

As escritas de si no cenário da literatura brasileira contemporânea

175

Bruno Ferrari

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo traçar um panorama das escritas de si na atualidade, demonstrando a sua multiplicidade de perspectivas no cenário da literatura brasileira contemporânea. Além disso, discutiremos as múltiplas formas como problematizam (ou não) categorias como autoria, autobiografia, narrador, personagem, memória e ficção.

Palavras-chave: literatura brasileira, escritas de si, autobiografia

Abstract:

The presente article aims at tracing a current panorama of self-writing, showing its multiple perspectives in contemporary Brazilian Literature. Besides, we will discuss the multiple forms in which they problematize categories such as authorship, autobiography, narrator, character, memory and fiction.

Keywords: Brazilian literature, self-writing, autobiography

Em seu artigo “Prosa literária atual no Brasil”, publicado em 1987, Silviano Santiago realiza um mapeamento do romance brasileiro e ressalta a coexistência de dois tipos de narrativas de cunho autobiográfico: as memorialistas, produzidas tardiamente por modernistas, e que estariam relacionadas à apreensão da família e as mais legitimamente autobiográficas, produzidas por jovens políticos exilados, relatando suas memórias dos tempos de ditadura no Brasil. (2002, p.34-35). Embora acurada nos anos 1980, tal divisão mostra-se defasada hoje, por não abarcar a multiplicidade de perspectivas e tonalidades que a escrita de si adquiriu na ficção contemporânea brasileira nos últimos anos, a partir da problematização da memória e da escrita autobiográfica, com a emergência de novas formas, tais como a autoficção. Esse fato apenas demonstra que a multiplicidade de perspectivas na escrita autobiográfica, já observada por Santiago, em 1987, parece apenas ter se tornado mais aguda e pungente na contemporaneidade.

Muito se debate hoje a respeito da proliferação de obras que envolvem alguma forma de escrita de si e a questão da memória, já que estas representam um retorno do conceito de autor, cuja morte foi decretada pelos pós-estruturalistas nos anos 1970. Uma vez que o conceito de sujeito havia sofrido descentramentos, o autor não poderia mais ser configurado como uma categoria *una*. Passa, então, a ser definido como uma função (função-autor), um construto histórico e ideológico como a projeção do tratamento que dá ao texto. Tal reviravolta provoca o reconhecimento da “polissemia do texto, a promoção do leitor e uma liberdade de comentário até então desconhecida” (COMPAGNON, 2010, p.52).

A emergência das escritas de si opera, segundo Diana Klinger (2006), um questionamento desse recalcado modernista do sujeito e uma reconsideração da morte do autor, já que como “produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático” (p.35). Nessa atuação como sujeito midiático, sua imagem e suas atitudes adquirem importância nunca antes vista e, assim, aquele que fala no texto literário volta a ter importância. Cabe-nos reafirmar a ressalva feita por Klinger de que “o autor não retorna como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de

jogo que brinca com a noção de sujeito real” (p.44). O autor não retorna para seu estágio anterior de detentor da verdade sobre o texto, muito embora ainda seja responsável por instaurar discursividade nele. O seu retorno é, ainda, acompanhado de um crescente interesse pela questão da memória e seus discursos, a partir dos anos 1970, cuja expressão na literatura engloba a “literatura memorialística e confessional” e “os romances históricos com as difíceis negociações entre fato e ficção” (HUYSSSEN, 2000, p.18).

