

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS

FELIPE KRUL BETTIOL

LITERATURA AUTOFICCIONAL: DEFINIÇÕES, HIPÓTESES E DISCUSSÕES

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA
2018

FELIPE KRUL BETTIOL

LITERATURA AUTOFICCIONAL: DEFINIÇÕES, HIPÓTESES E DISCUSSÕES

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso 2, do curso de Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Naira de Almeida Nascimento

CURITIBA
2018



Ministério da Educação
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
Campus Curitiba
Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação
Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas
Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês



TERMO DE APROVAÇÃO

LITERATURA AUTOFICCIONAL: DEFINIÇÕES, HIPÓTESES E DISCUSSÕES

por

FELIPE KRUL BETTIOL

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi apresentado em 18 de junho de 2018 como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado no curso de Letras Português-Inglês. O candidato **FELIPE KRUL BETTIOL** foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Naira de Almeida Nascimento
Professora orientadora

Márcio Matiassi Cantarin
Membro titular

Anuschka Reichmann Lemos
Membro titular

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores, especialmente à Prof.^a Edna Polese, que me orientou durante o projeto deste trabalho, e à Prof.^a Naira Nascimento, pela orientação da monografia final.

Aos meus colegas de curso, principalmente à Heloísa Araújo, amiga para todas as horas.

À minha família e amigos, que me apoiaram direta ou indiretamente durante o período da graduação.

“Isso vai dar um romance de mais ou menos 500 páginas...”

CÉLINE, 1957

RESUMO

BETTIOL, Felipe K. **Literatura autoficcional**: definições, hipóteses e discussões. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Letras Português-Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

O presente trabalho teve como objetivo comparar as teorias acerca da autoficção, bem como diferenciar seu conceito de autobiografia e romance de ficção; traçar um panorama histórico da teoria autoficcional; e discutir as principais hipóteses e ideias a respeito desse fenômeno. A metodologia usada para cumprir com os objetivos citados foi de cunho bibliográfico na forma de consulta de livros e artigos publicados pelos estudiosos de maior renome na área, expondo as duas principais linhas teóricas que regem o termo e cruzando as discussões mais pertinentes a respeito dele. Chegou-se à conclusão de que a autoficção propõe um pacto ambíguo ao leitor, que contribui com o trabalho literário da obra.

Palavras-chave: Autoficção. Literatura autoficcional. Pacto ambíguo. Autobiografia. Romance de ficção.

ABSTRACT

BETTIOL, Felipe K. **Autofictional literature:** definitions, hypotheses and discussions. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Letras Português-Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

This work had as objective to compare the theories about autofiction, as well as to differentiate its concept from autobiography and novel of fiction; to draw a historical overview of autofictional theory; and discuss the main hypotheses and ideas about this phenomenon. The methodology used to reach the mentioned objectives was bibliographical, consulting books and articles published by the most renowned scholars in the area, exposing the two main theoretical lines that rule the term and crossing the most pertinent discussions about it. It has come to the conclusion that the autofiction proposes an ambiguous pact to the reader, which contributes to the literary work of the book.

Keywords: Autofiction. Autoficcional literature. Ambiguous pact. Autobiography. Novel of fiction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 OS PACTOS	10
2.1 O pacto autobiográfico	10
2.2 O pacto romanesco	13
3 A AUTOFICÇÃO	17
3.1 Panorama histórico	17
3.2 As definições	18
3.2.1 A autoficção de Serge Doubrovsky	19
3.2.2 A autoficção de Vincent Colonna	21
4 HIPÓTESES E DISCUSSÕES	25
5 CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS.....	38

1 INTRODUÇÃO

Na modernidade e pós-modernidade, a literatura se tornou um campo de experimentações. Das paródias estilísticas às desconstruções formais, muito se inovou e se reinventou nesse período. Além disso, foi necessária a criação de novas classificações para novos gêneros que surgiram e/ou gêneros que foram revisitados. Entre os campos da autobiografia e do romance de ficção, por exemplo, concebeu-se no que era uma lacuna a autoficção.

Alberca (2007) delega que os romances do eu constituem um tipo peculiar de autobiografia e/ou de ficção. Ou seja, são romances que parecem autobiografias, ou também autobiografias que se apresentam como romances. De qualquer maneira, defende a ideia de que, nos dois casos, pode-se considerá-los como exceção à regra.

Sem uma definição consensual, muitos pesquisadores vêm estudando esse fenômeno, refletindo sobre sua concepção e geralmente em desacordo uns com os outros. Por isso, este trabalho teve a intenção de expor as principais linhas de pensamento acerca da autoficção a fim de estabelecer relações e/ou não relações entre elas, discutindo as definições deliberadas e as indefinições ainda em curso das diferentes correntes teóricas, além de traçar um panorama histórico da teoria da autoficção.

Para dar forma a esse pensamento, é preciso primeiramente entender quais são as regras para compreender com mais precisão quais são as exceções. A forma e o conteúdo do presente objeto de estudo estão situados entre os principais estatutos narrativos (o autobiográfico e o romance de ficção), e podem parecer confusas frente às regras estabelecidas, dando a impressão que as desonram, mas isso só comprova com mais veemência a existência desse tipo de narrativa: não há regra sem exceção.

Para isso, o trabalho, de cunho bibliográfico, teve como base principalmente os estudos acerca da autobiografia, a respeito da ficção e da autoficção. A partir de teóricos consagrados, seja na crítica ou na academia, o trabalho se desdobrou em hipóteses e discussões legítimas ao atual estado da autoficção. Por fim, esta monografia não teve a intenção de aplicar a teoria abordada, somente trazê-la à tona e discuti-la.

2 OS PACTOS

O trabalho de classificação e definição de um obra nunca é fácil – e se parece ser óbvio, geralmente não o é. Por isso, traçam-se alguns critérios para que isso seja possível. Aqui, inicia-se com os pactos, ponto de partida para a tentativa de qualquer definição do termo autoficção. O pacto, então, é o diálogo ou situação comunicativa com três vetores principais: autor-texto-leitor (ALBERCA, 2007).

De acordo com Alberca (2007), pode-se pensar nos dois pactos já sedimentados, e um novo que se criou em um ambiente de experimentação literária entre eles.

Partindo do pacto autobiográfico, que trata de memórias, concebe-se o autor (A), o narrador (N) e o personagem (P) como idênticos. Há, ainda, factualidade, veracidade, e nenhuma invenção. No pacto romanesco, que abrange os romances e os contos de ficção, o autor é diferente do narrador, que é diferente do personagem. Soma-se a isso a ficção, a verossimilhança e a invenção (ALBERCA, 2007). Em forma de quadro, essa ideia ficaria desta maneira:

Quadro 1 – Esquemas pactuais

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBÍGUO	PACTO ROMANESCO
Memórias, autobiografias	Escritas do eu	Romances, contos
A = N = P (identidade) Factualidade, veracidade (- invenção)	A = N = P / A # N ou A # P Ficção/factualidade	A # N ou A # P (sem identidade) Ficção, verossimilhança (+ invenção)

Fonte: Alberca (2007).

Para esclarecer essas convicções, discorre-se sobre cada um dos pactos.

2.1 O pacto autobiográfico

Na tentativa de definir o pacto autobiográfico, Lejeune (2008), estudioso da autobiografia, relata uma série de problemas encontrados para a condição de estabelecer um *corpus* coerente. Primeiramente, as problemáticas clássicas desse tema: as relações entre biografia e autobiografia e as relações entre romance e biografia.

