajetória como escritora de dentro de sua própria escrita. O livro são as memórias de uma escritora já consagrada, autora de mais de 21 livros, incluindo romances, crônicas, contos e memórias; a exposição de um eu interior, já maduro, que rememora o seu passado, remodelando-o sob a influência das escrituras, que desde pequena a fizeram quem é.

Citamos a seguinte passagem:

Educada no Colégio Santo Amaro e originária de um lar católico, os salmos e as liturgias reproduziam-se sem esforço em minha memória. Desde menina, frequentava as páginas da Bíblia, ao extremo de ter dado um curso privado sobre o mistério do Gênesis à catalã Ana Pineda, da Universidade de Miami, que ali fazia seu doutorado (...) Às primeiras leituras da Bíblia, atribuía a alguns dos personagens um comportamento oposto ao que lhes era oficialmente designado (...) Salvava-se Salomão, cuja retórica impressionava-me, talvez por saber o quanto a mãe admirava a fala elegante, o linguajar escorreito, a oratória. (PIÑON, 2009, p.48).

Coração andarilho tem esse sentido retrospectivo no qual a narradora-autora vai relatando sua relação com a escrita e com suas leituras. A memória entra no livro num contexto espacial, da dimensão da escuta, da oralidade. Como nos diz Bergson

(1989): “Ao medir o tempo, o espaço é quem responde” (p.233). A memória é uma experiência ligada ao tempo, e, para pensar nela, Nélida se utiliza do corpo da palavra.

Por intermédio desse corpo e de suas estratégias ficcionais, as memórias vão sendo ativadas. Relembrar o passado para um tempo não mais caracterizado traz condições novas à experiência do presente da escritura. No corpo da palavra viva, reativam-se outros corpos, como o corpo-Nélida, e também outras subjetividades conjugadas a registros fantásticos e sobreviventes.

Em “Tipologia da autoficção”, Vincent Colonna objetiva a verificação do intrincado transcurso das diversas tipologias que o termo autoficção integra. Apesar do crescente interesse pelo tema, os debates dos estudiosos pelo assunto ainda é pouco esclarecedor.

As reflexões de Colonna são um resumo de suas investigações a partir de sua tese de doutoramento, sob a orientação de Gérard Genette, em 1989. Em seu trabalho, o crítico explana uma segunda teoria para a autoficção e cria o termo *autofabulação*, para designar uma conduta antiga cuja sobrevivência remonta ao século I, com a obra de Luciano de Samósata, *Uma história verdadeira*, que, segundo Colonna, é “a fabulação de si mais espetacular desde que a literatura existe”. (COLONNA, 2004, p. 25).

Sem dúvida, a dimensão de uma sobrevivência histórica para o *sintoma autoficcional* ganha toda força em Vincent Colonna. O estudioso não acredita ser a autoficção um procedimento pertencente unicamente à contemporaneidade e sim a uma *sobrevivência* de tempos e espaços bastante longínquos. O estudioso defende a ideia de que o neologismo se fundamenta em um tipo de fabulação do eu, em que os autores, conservando suas identidades onomásticas, conceberiam uma existência fabulosa para si.

O reconhecimento, por Colonna, de ser o termo um modo de sobrevivência de antigas fórmulas, faz com que seu pensamento se afaste completamente do inventor do neologismo, Serge Doubrovsky. Para este, a autoficção está reduzida a circunstâncias contemporâneas de mobilidade, imprevisibilidade e inseguranças, coligada à crise do sujeito cartesiano.

Colonna busca no termo criado por Doubrovsky um substrato enfático a uma profundidade ainda não percebida, oferecendo ao leitor, e também ao autor, um mergulho no mundo ficcional amparados em conteúdos de formas primárias e ancestrais cujas experiências são experimentadas com um valor fabuloso, mítico, ou, como ele prefere dizer, “com a propriedade comum de serem fictícias e de envolver o autor no mundo imaginário que lhe é próprio” (COLONNA, 2004, p. 239).

Ora, essa visão de Vincent Colonna é a que mais nos aproxima do significado de autoficção e dos estudos a que nos propomos, alicerçados pelos estudos warburguinianos.

Os tipos mais significativos, para Vincent Colonna, das produções autoficcionais podem ser classificados em quatro categorias: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção espetacular e a autoficção intrusiva (autoral).

Segundo o crítico, não existe uma única construção para a autoficção, ela seria como um “sintoma”, reflexo de abundantes expressões capazes de operar através de diferenciados contextos, assim como a conversão de um personagem histórico em personagem fictício.