Com a crise de representação do sujeito, a escrita de si adquire vieses e contornos que desafiam e problematizam categorias antes estáveis, como autoria, (auto)biografia, narrador, memória e ficção. A fim de começarmos a delinear as múltiplas expressões da escrita de si na contemporaneidade, precisamos nos ater antes ao conceito de autobiografia. A autobiografia é um produto do século XVIII, momento em que emerge a noção de sujeito autoidêntico, consciente e exterior à linguagem. Para existir uma história de um sujeito, é preciso que ele exista como entidade coesa e unificada. Em sua obra, *O Pacto Autobiográfico* (1975), Philippe Lejeune argumenta que a autobiografia se estabelece a partir de um pacto de referencialidade e por um princípio de identidade entre narrador/autor. Em outras palavras, a autobiografia envolve um pacto entre leitor e autor, a partir do qual há um compromisso de que a obra faz referência a um evento externo a ela e, portanto, passível de ser comprovado. Ademais, autor e narrador possuem a mesma identidade, o que pode ser comprovado pelo uso do mesmo nome. Assim, o discurso autobiográfico sustenta-se sobre uma possibilidade de verificação (LEJEUNE, 2014). Entretanto, a teoria de Lejeune não contempla o pacto ficcional em que autor e narrador têm o mesmo nome nem o pacto autobiográfico em que o narrador e o autor apresentam nomes diferentes. É justamente nesta brecha que diversos críticos teorizam a respeito da autoficção.

Um deles é Costa Lima, que se posiciona contra a ideia, argumentando que o termo é resultado de uma falta de reflexão crítica sobre o estatuto da ficção. Além disso, em sua concepção, a autobiografia estaria situada em um espaço entre a ficção e a história, isto é, ao mesmo tempo em que apresenta uma visão pessoal e, por conseguinte, parcial de determinados eventos, ela não é livre para adentrar o campo ficcional. Assim, Costa Lima postula que a autoficção é uma forma

mais exacerbada de autobiografia, típica da contemporaneidade.

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

Outros, diferentemente, concebem a autoficção como um gênero autobiográfico que fomenta o debate acerca da relação entre verdade e ficção por desestabilizar e problematizar os limites entre elas. Philippe Gasparini (2009) corrobora os argumentos de Diana Klinger e associa a emergência da autoficção ao caráter midiático que a figura do escritor adquire na contemporaneidade, levando a uma espetacularização do privado, por meio da exposição de sua vida íntima:

178

as autoficções devem sua existência a um crescente desejo por parte dos escritores de escrever suas autobiografias, sem, no entanto, abrir mão do reconhecimento de sua qualidade artística, uma vez que o gênero autobiográfico sempre fora tratado com desprezo, tendo sido posto de lado pela História da Literatura. (GASPARINI apud SILVA, 2012, p. 7)

Gasparini ainda aponta para o fato de os textos autoficcionais lidarem com a fragmentação e a incerteza de seu tempo e desafiar os modos tradicionais de representação ficcional, uma vez que “não se propõem lineares, amarrados, cronológicos” (p.7), ao contrário dos textos autobiográficos tradicionais.

Uma preocupação de Gasparini – que é compartilhada por outros estudiosos da escrita de si – é a criação de uma tipologia para as narrativas autobiográficas ficcionais. O crítico francês advoga a existência de três tipos primordiais levando em consideração as relações entre narrador, herói e autor: a autobiografia fictícia, o romance autobiográfico e a autoficção. Na autobiografia fictícia, não há identidade entre autor, narrador e herói – resultando naquilo que Diana Klinger (2006) classifica como “autobiografia falsa”. Os outros dois tipos diferem um do outro pelo grau de ficcionalidade: o romance autobiográfico pode até despertar dúvidas quanto à sua verificabilidade, mas mantém incólume sua verossimilhança. Já a autoficção desperta dúvida em relação a ambas. (KLINGER, 2006, p.49).

Já o francês Vincent Colona (2004) vai além, e propõe uma tipologia para a autoficção. Ela pode ser subdividida em autoficção fantástica, biográfica, especular e intrusiva. Porém, a maior parte dos estudiosos focaliza suas discussões na distinção primordial entre romance autobiográfico e autoficção. Apesar de alegar que a tipologia proposta por Gasparini peca por “reduzir toda autoficção à ficção, sem mais” (2006, p.49), Klinger se vale dela para discutir o status da autoficção, que não representa um desgaste da verossimilhança interna do romance, sendo:

uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (p.62)

