

**AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO:
UM PANORAMA TEÓRICO-ESTÉTICO-LITERÁRIO**

Karla Magalhães de Araujo (UERJ)
karlamagarujo@gmail.com

RESUMO

As escritas de si, as autobiografias, as autoficções, ou seja, toda forma de se auto-definir, 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. Conduzida 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 o presente estudo se baseia. O objetivo dessa pesquisa é contribuir para uma discussão acerca das significações e das fronteiras de dois conceitos em trânsito – autobiografia e autoficção. 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 partiremos 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.

Palavras-chave: Autobiografia. Autoficção. Estética. Literatura.

1. Autobiografia e autoficção: um panorama teórico-estético-literário

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).

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 engramáticas, aquilo que a humanidade selecionou como heranças de um *páthos* intenso, ou seja, 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 – ou seja, 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 todo ser.

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 por uma inflação autobiográfica, que o presente estudo se baseia.

A partir do conceito de pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune e do ainda nebuloso conceito de autoficção cunhado por 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.

2. *Aby Warburg*

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 as mesmas 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 fundam passado e presente, possibilitando com isso a sobrevivência. 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, uma ponte para pensarmos a arte e a vida.

As *Pathosformenln* 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 constituem a formação de uma situação existencial medida no limite da condição humana. Tal como ocorrem no Ocidente, as *Pathosformeln* têm figuração plástica, textual ou performativa e propõem uma modalidade de compreensão do “destino do mundo”.

3. 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.

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 falarmos desses conceitos 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 a 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.

4. 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, 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.

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 *hypomnemeta* –, seja por diários, cartas, arquivos pessoais, confissões, entre outros inúmeros meios utilizados para se autodefinir.

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.

Passemos agora à análise do gênero propriamente dito.

5. 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 fluutuante de análise. O século XX complexificou as indagações do indivíduo, fornecendo 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, Deus simbolizava uma negação à liberdade humana. 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 um exercício para o olhar de si mesmo que o homem ganha transcendência, podendo, assim, traçar ele próprio a sua autobiografia.

Até 1971, não existia nenhum estudo sobre a história da autobiografia. Isso não significa dizer não haver a autobiografia, contudo suas análises, fronteiras e definições eram praticamente inexistentes. Com “a morte do autor” nos anos 60, texto e leitor passam a ter total prestígio 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 execução 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 autobiográfi-

cos 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.

6. 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”.

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 autoficcionalis, que hoje perfila por vários cantos do planeta, 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.

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, as ondas de revolução global, o capitalismo desenfreado, os fascismos, as ditaduras na América Latina, o Holocausto, enfim, todos esses movimentos geradores de violência e desencadeadores de traumas no ser humano, 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”, estraçalhado pelo peso da história e de seus fantasmas, possibilitando-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*, isto é, uma “estética das forças”, e não exatamente de um conceito ou mecanismos 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*.

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 seria, então, identificada como esse *sintoma* potencializado e provocador de suspeitas, capaz de revolucionar o gênero autobiográfico, mas também de germinar consequências inquebrantáveis 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 dos origens do termo autoficção:

[...] sobre a primeira versão de *Le Monstre*, descobri que a palavra já aparecera sob a forma “autoficção” 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, com 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 res-

des 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 na expressão capacita o interesse de muitos estudiosos em 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)

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 pas-

sado) [...] 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)

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 autofuncionalizar.

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 aludindo-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.

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, o debate 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 *sinetoma 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 so-

brevivência 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 warburgianos.

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-a os seus traços.

A representação do criador-autor na obra de arte admite características capazes de operar transformações através do ato criativo, tanto pictórico quanto literário. O homem torna-se instrumento de si próprio, um instrumento com o qual ele próprio se identifica.

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 decepções 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.

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 repulse o termo “autoficção”, sabemos que muitas vezes o *feito 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 jurídicos 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)

Há aqui uma correspondência com o pensamento warburguiano, pois para Warburg, 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.

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 caráter híbrido, 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 invocação ancestral que a autoficção carrega, pois embora o conceito transfigu-

re 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.

Assim, 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ática, 1979.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. 1989. Tese (de doutorado). – EHSS. Disponível em: <<http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>.
- _____. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de

Janeiro: Contraponto, 2013.

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

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

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

LEJEUNE, Philippe; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Orgs.). *Autoficções & CIA*. Peça em cinco atos. Trad.: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

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

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

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