Para uma definição mais concreta e coerente, Lejeune cobriu o que foi produzido na literatura europeia a partir de 1770 – o que não quer dizer que não exista uma literatura pessoal feita antes disso, mas que certamente é anacrônica à autobiografia contemporânea.

Assumindo a posição principalmente de leitor, Lejeune afirma que

não se trata de partir da interioridade de um autor, o que justamente seria problemático, nem tampouco de instituir os cânones de um gênero literário. Partindo de situação de leitor (que é a minha, a única que conheço bem), tenho a possibilidade de captar mais claramente o funcionamento dos textos (suas diferenças de funcionamento), já que foram escritos para nós, leitores, e é nossa leitura que os faz funcionar (2008, p. 14).

É dessa perspectiva, então, que ele define o gênero como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Na definição acima, entram em jogo elementos de diferentes categorias: forma da linguagem (narrativa, em prosa); assunto tratado (vida individual); situação do autor (identidade do autor e do narrador – cujo o nome deve remeter a uma pessoa real); e, a posição do narrador (perspectiva retrospectiva da narrativa). Sendo assim, é autobiografia toda obra que atender simultaneamente a todos esses itens (LEJEUNE, 2008).

A fim de apontamentos mais claros, vale ressaltar o porquê de gêneros muito próximos à autobiografia não serem, de fato, autobiografia. Para Lejeune (2008), o gênero memórias, por exemplo, não necessariamente trata da vida individual ou da história de uma personalidade. A biografia, por sua vez, não contempla a posição do narrador com identidade igual a do personagem principal. Além desses, ainda se tem o poema autobiográfico, que não é em prosa, e o diário, que não respeita a perspectiva retrospectiva da narrativa.

Contudo, o estudioso do assunto ressalta que essas categorias não são rigorosas, que certas condições podem, sim, não serem preenchidas completamente. Então, segundo Lejeune,

o texto deve ser principalmente uma narrativa, mas sabe-se a importância do discurso na narração autobiográfica; a perspectiva, principalmente retrospectiva: isto não exclui nem seções de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço (2008, p. 15).

Isto é, trata-se também de uma questão de proporção dentro do texto ou, ainda, de uma hierarquia estabelecida quando se pensa em literatura íntima, como nos gêneros memórias e diário.

Entretanto, duas das condições mínimas para que uma autobiografia seja de fato uma autobiografia não são flexíveis de nenhuma maneira: a situação do autor, cujo nome remete a uma pessoa real, e a posição do narrador, que deve estar de acordo com a identidade do narrador e do personagem principal considerando a perspectiva retrospectiva da narrativa. Sobre isso, Lejeune delega: “uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (2008, p. 15).

Ele afirma, também, que uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que disse a verdade sobre ela (LEJEUNE, 2008). Entretanto, segundo Alberca (2007), catedrático da literatura espanhola, o pacto autobiográfico é muito mais simples do que isso: é sobre o princípio de identidade e o princípio de veracidade, desejos do autor.

Apesar disso, Alberca (2007) reitera que o autobiógrafo pede ao leitor que confie e acredite nele, pois, em teoria, tem o compromisso de lhe contar a verdade. Nessa relação, então, propõe-se um contrato unilateral do autor para com seu leitor, em que o paratexto vai ter importância fundamental.

O paratexto, por sua vez, é o conjunto de informações que cercam o texto, não sendo o texto propriamente dito, mas sim seu título, o nome do autor, a capa, o prólogo e entre outros elementos (GENETTE, 2009).

O princípio de identidade estabelece o autor, narrador e protagonista como a mesma pessoa, sendo que compartilham o mesmo nome próprio. O nome, então, não é uma simples etiqueta, ele está intimamente ligado à construção da

personalidade do indivíduo em todos os níveis, do familiar ao social. É, sem dúvida, o signo (mesmo que vazio de significado até segunda ordem) que mais demarca e compromete o sujeito (ALBERCA, 2007).

Então, o compromisso do autobiógrafo com seu leitor está intimamente ligado à referencialidade externa que o texto anuncia, sua verdade. Como defende Alberca (2007), o autor pode se equivocar ou se confundir, mesmo acreditando no ato falho como verdade. Para isso, dá-se o nome de pacto de referencialidade – discutido mais à frente. As dúvidas do leitor, dignas de existirem, e as possíveis mentiras e omissões do autor não são deméritos para o pacto, inclusive aumentam a exigência e expectativa do leitor, que não fariam sentido se fosse um texto de ficção.

Portanto, não se pode comparar autobiografias e romances de ficção, pois são regidos por diferentes estatutos narrativos e propõem diferentes formas de leitura. Isso se dá, por exemplo, porque o conteúdo referencial do pacto autobiográfico impede que as autobiografias sejam lidas como se fossem ficção.

Alberca (2007) reforça essa ideia afirmando que apesar das inexatidões, mentiras, omissões e mitificações presentes nesse tipo de texto, a referencialidade externa permite que o leitor valorize as opiniões e informações trazidas pelo autor, e defende o valor literário da autobiografia dizendo que

en ocasiones, se desliza tácitamente un criterio de primacía literaria, al colocar los relatos de contenido factual, de manera especial los textos autobiográficos, en una especie de segunda división literaria, donde se situarían aquellos escritos desprovistos, según esta posición, de la esencia de lo literario o “literariedad”. Es éste un concepto elitista y estrecho de lo literario que expulsa fuera del sacrosanto reino de la literatura textos que de manera eficaz y sorprendente innovan los modos de dar cuenta de mundos reales¹ (ALBERCA, 2007, p. 76).

2.2 O pacto romanesco

Não é à toa que Forster afirma que “o romance é uma massa formidável e muito amorfa” e que se precisa de uma posição bem definida para que seja possível discuti-lo, pois “é conhecido como uma das áreas mais lodacentas da literatura,

¹Em algumas ocasiões, um critério literário implícito se dá ao colocar os textos de conteúdo factual, especialmente os autobiográficos, em uma espécie de segunda divisão da literatura, onde se situa a escrita desprovida da essência literária e literariedade. Esse conceito elitista expulsa do reino sacrossanto da literatura textos que de maneira eficaz e surpreendente inovam para dar conta do mundo real (tradução do autor).

irrigada por uma centena de riachos e frequentemente degenerando num pântano” (2005, p. 21).

Philippe Lejeune (1975 *apud* ALBERCA, 2007, p. 70), então, delega que o pacto romanesco é mais livre, não tem compromisso com a verdade, e deixa o leitor mais à vontade para alimentar seu imaginário. Diferente do autobiógrafo, o romancista secretamente postula o distanciamento do autor frente ao narrador, cedendo seu protagonismo ao personagem – que não é ele, mas um sócia dele, que ocupa seu lugar e assume a função de contar a história.

Segundo Forster, o autor arranja uma série de massas verbais (personagens) “descrevendo a si próprio em termos gerais, atribui-lhes nomes e sexo, esboça-lhes um conjunto de gestos plausíveis e faz com que falem, por meio de aspas” (2005, p. 38), e “o dilema aumenta na narração em primeira pessoa, que em geral é uma trapaça e tanto: o narrador finge falar para nós enquanto de fato é o autor quem nos escreve” (WOOD, 2017, p. 38).

Esse princípio formal de distanciamento entre narrador e autor é uma declaração de não responsabilidade, pois quem fala, opina e age não é quem está escrevendo, mas um outro. O autor não é nem personagem nem narrador da narrativa, e isso se evidencia já por causa dos nomes, que não são o mesmo do autor e não podem ser erroneamente identificados. Inclusive, podem se parecer, mas nunca se confundirem: o parecido é amplo, e a identidade existe ou não existe. O leitor, no que lhe diz respeito, por conhecer a biografia do autor, pode perceber em um personagem traços de sua vida (ALBERCA, 2007).

