



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**FACULDADE DE LETRAS**

A ESCRITA AUTOFICCIONAL COMO ESTETIZAÇÃO DO LUTO E DA DOR

André Salomão das Neves

Rio de Janeiro  
Setembro de 2021

ANDRÉ SALOMÃO DAS NEVES

A ESCRITA AUTOFICCIONAL COMO ESTETIZAÇÃO DO LUTO E DA DOR

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras: Português-Hebraico.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dra. Karla Louise de Almeida Petel

RIO DE JANEIRO  
Setembro de 2021

## CIP - Catalogação na Publicação

SS173e Salomão das Neves, André  
A ESCRITA AUTOFICCIONAL COMO ESTETIZAÇÃO DO LUTO  
E DA DOR / André Salomão das Neves. -- Rio de  
Janeiro, 2021.  
34 f.

Orientadora: Karla Louise de Almeida Petel.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Licenciado em Letras: Português -  
Hebraico, 2021.

1. Autoficção. 2. Luto. 3. Universidade Federal  
do Rio de Janeiro. I. de Almeida Petel, Karla  
Louise, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Sou grato à minha família pela oportunidade de estudar em uma universidade de alto nível e por sempre terem me proporcionado espaço para que eu seguisse meus sonhos.

Agradeço de coração à minha orientadora por, ano após ano, ter contribuído para que eu evoluísse como discente e pesquisador.

Um agradecimento para minhas amigas Angélica e Lívia pelas leituras críticas e opiniões frutíferas.

## RESUMO

O termo “autoficção” dizia respeito, originalmente, à homonímia entre o autor e o protagonista de um romance. Desse modo, o que era autoficcional se mantinha próximo à arte literária e, especificamente, às características romanescas. A autoficção era teorizada como um produto dessas características, portanto, era veiculado como um gênero ou subgênero literário. Entretanto, atualmente, com o avanço da pesquisa que analisa as autoficções, se percebeu que, na verdade, não estamos tratando de um gênero novo, mas de um modo de produzir arte que relaciona material empírico e ficcional, e que pode mediar e sustentar outros gêneros artísticos, não somente a literatura. Nosso propósito, a partir da análise das obras *Fora do Tempo* (2011), *O Pai da Menina Morta* (2018) e *A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver* (2013), é corroborar o funcionamento do modo de produção artístico autoficcional, evidenciando suas capacidades e características próprias, além de tecer suposições sobre por que as autoficções estão em alta nos últimos anos e o que esse fenômeno artístico elucidada sobre o registro das experiências da sociedade.

**Palavras-chave:** Autoficção; Teoria Literária. Mecanismo Autoficcional, Estetização da Realidade.

## ABSTRACT

The term “autofiction” originally referred to the homonymy between the author and the protagonist of a novel. In this way, what was autofictional remained close to literary art and, specifically, to the characteristics of a novel. Autofiction was theorized as a product of these characteristics; therefore, it was conveyed as a literary genre or subgenre. However, currently, with the advancement of research that analyzes autofiction, it has been realized that, in fact, we are not dealing with a new genre, but with a way of producing art that relates empirical and fictional material, and that can mediate and sustain other artistic genres, not just literature. Our purpose, based on the analysis of the literary works *Falling Out Of Time* (2011), *O Pai da Menina Morta* (2018) and *A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver* (2013), is to corroborate the functioning of the autofictional artistic production mode, highlighting its own capabilities and characteristics, in addition to making assumptions about why autofictions have been on the rise in recent years and what this artistic phenomenon elucidates about the recording of society's experiences.

**Keywords:** Autofiction, Literary Theory, Autofiction Mechanism, Aestheticization of Reality.

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

ANDRÉ SALOMÃO DAS NEVES  
115054170

A ESCRITA AUTOFICCIONAL COMO ESTETIZAÇÃO DO LUTO E DA DOR

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras: Português-Hebraico.

