

VALLEJO, Fernando. *El fuego secreto*. Buenos Aires: Alfaguara, 1985b.

_____. *Los caminos a Roma*. Buenos Aires: Alfaguara, 1988.

_____. *Años de indulgencia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1989.

_____. *Entre fantasmas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.

_____. *La virgen de los sicarios*. Madrid: Alfaguara, 1998.

_____. *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

_____. *La rambla paralela*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

_____. *Mi hermano el alcalde*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

Autoficção e literatura contemporânea

*Luciene Almeida de Azevedo**

RESUMO: Sob a hipótese de que o conceito de literário está sendo reconfigurado, o objetivo principal do trabalho é o comentário teórico sobre o conceito de autoficção, entendido como uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si autoral que surge nos textos. O foco investigativo se concentrará na produção de alguns autores que se lançaram na rede, como Clarah Averbuck, João Paulo Cuenca, Santiago Nazarian.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria, autoficção, blog, literatura contemporânea.

ABSTRACT: Under the hypothesis of that the concept of literary is being reconfigured, the main objective of the essay is the theoretical commentary about the concept of autoficção as a strategy of contemporary literature, by setting in the center of the arguments afresh the possibility from the recurrence author's. The focus will be concentrated in the production of some authors whom if they had launched in the net, some names: Clarah Averbuck, João Paulo Cuenca, Santiago Nazarian,

KEYWORDS: Authorship, autoficção, blog, contemporary literature.

* Professora doutora de Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Uberlândia (MG).

“A necessidade canônica, quando se vai trabalhar com o contemporâneo, de saída nos coloca diante dessa questão: O que é literatura?”

(Beatriz Resende)

Na cena-*Matrix* da contemporaneidade, há quem ainda se incomode com a labilidade das fronteiras virtuais fagocitando um já precário real, seja para reavivar a retórica-Baudrillard do “ai como era gostoso o meu Real”, seja para demonizar a espetacularização *à la* Debord.

Para os que apostam nesse panorama desolador, a literatura estaria perdendo sua capacidade adorniana de resistência e se entregando facilmente aos prazeres da superficialidade, regozijando-se com o banal, chafurdando no ordinário e investindo em conteúdos ridículos. Assim, tendo invadido a cena literária contemporânea, o blog é entendido como o mais novo dispositivo propulsor de artificialismos que investe na espetacularização do sujeito e se constitui como uma ferramenta a mais, prestes a colaborar com a “tagarelice do personalismo e a banalidade da auto-expressão narcisista” (Jaguaribe, 2006, p.115). Na esteira do sucesso dos *reality shows* e das fórmulas de vida na lição auto-ajuda, a demanda pela autenticidade das imagens e narrativas da “vida real” contaminaria a escrita de si cultivada pelos escritores de blogs que, por sua vez, reafirmariam o narcisismo de uma sociedade midiática.

Para aquele que aceite enfrentar o desafio de pensar o contemporâneo é quase impossível escapar do fato de que os salões virtuais da web invadiram a cena literária contemporânea e muitos dos novos autores escolhem os blogs¹ para divulgar sua ficção.

O novo suporte coloca em questão não apenas a dúvida pelo próprio estatuto da ficção (Isso é, ainda, literatura?), mas também a legitimação do jovem autor e as próprias estratégias de representação do que tem a dizer. Isso fica claro quando os autores são cobrados por sua falta de *expertise* literária (“os escritores de blog... não são artistas, leitores ou peritos [...] [são] autores que quase não leram” (ibidem, p.110)) ou pela falta de lastro biográfico significativa que os desautorizaria a contar uma vida tão ordinária. Lidos nessa chave, a ausência de uma aprendizagem artística e a idolatria da “pessoa comum” cultivadas pela imensa seara blogueira é um correlato do cotidiano

¹ Blogs são páginas pessoais nas quais os autores podem expor desde experimentações literárias até os mais banais comentários sobre o seu cotidiano. À maneira de um diário íntimo, o blog é construído cronologicamente mediante a possibilidade diária de atualização (cf. Azevedo, 2005).

mergulhado na mediocridade e em subjetividades incapazes de singularidades diferenciadoras, pois, apesar da exacerbada presença do biográfico nos textos postados, convivemos com um paradoxal declínio da interioridade psicológica (Sibilia, 2006), com subjetividades construídas para serem apenas vitrines de exposição de um eu produzido artificialmente, uma identidade *fake*.

E se, porém, a contrapelo das análises apocalípticas, sem que tampouco tomemos a via da Poliana integrada, pudéssemos ler a produção dos blogs literários apostando em uma relação com as marcas do nosso presente que não se nega ao diálogo com a espetacularização? Se aceitamos a hipótese, a aposta na exposição do eu, o exercício da textualização de si podem ser lidos “em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz[irem] uma reflexão sobre ele” (Klinger, 2006).