Na autoficção fantástica, o autor está no centro do texto, contudo, aponta Colonna, “transfigura sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança.” (COLONNA *in* NORONHA, 2014, p.39). O duplo é projetado como um personagem extraordinário, um autêntico herói de ficção.

Na autoficção fantástica, o autor não é apenas o personagem de sua obra, ele é também a criação estética. Colonna faz uma correspondência da autoficção fantástica com a pintura, associando-a a um tipo de retrato comum à época renascentista denominado *in figura*, no qual o pintor insere-se na obra por ele criada dando-lhe os seus traços. Assim vemos Dürer, pintando a si mesmo sob a figura do Salvador, em *Cristo Sofredor* (Figura 12):

Figura 12- *Cristo Sofredor*, Dürer, 1522. Crayon sobre papel.



Fonte: Warburg - Banco Comparativo de Imagens. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/438>.

Acesso em: 10 dez. 2015.

A figura em questão é geralmente considerada um autorretrato pintado por Dürer durante sua viagem para a Holanda. Semi-nu, com um peito afundado e os lábios entreabertos em dor, o homem está olhando para fora do quadro. Seus braços cruzados e os instrumentos da paixão, como o flagelo e fascas, nos lembram os sofrimentos de Cristo.

Outra obra que merece destaque é o *Autorretrato ou Self-portrait*, do próprio Dürer, onde lemos a inscrição: “Onde está a mancha amarela, e para onde eu aponto o dedo, é aí que está a dor” (Figura 13).

Figura 13- *Autorretrato - Self-portrait*, Dürer, 1521.
Bico de pena sobre papel.



Fonte: Warburg - Banco Comparativo de Imagens. Disponível em: <http://Warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/439>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Há entre as duas imagens uma relação dialógica do sujeito: Dürer investido de um *páthos* de dor, se autorrepresentando e sugerindo uma presença diante da ausência de si provocada pela dor.

A dor retratada por associação ao *Cristo Sofredor* - *Cristo Ultrajado* aponta para o prenúncio de um fenômeno multidimensional, semelhante à prática autoficcional, que, rodeado por aspectos físico-sensoriais, desdobra-se em inflexões animistas sobre a própria autoimagem, constituindo-se, assim, em um exercício de si mesmo.

Com essa mesma temática, também temos figuras ilustres que emprestam seus traços à cena sagrada à época da Renascença, em inúmeros afrescos de capelas florentinas, atuando como formas de autoficção, como no exemplo a seguir (Figura 14). No quadro, podemos constatar essas formas operando:

Figura 14 - Afresco da Capela Brancacci no Santa Maria del Carmine em Florença, Itália. Filippo Lippi, 1481-82, pintura.



Fonte: Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 14 dez. 2015.

Na imagem acima, pintada por Filippino Lippi (1457–1504), italiano, cujos primeiros trabalhos se aproximam da pintura de Sandro Botticelli, seu mestre em Florença, vemos a presença de um autorretrato do pintor na cena sagrada. Filippino

integra a cena sagrada - canto à direita -, dos Atos de São Pedro, como um espectador e reafirma à prática autoficcional fantástica descrita por Colonna.

A representação do criador-autor na obra de arte admite características capazes de operar transformações através do ato criativo, tanto pictórico, tanto no caso dos exemplos citados acima, quanto no literário. O homem torna-se instrumento de si próprio, um instrumento com o qual ele próprio se identifica. Apoiado no presente do ato criativo, seja pela presença na cena sagrada nos afrescos do Renascimento florentino, seja pelo ato de escrever uma ficção representando a si mesmo no interior da narrativa, o homem obcecado pelo desejo narcisista da autorrepresentação marca a sua presença.

Já na autoficção biográfica, seguindo a tipologia traçada por Vincent Colonna, o escritor é também, como na autoficção fantástica, o herói da sua história, porém fabula sua existência a partir de dados reais. Diz Colonna: “os nomes são dados, nomes e sobrenomes, do autor e o dos outros”. (COLONNA, *in* NORONHA, 2014, p.49)

O crítico sustenta a ideia de um “mentir-verdadeiro”, mecanismo utilizado pelo autor para criar com o leitor um pacto, e assim poder esculpir a si próprio com liberdade imaginativa, falar de quem quiser, sem com isso sofrer sanções. Método perigoso!

Aqui podemos abrir um parêntese para falar desse método perigoso em um livro brasileiro, *Divórcio* (2013), de Ricardo Líseas, pois parece se encaixar como uma luva na definição da autoficção biográfica de Colonna.