Data de avaliação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca examinadora:

\_\_\_\_\_  
Profª. Dra Karla Louise de Almeida Petel - Presidente da Banca Examinadora  
Setor de Língua e Literatura Hebraicas/ Departamento de Letras Orientais e Eslavas/  
Faculdade de Letras/ UFRJ

NOTA: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Rafael Delgado Gomes Ottati - Leitor Crítico

NOTA: \_\_\_\_\_

MÉDIA: \_\_\_\_\_

Assinaturas dos avaliadores: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I: O MECANISMO DA AUTOFICÇÃO</b>	<b>9</b>
2.1 A ORFANDEDE LITERÁRIA DA AUTOFICÇÃO	9
2.2 O GRADIENTE AUTOFICCIONAL DE COLONNA	12
2.3 OS PAIS, O LUTO E AS PERSPECTIVAS DA EXPERIÊNCIA	14
2.4 O MECANISMO AUTOFICCIONAL A TODO VAPOR	18
<b>CAPÍTULO II: SOBRE AS PECULIARIDADES DO MECANISMO</b>	<b>23</b>
3.1 DO QUE É FEITO O COMBUSTÍVEL AUTOFICCIONAL	23
3.2 O PACTO AUTOFICCIONAL	25
3.3 POR QUE O MECANISMO AUTOFICCIONAL EXISTE?	28
<b>4 CONCLUSÃO</b>	<b>31</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>33</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O primeiro registro do termo “autoficção” foi na obra *Fills* (1977), do pesquisador e escritor francês Serge Doubrovsky. Inicialmente, surgiram tentativas de classificação das autoficções a partir de critérios formais e estruturais. Desse modo, toda obra denominada autoficcional sofria aproximações com as formas e estruturas de gêneros consagrados, como o romance e a autobiografia. Se procurava o estabelecimento de características próprias para o “gênero autoficcional”, mas o que se elucidou acerca dele eram reflexos das características dos outros gêneros citados. Por isto, compreende-se que o que foi estabelecido para as autoficções, nas primeiras décadas de pesquisa, não dizia respeito a sua essência de fato, mas somente reforçava estruturas que eram senso comum.

Dia após dia, surgem obras de arte que são consideradas autoficções. Elas são díspares entre si quanto à forma e ao conteúdo, e, por conseguinte, toda a tentativa de enquadramento em gênero ou subgênero não é produtiva para as obras autoficcionais. É possível encontrar autoficção em forma de prosa ou poesia. Também pode ser encontrada em forma de diário ou ensaio. Inclusive, as autoficções ultrapassam a literatura e podemos falar de cinema autoficcional, pintura autoficcional, etc.

Por isso, é importante investigar a autoficção não como um gênero cristalizado, mas sim como um fenômeno artístico heterogêneo. Sendo assim, esta monografia possui o intuito de debater o que são as autoficções a partir de uma perspectiva que permite que elas se comportem de maneira heterogênea, visando salientar que, na verdade, apesar de distintas, podem ser reunidas sob um mesmo modo de fazer arte. As obras autoficcionais parecem respeitar um “mecanismo autoficcional”, que é capaz de explicar esse fenômeno e apontar o que se alcança com a produção de autoficções.

Para tanto, construiremos um túnel do tempo que vai desde as primeiras considerações doubrovskianas até o gradiente autoficcional do também francês Vincent Colonna. Assim, será possível a observação de que as autoficções não podem ser analisadas de modo restrito, dado que são extremamente multiformes. Os debates estruturais e formais serão desconstruídos para que a autoficção seja observada de um modo mais amplo.

Para compreender de que modo as autoficções podem ser reunidas, faremos uma análise comparativa das obras *Fora do Tempo* (2011), de David Grossman, *O Pai da*

*Menina Morta* (2018), de Tiago Ferro, e *A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver* (2013), de Rosa Montero. Veremos que essas três obras se enquadram como autoficções e que possuem, de imediato, duas coisas em comum: a necessidade de ficcionalizar a realidade e o relato sobre o luto e a perda.

Levando em conta a unidade temática que essas obras constituem, assimilaremos que elas foram capazes de ficcionalizar uma realidade queurgia por ser reelaborada. A nossa sociedade vive em constante tumulto e transformação, e a experiência do luto é somente uma entre tantas. Dessa forma, parece que a autoficção, oriunda de diferentes campos artísticos, geralmente, almeja simular a realidade, modulando toda sorte de experiência de nossa sociedade. No caso das obras em voga, parece que elas denunciam uma realidade repleta de traumas e cantos obscuros, que são capazes de nos emudecer. Para que recuperemos a fala, precisamos destas autoficções.