Na falta das grandes narrativas, dos grandes romances formativos do eu, das certezas de um cânone estável no qual se apoiar, talvez valha a pena apostar que a cena literária do século XXI, precária e instável, já apresenta novas estratégias de representação, “elementos singulares que estão em trânsito, propensos a circunscreverem modalidades inéditas de experiências” (Fatorelli, 2006, p.19).

Nesse sentido, talvez seja possível pensar a auto-exposição da intimidade também como estratégia para driblar, e brincar com, a superficialidade contemporânea.

Em vez do pacto pelo efeito de real que a narrativa das experiências pessoais persegue e da legitimação da autenticidade do que é contado por quem, de fato, viveu o que conta, podemos considerar que a presença avassaladora do autobiográfico na ficção blogueira é uma estratégia autoficcional que investe na criação de “eus” de/no papel.

No universo da visibilidade total (“Sorria, você está sendo filmado”), estimulado aliás pela internet (Orkut, webcams e fotologs não nos deixam mentir), os blogs são dispositivos que permitem a invenção de si. (Re)inventar-se em outros é uma estratégia ficcional tão antiga que le-

vou Platão a expulsar os poetas da Cidade Ideal, mas mesmo um procedimento tão antigo pode ter renovado seu estatuto uma vez consideradas as circunstâncias de seu (re)aparecimento. Assim, entendemos que a incorporação do autobiográfico é uma estratégia para eludir a própria autobiografia e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si.

Nesse sentido, a problemática principal que ronda os *posts* diários dos blogs e as narrativas dos autores que garantiram publicação em papel depois que se lançaram na rede dramatizando suas experiências cotidianas não está calcada na garantia de veracidade, mas em um protocolo de desaparecimento (“Como faremos para desaparecer?”, perguntava Blanchot). Um jogo de esconde-esconde que alude a uma visibilidade enganadora investindo na impossibilidade de confirmar se tudo (ou quase nada?), afinal, é verdade ou não. A figura do autor (eu que escreve ou *ego scriptor*?) é ao mesmo tempo evocada como referente do texto e ao mesmo tempo borrada pela indecidibilidade que inquieta o leitor chamado a participar de um pacto em que as regras não estão dadas de antemão.

Autoficção: um conceito esquizofrênico?

Partindo do pressuposto de que é possível ler também nos blogs um investimento na figuração de si que se apropria antropofagicamente da exacerbada auto-exposição da intimidade que está no “espírito do tempo”, de ambiente virtuais ou não, como uma forma de driblar a espetacularização do eu e a visibilidade transparente, acreditamos que é possível pensar a autoficção como uma estratégia representacional possível exercitada pelos blogueiros em seus *posts* e nos livros publicados, como um dispositivo que responde ao contexto contemporâneo.

O termo autoficção foi empregado pelo francês Serge Doubrovski para nomear um exercício ficcional criado

como resposta à análise de Philippe Lejeune (1996, p.31) sobre a autobiografia que, em seu conhecido livro sobre o pacto autobiográfico, assim se manifestava:

*Le héros d'un roman déclaré comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer quelques effets. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.*²

Sentindo-se desafiado, Doubrovski escreve *Fils* (1977), romance em que faz coincidir herói e autor do romance (“*La personnalité et l'existence en question ici sont les miennes, et celles des personnes qui partagent ma vie*”,³ citado por Laouyen, s. d.), lançando mão da estratégia autoficcional baseada na construção polifônica de vozes e nas diferentes perspectivas narrativas.

O conceito de autoficção, tal como entendido por Doubrovski (apud Laouyen, s. d.), inscreve-se na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante, e que todo desejo de ser sincero é um *trompe-oeil*: “*Je me manque tout au long... de moi*”.⁴

Bem próximo da estratégia adotada por Silviano Santiago (2004; 2005) em *O falso mentiroso* e *Histórias mal contadas* que, empregando o procedimento de embaralhar as fronteiras entre vida e ficção, faz o narrador jogar com as margens do gênero e encenar um balanço de vida, malcontando histórias cultivadas pela memória inquietante de uma intrincada rede de leituras, especialmente de nossos escritores modernistas, desaparecendo como referente autoral do texto, para converter-se em “parasita literário de si mesmo” (para falarmos como outro autoficcionista, o espanhol Enrique Vila-Matas).

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve.

² “O herói do romance, uma vez declarado como tal, pode ter o mesmo nome do autor do romance? Nada impediria tal fato, e talvez fosse uma contradição interna da qual se poderia tirar alguns efeitos. Mas, na prática, nenhum exemplo se apresenta a essa pesquisa.” Todas as traduções deste ensaio são minhas, salvo indicação contrária.

³ “A personalidade e a existência em questão são as minhas, e a de pessoas que compartilham minha vida.”

⁴ “eu me falto ao longo... de mim”.

Contestando, no entanto, o procedimento de utilização do termo por Doubrovski, Vincent Colonna (apud Laouyen, s. d.) investe no conceito, entendendo-o como uma estratégia representacional da literatura contemporânea: “*Une autofiction est une ouvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)*”⁵ (grifos meus).