Ainda de acordo com Alberca (2007), todo relato de ficção, seja ele romance ou conto, é narrado simulando o verdadeiro. Assim, o leitor recebe a obra sabendo que se trata de uma ficção, e que não pode exigir as mesmas condições que exige de histórias reais e releva fatos em que não acreditaria na vida real. O autor, por sua vez, embora saiba que tudo o que narra é falso, conta-o como verdade e com o máximo de verossimilhança possível.

Segundo James Wood, “a ideia importante e subestimada é a plausibilidade hipotética – a probabilidade: a probabilidade envolve a defesa da imaginação crível contra o incrível” (2017, p. 203). Ele completa dizendo que

uma impossibilidade convincente na mimese é sempre preferível a uma possibilidade inconvincente. O peso recai imediatamente não sobre a simples verossimilhança ou a referência [...], e sim sobre a persuasão mimética: a

“tarefa do artista é nos convencer de que aquilo podia ter acontecido” (WOOD, 2017, p. 203).

Os elementos paratextuais, de novo, facilitam a legitimação do pacto. Quando o leitor se depara com o título, o subtítulo ou nome do autor na capa do livro, o pacto ficcional se faz explícito e inicia a leitura tendo em mente a chave que irá usar. Alberca (2007) afirma que ao final da recepção dessa leitura, a posição de incredulidade do leitor se modifica caso o texto seja apreciado.

Assim, o leitor, que inicialmente aceitou se afastar da realidade para ler as mentiras do narrador como verdades, acaba voltando à mesma realidade transformado pela ficção que mostrou a ele uma dimensão do real ainda desconhecida. Alberca (2007) completa dizendo que

el ilusionismo del pacto novelesco no acepta ni aconseja identificar el universo ficticio con el mundo real, exterior ao texto. Fuera de la novela, lo narrado no tiene ni guarda relación obligatoria, exclusiva o exacta con el mundo real, pues el mundo de la ficción no existe tal cual la invención lo ha levantado y por tanto sería erróneo ir a buscarlo o cotejarlo con una realidad que no le corresponde. Pero eso no quiere decir que el mundo imaginario de los relatos ficticios no pueda relacionarse con el mundo exterior, al contrario, el conocimiento del mundo real asegura, según criterios de distancia y pertinencia, la comprensión del universo ficticio, si no se quiere caer en el solipsismo y en la incongruencia² (ALBERCA, 2007, p. 73).

Dessa forma, com os pactos autobiográfico e romanesco expostos, de regras mais ou menos bem definidas e sedimentadas, questiona-se sobre o terreno pantanoso que existe entre os dois: nem autobiografia, nem ficção; ou ainda: autobiografia e ficção. Alberca (2007) nomeou essa possibilidade como pacto ambíguo: trata-se das escritas do eu.

Nesse caso, o esquema pactual pode acontecer de duas maneiras. A primeira é o autor que é igual ao narrador que é igual ao personagem. A segunda é o autor que pode ser diferente do narrador, ou uma em que o autor pode ser diferente do personagem. Nessa, ainda, mistura-se ficção e factualidade. Segue abaixo um quadro que sinteriza essas possibilidades esquemáticas:

²O ilusionismo do pacto romanesco não aceita relacionar o universo fictício com o mundo real, exterior ao texto. No romance, o que é narrado não tem relação obrigatória, exclusiva ou exata com o mundo real, pois o mundo da ficção não existe dessa maneira e seria errado buscá-lo em uma realidade que não corresponde a ele. Porém, isso não quer dizer que o mundo imaginário dos textos fictícios não possa se relacionar com o mundo exterior, pelo contrário, o conhecimento do mundo real assegura, de acordo com critérios de distanciamento e pertinência, a compreensão do universo ficcional (tradução do autor).

Quadro 2 – Possibilidades esquemáticas dos pactos

Romance autobiográfico (+ próx. da autobiografia)	Autoficção (equidistante de ambos os pactos)	Autobiografia fictícia (+ próx. do romance)
Princípio de identidade: A # N / A # P Identidade nominal fictícia ou anonimato: N = P / N # P	Princípio de identidade: A = N = P Identidade nominal expressa	Princípio de identidade: A # N / A # P Identificação nominal fictícia: N = P / A = editor
Proposta de leitura: ficção/factualidade Autobiografismo escondido (falso/verdadeiro)	Proposta de leitura: ficção/factualidade Autobiografismo transparente	Proposta de leitura: ficção/factualidade Autobiografismo simulado

Fonte: Alberca (2007).

3 A AUTOFICÇÃO

3.1 Panorama histórico

Para contar e condensar a história da autoficção, Philippe Lejeune escreveu uma peça em cinco atos, separados pelos anos em que os acontecimentos se deram.

No Ato I, datado de 1973, o autor diz ter ficado pensativo frente a um quadro de dupla entrada que conta com os dois elementos do compromisso que um autor pode assumir: o do gênero praticado (romance/nada/autobiografia) e o nome com que batiza seu personagem principal (diferente do seu/nenhum/seu próprio nome). Ou seja, nove casas: três casos claros de autobiografia, três casos claros de romance. No centro do quadro, uma casa indeterminada e, por fim, duas casas contraditórias. Lejeune se pergunta “o herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?” (LEJEUNE, 2014, p. 21).

No Ato II, 1977, o estudioso francês acredita que a casa de fato não viria a ser ocupada, mas surge Serge Doubrovsky, que leu o estudo de Lejeune e escreveu a ele uma carta contando que estava escrevendo “um texto de caráter pessoal e estatuto indeciso” e viu na casa vazia sua própria decisão, decidindo ocupar o espaço:

Lembro-me que, ao ler seu estudo na revista *Poétique*, marquei aquele trecho... Estava então em plena redação e aquilo me dizia respeito, me atingiu em cheio. Mesmo agora, ainda não estou certo do estatuto teórico do meu empreendimento, não me cabe decidir, mas fiquei com muita vontade de preencher aquela “casa” que sua análise deixara vazia, e foi um verdadeiro desejo que subitamente ligou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo senão às cegas, pelo menos na penumbra (DOUBROVSKY, 1977 *apud* LEJEUNE, 2014, p. 22).

Dessa forma, nasceu *Fils*, romance de Doubrovsky em que o personagem principal leva o nome do autor, trazendo a ambiguidade dos pactos de leitura e estabelecendo a ambiguidade de seu próprio projeto: veracidade de informação e liberdade da escrita.

Fils narra a história de um homem que tenta compreender suas experiências passadas e presentes em sessões de análise. O autor batiza essa sua obra como

autoficção, em proposta feita no próprio livro, que também servirá como uma das definições definitivas acerca da autoficção.

A partir disso, ele vai refletir sobre o estatuto teórico de sua própria obra e publicar dois estudos de autoteorização. Ademais, Lejeune (2014) relembra que um gênero é como um hábito: só começa na segunda vez.

No Ato III, 1984, o autor da peça diz que a pequenos passos a autoficção começa a englobar todas as tentativas intermediárias entre a autobiografia declarada e a ficção não autobiográfica, mesmo a partir de “dispositivos textuais, estratégias pessoais bastante diferentes de si, reunidos por certa ambiguidade genérica. ‘Autoficção’, por metonímia, torna-se a capital de um país bem vasto” (LEJEUNE, 2014, p. 25).