## CAPÍTULO I: O MECANISMO DA AUTOFIÇÃO

*“Talvez o escritor seja um sujeito mais ou menos louco que é incapaz de sentir a própria dor se não fingir ou construí-la com palavras”*  
(MONTERO, 2013, p.11).

### 2.1 A ORFANDADE LITERÁRIA DA AUTOFIÇÃO

Serge Doubrovsky é conhecido como o “pai da autoficção” e foi o primeiro a cunhar essa terminologia. O seu romance *Fills* (1977) surgiu como fruto dos debates literários acerca da “autoficção”, portanto, um experimento de Doubrovsky sobre as conjecturas que estavam sendo elaboradas sobre esse fenômeno literário. O campo de pesquisa autoficcional começou a se formar.

Em meados do século passado, a pesquisa autoficcional se estruturou ao redor de uma perspectiva formal de análise. As primeiras evidências do que era autoficcional foram depreendidas dos gêneros mais conhecidos dessa época e, conseqüentemente, a autoficção sempre flutuava entorno deles.

Dizendo de outra forma, o texto autoficcional foi compreendido como parte de um gradiente que comportava o romance biográfico, a autobiografia, o livro de memórias, entre outros. Se situava no meio de gêneros consagrados, que possuíam características de uma espécie de “escrita do eu”. Por conseguinte, era influenciado por eles. A autoficção permaneceu, por muito tempo, num lugar indefinido e o seu debate era mediado pelo conhecimento proveniente dos gêneros que a cercavam.

Assim, pode-se afirmar que, grande parcela das primeiras conjecturas, não tinha como objeto principal de estudo o fenômeno autoficcional, mas sim a influência dele nos produtos das vanguardas literárias. Ou seja, como a substância autoficcional se relacionava com os romances, biografias, autobiografias, etc. Era um debate sobre a transposição de conceitos literários.

Por esse motivo, os experimentos teóricos dessa época reforçaram e cristalizaram, por um bom tempo, ideias errôneas. Ou melhor, ideias que não diziam respeito, diretamente, ao que é autoficcional.

Se olharmos com atenção para *Fills* (1977) — veiculado como uma autoficção —, concluiremos que é uma obra que possui características e componentes formais de um romance. A partir dos pressupostos daquela época, não é fácil observar o que é autoficcional nesta obra. Hoje, se entende que o debate ao redor de *Fills* (1977) não contribuiu muito para o campo de pesquisa autoficcional.

Primeiro, porque se encontra na obra uma correspondência entre as iniciais do nome do autor, “S” e “D”, e as do protagonista. Esse movimento do autor é conhecido como “homonímia”. Por muito tempo, se reforçou que essa característica era uma garantia para as autoficções. Dito em outras palavras, assinar um romance com o nome do personagem principal, transformava um romance genérico em autoficção.

Segundo, porque ao nos depararmos, a partir da leitura de *Fills* (1977), com características e componentes formais de outros gêneros, cria-se uma aura obscura para a autoficção. O caráter autoficcional parece algo subentendido, uma frase em letras miúdas que precisa de uma lupa. Ao comportar a autoficção no interior de gêneros consagrados, ela pôde ser apreendida como o produto de um outro gênero, portanto, um subproduto, ou subgênero, insurgente. Esse movimento não foi produtivo porque, como veremos neste capítulo, parece que o que pode ser compreendido como “autoficcional” está distante do que conhecemos como “gênero”.

Pode-se conjecturar que o romance de Doubrovsky se realizou com base no estabelecimento de um movimento literário que se expandia, logo, o autor mais respeitou e reforçou componentes textuais que a “vanguarda autoficcional” projetava do que elaborou o que existia de autoficcional no seu texto. *Fills* (1977) é um romance, ao passo que também é uma autoficção. Todavia, nessa ambivalência, o que mais se destacou foi seu caráter romanesco. Sendo assim, a obra de Doubrovsky era prototípica demais e se apegava ao debate sobre “constituintes e fórmulas autoficionais”, pormenorizando o que é se dedicar ao fenômeno da autoficcionalização.