A sutil diferença em relação ao entendimento do termo por Doubrovski vem da permanência defendida por Colonna da figura do escritor-autor como elemento de referência fundamental ao jogo autoficcional. O que claramente contraria a posição do autor de *Fils* uma vez que esse parece defender o esvaziamento ou a impossibilidade do lugar autoral que é preenchido pelo trabalho com o significante. Em síntese, todo valor à *écriture*, lema que poderia ser adotado por boa parte das tendências teóricas do século XX.

A reapropriação que Colonna faz do conceito tal como é entendido por Doubrovski parece ir ao encontro do que afirma Puertas Moya (2003, p.586):

*Derrida e De Man han llegado a poner en duda [...] la existencia de una referencialidad concreta del texto autobiográfico con respecto al yo, pero admiten que esta ilusión es un efecto estético que no invalida [...] una literatura referencial del yo existencial, asumido com mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura; frente a la literatura ficticia, en la que el yo, sin referente específico no es asumido existencialmente por nadie en concreto.*⁶

Apesar, porém, da popularidade que parece ganhar em muitas ficções contemporâneas, o conceito enfrenta resistências. Para Gerard Genette, ele não é nem mesmo inovador, já que é um dos mais básicos procedimentos ficcionais o fato de o autor fingir sua entrada na ficção.

Assim, a postura de negação radical de Genette em relação ao termo é sintomática de uma dificuldade de caracterizar teoricamente a autoficção como um gênero, uma

⁵ “Uma autoficção é uma obra literária na qual um escritor se inventa uma personalidade e uma existência, conservando sua identidade real (seu verdadeiro nome).”

⁶ “Derrida e De Man colocam em dúvida [...] a existência de uma referencialidade concreta do texto autobiográfico com respeito ao eu, mas suas posições não parecem suficientes para invalidar [...] uma literatura referencial do eu existencial, assumido, com maior ou menor nitidez, pelo autor da escritura frente à literatura fictícia na qual o eu sem referente específico, não é assumido existencialmente por ninguém concretamente.”

vez que o conceito parece se aproveitar da desestabilização empreendida pela própria autobiografia ao forçar as fronteiras do literário para dar uma volta a mais no parafuso, embaralhando ainda mais a questão: “o que interessa na autoficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’. A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor” (Klinger, 2006).

Insistindo-se, contudo, na tentativa de caracterização do termo, que diferença fundamental haveria, então, entre a estratégia da autoficção e a autobiografia como desmascaramento?

*Nous présupposons que la vie produit l'autobiographie comme un acte produit des conséquences, mais ne pouvons-nous pas suggérer, avec la même justice, que le projet autobiographique puisse lui-même produire et déterminer la vie et que, quoique fasse l'écrivain, il soit en fait gouverné par les exigences techniques de l'autoportrait, et déterminé ainsi, de part en part, par les ressources de son médium?*⁷ (De Man, 1979, p.98)

Aqui, arriscaríamos a dizer que a instabilidade mesma do desmascaramento já provado pela autobiografia é desdobrada na reconciliação com a figura do autor que superou o paradigma da morte: do sujeito, do autor. Nesse sentido, se a desconstrução da ilusão referencial foi necessária, agora podemos fazer as pazes não para restabelecer qualquer centro orientador, mas para investir no jogo de continuar representando.

Para rebater a negatividade de Genette, diríamos que o que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído.

⁷ “Nós pressupomos que a vida produz a autobiografia como um ato produz consequências, mas não poderíamos sugerir com a mesma justiça, que o projeto autobiográfico possa ele mesmo produzir e determinar a vida e, o que quer que o escritor faça, ele é governado pelas exigências técnicas do auto-retrato e determinado dessa forma pelos recursos de seu médium?”

Assim, a estratégia básica da autoficção é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o auto-referencial, um entre-lugar indecidível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor:

*Le lecteur se trouve face à une assertion dont la véracité reste indécidable. Devant cette catégorie textuelle, on doit prendre en compte deux injonctions antinômiques: lire le texte comme une fiction et comme une autobiographie. Pourtant la synthèse entre ses deux registres peut paraître impossible, car comment distinguer le référentiel de l'imaginaire, le littéral du métaphorique?*⁸ (Kouroupakis & Werli, s. d.)