Muito esclarecedora, também, é a contribuição do crítico espanhol Manuel Alberca (2013) para a discussão das escritas de si. À semelhança de Gasparini, Alberca distingue três tipos primordiais, a partir do relacionamento entre narrador, personagem, autor e da natureza ambígua dos pactos estabelecidos com o leitor. Alberca classifica os romances do eu – forma como denomina as obras de pacto ambíguo – nas seguintes categorias: romance autobiográfico, autoficção e autobiografia ficcional. Segundo Alberca, o romance autobiográfico seria, entre os três, o mais próximo da autobiografia e do pacto autobiográfico, por ser regido por um princípio no qual não há identidade onomástica entre autor e narrador/personagem, isto é, eles não têm o mesmo nome, ou então, o personagem não tem seu nome revelado na narrativa. Entretanto, há coincidências entre o narrado e o vivenciado pelo autor empírico, que são passíveis de verificação. Sua leitura seria, portanto, realizada na clave de um autobiografismo escondido. A autobiografia ficcional, por sua vez, estaria muito mais próxima de um pacto romanesco porque parece uma autobiografia autêntica, jogando muitas vezes com a expectativa do leitor ao fazer com que o texto fictício passe por referencial. Algumas vezes, para encobrir a falta de identificação entre narrador/personagem e autor, tentam dar a impressão de que o personagem/narrador é o verdadeiro

autor, posicionando o autor empírico como editor ou ainda apresentar no título da obra seu caráter memorialista. Sua leitura é realizada como um autobiografismo simulado. Finalmente, a autoficção, na visão de Alberca, estaria equidistante aos pactos autobiográfico e romanesco e, nela, há uma necessária identificação nominal expressa entre autor e narrador, produzindo uma instabilidade na recepção do relato, que é feito na clave de um autobiografismo transparente. (2013, p. 30-32)

A partir deste ponto de nossa discussão, baseando-nos nos postulados de Gasparini (2009), Klinger (2006) e Alberca (2013) faremos a leitura de algumas obras literárias, publicadas na última década, com vistas a ressaltar a multiplicidade de perspectivas e tonalidades que a escrita de si apresenta na literatura brasileira contemporânea. Além disso, discutiremos as formas como problematizam (ou não) categorias como autoria, autobiografia, narrador, personagem, memória e ficção.

Em *Leite Derramado*, de Chico Buarque, obra publicada em 2009, Eulálio Assumpção, um homem em idade avançada narra suas memórias, desde sua origem familiar até o momento presente, em que se encontra em um leito de hospital. Assumpção relata a diversas pessoas – entre elas, enfermeiras, médicos e a filha – ou ainda falando sozinho. Não há uma sequência cronológica em seu relato; sua fala beira à incoerência, haja vista que, por causa de sua idade avançada, a memória já não se apresenta fidedigna e seu narrar não confiável. Como o próprio personagem observa:

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética ou por assunto. (2009, p.41)

Em meio às contradições provocadas por seu relato autobiográfico, vamos, aos poucos dando sentido à narrativa, que nos é apresentada a partir de fragmentos, *flashes*, sempre nostálgicos em relação ao passado. O principal nó narrativo é seu relacionamento com a esposa Matilde, a cujo desaparecimento são dadas inúmeras

justificativas ao longo a obra. Assim, fazendo sua autobiografia, o narrador “constrói sua identidade por meio do relato do passado que caminha num vaivém de incongruências, anacronias, repetições” (SEGATO et LEONEL, 2013, p. 9).

Em *Leite derramado*, temos uma clara distinção entre o autor empírico, Chico Buarque, e o personagem narrador das memórias, Assumpção. Sabemos que não só os nomes, mas também os eventos da vida de Chico Buarque não coincidem com os da de Assumpção: ambos estão separados por gerações, não compartilham a mesma profissão nem origem e organização familiar, entre outros aspectos. Apenas isto é suficiente para que possamos definir a obra como uma autobiografia ficcional, isto é a autobiografia de um personagem ficcional sem qualquer conexão com a realidade exterior à obra, estando, portanto, muito mais próxima de um pacto romanesco, apesar de sua forma aparentemente autobiográfica (ALBERCA, 2013, p.32).