Consequentemente, graças à aproximação com outros gêneros e à divulgação de premissas incipientes — o que é compreensível, se considerarmos que a pesquisa sobre a autoficção ainda engatinhava —, a autoficção acabou se tornando um texto órfão. Isto significa que, sabendo-se pouco sobre o fenômeno literário de fato, a autoficção se encontrava em campo aberto. As características que antes haviam sido atribuídas a ela diziam respeito a outras categorias e a outros gêneros textuais. E o que se desenvolveu

sobre a autoficção não seria capaz de abranger e explicar o que é o fenômeno.

A produção autoficcional, de Serge Doubrovsky e de outros autores que pretenderam obras autoficcionais, não pode ser resumida a

“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, 1993, p. 68).

Assim posto, se compreende que as tentativas iniciais de estabelecer um lugar comum para as autoficções não foram suficientes.

No início da pesquisa e da produção autoficcional, se enalteceu a “supervalorização cultural do procedimento” (COLONNA, 2004, p.51). Em outros termos, se reforçava a importância da elaboração e produção de autoficções, em vez de mergulhar na essência do fenômeno. Com o aumento da produção de “romances autoficcionais”, cada vez mais se distanciava a “ficção de si” de suas origens.

Nesta monografia, não se deseja emplacar uma teoria anticientificista ou antiformalista, mas sim, perceber que as primeiras pesquisas se atentaram demasiadamente às discussões sobre forma e estrutura, enquanto foi raso o aprofundamento nos “para quês” e “porquês” dos textos autoficcionais.

Posto assim, se conclui que conseguimos mapear o genoma literário de um grupo de textos inéditos, no entanto, não sabemos de que planeta vieram e do que se alimentam. Se comportam como uma espécie desconhecida.

Aliás, a quebra de alguns pressupostos cristalizados, como o que reiterou que a homonímia era crucial, permitiu que o campo de pesquisa autoficcional se alargasse. Atualmente, é sabido, na Teoria Literária, que a correspondência entre o nome do autor e o do personagem é somente uma das inúmeras características que constituem as obras autoficcionais e que podem ser estudadas. E, mesmo que não apresente a homonímia como característica, uma determinada obra ainda pode ser compreendida como autoficção.

Nos próximos itens da presente monografia, iremos nos aprofundar na multiplicidade de formas e de características que podem ser assimiladas de obras autoficcionais, elucidando seu caráter multiforme e os denominadores comuns que reúnem as autoficções sob um mesmo modo de fazer arte.

## 2.2 O GRADIENTE AUTOFICCIONAL DE COLONNA

Como dito anteriormente, a autoficção possuía uma relação muito íntima com as características romanescas, dado que, inicialmente, ela foi apreendida no interior desse gênero. Por conseguinte, essa aproximação restringiu os textos autoficcionais a uma espécie de subproduto, ou subgênero. Portanto, a autoficção era compreendida como uma variação do romance ou uma característica que estava embutida no interior do mesmo.

Eventualmente, o campo científico que se dedicava ao fenômeno autoficcional começou a amadurecer. Alguns teóricos literários, como Vincent Colonna, entenderam que o distanciamento entre a autoficção e o gênero romântico proporcionou a observação de características próprias ao fenômeno autoficcional, e que diziam respeito ao seu comportamento. Por isso, se tornou perceptível que esses textos eram bastante diferentes.

Vincent Colonna, escritor francês, publicou, em 2004, o artigo intitulado *Tipologia da Autoficção*. Na publicação, pode-se compreender que o autor percebe a autoficção como um procedimento de autoficcionalização que se situa ao redor das noções de verificabilidade e verossimilhança.

Quando os fatos do autor são utilizados na elaboração de uma obra ficcional, se tornam importantes a proximidade que ela possui com fatos verificáveis — datas, locais, nomes, etc — e se a construção do mundo e dos eventos ficcionais respeita uma verossimilhança externa ou interna.

A partir dessas possibilidades de autoficção que, ora se aproximam, ora se distanciam, da realidade como conhecemos, Colonna percebeu variações nos textos autoficcionais. Assim, ordenou-as em “autoficção fantástica”, “autoficção biográfica”, “autoficção especular” e “autoficção intrusiva”.