O livro relata de maneira traumática e vingativa o divórcio do personagem, de nome idêntico ao do autor. A história conta que, ao se deparar com o diário de sua esposa, casada há apenas quatro meses com o narrador-autor, no criado-mudo do quarto do casal, o narrador-autor, seguindo o impulso de lê-lo, descobre uma escrita reveladora de traições, insatisfações, amarguras e desilusões em relação a ele e ao casamento recente.

Diante do ocorrido, o narrador-autor decide pedir o divórcio e escreve *Divórcio*, ato e escritura transformados em um único elemento. Através do diário, que curiosamente também é uma escrita de si, cria-se a autoficção biográfica de

Líseas. O trauma que a leitura do diário de sua ex-mulher desencadeia cria a escrita da “vingança”, a palavra que se paga com palavra.

Usando as palavras de Nélide Piñon, em seu livro *Coração andarilho* (2009): “Tendo como desculpa a condição de escritor, a quem é dado o privilégio de inventar sem sofrer sanções morais” (p.8), Ricardo se isenta de qualquer compromisso fora da escritura e expõe pessoas muito próximas a situações extremamente desagradáveis.

Muito embora o escritor, como atestado em muitas conversas acadêmicas e fora delas, evite falar sobre o livro em relação à “veracidade dos fatos” nele contida e até mesmo repudie o termo “autoficção”, sabemos que muitas vezes o *feitiço vira contra o feiticeiro*.

Colonna nos dá exemplos semelhantes ao de *Divórcio*, e de autores como Rezvani, Lanzmann, Doubrovsky, Laurens, concluindo:

O livro não é mais aquele grande cemitério onde, sobre a maioria dos túmulos, se leem apenas nomes apagados, como escrevia Proust ao término da Recherche (Em busca do tempo perdido); é uma quermesse onde os vivos deambulam com um crachá indicando sua identidade-e, às vezes, se engalfinham como em filmes burlescos. (COLONNA, *in* NORONHA, 2014, p.50).

Temos, nesses exemplos, casos de como a fusão de dados autobiográficos com ficção podem gerar problemas e causar desconfortos para quem se vê exposto dentro de uma narrativa, como foi o caso da ex-mulher de Líseas e de inúmeros outros casos, chegando até a acarretar processos judiciais e a consequente retirada de exemplares de circulação.

O terceiro tipo da autoficção se traduz pela *autoficção especular*, cuja relação é estabelecida através da metáfora do espelho, ou seja, trata-se de um reflexo do autor ou da obra, no interior da própria obra. Nesse tipo de autoficção, a verossimilhança é posta em segundo plano.

Segundo Colonna:

O autor não está mais necessariamente no centro do livro; pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença, como se fosse um espelho. Até a era dos computadores, o espelho foi uma imagem da escrita em ação, de sua maquinaria e emoções, e também de sua vertigem: o termo especular

parecia então indicado para designar essa postura refletora. (COLONNA, in NORONHA, 2014, p.53).

Pensemos no já referido quadro de Velásquez, *As meninas* (1656), cuja cena figura no interstício do ato artístico e encontra o pintor, como atesta Foucault em *As Palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas* (2007), “segurando um fino pincel com uma das mãos e a paleta com a outra, para observar o modelo diante de si, pintado na tela de costas para nossos olhares de espectadores” (FOUCAULT, 2007, p. 3).

Ainda segundo Foucault:

Só conseguimos vê-lo nesse instante de pausa, no qual o modelo se situa exatamente no lugar ocupado por nós espectadores. A invisibilidade contemplada pelo artista ocupa o lugar onde nós, espectadores, estamos, motivo pelo qual estamos ligados à representação do quadro. (FOUCAULT, 2007, p. 5).

Na cena, a duplicidade criada pelo olhar impossível, tornado possível, porque retratado, reside na capacidade de envolver o espectador para o interior da narrativa e através dela mobilizá-lo em mecanismos com o fim de, como indicado por Foucault, “lhe proporcionar o prazer de descobri-los” (COLONNA, in Noronha, 2014, p.56).

Há aqui uma correspondência com o pensamento warburguiano, assim descrito por Huberman em *A imagem sobrevivente* (2013), “as imagens não solicitam apenas a visão. Solicitam inicialmente o olhar, mas também o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de intensificação.” (HUBERMAN, 2013, p.132-133).