Se concordamos, então, que autobiografia e ficção compartilham fronteiras discursivas e que o elemento de interseção é o “eu”, diríamos que a autoficção atua com base na expectativa de representação de um “eu” sempre cambiante em que as próprias fronteiras parecem rasuradas. Ao invés da relativa estabilidade “imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (Costa Lima, 1986, p.300), a autoficção desestabiliza ainda mais a já precária condição desse “eu”, apresentando-se como uma escrita de si na qual o pacto mimético se metamorfoseia ficcionalmente e a invenção de si se naturaliza como vivência cotidiana. O *verdadeiro* eu é duplamente considerado uma ficção, não há um código hermenêutico que oriente a leitura, o sentido vacila justamente pela anfibia da entre-lugar (Kouroupakis & Werli, s. d.): “É mentira, mas é tudo verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência” (Averbuck, 2002, p.79).⁹

A diferença é uma sutileza em relação à famosa afirmação de Barthes (2003) em seu exercício autobiográfico: “tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance”. Aqui, tudo é ficção. Mas a encenação do eu levada a cabo na autoficção necessita do substrato referencial, ainda que ele próprio seja um ato performático configurado no texto. Assim, o eu de papel é

⁸ “O leitor encontra-se diante de uma asserção cuja veracidade é indecidível. Diante dessa categoria textual, devem-se levar em conta duas injunções antinômicas: ler o texto como uma ficção e como uma autobiografia. No entanto, a síntese entre esses dois registros pode parecer impossível, pois como se haveria de distinguir o referencial do imaginário, o literal do metafórico?”

⁹ Algumas das auto-apresentações de Clarah Averbuck: “Nariz de pugilista, coração de moça e cabeça dura” (no blog *adiós lounge*). “Decidiu nunca mais trabalhar para passar o resto de sua vida em casa, escrevendo como uma maluca e tentando aprender a tocar direito... contenta-se em morar com seus três gatos na rua mais glam de São Paulo” (na orelha de *Máquina de pinball*).

uma figuração entre outras. A ilusão referencial é, e ao mesmo tempo não é, correlata à construção da figura que ganha estatuto ficcional paradoxalmente por meio da produtiva onipresença impotente da referência: “Quando conto alguma coisa do meu dia-a-dia pode desconfiar que é invenção” (Cecília Gianetti, 2007-04-29, blog).¹⁰

Assim, o autor assume um duplo estatuto contraditório: um lugar vazio impossível de garantir a veracidade referencial e simultaneamente um intruso que se assume interlocutor de si, colocando-se abertamente na posição de autor, fingindo-se outros: “Aos poucos vou me largando por aí. Os pedaços soltos pelos lugares mais improváveis. Alguns servem para encher papel, viram palavras” (João Paulo Cuenca, 2003-10, blog).¹¹

O si mesmo de uma invenção de outros

“Então agarra o que você tem mais próximo: fale de si mesmo. E ao escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro, trate-se como se fosse outro: afaste-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo.”

(Vila-Matas, 2005, p.145)

No ensaio “O paradoxo e a mimese”, o comentário que Lacoue-Labarthe (2000, p.162) faz do texto de Diderot, *Paradoxo sobre o comediante*, coaduna-se ao dispositivo esquizofrênico que a autoficção faz disparar: “A apocrifia do autor é aqui mais temível ainda do que aquela que Platão temia”. A impessoalização do poeta é um dos motivos apresentados pelo filósofo grego para condenar a mimese por provocar uma decepção no espectador, que seria, dessa forma, enganado pela *performance*: “Quando profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele se assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala enunciou?” (Platão, 1996, p.117).

Sendo o poeta um verdadeiro *hypocrités*, um ator da mimese, sua impropriedade residiria em “não ser nada por si mesmo, nada ter de próprio, a não ser uma ‘igual apti-

¹⁰ Cecília Gianetti nasceu no Rio de Janeiro, em 1976. É jornalista. Tem contos publicados em antologias e participa do projeto *amores expressos*.

¹¹ João Paulo Cuenca nasceu no Rio de Janeiro, em 1978. Começou a publicar ficção no blog. Co-autor de *Parati para mim* (Planeta, 2003) e autor de *Corpo presente* (2003). Também participa do projeto *amores expressos*, viajando para Tóquio.

ção para todo tipo de papéis” (Lacoue-Labarthe, 2000, p.170). O dispositivo autoficcional se configuraria, então, como uma dobra a mais dessa decepção, uma vez que a intrusão do eu referencial (O autor? Quem fala?) coloca a autenticidade na chave da ficção: eu sou outros, mas os outros são um eu que, em vez de exigir a suspensão da descrença, aponta sempre para um incompatível pacto com um impossível verossímil.

Todo o esforço pela caracterização de um conceito fúgido não seria, porém, vão, uma vez que sua definição parece se tornar indistinguível da própria definição de autobiografia (“o mesmo em sua mesmidade, é ele mesmo um outro e, por sua vez, não se pode dizer ‘ele mesmo’, e assim por diante até o infinito” (ibidem, p.172)) e em última instância do estatuto da ficção como um todo?

Jean-Marie Schaeffer (1999), em seu livro *Pourquoi la fiction?*, comenta o engano a que foram conduzidos os leitores de *Marbot. Uma biografia*, publicado por Wolfgang Hildesheimer. Apesar de o livro insistir na informação paratextual, agregando-a ao título, de que se tratava de um estudo biográfico de Marbot, o personagem nunca existiu, tratava-se de uma biografia imaginária, um texto ficcional.