Nossa literatura é extremamente prolífica no gênero. *Leite Derramado* pertence a uma longa linhagem de autobiografias ficcionais, da qual fazem parte obras seminais da literatura brasileira, tais como *Memórias de um sargento de milícias* (1853), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). Entretanto, o romance rompe com algumas convenções normalmente atribuídas ao gênero. Em sua discussão sobre autobiografias ficcionais, Alberca postula que elas simulam “deliberada e mimeticamente o discurso da autobiografia, jogando com a expectativa do leitor ao fazer passar como referencial um texto que na realidade é fictício” ou ainda que criam “a ilusão no leitor de que o autor apócrifo do relato (seu narrador-protagonista) é seu verdadeiro autor e, aquele que assina a capa, um simples mediador ou editor cuja autoria deverá ser questionada na apresentação ou prólogo (ALBERCA, 2013, p.31)¹.

O autor ainda ressalta que as autobiografias ficcionais costumam também apresentar em seus títulos alguma indicação referente à vida, autobiografia ou memórias e a indicação do nome do protagonista, que no caso de se omitirem os nomes dos autores verdadeiros, dão a impressão de que são textos autobiográficos e não romanescos (Cf.

¹ Esta e todas as demais traduções do texto de Alberca (2013) são de minha autoria.

ALBERCA, 2013, p.31). Chico Buarque, curiosamente, não faz uso de nenhuma dessas estratégias aventadas por Alberca, mas, ainda assim, constrói uma autobiografia ficcional, por que o importante para tal classificação é a natureza do pacto e distinção entre narrador-personagem e autor².

Tomemos, então, como foco de análise, *Por enquanto agora*, de Maria Christina Monteiro de Castro, publicado em 2012. Na obra, temos acesso às memórias de Celina, nascida no seio de uma família mineira de políticos e que, devido às atividades profissionais do pai, se muda para o Rio de Janeiro dos anos 50. Vemos que não há uma identidade onomástica entre autora e personagem/narradora, que narra sua história sobre uma perspectiva passada. Elementos paratextuais como a orelha do livro e o prefácio da obra apontam para as coincidências entre a vida e a obra da autora. Na orelha, temos informações biográficas sobre a escritora, que assim como a protagonista de sua obra é mineira, nascida nos anos 1940, e jornalista.

Já no prefácio, o jornalista Luiz Paulo Horta ressalta essas coincidências ao afirmar que “esse é o mergulho *proustiano* de Maria Christina Monteiro de Carvalho, em seu primeiro romance, que *mistura ficção e realidade*”, ou ainda, “só deixo registrado que esse *romance/realidade* se lê como uma comovente educação sentimental ao estilo de Flaubert” (HORTA, 2012, p.9-10) [grifos nossos]. Os comentários de Horta acerca da obra chamam nossa atenção para uma indelével coincidência entre a matéria narrada e a vida da escritora, que à moda de Proust faz um mergulho em suas memórias familiares. Ainda temos na orelha do livro uma apresentação, na qual o psicanalista Rubens Molina – que também é um personagem na narrativa (analista da protagonista) – vincula a matéria narrada com o desfecho de um processo de psicanálise.

A narrativa segue ordem cronológica – Celina nos narra desde seu nascimento em Belo Horizonte, passando pela apresentação da árvore genealógica de sua família e sua mudança para o Rio de Janeiro, até seu casamento, o nascimento de seus filhos e seus processos de amadurecimento – num modelo muito próximo a um *Bildungsroman*,

2 Na obra *Em Liberdade*, publicada em 1981, Silviano Santiago faz uso de diversas dessas estratégias arroladas por Alberca (2013). Não analisamos a obra no presente trabalho devido ao recorte temporal estabelecido.