Por fim, a *autoficção intrusiva* (autoral). Nesse caso, a transformação do escritor não se dá por intermédio de um personagem, seu intérprete não pertence ao enredo propriamente dito. O autor se posiciona na margem da intriga, tornando-se, ele próprio, o narrador, o comentador, um verdadeiro contador de histórias, como no caso de Balzac, Flaubert etc.

Colonna afirma:

Mas a partir de Flaubert e James, a literatura romanesca se construiu com base na ocultação progressiva da instância narrativa, se empenhou em dissociar o escritor de sua “voz”, em preconizar um ideal estético de apagamento e impassibilidade do autor, para fazer do romance uma cena imaginária cujo maestro estaria ausente. (COLONNA *in* NORONHA, 2013, p.57).

Na autoficção autoral age uma pulsão, caracterizada por uma “embriaguez dionisíaca” e uma “lucidez apolínea”, capaz de conjugar as duas juntas e ativar a fabulação de si, às vezes completamente possível de ser executada, mas, na maioria das vezes, recalcada. No exato instante em que um escritor começa a trabalhar em seu ofício, ele tem diante de si a possibilidade de se ficcionalizar ou, então, de abrir mão dessa oportunidade. Isso porque o encargo narrativo agencia latências que, potencializadas, ativam a função de contador de histórias, narrador, comentador e fazem do narrador-autor um herói extra.

Como podemos depreender das análises aqui expostas, Vincent Colonna sugere a amplificação do exercício autoficcional a uma variedade de textos, podendo ser estendido a outras artes, sem que haja com isso uma delimitação histórica ou geográfica para o termo. Dessa maneira, Colonna posiciona-se contrário aos ideais de Serge Doubrovsky, o criador do neologismo, que restringe a autoficção a um contexto predominantemente contemporâneo, correlacionando-a à crise do sujeito cartesiano, e caracterizando-a como uma variante pós-moderna da autobiografia.

Colonna identifica na autoficção, vista por Doubrovsky, uma simples variação do tradicional “romance autobiográfico”. Para Colonna, a autoficção equivale a uma fabulação de si com um valor artístico, apresentando obras com a propriedade comum de serem fictícias e de envolver o autor no mundo imaginário que lhe é próprio.

Já Philippe Gasparini, autor de *Autofiction, une aventure du langage* (2008), procura classificar meticulosamente a autobiografia, a autobiografia fictícia, o romance autobiográfico e a autoficção, elaborando painéis elucidativos, semelhantes aos traçados por Philippe Lejeune.

Segundo Gasparini (2008), “falta ainda entrar em entendimento sobre o termo autoficção: um gênero? um sintoma? um dispositivo? Seria o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual?”. O autor debate também a questão da

ambiguidade que o pacto estabeleceria com o leitor, este ao perceber se tratar da mesma pessoa, autor-narrador-personagem. Gasparini acredita ser hoje a autoficção o nome de todos os tipos de textos em primeira pessoa, atuando como um arquigênero, que abarca todo o universo autobiográfico, passado e contemporâneo, com ou sem pacto.

Os diferentes autores aqui abordados retratam a autoficção de diferentes modos, às vezes como um campo autossuficiente em relação à realidade, como é o exemplo de Vincent Colonna, expondo a ideia de ser a autoficção uma fabulação de si com um valor literário, apresentando obras com a propriedade comum de serem fictícias e de envolver o autor no mundo imaginário que lhe é próprio, às vezes como um campo antagônico à realidade, como é a postura de Gasparini, cuja visão coloca a autoficção num lugar ambíguo, misturando verossimilhança e inverossimilhança, causando com isso a descrença do leitor em relação ao que é lido.

Com as quatro tipologias descritas por Colonna, a autoficção passa a ser mais do que um simples sintoma, pois, a despeito de todas as diferenças presentes em suas práticas descritas pelos estudiosos, a autoficção apresenta sempre certos pontos em comum, ou seja, aliado a esse espaço flutuante, onde as fronteiras não são nítidas, temos a necessidade do sujeito em marcar uma presença a partir das ausências que o acompanham.

Esse desejo é inadvertidamente reconhecido por toda uma linhagem ancestral que a autoficção carrega, pois embora o conceito se manifeste como um “sintoma” da pós-modernidade e esteja intimamente relacionado, nos dias de hoje, com a fragmentação do sujeito e com a psicanálise, a autoficção, como atestamos, é antiga e disseminou em cada época um determinado olhar.