A confusão parece estimulada pela publicação, alguns anos antes, de outra biografia publicada por Hildesheimer, dessa vez verdadeira, sobre Mozart. Além disso, o interesse pela vida de Marbot justificava-se, pois significava o resgate de uma figura histórica que havia compartilhado o universo intelectual efervescente e as companhias de Goethe, Byron, Shelley e muitos outros artistas do início do século XIX, apimentada pela suposição de que o ilustre desconhecido teria mantido uma relação incestuosa com a mãe, o que poderia ter motivado seu desaparecimento súbito. A suspeita do suicídio e a propensão ao pessimismo são atribuídas à sua amizade com Schopenhauer.

A construção do personagem é cuidadosamente construída com dados referenciais: algumas reproduções de quadros acompanham o texto e indiciam o retrato não apenas de Marbot, mas também de seus pais pintados por

Delacroix (claro, tratava-se de anônimos aos quais o (falso) biógrafo batizou com o nome de seus personagens), além de trechos da correspondência de Goethe com Eckermann, do diário íntimo do próprio Delacroix aos quais foram acrescentadas devidamente, aproveitando-se as passagens reais, menções à existência de Marbot.

Embora, meses depois, o próprio Hildesheimer tenha se encarregado de lamentar a leitura equivocada, fez questão de eximir-se da culpa por qualquer decepção e engano proporcionados aos leitores, ainda que admitisse o caráter escondido e frágil das marcas ficcionais (o “falso biógrafo” alega que bastaria uma consulta a quaisquer das referências do *index* que acompanhava o livro para que o leitor pudesse se certificar da construção de Marbot como persona fictícia).

No entendimento de Schaeffer (1999, p.135), no entanto, o argumento é frágil, uma vez que os índices maciços do texto apontam para a “maximização do componente mimético”, o que induziria o leitor ao erro e faria fracassar a ficção: “*Alors, Marbot est-il une fiction ou un leurre? Ou bien s’agit-il d’une fiction et d’un leurre? [...] Ou d’un leurre quoique l’intention de l’auteur ait été de composer une fiction?*”¹² (ibidem, p.136).

O interesse de Schaeffer no “caso Marbot” está fundamentado em seu esforço por caracterizar a própria condição de existência do ficcional. Seu pressuposto é o de que a ficção precisa ser “uma fantasia lúdica compartilhada” (“*feintise ludique partagée*”) completando-se, portanto, na relação intersubjetiva que estabelece com seu leitor. Por isso, o crítico francês aposta na falha de Hildesheimer, já que o leitor não é suficientemente orientado a compartilhar da fantasia porque é bombardeado por informações que, alocadas verossimilmente ao longo do texto, o desviam da ficção, induzindo-o ao erro.

Dessa forma, Schaeffer (1999, p.138) defende que é necessária a “estipulação explícita da ficcionalidade”, e Hildesheimer teria violado todas as condições capazes de garantir um pacto: o contexto autorial (o fato de já ter se

¹² “Então, *Marbot* é uma ficção ou um engodo? Ou então, trata-se de uma ficção e de um engodo? Ou de um engodo ainda que a intenção do autor tenha sido compor uma ficção?”

aventurado ao território da biografia, escrevendo a vida de Mozart não muito tempo antes), o paratexto (insistir na incorporação do gênero ao título), a mimese formal (imitando procedimentos enunciativos do gênero biográfico: fotos, documentos, cartas, a fim de garantir o estatuto ontológico do personagem).

Assim, o grande *imbroglio* criado por Hildesheimer para seu próprio texto é o fato de ter atravessado o limite entre o universo histórico (referencial) e o universo ficcional, expondo o último a uma excessiva contaminação pelo primeiro: “*Le plus difficile n’est pas de faire prendre pour réelle des entités fictives, mais de réduire au statut fictionnel des entités qui ont été introduites comme réelles*”¹³ (Schaeffer, 1999, p.137).

É a esse mesmo impasse que o leitor da escrita de si umbiguista dos blogs e da ficção publicada em papel por esses autores está exposto. O narrador toma a consistência espessa de um eu narrador-personagem que atua para embaralhar uma suposta busca por autenticidade cujo parâmetro seria a figura do autor real.