por seu desejo narrativo totalizante. Nesse âmbito, a obra, que se ocupa bastante da formação familiar da protagonista, assemelha-se muito ao que Silviano Santiago denomina escrita memorialista, típicas dos tardios modernistas, como já afirmamos anteriormente no início dessa discussão, cuja “ambição era a de recapturar não só a experiência pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo” (SANTIAGO, 2002, p.33). Trata-se, portanto, de uma narrativa em estilo mais tradicional do que as demais que analisaremos no presente trabalho. No entanto, na descrição do nascimento de Celina, há uma nota metaficcional:

Preciso de um ponto de partida e escolho meu nascimento, segundo me contaram, ouvi e guardei, sonhei ou imaginei, Com pequenas diferenças poderia ser o de qualquer uma, por que então era assim o ontem, o hoje e o amanhã, igual e parado, entra dia e sai dia, na Belo Horizonte (CASTRO, 2012, p.15).

183

Este é um dos poucos questionamentos abertos em relação à validade/veracidade do relato, por ser impossível Celina se lembrar de seu nascimento, que lhe é acessível somente a partir das narrativas de seus familiares. No restante da obra, na qual narra eventos com base em sua experiência pessoal, quase não há questionamentos acerca da validade de suas memórias nem contrapontos a ela. Além disso, ao se valer de uma nota metaficcional, Castro reafirma o caráter ficcional e construído de seu relato, algo já indicado pela epígrafe, “Esta não é uma história de verdade. Esta não é uma história de mentira” (p.5). Ainda, a epígrafe é indicativa do pacto ambíguo que a obra, enquanto escrita de si, realiza com o leitor.

No que tange à linearidade da escrita e à fragmentação da narrativa, percebemos que poucas são as instâncias em que são rompidas, mormente pela inserção de trechos de diários íntimos ou de cadernos de anotação da personagem. De acordo com Leonor Arfuch:

O diário íntimo promete [...] a maior proximidade à profundidade do eu. Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros de linguagem e de colecionismo [...] sujeita apenas ao ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem lugar. [...] Pode-se dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos (2010, p.143).

Assim, vemos que, apesar de sua inserção na narrativa, os diários de Celina não rompem o “continuum” narrativo ao mesmo tempo em que acrescentam em termos de verossimilhança, por suas inúmeras alusões a eventos históricos, ou seja, a uma realidade extraficcional.

Tendo em vista tudo o que foi aqui exposto, podemos, levando em conta as teorias de Klinger, Gasparini e Alberca, facilmente classificar *Por enquanto agora* como um romance autobiográfico, pois diversos pontos na obra nos levam a tal direção. Primeiro, devemos nos ater ao que observa Klinger: “o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente mesmo que o narrado não seja verificável” (2007, p.49). O romance em questão nos convence disso, pois pode gerar dúvidas quanto à sua verificabilidade, mas nunca quanto a sua verossimilhança. Além disso, Alberca argumenta:

184

não se pode afirmar que se trata de um romance autobiográfico sem levar em conta o conteúdo. [...] O conceito de romance autobiográfico, sem algum aceno ou sugestão do narrador para orientar o leitor ou despistá-lo, exige o conhecimento da biografia do romancista a fim de determinar o autobiografismo ou não do relato. (2013, p.33)

Nesse sentido, as indicações paratextuais oferecidas pelo prefácio de Horta e pela orelha do livro apontam de modo a reforçar a ideia de escrita autobiográfica aqui, o que só é possível por meio delas já que este é o livro de estreia da autora e dificilmente o leitor teria conhecimento sobre eventos de sua vida. Assim, a obra distancia-se de uma autobiografia ficcional. A pesquisadora Anna Faedrich Martins em seu artigo “Escritas do eu: o perfil da autoficção”, afirma ser mais fácil fazer as distinções entre as escritas de si pelo que não são e, por eliminação, chegarmos a uma conclusão quanto à definição dos subgêneros. Desse modo, seguiremos a metodologia utilizada por Martins a fim de fazermos uma distinção entre *Por enquanto agora* e o gênero da autoficção. Diz a pesquisadora em seu artigo que a autoficção não é um relato retrospectivo, que a autobiografia pretende ser. Ademais, não se prende necessariamente à ordem cronológica dos acontecimentos nem pretende dar conta de toda a história de vida de uma personagem. Muitas vezes, pode ter uma relação direta com a psicanálise e a prática da cura (MARTINS, 2013, p.184-186).