A polaridade presenciada no neologismo encontra respaldo nos estudos de Warburg e no que ele entende de sobrevivência das fórmulas antigas. A autoficção é, pois, um sintoma em deslocamento expressivo cujas fórmulas surgem onde não se espera. Muitas vezes é justamente por esse deslocamento andarilho e repentino, impregnado de ambivalências, que o próprio conceito se assenta, pois o sintoma autoficcional parece funcionar como um conjunto de práticas, sempre novas e surpreendentes, repletas de, como diz Warburg, “restos vitais” de memória de condição perturbadora.

No Brasil, os temas autoficcionais vêm ocupando um importante espaço e gerando estudos relevantes sobre as questões relativas às escritas de si. Tanto o conceito de autobiografia quanto o de autoficção têm sido alvo de inúmeros congressos, simpósios, além de crescer consideravelmente as dissertações e teses sobre o assunto. Na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, encontramos várias publicações sobre o tema, reunidas nos volumes da série Literatura Brasileira em foco (2003), sob organização de Ana Cristina Chiara e Fátima Cristina Dias Rocha, em que temos uma parcela significativa de professores do setor de Literatura Brasileira refletindo sobre as figurações da primeira pessoa em obras de autores nacionais. Muito embora essa procura pelo tema venha se alastrando, falar de autobiografia e autoficção é assunto polêmico para muitos críticos, pois não há um consenso que aponte a direção segura de um caminho a seguir.

Luciana Hidalgo, em artigo de 2013, debate algumas polêmicas que o termo autoficção vem causando, não apenas na França, onde foi criado, como também no Brasil. Segundo Hidalgo, o termo cunhado por Serge Doubrovsky na quarta capa de seu romance *Fils* (1977) vem contagiando a literatura contemporânea brasileira e criando novos adeptos do gênero. Afirma Hidalgo: “A ideia de unir autobiografia e ficção em narrativas contemporâneas consolida-se”. (HIDALGO, 2013).

O novo termo, até então inexistente em dicionários brasileiros, já foi inserido, em 2013, no Dicionário *Houaiss*. Contudo, há ainda muitas controvérsias em relação ao neologismo, que parece ser uma febre entre muitos de nossos escritores contemporâneos, como, por exemplo, Cristóvão Tezza em *O filho eterno* (2007) e Ricardo Líseas em *O céu dos suicidas* (2012), só para citar alguns.

Em ambos os livros, há dados autobiográficos que se mesclam em uma narrativa ficcional. Cristóvão Tezza, por exemplo, assume que a narração da história de um filho com Síndrome de *Down*. Trata-se da sua própria história de vida, muito embora, na narrativa, Tezza não se utilize a primeira pessoa como recurso para contá-la, uma das características apontadas por Lejeune em *O pacto autobiográfico* para definir uma autobiografia. Ricardo Líseas, por sua vez, conta a história em primeira pessoa e se autodenomina todo o tempo no livro, ao narrar o suicídio de seu melhor amigo.

Os dois exemplos são apenas para ilustrar a complexidade do termo, uma vez que não há limites para empregá-lo. É exatamente essa flutuação, a falta de limites demarcados no espaço da escritura entre o que é autobiográfico e o que é ficcional que seduz os escritores no universo autoficcional.

A escrita de si seria, em certo sentido, o confronto de descobertas pessoais, o que sobrevém ao homem civilizado no plano de sua vida psíquica. O autor de si mesmo amplia a comunicação, expande sua expressão através da imagem-palavra, até o limite máximo, pois é a partir dessa amplificação que sua obra ganha sentido e força para os que dela se apropriam.

Como gêneros oscilantes, a autobiografia e a autoficção exercem a função de afirmar o sujeito, esse eu múltiplo como ator-autor de uma obra oferecendo a si mesmo um outro, que é ele mesmo, ou um pedaço dele. Nesse sentido, a autobiografia e a autoficção são, independentemente dos problemas epistemológicos que suscitam, uma ponte para o sujeito se imortalizar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No esforço de abarcar as questões fomentadas em *Coração andarilho* à luz do pensamento de Aby Warburg, percebemos que os interstícios continuam. Embora muitas interrogações tenham sido refletidas e respondidas, elas também inauguram novos e inquietantes questionamentos.

A escolha de Warburg para fundamentar o presente trabalho nos permitiu tatear experimentalmente conceitos que, em si só, já dariam uma tese. Rondá-los, sem evidentemente dominá-los inteiramente, me fez compreender, através de toda essa grade conceitual warburguiana, a constituição enigmática e densa que o seu pensamento suscita.