Na autoficção fantástica, o autor se projeta para o interior do texto como um herói, mas a obra, frequentemente, escapa da realidade como conhecemos. Há uma grande ficcionalização da existência e o autor não se prende à verossimilhança externa. A realidade tangível e a realidade ficcional se fundem. Nas palavras de Colonna, “a distância entre a vida e o escrito é irredutível, a confusão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2004, p.39).

Na autoficção biográfica, o caráter fantástico cai por terra. Fatos, datas e locais se

tornam mais relevantes. Nesse tipo de autoficção, há um apego maior à realidade tangível e ao que é plausível. Portanto, está bem próxima da verossimilhança externa e da verificabilidade. Colonna reiterou que, na autoficção biográfica, o autor também se projeta para o interior do texto, “mas fabula sua existência a partir de dado reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (COLONNA, 2004, p.44).

Na autoficção especular, a verificabilidade e a verossimilhança não são os elementos principais. O autor não está se projetando completamente para o interior do texto, mas apenas sua sombra, um reflexo. Ou seja, nessa espécie de autoficção, a recuperação do ponto de partida — a vida empírica do autor — ocorre por meio de nuances que permeiam toda a obra. Nas palavras de Colonna, “o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho” (COLONNA, 2004, p.53).

E, por fim, a autoficção intrusiva é uma obra em terceira pessoa. Em outras palavras, o autor se projeta para o interior do texto por meio de um avatar, e não por meio da própria imagem. O autor não se põe na intriga e faz uso de um “narrador-autor”, como se outrem roubasse sua capacidade de fala e contasse no lugar dele a sua história. Colonna afirmou que, na autoficção intrusiva,

“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, 2004, p.56)

A partir do gradiente autoficcional de Vincent Colonna, se torna evidente que as autoficções apresentam diversidade estrutural, composicional e temática. Desse modo, o ponto de partida para análise de autoficções não pode ser somente a relação que elas podem possuir com o romance. Empreender análises a partir dessa premissa subtrai grande parte da essência autoficcional. Com Colonna, a autoficção se desprende do romance e começou a desenvolver autonomia artística.

O autor francês também percebeu, distante das discussões sobre gênero e subgênero literários, um denominador comum das autoficções: os textos autoficcionais parecem respeitar um mesmo mecanismo.

Esse “mecanismo autoficcional” é o modo como os autores se projetam para o interior da arte, como a essência autoral é capturada pela ficção. E este aspecto escapa das aproximações com esse ou aquele gênero literário, dado que, o que é decerto relevante, é a relação entre autor e obra na promoção de material ficcional.

Portanto, esse mecanismo pode ser visualizado em outros gêneros, como também em outros modos de fazer arte. Logo, podemos tratar de música, cinema e pintura autoficcionais. Desse modo, talvez seja mais prudente, em oposição a alocar a autoficção como uma realização homogênea, permitir que ela se comporte como o texto heterogêneo que é. Portanto, é mais fácil reunir os textos autoficcionais sob um mesmo funcionamento do que sob características semelhantes.

De forma resumida, o mecanismo autoficcional, que é o grande denominador comum das obras autoficcionais, permite a relação entre o factual e o ficcional, garantindo um espaço onde um autor pode-se projetar artisticamente para o interior de sua obra, tornando-se um tipo de herói (ou anti-herói), uma versão ficcionalizada e simulada de si.

O mecanismo requer o bom funcionamento de suas engrenagens para funcionar a todo vapor. E elas são as relações contínuas entre verificabilidade e verossimilhança; real e ficcional; autor e narrador; vida e arte.

No próximo item, a partir das análises de *Fora do Tempo* (2011), de David Grossman, e de *O Pai da Menina Morta* (2018), iremos observar como essas obras autoficcionais se distinguem e como podem se relacionar e constituir outros denominadores comuns para a experiência autoficcional.

### 2.3 OS PAIS, O LUTO E AS PERSPECTIVAS DA EXPERIÊNCIA

A obra *Fora do Tempo* (2011), do israelense David Grossman, nos apresenta a intimidade destroçada de pais que perderam seus filhos. As perdas não são meramente descritas, mas sim elaboradas a partir de uma sensibilidade que conjuga ao luto uma escrita fragmentada e fantástica.

As personagens são pais que perambulam em círculos, pais que perdem suas crianças em redes de pesca, pais que engolem pregos, pais emudecidos por décadas e um

pai que é metade escritor, metade escrivantina.