Dessa forma, percebemos que *Por enquanto agora* não pode ser classificado como uma autoficção, ainda que apresente alguns elementos que nos levem a aventar tal possibilidade, tal como a afirmação de Rubens Molina, na orelha do livro, de que a narrativa é o resultado de anos de uma experiência analítica. Entretanto, a recapitulação do passado em um impulso totalizante, a obediência à cronologia, a atenção excessiva conferida ao clã, a linearidade da narrativa na maior parte da obra, a apresentação da memória como algo estável e a falta de identidade onomástica entre narradora-personagem e autora parecem-nos evidências suficientes para que o classifiquemos como um *romance autobiográfico*, gênero cada vez mais raro na literatura brasileira contemporânea.

Se a distinção entre autobiografia ficcional e romance autobiográfico não nos oferece grandes desafios, o mesmo não se pode dizer acerca da relação romance autobiográfico e autoficção. Tanto o romance autobiográfico quanto a autoficção estão mais próximos do pacto autobiográfico do que a autobiografia ficcional. Entretanto, a autoficção encontra-se, como já dissemos anteriormente, em um ponto equidistante aos pactos romanesco e autobiográfico e sua chave de leitura seria a de um autobiografismo transparente. Outro ponto de diferenciação entre as duas categorias para Alberca residiria na necessária identificação nominal implícita ou explícita que é condição *sine qua non* na autoficção e que, como vimos ao analisarmos *Por Enquanto Agora*, não pode ocorrer no romance autobiográfico (Cf. ALBERCA, 2013, p. 30-32).

Gasparini foca boa parte de sua discussão sobre a autoficção na questão da verossimilhança. Conforme já mencionado, para o crítico a autoficção provoca instabilidade em relação a ambas, “pois mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito de sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança”. À diferença de Alberca, Gasparini acredita que o pacto da autoficção é menos ambíguo que o do romance autobiográfico por ser inteiramente ficcional havendo “sempre algum elemento que corroa a verossimilhança interna do romance” (KLINGER, 2006, p.49). Klinger critica as classificações de Gasparini por seu caráter reducionista, já que concebe a autoficção meramente como ficção. Segundo a crítica,

“a categoria da autoficção implica não necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e sujeito” (p.50).

O gênero da autoficção tem sido amplamente produzido na literatura brasileira nos últimos anos, gerando obras que atingem resultados estéticos diversos, mas sempre estruturadas na problematização entre as categorias de narrador/autor/personagem e na relação entre memória e ficção. Entre tais obras, podemos citar: *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, *A chave da casa* (2008), de Tatiana Salem Levy, *O diário da queda* (2011), de Michel Laub, *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza e *Máquina de Pinball*, de Clarah Averbuch (2002). A fim de levarmos adiante e aprofundarmos nossa discussão, analisaremos brevemente as duas primeiras.

Em *A chave da casa*, Tatiana Salem Levy vale-se de sua experiência pessoal para narrar a busca de uma jovem por suas raízes. Com uma chave, dada pelo avô, de uma casa em Esmirna, na Turquia, a personagem-narradora tenta reconstruir o passado e reconstruir-se e dar sentido a si mesma a partir de memórias, individuais e coletivas, sempre fragmentadas e incongruentes, como relata no seguinte trecho, em diálogo com a mãe morta:

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós duas) sabemos ser outro o motivo de minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e de alguma forma, a mim mesma, mas nós duas (só nós duas) conhecemos a verdade. (2008, p.62)