Pensar o livro de memórias de Nélide Piñon, *Coração andarilho*, a partir das imagens em movimento, do conceito de sobrevivência, dos espaços vazios, das *Pathosformeln*, do Renascimento florentino foi, sem dúvida, um desafio instigante.

As representações literárias que Nélide cria através de suas memórias, tanto pessoais quanto coletivas, nos conduzem a uma interioridade intrínseca a qualquer ser humano e que encontram nos estudos de Warburg uma dialética capaz de torná-las ao mesmo tempo dispositivo e elemento teórico.

Nélide Piñon, em *Coração andarilho*, pinta o seu autorretrato a partir das ruínas de corpos ausentes, de seus mortos, criando uma profusão de corpos outros. A relação da narrativa memorialística com a imagem que se quer criar de si mesma encontra na memória um canal para a sobrevivência do antigo, capaz de capitalizar o desejo de uma presença na ausência.

As máscaras criadas pela autora, através da narrativa, fazem ressoar o seu pensamento, construindo a história de sua vida. Capaz de desvendar as sobrevivências que reclamam em si, a narradora-autora de *Coração andarilho* passa da pessoa Nélide para a personagem Nélide, salvaguardando, assim, a sua intimidade e sustentando uma atitude social digna da escritora já consagrada no meio literário.

Coração andarilho encontra na autorrepresentatividade o compromisso da intelectual, da personagem e de outras Nélicas que figuram na narrativa, de estabelecer uma harmonia entre polaridades, que longe de se excluírem, se complementam, dando à pessoa o estatuto da personagem, em que o inverso também pode ocorrer.

A articulação dessas polaridades faz com que haja a alternância do efêmero ao permanente. O retorno constante às origens, aos mitos, aos mortos, aos retratos possibilita à autobiógrafa Nélica Piñon uma materialidade imagética de si própria, sempre retroalimentada pelos fantasmas e pelas sobrevivências do que foi e do que o mundo produziu.

A máquina teatral em torno de si mesma, assim como foi pensada no capítulo dois desta dissertação, cria, em *Coração andarilho*, um processo pelo qual tudo pode ser retido ou afrouxado, isto é, a memória retém aquilo que interessa e afrouxa o que não pode, ou ainda não deve ser revelado.

Nesse movimento de retensão e afrouxamento constante, a narrativa de *Coração andarilho* se desenvolve enlaçando os temas possíveis de serem tratados, tanto pelo universo pessoal da autora como pelas imagens-sobreviventes de todo um imaginário coletivo.

Segundo Warburg, as imagens sempre retornam em diferentes contextos, através de outros olhos, atualizadas. É na sobrevivência das imagens, sempre em movimento, que o eu nelidiano mantém o seu ritmo de vida. É no intervalo que se recupera a *Pathosformel* dos gestos, que guardam saberes próprios e sobrevivem, constituindo, assim, o sentido e a trajetória de uma vida.

Dessa maneira, constatamos na investigação do eu, em *Coração andarilho*, o deslocamento progressivo entre ficção e realidade. Mas definir este livro como uma autobiografia seria reduzi-lo a uma categoria, um gênero que não o alcança em toda sua complexidade. Uma autoficção? Uma autorretrato? Uma autobiografia ficcional? Uma autofabulação? Uma autobioficção?

Segundo a nossa interpretação, *Coração andarilho* é autorretrato ficcional ou um retrato autoficcional, levando-se em conta todos os dilemas que o novo conceito carrega em si, visto as discussões levantadas no capítulo dois, muito embora conjecture o pacto proposto por Philippe Lejeune, em que autor-narrador-

personagem e leitor selam um “contrato” por intermédio do nome próprio Nélida Piñon.

O livro não é, como seria um dos pressupostos básicos para uma autobiografia, um relato retrospectivo de uma vida, e sim uma escrita do tempo presente. É certo que, no livro em questão, tudo funciona como uma ponte para o que Warburg entendeu acerca das imagens-movimento, não apenas visuais como também literárias, em que essas imagens seriam originadas por inspirações psíquicas ligadas a uma determinada época e trazidas para o interior de outras. Segundo Warburg, as imagens são portadoras de uma memória coletiva e criam trilhas que fundem o passado e o presente, agindo assim em constante movimento andarilho e sobrevivente.