Na sequência, no Ato IV, 1989, relata-se o surgimento da teoria de Vincent Colonna, que retomou o problema da casa desocupada. Colonna deu à autoficção um sentido mais completo, abrangendo o ficcional (a forma literária) e o fictício (a invenção do conteúdo). É dessa maneira que Colonna resgata o neologismo de Doubrovsky, porém com uma nova definição (LEJEUNE, 2014).

A partir disso, Lejeune afirma que é possível esboçar 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)” (2014, p. 26), e se pergunta se a autoficção seria mesmo um gênero, pois engloba sob um mesmo nome os que prometem dizer a verdade, como Doubrovsky, e os que se entregam livremente à invenção, como Colonna.

Por fim, o último ato, o IV, 1991-1992, que relata a organização e a execução de um colóquio sobre a prática autoficcional e deixa aberto o debate sobre o gênero, batizando o evento com o título no plural: Autoficções & Cia.

3.2 As definições

O termo autoficção, criado por Serge Doubrovsky, gerou polêmica e incomodou a crítica e a academia. Isso fez com que vários estudiosos se debruçassem sobre seu conceito, incitando novas teorias – como a cristalizada por Vincent Colonna – e estabelecendo pontos de comparação, como estudado por Philippe Lejeune.

Coube a este trabalho trazer à tona, então, as duas principais teorias autoficcionais, a de Doubrovsky e a de Colonna.

3.2.1 A autoficção de Serge Doubrovsky

Serge Doubrovsky define a autoficção como

ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fils de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer (1977 *apud* LEJEUNE, 2014, p. 23).

O professor de literatura francesa, que lecionou por 40 anos na *New York University*, afirma que o termo, apesar de ser desprezado pelos puristas, correspondia naquele momento a uma expectativa do público e vinha preencher uma lacuna, aberta pelos estudos de Philippe Lejeune, ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas de uma maneira geral.

“Não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito”, afirma Doubrovsky (2014, p. 120). Sobre a definição proposta por Vincent Colonna, de narrativa feita por um autor-narrador-personagem real em aventuras imaginárias, diz ser uma possibilidade, mas desviante do sentido originalmente pensado para o termo. Na visão de Doubrovsky,

isso não poderia de modo algum constituir a natureza e a essência da autoficção. A palavra, em seu uso corrente, remete sempre à existência real de um autor. A fórmula do romance autobiográfico foi igualmente proposta como definição da autoficção. Mas resta precisamente mostrar como autobiografia e romance podem coexistir em um mesmo texto (2014, p. 121).

Doubrovsky delega que a imprecisão da palavra, na verdade, é útil, pois possibilita a compreensão do termo em sentidos diferentes por outros autores, e que “a palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113).

O autor de *Fils*, livro em que o termo e definição foram primeiramente publicados, diz não saber se a autoficção constitui um novo gênero, o que é

bastante discutido por Jacques Lecarme – discussão presente mais adiante neste trabalho – e que a questão deve continuar a ser debatida, debate do qual não quer fazer parte (DOUBROVSKY, 2014).

Ao falar do livro que estava escrevendo no momento da publicação do artigo *O último eu*, também título de sua declarada última obra romanesca, o professor afirma que o início dessa narrativa é referencial, fornecendo nome e sobrenome do autor. Assim, essa homonímia autor-narrador-personagem coloca o texto dentro do estatuto do pacto autobiográfico.

Porém, segundo Doubrovsky, se analisado mais de perto, “um ‘eu referente’ (no presente) não conta a experiência de um ‘eu referido’ (no passado), o que é a estrutura normal de uma narração autobiográfica” (2014, p. 116), ou seja, a enunciação e o enunciado são simultâneos: o vivido se conta vivendo. Por isso, trata-se de uma ficção.

O autor diz que a ficção se confirma “pela própria escrita que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica” (DOUBROVSKY, 2014, 116). O modo de leitura, então, encaixa-se no estatuto do pacto romanesco.

O escritor francês polemiza, ainda, dizendo que no fundo não há diferença entre autobiografia e romance. De acordo com ele, os motivos são dois: primeiro, a autobiografia como se estabeleceu no século XVII emprega a narrativa em primeira pessoa que pode ser encontrada nos romances da época. E, segundo, nenhuma memória é confiável. Afinal,

as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos (DOUBROVSKY, 2014, p. 122)

Além disso, o autor acredita que a introspecção sincera e rigorosa às profundezas de si é uma ilusão, da mesma forma que a tentativa de restituição de si por meio de uma narrativa linear e cronológica. Assim, “a consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

Doubrovsky constata que os tempos mudaram e que não se escreve mais romances como nos séculos XVIII ou XIX, por exemplo. Apesar disso, afirma o autor, “há uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014, p. 124).

3.2.2 A autoficção de Vincent Colonna

Vincent Colonna, responsável por criar uma segunda linha teórica acerca da autoficção ampliando o conceito de Doubrovsky, divide sua teoria em quatro categorias: a autoficção fantástica; a autoficção biográfica; a autoficção especular; e a autoficção intrusiva (autoral).

A começar pela autoficção fantástica, Colonna a define como aquela em que “o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (2014, p. 39). Então, a persona projetada na obra se torna um herói perfeito, um alguém fora do comum, que ninguém seria capaz de associar com a imagem do autor.

Para exemplificar a ideia dessa prática, Colonna (2014) cita um tipo de retrato renascentista chamado *in figura*, no qual o autor se pinta na tela emprestando seus traços a uma figura religiosa ou histórica. Geralmente, é possível identificar o pintor na tela pelo olhar que foge do quadro e foca diretamente no interlocutor.

O autor completa afirmando que há uma distância entre essas licenças pictóricas e uma representação de si situada em um mundo mítico ou lendário. É, por isso, que esse tipo de autoficção se difere da autofabulação biográfica, do mesmo modo que uma pintura *in figura* se difere do autorretrato tradicional (COLONNA, 2014).

É nesse tipo de autoficção, também, que se dá a coisificação do autor. No fantástico, o efeito literário da exploração do inumano é estranha à tradição autobiográfica. Assim, o leitor entra em contato com um escritor em estado de despersonalização, mas também de expansão do eu, ou seja, é o que acontece ao escritor que se autofabula, ele adquire um modo de ser fabuloso, como os heróis mitológicos ou a noção de infinito (COLONNA, 2014).

Constata-se, então, que

um personagem de autor fabulado e a imagem mais ou menos magnificante de um escritor são, para a faculdade de imaginar, duas entidades igualmente fictícias, duas identidades de contorno invisível que existem apenas na proporção de sua capacidade para produzir emoções e sonhos (COLONNA, 2014, p. 43).

Em contrapartida, na autoficção biográfica, “o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva” (COLONNA, 2014, p. 44).

Colonna (2014) delega, ainda, que alguns escritores contemporâneos, como Doubrovsky, dizem que conferem até mesmo datas e dados ao escreverem. Outros abandonam a realidade, mas permanecem plausíveis e evitam o fantástico, de modo que o leitor compreenda que se trata de um mentir-verdadeiro a serviço da veracidade. É nessa categoria, inclusive, que se reconhece a tendência mais difundida da autoficção, e também a mais controversa: a que é acusada de mistificação.

Para dar corpo à autoficção biográfica, Colonna (2014) discorre sobre como a subjetividade substituiu a sinceridade. Ele afirma que “graças ao mecanismo do ‘mentir-verdadeiro’, o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima [...] não permitia” (COLONNA, 2014, p. 46). O autor defende ainda que

a noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas (COLONNA, 2014, p. 46).