Nascida em Portugal, em 1979, durante o exílio de sua família, descendente de judeus turcos, Levy tinha nove meses, quando a família retornou ao Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro. Tais informações constam na orelha da segunda edição da obra, escrita por Cíntia Moscovich, que ainda alega que: “concretizando o que denomina autoficção, a autora tece um romance de vozes diversas – como são as vozes da memória –, histórias que se complementam num tom de densa estranheza”. Essas informações bastam para que o leitor perceba as semelhanças entre as identidades da autora e a narradora, uma jovem, descendente de judeus turcos, nascida em Portugal durante

o exílio da família. Tal identificação ocorre sem que para isso o nome da personagem seja mencionado, o que configura uma identificação implícita, na classificação de Alberca. Salem Levy nega, em entrevista concedida ao *site* Saraiva Conteúdo³, que tenha escrito um romance autobiográfico:

Não é um romance autobiográfico, no sentido que aquilo ali não é a minha vida. Tem muitas coisas que estão no livro que eu experimentei, mas transformei essa experiência em outros personagens, outras situações. E brinquei, é claro, com a fronteira de autor, narrador e personagem. Existe essa brincadeira, mas não é um livro autobiográfico. Eu mexo, basicamente, com a memória: memória da imigração, memória da minha família que sai da Turquia para o Brasil, memória do exílio durante a ditadura... [...] É um romance que levanta muitas questões. Eu não diria que é exatamente autobiográfico.

De fato, não há, em *A chave da casa*, qualquer tentativa de ocultar ou mascarar – estratégia típica em romances autobiográficos – essa deliberada coincidência. Pelo contrário, na obra em questão, como em toda autoficção, a proposta é justamente torná-la mais transparente e ambígua. As coincidências, aqui, fazem com que o leitor reconheça a figura de Salem Levy no texto, ainda que esse reconhecimento “seja imediatamente atenuado ou questionado ao se produzir em um contexto de ficção”. Assim sendo, a autora “se afirma e se contradiz ao mesmo tempo” (ALBERCA, 2013, p.38). Tal fato pode ser comprovado pela inserção da fala da mãe morta da personagem narradora, com a qual estabelece diálogo durante toda a obra:

Penso que é por isso que somos judeus mesmo quando não o somos. Dizemos que tudo se trata de uma questão genealógica, mas é sobretudo uma questão de medo: temos medo de esquecer o passado e ser responsáveis por isso. [O passado não é para ser esquecido.] Se não esquecermos o passado não vivemos o presente. Você sabe, essa dor que sinto no corpo, os ombros pesados, é o passado não esquecido que carrego comigo. O passado de gerações e gerações. [Não, minha filha, o que você suporta em seu dorso frágil são os silêncios do passado. Você carrega o que não foi falado, o que nunca foi ouvido. O silêncio é perigoso, eu a alertei.] (p.131).

3 Disponível em www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10533. Último acesso em 23/06/2014.

No trecho acima as falas da mãe da narradora, já morta, aparecem entre colchetes. Esse diálogo só é possível por estamos nos domínios do ficcional, muito embora diversos outros elementos na obra apontem para uma direção contrária, de extrema verossimilhança, e até mesmo de coincidência com o real empírico, o que faz com que Klinger afirme que “a autoficção é um gênero bivalente, ambíguo, andrógino” (2006, p. 51). Assim, a narrativa leva o leitor sempre a questionar a validade dos relatos ao situá-lo em um espaço liminar entre verdade e ficção e fazendo com que a autora possa representar-se a si mesma de maneira ambígua.

Em *Divórcio* (2013), Ricardo Lísias também se vale do discurso autoficcional para escrever sobre o fim do casamento do narrador homônimo com uma jornalista. Entretanto, utiliza estratégias narrativas muito diferentes das de Salem Levy. Lísias vale-se, por exemplo, do recurso da identidade onomástica explícita entre narrador-personagem e autor, que emprega com maestria, tornando dúbio o caráter do relato ao mesmo tempo em que problematiza as noções de verdade e ficção. Como argumenta Alberca, “a mera aparição de um nome idêntico ao do autor em um relato é um convite para que o leitor reconheça a figura dele no texto, ainda que tal identificação apareça atenuada ou questionada ao ser produzida em um contexto de ficção” (2013, p.38).