É justamente esse caráter de mobilidade que cria novas formas de se enxergar e de enxergar o mundo. *Coração andarilho* é fio condutor de memórias pessoais e coletivas, oferecendo um duplo olhar do passado e do presente e do próprio ato presente de narrar. A manutenção de uma autoimagem da escritora parte da origem, que antecede o seu próprio nascimento, a ancestralidade, a esfera tribal de que cada um é herdeiro e cúmplice. Os elementos da narrativa são descritos através dos vínculos sobreviventes de toda uma linhagem. Nélida é o sujeito que manipula e cria o seu autorretrato a partir dos fantasmas do que foi e do que sobrevive nela: seu avô Daniel, cujo nome é anagrama de Nélida; seu pai Lino, que pelo nome é filho de Apolo, irmão do poeta-cantor Orfeu, professor de Herácles, a quem ensinou a tocar a lira; e pela biografia é imigrante da Galícia; sua mãe Carmem, que pela biografia é a mulher forte, que apoiou a vocação literária da filha, numa época em que escrever não era carreira, muito menos para mulheres, e que pelo nome significa: “canção, verso, poesia” e tem a mesma raiz de “charme”, personalidade que transmite à filha. Assim, seu livro emerge das imagens sobreviventes recriadas em sua narrativa.

A análise do livro alicerçada nos conceitos de Aby Warburg localiza tensões onde antes parecia haver apenas mansidão. Diante das imagens sobreviventes reatualizadas pela narrativa de *Coração andarilho* cria-se um campo de exploração complexo e dinâmico, onde a superfície do que se vê não passa de um arranjo funcionando como dispositivo para que essas imagens se movam e avancem em

fluxo contínuo de interação. A escrita de si mobiliza o discurso que as imagens sobreviventes criam. Ou seria o contrário? As imagens sobreviventes mobilizam o discurso da escrita de si?

É no admirável, no fantasmal, que a própria vida se reatualiza, promovendo a profusão de outros tempos, outras memórias, outros eus. O estudo aqui proposto abre possibilidades para repensar os pontos de vista que sustentam as nossas cápsulas de conforto, nessa era pós-moderna, propiciando o movimento das ninfas, que, andarilhas, sobrevivem em nós.

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg and the nameless science. In: AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 89-103.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: uma mirada al retrato em Ocidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, p. 31-49. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/23/download>>. Acesso em: 14 out. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla PerroneMoisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. [1975].

_____. A escrita do romance. In: BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [Le degré zero de l'écriture, Éditions du Seuil, 1953].

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANDÃO, J. *Mitologia grega..* Petrópolis: Vozes, 1987. 3 v.

BOTTICELLI, Sandro. *A Primavera*. 1478. Têmpera sobre painel de madeira. Florença, *Galleria degli Uffizi*. Disponível em: <www.uffizi.org/it/opere/nascita-divenere-di-botticelli>. Acesso em: 22 set. 2015.

BOTTICELLI, Sandro. *O nascimento de Vênus*. 1486. Têmpera sobre painel de madeira. Florença, *Galleria degli Uffizi*. Disponível em: <<http://www.uffizi.org/it/opere/primavera-di-botticelli/>>. Acesso em: 22 set. 2015

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ática, 1979.

CARNEIRO, Flávio. Trocando máscaras: Presença do duplo na ficção brasileira atual. Disponível em: <www.uerj.br/~labore/cimagem/p13_3.htm>. Acesso em: 22 set. 2015.

CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COLONNA, Vincent. Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Tese de doutorado, EHSS, 1989. Disponível em: <<http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2014.

_____. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2009.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998a.

DOSSE, F. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDSP, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. *Parcours critique. Essais*. Paris: Galilée, 1980.

DÜRER, A. *A morte de Orfeu*. 1494. desenho. Hamburgo, Kunsthalle. Warburg - Banco comparativo de Imagens. Disponível em: <warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/578>. Acesso em: 14 out. 2015

_____. *Cristo Sofredor*. 1522. Crayon sobre papel. Warburg - Banco Comparativo de Imagens. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/438>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

DÜRER, A. *Autorretrato - Self-portrait*. 1521. Bico de pena sobre papel. Warburg - Banco Comparativo de Imagens. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/439>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FERNANDES, Cassio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Médici. *História: questões e debates*, Curitiba, n.41, p.131- 165, 2004.

_____. Jacob Burckhardt e Aby Warburg. *Locus*, Juiz de Fora, v.12, n.1, p.127-143, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1968.

_____. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3. ed. [Lisboa]: Vega, 1992.

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

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1989]. p.41-93.