Além disso, nesse caso, o autor do romance ainda conta com a opção da autobiografia pura que permanece, podendo redigir sua vida – ou um episódio dela – romanceando-a moderadamente, sem que o grau de romanceação tenha grande importância. Segundo Colonna, “essa fórmula, na qual a veracidade se apaga diante da expressão, existia há muito tempo a título de poesia” (2014, p. 46).

Para alguns críticos, o critério que decide se uma obra é autoficção ou romance autobiográfico é a revelação do nome próprio. No romance autobiográfico,

então, os nomes estão cifrados, principalmente o do autor. Na autoficção acontece o contrário: os nomes próprios – e principalmente o do autor – estão lá, sem pudor.

A autoficção especular, de acordo com Colonna, baseia-se no reflexo do autor dentro do livro. Nesse tipo autoficcional, o realismo e a verossimilhança deixam de ser elementos primordiais e caem para o segundo plano. E mais, o autor da obra não é mais o personagem central do livro. Em um paralelismo com a pintura, pode-se pensar no quadro dentro do quadro: o autor se representa na tela a pintando (COLONNA, 2014, p. 53).

É assim, então, que a autoficção pode se tornar especular. O escritor coloca seu nome nas páginas de um livro do qual já é o autor, criando um fenômeno de duplicação, ou seja, cria um reflexo do livro sobre ele mesmo (COLONNA, 2014).

Por fim, a autoficção intrusiva, ou autoral, que Colonna define como aquela em que o autor não se transforma através de um personagem, ele não pertence à intriga propriamente dita, está à margem dela. O avatar do autor, nesse caso, é um contador ou comentador dos fatos. Essa autoficção

supõe um romance “em terceira pessoa”, com um enunciador exterior à trama. Nessa “intrusão do autor”, o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história (COLONNA, 2014, p. 56)

Dessa forma, segundo Colonna (2014), um autor-recitante, que perambula pelo *backstage* de suas obras, circula como filósofo, teósofo ou historiador, mas sempre se construindo como efeito do romance, e não o contrário. Assim, a criação abrange e transborda o próprio criador – a ficção, nesse caso, funciona como uma fita de Moebius, englobando a situação real da escrita.

Dando força a esse pensamento, Colonna (2014) diz que na poética e a narratologia modernas confundir o narrador e o autor é um fenômeno quase impensável, porém, há menos de um século, tinha-se na recepção das obras a ideia de que o narrador era o autor disfarçado. Acreditava-se que o escritor adotava uma máscara adequada para a narrativa, orientando a leitura.

“Paradoxalmente, a concepção do senso comum permite compreender melhor a autoficção intrusiva, postura fabuladora que implica apenas a função de autor, com todas as suas consequências” (COLONNA, 2014, p. 65). Assim, o que

mostra a autoficção autoral é que no centro da atividade literária, há a pulsão de fabulação de si, às vezes realizada e às vezes recalçada.

No processo criativo, conforme Colonna (2014), o autor trabalha com a possibilidade de se ficcionalizar, de enriquecer seu papel de contador e, ainda, de modular sua atitude em relação à história narrada por meio de comentários, por exemplo. O autor, nesse momento, coloca em prática os recursos da linguagem e a paixão fabuladora que habita o ser humano.

Inicialmente, o que se pode constatar a partir das duas teorias expostas, é a ampliação do conceito de Doubrovsky por Colonna. Além de ampliar historicamente a prática desse recurso narrativo, amplia-o também conceitualmente. Vincent Colonna sai da discussão que normalmente dialoga com a autobiografia e a coloca mais próxima do romance de ficção.

4 HIPÓTESES E DISCUSSÕES

Por conta da dificuldade de definição e da confusão que pode causar em sua recepção, a autoficção se tornou objeto de pesquisa de vários estudiosos e originou uma série de hipóteses, discussões e teorizações de críticos literários e autores no mundo todo, especialmente na França, onde o termo teve origem.

Jean-Louis Jeannelle, especialista em autobiografia e memórias, define a autoficção de uma maneira deliberadamente geral: “uma aventura teórica” (2014, p. 127). Para ele, a história da autoficção é composta por três elementos essenciais: a teoria, a polêmica e o prazer. Embora tenha surgido justamente em uma época em que a teoria literária se estabeleceu como sincrética e consensual demais, o termo já está lexicalizado e dicionarizado, e o cúmulo da legitimidade é que conceitos tidos como mais convenientes competem com ele (JEANELLE, 2014).

Philippe Gasparini, crítico literário francês, cria algumas hipóteses acerca da autoficção para tentar entendê-la e, de alguma maneira, defini-la a partir do que Serge Doubrovsky e Vincent Colonna estabeleceram sobre o gênero. E é justamente essa a primeira hipótese de Gasparini, de que a autoficção é um gênero.

Gasparini (2014) parte da ideia de que a autoficção é um gênero ou o nome de uma categoria genérica aplicada, principalmente, a textos literários contemporâneos. Além disso, ele alega que, em relação à poética, a autoficção relança e estimula uma reflexão sobre os gêneros em um debate simultâneo sobre os limites da literatura.

Enquanto alguns autores obtêm reconhecimento por causa de sua notoriedade e se beneficiam com a recepção incondicional de seus textos autobiográficos, “outros dissimulam suas confidências sob um verniz romanesco. O texto que resulta propõe dois contratos incompatíveis que levam o leitor a uma caça aos indícios de referencialidade e de ficcionalidade” (GASPARINI, 2014, p. 182).

A respeito da questão da referencialidade, Philippe Vilain alerta que esses indícios devem ser examinados “sob o ângulo da crítica genérica e, mais ainda, medir esse referencial em relação ao que um processo de autoficcionalização faz com ele, em função de uma transposição eficaz ou não” (2014, p. 165). Até porque

a factualidade da lembrança se revela insuficiente para a autoficção e que não se trata mais simplesmente de procurar essa lembrança atrás de si, no antetexto, mas também diante de si, no texto e na própria escrita, tanto na

retrospecção quanto na prospecção que acompanha a busca inventiva da escrita, pois a lembrança é aqui fonte autoestimulante de recriação” (VILAIN, 2014, p. 168)

Desse modo, o pacto ambíguo, autoficcional, deve ser essencialmente contraditório, diferente do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico, ambos unívocos. É nesse intervalo entre os pactos, da memória inverificável e da mistura de hipóteses e ilusões que se desenvolve a autoficção (LECARME, 2014). Vale também ressaltar o fato de que “ao ser rememorado, o referencial se reelabora constantemente, se reproduz e se dá a ler em sua unidade própria como variação dele mesmo” (VILAIN, 2014, p. 168).

Dessa forma, é como se a escrita autoficcional pretendesse conservar as referências do real e camuflar as referências antes de fazer delas seu real de referência. O autor da obra extrai da experiência real toda a carga afetiva e emocional, por exemplo, impossível de ser comprovada, e, abolindo a temporalidade de dois momentos diferentes – inclusive, os deslocamentos espaço-temporais são característica de um princípio de autoficcionalização –, produz uma ilusão referencial e assegura a permanência do eu no processo (VILAIN, 2014).

Da ficção pura, sobra o deslocamento e o jogo de condensação que reorganizam a linha cronológica do que foi vivido a favor da narração, construindo também um trabalho estilístico – é assim que vem à tona a ideia de que a autoficção é uma autobiografia desenfreada (LECARME, 2014, p. 68).