A autoficção, se nos aproveitamos da reflexão de Schaeffer, investe mesmo no engodo para inscrever-se ficcionalmente, uma vez que desrespeita as condições para o estabelecimento da ficção. Condições essas exploradas também por Puertas Moya (2003) na tentativa de relacionar alguns traços que tornassem pertinente a distinção entre romance autobiográfico e autoficção. Segundo o crítico espanhol, o romance autobiográfico garante um fator textual de identificação entre o personagem (o nome ou uma auto-alusão referencial) e o autor, indício que é reforçado por fatores de identificação paratextual que oferecem ao leitor elementos de relação com o personagem (prólogos, resenhas, dedicatórias), o que corresponderia, na argumentação de Schaeffer, à importância atribuída ao contexto autorial e ao paratexto para garantia da ficção. Além de tudo, para Puertas Moya (2003), o leitor poderia encontrar forte apoio no fator extratextual que revelaria informações sobre o autor (entrevistas, declarações, tes-

¹³ “O mais difícil não é tomar por reais entidades fictícias, mas reduzir ao estatuto ficcional entidades que foram introduzidas como reais.”

¹⁴ Jeremiah “Terminator” LeRoy é o pseudônimo usado pela autora americana Laura Albert. “LeRoy” teria supostamente nascido em 31 de outubro de 1980, na Virginia, e sofrido vários abusos durante a infância e adolescência. Baseado nisso, seus livros seriam autobiográficos, mas uma notícia divulgada em outubro de 2005 plantou o boato de que J.T. LeRoy era uma farsa criada pela frustrada escritora Laura Albert com o objetivo de alcançar o sucesso. Em janeiro de 2006, o jornal *The New York Times* revelou que a pessoa que se apresentava como LeRoy é, na verdade, uma atriz e modelo, e se chama Savannah Knoop. Savannah é meio-irmã de Geoffrey Knoop, marido de Laura Albert, que a criaram em São Francisco. Geoffrey Knoop confirmou em entrevista recente que LeRoy é mesmo um personagem, e Laura Albert é a verdadeira autora dos livros. Consultado em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/JT_LeRoy>.

temunhos). Mas em tempos de JT Leroy,¹⁴ como acreditar que a verdade está lá fora?

Se consideramos a estratégia do dispositivo autoficcional, diríamos, então, que a sua condição de possibilidade, sua inscrição no terreno ficcional, é mesmo o desrespeito que empreende às tais condições evocadas. Se não, vejamos. O contexto autorial não é requisito confiável, uma vez que a figura autoral é tão cuidadosamente construída quanto cada um dos “eus” criados no papel. As fotos de divulgação que acompanham as publicações impressas estimulam um verdadeiro procedimento de *mise-en-abyme*: nas orelhas dos livros de Santiago Nazarian, flagramos o autor em *performances* de *bodyart* salpicado de sangue ou apenas, mais pueril, com um fiapo de baba de iogurte escorrendo pelo queixo, no romance cujo título sugestivo é *Mastigando humanos*. Um romance psicodélico (!!). Ato performático confirmado pelo autor: “eu achei que o molde ideal do personagem seria eu mesmo... Eu procuro fortalecer esse conceito de universo nazariano não só no conteúdo do livro, mas também nas capas, nas fotos de divulgação” (Santiago Nazarian em entrevista).

E que dizer então da provocante foto que toma toda a contracapa de *Máquina de pinball* de Clarah Averbuck? Como descobrir quem é a Clarah e quem é Lady Averbuck ou Camila Chirivino? As personas, que vão se substituindo umas às outras com a velocidade da bolinha do jogo, como sugere o título do livro, não encontram nenhum repertório de referência. A espetacularização elude a possibilidade de qualquer autenticidade:

Aqui você poderá me ver usando “eu” quantas vezes por parágrafo bem entender, sendo macho pra caralho, sendo “guei” pra caralho, abusando de piadas internas, não dormindo, utilizando caps indiscriminadamente, praguejando, me referindo a mim mesma na terceira pessoa, morrendo de dor, afogando o São, rindo da minha própria desgraça e achando tudo ótimo. Três vivas para o umbiguismo. (Clarah Averbuck, 2007-01-23, no blog)

Se considerarmos as informações paratextuais, também não teremos melhor resultado. Depois da leitura da (im)provável história costurada por alguns ganchos, quase sempre viagens entre Rio, São Paulo, Porto Alegre e Londres, e descabelados envoltórios românticos, lemos num texto à maneira de nota ao final do livro:

a autora vendeu o corpo para comprar um laptop carinhosamente apelidado notebook. É mentira, mas é tudo verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência. Dúvidas, consulte um advogado. (Averbuck, 2002, p.79)

É mesmo pelo fato de serem autores jovens, que não podem contar ainda com cacife biobibliográfico, que as eventuais informações extratextuais com as quais o leitor possa contar (o próprio blog em que escrevem, como suporte de autopromoção, e as entrevistas de divulgação de seus livros) se transformam em um jogo de espelhos indecível; afinal, como acreditar na sinceridade da *performance*?