GHIRLANDAIO, Domenico. *A confirmação da regra da Ordem de São Francisco*. 1480-86. Afresco da capela Sasseti, igreja Santa Trinità, Florença, Itália. Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

_____. *Vida de São João Batista*. 1485-1490. Detalhe da ninfa canéfora; afresco da igreja Santa Maria Novella, Florença, Itália. Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/>>. Acesso em 18 dez. 2015.

GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. London: The Warburg Institute: University of London, 1970.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HIDALGO, Luciana. ARTIGO: Une autofiction avant la letter, 2010. Disponível em: <<http://autofiction.org/>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

LECARME, Jacques. Autofiction: um mauvais genre?, In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe, NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *Autoficções & CIA. Peça em cinco atos*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

LIPPI, Filippo. *Tabernáculo do Ceppo*. c.1440. Pintura. Museu Civico de Prato, Italia. Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 15 out. 2015.

_____. [Sem título]. 1481-82. Pintura. Afresco da Capela Brancacci no Santa Maria del Carmine em Florença, Itália. Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 14 dez. 2015.

LISOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>.

LORAUX, Nicole. A tragédia grega e o humano. In: NOVAES Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo, Companhia da Letras, 2007.

MANDEL, Nathalie. *Portraits of the Renaissance*. New York: Assouline, 2007.

MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.2, n.11, p.130-139, 2007.

MESTRE ANÔNIMO. *Maenad dança*. Relevô romano em mármore. Século II dC. AD. Madrid, Museu do Prado. Disponível em: www.museodelprado.es. Acesso em: 4 dez. 2015.

_____. *Gradiva*. Relevô em Mármore das Aglaurides. Cidade do Vaticano, Museu Chiaramonti. Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 18 dez. 2015.

_____. *A morte de Orfeu*. c.1470. gravura. Hamburgo, Kunsthalle. Banco comparativo de Imagens. Disponível em: Warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/578. Acesso em: 14 out. 2015.

MOLLOY, Sylvia. Introdução. In: _____. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora, MG: Ed. UFJF, 2010. p. 189-207.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. O imaginário do mal no empório da herança clássica. *Interdisciplinar*, Itabaiana. SE, ano 11, v. 21, p. 99-117, jul./dez. 2014.

_____. De onde menos se espera, daí é que vem: o silêncio como fórmula de páthos das “musas pensantes”. *Trama Interdisciplinar*, ano 1, v.1, 2010. Disponível em: <editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article>. Acesso em: 29 maio 2015.

PEREIRA, Marcelo. Coração andarilho: escrita de si, escrita da pátria. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 26, n. 1, p.197-209, jan/jun. 2010.

PIÑON, Nélide. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Até amanhã, outra vez*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. Entrevista concedida a Augusto Nunes (Programa Roda Viva, TV cultura). São Paulo, 16 jun. 2014.

_____. Entrevista concedida a Silvia Serra (TV Câmara). Rio de Janeiro, 2014.

_____. Entrevista concedida a Antônio Abujamra (Provocações, TV cultura). Rio de Janeiro, 2013.

_____. Entrevista concedida a Jô Soares. Rio de Janeiro, 9 ago. 2012.

_____. Entrevista concedida a Eros Damian Pereira. São Francisco do Sul, 8 jul. 2005.

_____. Entrevista concedida a Leda Nagle (Sem censura, TV Brasil). Rio de Janeiro, 25 jul. 2011.

PIÑON, Nélida. Entrevista concedida a Guilherme Reis (Expressões, TVUni). Belo Horizonte, 24 fev. 2011

RICOER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1995. Tomoll.

SALGADO, J. *Psicologia narrativa e identidade: um estudo sobre autoengano*. Maia, Portugal: Publismai, 2003.

SETTIS, Salvatore. *Pathos und Ethos* (2004)

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warbrug e a pós-vida das Pathosformeln antigas. História da historiografia, Ouro Preto, n.05, p.134-147, 2010.

VELÁZQUEZ, Diego. *As meninas*. 1656. Pintura. Museu do Prado em Madrid. Disponível em: www.museodelprado.es. Acesso em 4 dez. 2015.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madri: Akal, 2010.

_____. *A renovação da antiguidade pagã*. Trad. Markus Heidiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. 2013. *A morte de Orfeu*. [Mestre anônimo de Ferrara]. 1871. Desenho baseado em vaso de Chiusi Annali. p.437., il. Lâmina LV. Livro de acervo pessoal.

_____. *A morte de Orfeu*. [Mestre anônimo]. Vaso em cerâmica de Chiusi Annali, detalhe. p. 437., il. Lâmina LV. Livro de acervo pessoal.