O gênero autoficção, então, só existe na medida em que produz alguma hesitação no leitor quanto às informações fornecidas pelo autor e quanto à natureza do texto apresentado. Por isso, é essencial estabelecer algum estatuto de ficção e o vai-e-vem entre ele e a não ficção, assegurando o jogo que faz a autoficção funcionar (JEANNELLE, 2014).

Uma outra hipótese de Gasparini (2014) é de que a autoficção é uma invenção. Deve-se considerar, segundo o autor, um contexto em que havia o desejo dos autores de escrever textos autobiográficos cuja qualidade artística pudesse ser reconhecida e de que havia uma lacuna terminológica que deixava sem nome uma parte da produção literária (GASPARINI, 2014).

Dessa forma, o conceito pode ser entendido de forma operacional, contudo ainda não há consenso sobre seu conteúdo e limites. Falta determinar se o termo autoficção corresponde a uma categoria sem nome que já existia ou se nomeia algo

novo, próprio da contemporaneidade, ou seja, “se é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual” (GASPARINI, 2014, p. 184).

Quando Doubrovsky estava escrevendo *Fils*, percebeu que sua prática narrativa se encaixava na casa vazia determinada por Philippe Lejeune, ou foi isso, pelo menos, que ele afirmou em uma carta escrita a Lejeune já apresentada aqui, dizendo que a passagem em que ele se perguntava se o herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor tinha chamado sua atenção. Lejeune, na mesma passagem, afirmou que “nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (1977 *apud* GASPARINI, 2014, p. 185).

Era, portanto, justamente essa contradição interna que permeava a escrita de *Fils*, e esse romance cujo herói-narrador tem o mesmo nome que o autor é o primeiro a ser classificado por Doubrovsky como autoficção. Retomando a apresentação do livro, em que o autor delega a primeira definição do novo termo, ele diz

autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem (DOUBROVSKY, 1977 *apud* GASPARINI, 2014, p. 186).

Como em uma autobiografia, o livro de Doubrovsky (2014), como ele mesmo diz, trata-se de fatos reais, e por isso estabelece um contrato referencial, um pacto autobiográfico. Contudo, ao contrário de uma autobiografia clássica, a obra não é escrita de uma maneira convencional, busca, também nas palavras de Doubrovsky, uma aventura da linguagem.

Sendo assim, “*Fils* se inscreve num procedimento de invenção, de inovação, de pesquisa. Para Doubrovsky, a autoficção não é apenas um gênero novo, mas um gênero de vanguarda” (GASPARINI, 2014, p. 186). Portanto, a obra pertence ao campo da ficção, da autoficção.

Dessa maneira, pode-se constatar que o termo autoficção surgiu em um momento oportuno para traduzir e cristalizar os questionamentos levantados há tempos acerca da noção de sujeito, identidade, verdade, sinceridade e escrita do eu. Como imagina Chklóvski, que “para o escritor, respeitar a tradição seja depender de

um conjunto de normas literárias, conjunto que, como a tradição das invenções, é formado pelas possibilidades técnicas do momento” (2013, p. 213).

Gasparini (2014), sobre o assunto, acredita que autoficção também não deve ser reduzida a uma moda. Se o termo passou a ser usado com tamanha intensidade para qualificar e categorizar obras de todo tipo de arte, é porque era um termo necessário. Em adição a isso, diz que o termo deveria ser usado somente para classificar obras que foram concebidas com conhecimento da causa, ou seja, situações e/ou episódios que são tecnicamente narrados, roteirizados, intensificados e dramatizados propositalmente.

Assim, a autoficção, em sua essência, caracteriza-se por uma ética fundada em uma dúvida sistemática, “que se refere ao mesmo tempo à exatidão dos fatos e à boa fé do próprio autor” (GASPARINI, 2014, p. 193). Em consequência disso, o metadiscorso crítico se tornou uma marca no gênero.

Os critérios acerca da autoficcionalidade, por sua vez, podem ser agrupados em três categorias: os indícios de referencialidade; os traços romanescos; e o trabalho textual. Com isso sedimentado, Gasparini (2014) alega que Doubrovsky oscila entre duas acepções da autoficção. Em uma delas, extremamente ampla, permite que seu conceito reine sobre grande parte da produção literária contemporânea. E, em outra, limitada, que define precisamente sua própria obra e seu próprio procedimento (GASPARINI, 2014).

A verdade é que o conceito de autoficção fugiu ao controle de seu criador. É isso que Gasparini (2014) defende em sua hipótese de extensão do termo. Para ele, para compreender o que o termo autoficção designa é preciso retrair como se deu esse desapossamento e lexicalização. Segundo o crítico francês, o processo aconteceu em dois eixos principais: (1) alguns críticos simplesmente desenvolveram e ampliaram o conceito de Doubrovsky, (2) enquanto outros se apropriaram da palavra para lhe reconceituar.

É assim que se dá a hipótese de desvio. “Valendo-se do termo criado por Serge Doubrovsky, Vincent Colonna chamou a atenção para um dispositivo ficcional que pode ser encontrado ao longo de toda história literária” (GASPARINI, 2014, p. 199). Gasparini (2014), que na verdade não concorda que a autoficção seja um gênero, afirma que o que Colonna encontrou foi uma figura de linguagem, uma variedade da metalepse, uma variação utilizada e redescoberta em diferentes períodos, geralmente vinculada à intenção satírica.

De acordo com Forster, “esses artifícios nunca envelhecem; não de ocorrer naturalmente aos escritores de um certo temperamento, que sempre poderão usá-los de maneira renovada” (2005, p. 68), podendo ser manipulados de diferentes modos.

Lecarme (2014) diz que Genette concorda com essa afirmação, e que para ele uma autoficção admissível está mais próxima, sim, da metalepse, um dos recursos ficcionais mais antigos em que o autor entra nominalmente na própria obra, que não deixa de ser fictícia. Além dessa possibilidade, também existe a de que livros com ausência de homonímia do autor e personagem ou que usam o anonimato do protagonista como recurso literário possam ser consideradas autoficção (LECARME, 2014).

Nessa possibilidade de anonimato ou de nenhuma indicação que ligue o personagem principal ao autor, não há motivo para se pensar em autobiografia, nem autoficção. Apesar disso, o leitor tem horror ao vazio e logo preenche a lacuna com o nome do autor (LECARME, 2014).

Por isso, a fim de evitar confusões, Colonna criou o termo autofabulação para se referir a esse recurso. Para ele, os outros tipos de autoficção (biográficos, na sua concepção), apenas dão continuidade à tradição do romance autobiográfico sem qualquer renovação. Colonna afirma que

na literatura pessoal, se você ler o melhor de Angot, já leu todos; o mesmo vale para Doubrovsky, e alguns epígonos. Trata-se de uma literatura de fabricantes, da reprodução de uma fórmula comprovada, mesmo quando esses autores recusam ou ignoram esse fato, invocando uma divindade chamada “escrita” para encobrir essa fraqueza (2004 *apud* GASPARINI, 2014, p. 200).

Gérard Genette, orientador da tese de Colonna, afirma que

o “gênero” autoficção corresponde fielmente, senão dignamente, à definição ampla, e deliberadamente desconcertante, de Serge Doubrovsky. A definição mais estrita que defendi durante um tempo, acreditando que estava certo, visava algo totalmente diferente: uma narrativa contraditoriamente de estatuto declarado autobiográfico (segundo os critérios de Philippe Lejeune: por homonímia entre autor, narrador e personagem), mas de conteúdo manifestadamente ficcional (por exemplo: fantástico ou maravilhoso) como o da *Divina comédia* de Dante (2006 *apud* GASPARINI, 2014, p. 200).