Ele é bastante autobiográfico. Aquele apartamento é exatamente o apartamento em que eu morei em Porto Alegre. Inclusive, minha janela dava para o pátio do Inmetro. A rotina do personagem é a rotina que tive em alguns períodos da minha vida. Ele come o que eu como, veste-se como eu me visto, pensa como eu pensaria. (Santiago Nazarian)¹⁵

Talvez, porém, a consideração mais interessante para nossa argumentação reside no fato de que a condição mais importante para garantir o pacto ficcional, a “fantasia lúdica compartilhada”, na opinião de Schaeffer, seja a mimese formal, a ponto de o crítico asseverar que para evitar o engano da má-leitura e o fracasso da ficção em *Marbot* bastaria que Hildesheimer não insistisse em estampar na capa do livro, à maneira de um subtítulo, a palavra biografia sem que fosse necessário mudar uma vírgula do próprio texto.

Na autoficção, é a burla à forma da mimese que se constitui na condição mesma de existência da ficcionalidade, uma vez que os blogs em sua definição são diários

¹⁵ Santiago Nazarian, a respeito do personagem de seu livro, *Feriado de mim mesmo*, em entrevista. Na orelha de seu livro *Mastigando humanos*, lê-se: “Santiago Nazarian é o jovem autor dos romances *Feriado de mim mesmo*, *A morte sem nome e Olívio*, além de ter contos publicados em diversas antologias. Mora em São Paulo, é tradutor, roteirista, carnívoro moderado e herpetólogo amador”.

¹⁶ Simone Campos, carioca, publicou seu primeiro romance aos dezessete anos, com sucesso de crítica e público. A partir daí, foi convidada a escrever contos para diversas coletâneas. O segundo romance saiu em 2006, após cinco anos de trabalho, quando Simone estava com 23 anos (conforme o blog).

¹⁷ “Mara Coradello não teria a menor paciência para tentar seduzir leitores em sua minibiografia. Publicou, em 2003, *O colecionador de segundos*. Em 2004, participou de algumas coletâneas, entre elas, *Prosas cariocas, Paralelos: 17 contos da nova literatura e 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Pode ser lida no blog Caderno Branco, e fazer dessa página seu diário não é intenção dela. Mara Coradello não se considera uma escritora de internet, simplesmente porque escrevia nos caderninhos desde que se entende por gente, nessa afirmação não há nenhum juízo de valor. No momento escreve um romance que considera na verdade uma história comprida. Está sem editora. E procura” (conforme o blog escritorasuicidas).

virtuais, construídos cronologicamente mediante a possibilidade diária de atualização, e sugerem uma auto-exposição íntima, um escancaramento da subjetividade: “Mas você só fala de si mesma! – Bom, queria que eu falasse do quê? De você?” (Clarah Averbuck, 2003-08-26, no blog). É essa condição de burla à mimese formal que leva Luiza Lobo (2007, p.29) a falar em “autofalsasbiografias”, uma vez que não é possível nenhum estatuto ontológico, nem das personas, tampouco do autor.

Nesse sentido, a “evasão de privacidade” ocupa ao mesmo tempo dois lugares incompatíveis: os *posts* falam o tempo todo em primeira pessoa, são verdadeiras válvulas de escape do umbiguismo, mas não garantem a transparência do eu que desaparece por trás de suas *performances*, configurando o movimento simultâneo de evocação e evasão de uma intimidade que faz vacilar o horizonte de expectativa de seu leitor. A extensão dessa superfície de interseção é proporcional ao seu grau de ficcionalidade: “se um dia encontrasse meu anti-eu e morresse mas nada de morte senão a do meu eu que só pensa em si enquanto ajudo este aqui a matar o dele próprio” (Campos, 2000, p.31).¹⁶

O que garante o dispositivo da autoficção e sua legitimidade é a própria desconsideração pelas condições apontadas por Schaeffer para caracterizar o estatuto da ficcionalidade, burlando as obrigações, os códigos que a regem. Nesse sentido, a autoficção propõe um novo pacto a fim de que possa ser ludicamente compartilhada, inscreve-se no paradoxo de uma representação que investe em uma história factual (afinal, como é possível saber?) em primeira pessoa, revelando-se um engano, um fingimento de enunciados de realidade: “o mistério de me abandonar. Posso dedilhar novas lorotas para parecer uma escrita, uma prosa, um qualquer subtítulo novo de literatura” (Mara Coradello, no blog).¹⁷

Se entendermos o gênero como a “camada de redundância necessária para que o receptor tenha condições de receber e dar lugar a uma certa obra” (Costa Lima, 2002, p.268), como um dos filtros possíveis pelos quais podemos

nos perguntar como determinado discurso é reconhecido como literário, chegaremos mais perto de compreender porque a autoficção parece criar para si própria uma indefinição: as fronteiras entre o biográfico e o ficcional aparecem aqui mescladas no seu limite, a desarticulação da mimese formal (um diário? Então, é tudo verdade? Ou ficção, e tudo passa a ser inventado?) força os limites do ficcional, pondo-o em xeque (isso é literatura?) e violentando o horizonte de expectativas do leitor a fim de propositalmente provocar o engodo que instaura a ficção.