Como o título sugere, a personagem narra seu processo de divórcio provocado pela descoberta de uma traição da então esposa. A partir da leitura do diário de [X] – forma como a ex-mulher é identificada no romance – o personagem experimenta intenso sofrimento. Além da revelação da traição, o diário é repleto de críticas a seu comportamento. Dado o absurdo da situação, o personagem entra em um processo de negação da realidade vivida e julga estar vivenciando uma situação extraída de um dos seus contos:

No sexto dia, com o corpo sem pele queimando apesar do frio, não me senti morto: tive certeza de ter enlouquecido. Eu acabara de escrever um SMS chamando minha ex-mulher de puta quando, na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um dos meus contos. [...] Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto. (2013, p.14)

Tal questionamento do personagem sobre o que é verdade e o que é ficção nos eventos relatados por [X] no diário, de certa forma, espelha a sensação vivida pelo leitor de *Divórcio*. A dúvida sobre o estatuto da obra, se fictícia ou autobiográfica não se resolve e é apenas incrementada por sua extrema fragmentação formal. A mistura de gêneros – cartas, diários, bilhetes, até mesmo fotografias do acervo pessoal de Lísias – forma um texto de estrutura híbrida, com forte traço experimental. O emprego de tais recursos aumenta tanto a sensação de veracidade de seu relato quanto as incertezas do leitor, que precisa adotar uma dupla percepção, como nos fala Gasparini (2004), e aceitar essas indeterminações e o jogo ambíguo e mover-se entre ambas as interpretações (GASPARINI apud MARTINS, 2013, p.191).

Para superar o processo doloroso de separação, o personagem Lísias resolve então escrever um livro, também intitulado *Divórcio*, a partir do qual expurga a experiência traumática, confirmando:

Fiz o plano inicial de *Divórcio* enquanto enfrentava essas ladeiras. Depois de recobrar o fôlego no cafofo, anotava todo tipo de ideia e lembrança que tivera correndo e me divertia fazendo listagens. Também organizava as anotações que, sem me lembrar como, fiz nos primeiros meses depois de sair de casa. Os dois cadernos que preenchi com esboços do romance estão entremeados com notas sobre os treinos. (LÍSIAS, 2013, p.78)

As diferenças entre as obras de Lísias e Salem Levy demonstram a multiplicidade de perspectivas que o gênero da autoficção pode abarcar. A importância do gênero reside em problematizar categorias de representação literária, mas também por indicar para uma mudança no contexto sócio-histórico-cultural da contemporaneidade, “que indaga crenças anteriores que, nos dias de hoje, já não suprem mais as nossas necessidades as nossas lacunas e as nossas questões existenciais” (MARTINS, 2013, p.191).

Vemos então que nas obras analisadas, os autores representam o eu de formas distintas e promovem a problematização de categorias como autoria, autobiografia, narrador, personagem, memória e verdade, a partir de diferentes estratégias narrativas e de posicionamentos distintos em relação aos pactos autobiográfico e ficcional. Neste cenário, podemos afirmar que, em seu status atual na literatura

BIBLIOGRAFIA

ALBERCA, Manuel. “El pacto ambíguo y la autoficção” In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. (org). *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, p. 21-41.

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

BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASTRO, Maria Christina Monteiro de. *Por enquanto agora*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEVY, Tatiana Salem, *A chave da casa*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MARTINS, Anna Faedrich. “Escritas do eu: o perfil da autoficção” In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. (org). *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, p. 182-199.

MELLO, Jefferson Agostini. “Crítica Literária e literatura na contemporaneidade: tensões e divergências”. *Remate de males*. Campinas, v. 28, n. 2, p. 173-188, 2008. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/857>. Último acesso em 29/05/2014.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEGATO, José Antonio; LEONEL, Maria Célia. “Autobiografia ficcional em romances brasileiros”. *Anais do SILEL*. Uberlândia, v. 3, n. 1, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_774.pdf

SILVA, Talles de Paula da. “O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado autoficção”. Dossiê. *Revista Palimpesto*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 14. p. 1-13, 2012. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num14/dossie/palimpsesto14dossie04.pdf>. Último acesso: 29/05/2014.