Apesar de Colonna admitir que a autofabulação é muito pouco praticada atualmente, na realidade se pode considerar que grande parte da produção da

literatura autoficcional hoje tem a ver com a autofabulação, já que o autor se representa nela em situações que não viveu. Sendo assim, esse tipo de narrativa imita a autobiografia, mas sem respeitar seu contrato de verdade (GASPARINI, 2014).

Na configuração da autofabulação, da qual Genette ironicamente estabeleceu o pacto como: “eu, autor, vou contar para vocês uma história da qual eu sou o herói, mas que nunca aconteceu comigo” (2006 *apud* GASPARINI, 2014, p. 203), cria-se um problema com *Fils*, por causa da invenção de uma sessão de análise que na verdade nunca aconteceu.

Essa invenção, contudo, “não tem nada a ver com o fantástico, uma vez que tudo é perfeitamente verossímil. Seria preciso, portanto, distinguir três tipos de ficcionalização do vivido” (GASPARINI, 2014, p. 203). Esses três tipos, a fim de organizar as ideias, foram postas em um quadro, que segue abaixo:

Quadro 3 – Ficcionalizações do vivido

a ficcionalização inconsciente	dá-se através de erros (esquecimentos, seleção, roteirização, deformações) comum a toda reconstituição narrativa
a autofabulação	projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas
a autoficção voluntária	passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança.

Fonte: Gasparini (2014).

Na autofabulação, o leitor desconfia – ou é informado – desde o começo que a história nunca aconteceu. Já na autoficção, ele pode ser enganado pela aparência autobiográfica da narrativa. Por isso, nesse segundo caso, o termo autoficção é mais adequado.

É dessa forma que não se pode escapar dos contratos de leitura, do que, na visão de Gasparini, só há três possibilidades: (1) “o contrato de verdade, que rege a comunicação referencial, do qual depende a escrita do eu em geral e a autobiografia em particular”; (2) “o contrato de ficção, que rege o romance, a poesia, o teatro etc.”;

(3) “a associação dos dois, na qual se baseia a estratégia de ambiguidade do romance autobiográfico” (2014, p. 204).

Para Gasparini (2014), a autoficção não propõe um novo tipo de contrato de leitura. Alguns textos autoficcionais são lidos como autobiografias – ou pedaços de autobiografias –, e outros são lidos como romances, principalmente os que se encaixam sem grandes segredos na autofabulação.

Grande parte desses textos

desenvolve estratégias de ambiguidade que os inscrevem na tradição do romance autobiográfico, mesmo se o herói-narrador tem o nome do autor, pois essa homonímia funciona somente como um indício suplementar de referencialidade, suscetível de ser contrabalançado por indícios de ficcionalidade igualmente convincentes (GASPARINI, 2014, p. 204).

Como reivindicação, constata-se que atualmente se usa o termo autoficção para se designar todo tipo de texto em primeira pessoa, funcionando como uma espécie de arquigênero e subsumindo todo o espaço autobiográfico – presente e passado, narrativo e discursivo, verdadeiro ou não. Além disso, não é só na literatura que o termo é empregado, mas também em histórias em quadrinhos, filmes e entre outras manifestações artísticas (GASPARINI, 2014, p. 214).

Pragmaticamente falando, “são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura” (GASPARINI, 2014, p. 217). Todavia, a partir do momento que são batizados como autoficção, tornam-se uma outra coisa. Não são mais textos isolados, inclassificáveis, em que o autor dissimula mais ou menos suas confidências, tornam-se um “movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje” (GASPARINI, 2014, p. 217).

Jacques Lecarme, ao contrário de Gasparini, é defensor declarado do gênero autoficção. Ele acredita que a autoficção é um dispositivo muito simples, “ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (LECARME, 2014, p. 68).

Além disso, para Lecarme (2014), a autoficção não mais se opõe à autobiografia, tornou-se uma espécie de variante ou ainda um ardid. O gênero permite que o autor se aventure mascarado pela desculpa do romance – alegação que possibilita, inclusive, todo tipo de salvo-conduto.

As dificuldades na classificação de uma obra como autobiografia ou autoficção começam no uso do nome próprio do autor que também designa seu narrador e personagem. A noção de nome próprio, nesse caso, está abalada justamente quando se acreditava que era o suficiente para fundamentar uma obra autobiográfica (LECARME, 2014).

De acordo com Lecarme (2014), outro problema da autoficção é o uso do nome próprio dos outros personagens, assim como na autobiografia. A ficção começa exatamente quando esses nomes começaram a ser alterados de alguma maneira a evitar problemas jurídicos, por exemplo. Apesar disso,

resta dizer que a autoficção corre sempre o risco de perturbar as vidas privadas de seus atores involuntários, sendo um gênero essencialmente indelicado, que procura seu caminho entre a grosseria, que joga na cara das pessoas seus nomes e sobrenomes, e a perfídia, que faz com que reconheçam através das telas protetoras (LECARME, 2014, p. 100).

Como dito anteriormente, Gérard Genette, agora invocado por Lecarme (2014), não mostrava muito interesse pela autoficção, apesar de ter sido orientador de Colonna. Inclusive, mostrava-se irritado quando o assunto era esse, nem mesmo mencionando Doubrovsky em seus famosos escritos.

A respeito de obras autoficcionalis que considerou ruins, Genette disse que são “falsas autoficções, que só são ‘ficções’ para passar na alfândega: em outras palavras, autobiografias envergonhadas”, e também que “o paratexto de origem dessas obras é evidentemente autoficcional, mas paciência: é próprio do paratexto evoluir e a história literária é prudente” (2006 *apud* LECARME, 2014, p. 70).

Então, como exemplo de autoficção admissível, Genette cita *A divina comédia*, de Dante, e Lecarme completa a crítica dizendo que “a autoficção, mesmo embelezada por grandes nomes, é uma mancha na soberba teoria dos gêneros coerentes” (2014, p. 71), que seguem elencados abaixo:

Quadro 4 – Esquema da autobiografia

	autor	
=		=
narrador	=	personagem

Fonte: Lecarme (2014).

Quadro 5 – Esquema da narrativa histórica

	autor	
=		#
narrador	#	personagem

Fonte: Lecarme (2014).

Quadro 6 – Esquema da ficção homodiegética

	autor	
#		#
narrador	=	personagem

Fonte: Lecarme (2014).

Quadro 7 - Esquema da autobiografia heterodiegética

	autor	
#		=
narrador	#	personagem

Fonte: Lecarme (2014).

Quadro 8 – Esquema da ficção heterodiegética

	autor	
#		#
narrador	#	personagem

Fonte: Lecarme (2014).

Esses gêneros, tidos como estabelecidos, ajudam a conferir legitimidade ao estudo, que entre outras coisas discute o não estabelecido genericamente. Porém, não cabe a este trabalho o desdobramento de cada um deles, cabe somente a

afirmação de que existem várias possibilidades de relação entre autor, narrador e personagem e que a autoficção, supostamente em uma lacuna genética, incomoda a crítica justamente por fazê-la se perder nessas possibilidades.

Lecarme diz que os textos citados por Genette como autoficção pertencem à categoria do fabuloso, do inverossímil – à autofabulação, como nomeou Colonna. Esse tipo de obra nada tem a ver com a autoficção concebida por Doubrovsky, “já que esta autobiografia ficcionalizada ou romance desficcionalizado, está na intersecção de duas trajetórias” (LECARME, 2014, p. 74).