A autoficção trabalharia assim para aprofundar a desconfiança platônica sobre a ficção e para desestabilizar o argumento aristotélico da impossibilidade de contaminação entre mimese e realidade. A estratégia da autoficção é mesmo a de parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação:

Uma pessoa está desde semana passada tentando escrever algo e nada sai. Nem burilar, essa arte esquecida, essa pessoa consegue. Essa pessoa queria ir para outra pessoa, como quem compra um bilhete para a Espanha, entrar em outra pessoa, ficar uns dias lá vendo tudo que vê e sente essa outra pessoa, de fora e de dentro ao mesmo tempo. Nesse dia essa pessoa escreveria como ninguém. Porque essa pessoa está cheia de seus assuntos de sempre, seus temas recorrentes e tem saudades de se impessoalizar. Se ver num papel, principalmente se ver em outra pessoa. (Mara Coradello, no blog)

Assim, embora para a argumentação de Schaeffer seja imprescindível que a ficção não se constitua como mero engodo, uma vez que isso arriscaria a ficção ao limite da fantasia, arriscaríamos-nos a dizer que a autoficção inscreve-se no território do próprio engano (*leurre*), indiciado não apenas no próprio hibridismo formal da uma intimidade evadida, mas também na postura desnordeada do leitor que não sabe a quem ou a que confiar sua competência de leitura, sendo justamente esse precário equilíbrio que a legitima como ficção, cujo “estatuto pragmático é radicalmente instável” (Schaeffer, 1999, p.144).

Sem dúvida, a autoficção é um conceito controverso e ambíguo, mas para quem apostava no declínio das escritas de si a virtualidade dos blogs vem lançar o desafio de novos dilemas capazes de falar de outros processos de construção narrativa encenando o texto e as próprias subjetividades: “Ainda não tenho coragem para falar de mim – e quem tem?... Preciso de alguém que faça isso por mim” (Campos, 2000, p.70).

Referências

- AVERBUCK, Clarah. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- AZEVEDO, L. A. de. Blogs: escrita de si na rede dos textos. In: X ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, “Sentidos dos lugares”, 2005. Rio de Janeiro, 2005. p.88-91.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- CAMPOS, Simone. *No shopping*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.
- _____. A questão dos gêneros. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Sel. Introd. e rev. técnica Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.1
- DE MAN, Paul. *Autobiography as de-facement*. In: _____. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University, 1979.
- DOUBROVSKI, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FATORELLI, Antonio. Entre o analógico e o digital. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda. (Org.) *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- JAGUARIBE, Beatriz. Realismo sujo e experiência autobiográfica. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda. (Org.) *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro*. Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Rio de

Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

KOUROUPAKIS, Ariane; WERLI, Laurence. Analyse du concept d'autofiction (s. d.). Disponível em: <<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse/2.html>>. Acesso em: 22 maio 2007.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. O paradoxo e a mimese. In: FIGUEIREDO, Vírgina de Araújo; PENNA, João Camillo. (Org.) *A imitação dos modernos*. Ensaaios sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LAOUYEN, Mounir. L'autofiction: une réception problématique (s. d.). Disponível em: <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FN60#FN60>>. Acesso em: 15 maio 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996. (Coll. "Points").

LOBO, Luiza. *Segredos públicos*. Os blogs de mulheres no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

NAZARIAN, Santiago. *Mastigando humanos*. Um romance psicodélico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. O indivíduo e seus limites. Entrevista especial para a República do Livro, concedida a Carlos Minehira. Disponível em: <http://www.republicadolivro.com.br/info.php?not=622&oque=2&cd_editora=0>. Acesso em: 3 março 2007.

PLATÃO. *A República*. Introd., trad. e notas de Maria H. da R. Pereira. 8.ed. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1996.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Angel Canivet*. La Rioja, 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de la Rioja. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_tesis?articulo=1249573&orden=0>. Acesso em: 20 junho 2007.

SANTIAGO, Silvano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Histórias mal contadas*. Contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

SIBILIA, Paula. Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica. *404nOtF0und*, ano 6, v.1, n.54, abril/2006. Publicação do Ciberpesquisa – Centro de Estudos e Pesquisas em Ciberultura. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciber>

pesquisa/404nOtF0und ISSN 1676-2916>. Acesso em: 3 maio 2007.

VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: CosacNaify, 2005.

Blogs

CECÍLIA GIANETTI: <<http://www.escrevescreve.blogger.com.br>>.

CLARAH AVERBUCK: <<http://www.brazileirapreta.blogspot.com>>. <<http://www.adioslounge.blogspot.com>>.

JOÃO PAULO CUENCA: <<http://www.carmencarmen.blogger.com.br>>.

MARA CORADELLO: <<http://www.cadernobranco.blogger.com.br>>. <<http://www.escritorassuicidas.com.br>>.

SANTIAGO NAZARIAN: <<http://www.santiagonazarian.blogspot.com>>.

SIMONE CAMPOS: <<http://www.simonecampos.blogspot.com>>.