*Fora do Tempo* (2011) é uma obra sobre a morte de vários filhos. A dor causada pela perda deles, que estão situados “fora do tempo”, proporciona aos pais emudecimento, distanciamento e angústia. Eles possuem formas distintas de conviver e lidar com a dor, contudo, podem ser reunidos sob o prisma do luto. De certo modo, constituem uma sociedade de um só estigma.

Acerca da forma, a obra de Grossman se destaca por apresentar cenas breves, que são fusões de prosa e poesia. Como resultado, se observam parágrafos puramente narrativos que são interrompidos por versos. Em inúmeros momentos, a obra ganha nuances fantásticas, corroborando a atmosfera onírica e acentuando as imensas proporções da jornada dos pais enlutados.

Nessa jornada, os pais se tornam verdadeiros heróis, dado que a saga do luto é penosa e repleta de situações dolorosas. Permanecer em silêncio por décadas, engolir pregos, andar em círculos incessantemente e tentar recuperar um filho em meio a redes de pesca. Todas essas ações de luto requerem uma quantidade tremenda de heroísmo e de movimento. Podemos observar essa característica no trecho que se segue:

“MULHER:  
Um fogo frio  
e quieto  
consumiu em volta.  
O mundo de fora encolheu, suspirou, se apoucou  
e se foi, até restar o pontual,  
minimal,  
negral,  
terminal.  
Pensei — é preciso  
daqui fugir.  
Mas sabia — já não há  
para onde ir” (GROSSMAN, 2011, p. 21).

Deste enfrentamento, surge a necessidade de escapar do entre-lugar onde todo o sentido é constituído de dor e ausência. O movimento de escape de um lugar, onde as noções de tempo e espaço foram perturbadas, requer muito empenho. Para tanto, é necessário se tornar um herói.

A obra *O Pai da Menina Morta* (2018), do brasileiro Tiago Ferro, nos apresenta o luto de um pai por meio de fragmentos de realidade do passado, do presente e do futuro.

Diferentemente da obra de David Grossman, essa apresentação tende menos à fantasia e seu conteúdo se assemelha ao mundo como conhecemos. Sendo assim, possui uma perspectiva mais realista.

Em relação à forma, a obra é constituída por subdivisões semelhantes às entradas de um diário, encabeçadas por datas, horários e lugares, que apresentam conteúdos que vão desde uma listagem de músicas do *rock n roll* até um pai preocupado que se atenta, com muita cautela, à condição emocional e física da filha. À título de exemplo, observemos a seguinte configuração e conteúdo:

“[ lista ]  
 Das melhores músicas em língua inglesa:  
 “Sweet Black Angel” - Stones  
 “Pale Blue Eyes” - Lou Reed  
 “Don’t Think Twice, It’s All Right” - Dylan  
 “Gloria” - Patti Smith  
 “Sea of Love” - Tom Waits  
 “Bold as Love” - Hendrix  
 “Oh! You Pretty Things” - Bowie” (FERRO, 2018, p.76).

“[ 2007 - 2016 ]  
 Uma blusa ou duas? Hoje precisa de gorro? Não pisa no gelado. Veste uma camiseta, você acabou de sair do banho quente. Vem aqui, eu troco o Band-Aid. Melhorou? É, tem que tomar, não tem jeito. Sorvete vai precisar esperar um pouco. A inalação vai te ajudar. Banho morno, filha. Febre. Sim, dá para ir à escola. A garganta tá raspando? A cabeça doendo? O All-Star machucou o calcanhar? Xi, o curativo grudou. Devagar ou de uma vez? Só um pouquinho. É uma chatice mesmo. Mas vai dar tudo certo. Paciência, filha.  
 Confia em mim” (FERRO, 2018, p.106).

É possível compreender *O Pai da Menina Morta* (2018) como uma revisitação de fragmentos de memória. Portanto, não é uma obra linear e existem fatos inseridos dentro de outros. Pelo próprio caráter mnemônico, de rememoração e de retorno, as cenas se apresentam difusas e interrompidas por outras reminiscências, sustentando um fluxo cheio de movimentos, solavancos e hesitações sobre o que estamos nos debruçando. Frequentemente, na obra, tudo que é relatado escapa como fumaça.