Lecarme afirma, ainda, que

uma mistura análoga de indiferença e irritação aparece nas críticas da imprensa em relação aos textos que podem ser considerados autoficções, ainda mais que esses textos obtêm em geral grande sucesso de público; o que se deseja são romances ricos em invenção e criação; tolera-se, no máximo, autobiografias de alto risco e de inteira responsabilidade dos autores; mas as narrativas híbridas, que não se sabe o que são, se verdadeiras ou falsificadas, são recusadas (2014, p. 78).

Jacques Lecarme (2014), mesmo temendo soar simplório, é outro que defende a ideia de que se deve considerar verdadeira uma narrativa que se diz verdadeira. Desse modo, uma narrativa que alega a verdade não entra no universo da autoficção. “Mesmo se a crítica externa e histórica sugerir que o autor mistificou, mitificou, falsificou os fatos, não o tomaremos por um mitômano: é, sem dúvida, a sua parte de verdade, e o melhor a fazer é tentar compreendê-la” (LECARME, 2014, 84).

Ao considerar a existência de uma categoria chamada autoficção, Lecarme (2014) diz que se deve estabelecer os critérios de pertencimento a esse grupo. Primeiro, a obra deve ser marcada pelo subtítulo romance e, em segundo lugar, a unicidade do nome próprio do autor, narrador e protagonista. Ou seja, um traço genérico e paratextual e outro onomástico.

Em relação ao primeiro traço, Lecarme (2014) afirma que é difícil diferenciar uma obra de autoficção estilisticamente, e por isso é importante a distinção paratextual. Sobre o segundo, diz que pode parecer leviano quando se pensa em folhear um livro e tentar encontrar a homonímia.

Deve-se acreditar, segundo o estudioso francês, que o subtítulo romance é bastante seguro: se aparecer em um texto que apresenta homonímia, é autoficção; se não aparece, é autobiografia. Porém, a escolha ou omissão de um subtítulo é

uma questão problemática, pois acaba sendo uma escolha mais editorial do que autoral.

Como visto, alguns teóricos não concordam que a autoficção é um gênero. Isso acontece porque o conceito levanta mais questões do que cria uma coerência de um modelo literário.

Com isso em mente, Jeannelle (2014) elencou quatro pontos que considerou legítimos para o debate da teoria autoficcional e que sintetizam grande parte da discussão: (1) ambiguidade e hibridez, (2) definição de ficção, (3) história literária e denominações genéricas e (4) a imbricação das instâncias do discurso.

Como delega Jeannelle (2014) sobre o primeiro item, Lejeune via a lacuna deixada entre a ficção e a autobiografia como uma janela de ambiguidade, enquanto Doubrovsky e seus sucessores a viam como um fenômeno de hibridez. Ao se refletir sobre ambiguidade, leva-se a supor

que um texto é factual ou ficcional e que seu estatuto permanece ambíguo por falta de informação suficiente, mas que um complemento de informação pode ser suficiente para fazê-lo passar de um lado para o outro da fronteira. Definir, ao contrário, a autoficção pela coexistência no sentido estrito de elementos factuais e elementos ficcionais, como tendem a fazer muitos partidários do gênero, significa arriscar-se a anular a pertinência da questão de saber qual distinção convém estabelecer entre esses dois elementos constitutivos dos textos autoficcionais” (JEANNELLE, 2014, p. 144).

Sabendo disso, paira sobre a autoficção a ameaça de não ser reconhecida como gênero e a ameaça de ser considerada apenas uma forma híbrida, não fazendo mais sentido tratar das relações entre ficção e não ficção dentro desse tipo de texto, uma vez que toda narrativa é uma ficção.

A respeito do segundo item, a definição de ficção, Jeannelle (2014) afirma que existem três grandes definições:

Quadro 9 – Definições de ficção

ficcional	dá-se como modo narrativo constituído de asserções simuladas
fictício	define-se em função de um critério de ordem temática, pelo recurso imaginário
falso	representa tudo aquilo que não é referencial: o imaginário, o hipotético,

	o irreal, o mentiroso, etc.
--	-----------------------------

Fonte: Jeannelle (2014).

Como dito anteriormente, é aqui que as teorias de Doubrovsky e Colonna essencialmente se dividem: para o inventor do termo, a autoficção se define pela hesitação ou pela indecisão que produz no leitor pela incerteza quanto à natureza das informações apresentadas; para Colonna, a autoficção deve inserir o leitor em um mundo completamente ficcional, em uma espécie de variante modernizada do romance autobiográfico (JEANNELLE, 2014).

Quanto à história literária e denominações genéricas, Jeannelle afirma que “a autoficção ou o romance autobiográfico não formam um gênero coerente, mas a fronteira sinuosa de um campo literário mais abrangente” (JEANNELLE, 2014, p. 154).

Por isso, deve-se repensar as categorias genéricas ligadas a condições de produção e suas respectivas recepções, além de revisar elementos de procedimentos literários, como a prática da heteronomia. É preciso verificar, sobre a autoficção, sua coerência conceitual e sua continuidade histórica (JEANNELLE, 2014).

Por fim, mas não menos importante, a imbricação das instâncias do discurso, que Jeannelle define como “uma última dificuldade, ligada aos efeitos de inflação ou de sobrelanço dos quais a teoria da autoficção parece ser vítima” (2014, p. 154), principalmente por causa da falta de consenso conceitual. Essa imbricação se dá pelo encaixe de três discursos distintos: a teoria acadêmica, os paratextos autorais e a crítica mundana.

Essa imbricação é vista por Jeannelle como um desacordo produtivo, pois são condições que colaboram, de certa forma, para o sucesso do gênero: pela repercussão de um discurso no outro, “essa noção pouco a pouco adquiriu uma importância que se deve menos a sua coerência teórica intrínseca que à fecundidade das interações que ela favorece entre instâncias que habitualmente se ignoram” (JEANNELLE, 2014, p. 155).

Finalmente, não se sabe se o termo designa um gênero, um recurso ou um dispositivo literário, mas a partir das ideias trazidas aqui se pode chegar a algumas conclusões.

5 CONCLUSÃO

Conclui-se, a partir do estudo realizado, que a autoficção surgiu para nomear uma prática literária que se dá entre os principais estatutos narrativos, o autobiográfico e o romance de ficção. Diferente desses dois estatutos, de pactos unívocos, o autoficcional propõe um pacto ambíguo ao leitor, que os elementos paratextuais ajudam a legitimar.

A obra de autoficção, então, deve ser contraditória em sua essência, tendo esse paradoxo jogando a favor do trabalho literário e estilístico do texto. Assim, pode-se somente nomear autoficção o que foi concebido com conhecimento da causa.

Além disso, deve-se pensar na autoficção como um dispositivo simples, em que o autor, narrador e protagonista têm o mesmo nome próprio no que diz respeito a uma obra declaradamente romanesca.

Pode-se constatar, por fim, que o conceito criado por Serge Doubrovsky, do modo como foi concebido, gera mais perguntas do que respostas. Por isso, a ampliação desse conceito feita por Vincent Colonna, apesar de desprezada pelo criador do neologismo, promove um debate mais completo e ampara com mais consistência a análise de textos autoficcionais.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel S. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiografica a la autoficcion. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.
- CHKLÓVSKI, Victor. A construção da novela e do romance. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2005.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 376 p.
- JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia.: peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.