Dito de outra forma, na obra de Ferro, a morte precoce da filha foi responsável por estilhaar a realidade. Logo, as noções de tempo e espaço se tornam maleáveis. O “pai da menina morta” se perde em memórias e está sempre se movimentando para frente e para

trás.

Dito isso, a obra de Tiago Ferro se assemelha à uma tentativa de recuperação e elaboração sobre alguém que se foi, uma forma turbulenta de luto que resulta no retorno cíclico de um fato: a morte da filha.

Tanto *Fora do Tempo* (2011) quanto *O Pai da Menina Morta* (2018) podem ser assimiladas como obras autoficcionais. Isso se dá pois ambas utilizam de fatos reais — a perda precoce dos filhos — para a sustentação de uma obra de ficção. Ou seja, a empiricidade da vida dos autores adentra um espaço de ficcionalidade.

Se retornarmos ao gradiente autoficcional de Colonna, torna-se possível distinguir as duas obras.

Levando em conta que *Fora do Tempo* (2011) é alegórica e que, a partir do conteúdo ficcional, não é tão fácil recuperar a realidade que a motivou, podemos classificar essa autoficção como “fantástica”.

Na obra *O Pai da Menina Morta*, o conteúdo apresentado é relacionável com a realidade que conhecemos. Outro ponto importante é que, enquanto lemos essa autoficção, recuperamos mais facilmente o fato que a desencadeou. Por conseguinte, a aproximação entre a morte real e a morte ficcional da filha de Tiago Ferro é evidente. Assim, temos uma “autoficção biográfica”.

Apesar de apresentarem características distintas, em ambos os casos podemos depreender que, em certo ponto, os autores se projetaram discursivamente. Suas vidas, vozes, experiências e sentimentos adentram o espaço do discurso por meio dos recursos que a ficção dispõe.

Em outras palavras, percebe-se que os autores fizeram uso do que é factual para se simularem ficcionalmente.

Além do denominador comum que trata do processo de ficcionalização da realidade, que é uma das engrenagens do mecanismo autoficcional, em relação às duas obras aqui debatidas, depreende-se um outro denominador: o luto.

A pessoa enlutada passa por várias fases até que o trauma de perder um filho, por exemplo, seja reelaborado, portanto, passe a ter um novo sentido.

Pensando mais além, pode-se entender que Grossman e Ferro expandiram suas

experiências para a literatura. Por meio da aproximação entre experiência e ficção, ocorre a reelaboração do que é o luto.

Dito assim, é interessante perceber que o mecanismo autoficcional, além de permitir a relação entre factual e ficcional em diversos campos artísticos, permite novas perspectivas para as experiências em nosso mundo. Ou seja, ele é capaz de produzir outros sentidos para o tumulto de nossa sociedade. Sentidos que não somos capazes de compreender e enunciar na realidade como ela é.

Nos palcos das autoficções, os holofotes podem ser direcionados para os traumas, perdas, dores, memórias, desejos, esperanças, entre outros. Assim, podemos assistir como os sentimentos se comportam e ruminar sobre eles a partir de uma perspectiva ficcional.

No item seguinte, nos aprofundaremos na relação entre realidade e ficção, e como alimentam o mecanismo autoficcional. Também seguiremos o debate sobre seus denominadores comuns e como eles são capazes de sustentar novos sentidos para a realidade empírica.

## 2.4 O MECANISMO AUTOFICCIONAL A TODO VAPOR

No item anterior, procuramos estabelecer o mecanismo autoficcional e explicar parte de seu funcionamento. Inicialmente, percebeu-se dois denominadores comuns que corroboram as autoficções: a fusão entre realidade e ficção e a construção de novos sentidos para as experiências humanas.

Estes denominadores, que podem ser entendidos como engrenagens do mecanismo literário de que estamos tratando, permitem que realidade e ficção se mesquem e dialoguem. Assim, se proporciona a capacidade de olhar para as experiências da nossa sociedade — traumas, medos, angústias, etc. — e expandir seus sentidos, permitindo que se depreendam novas perspectivas.

Por conseguinte, estabelecidas as engrenagens do mecanismo autoficcional, precisamos entender que combustível é necessário para dar a partida. Em outras palavras, qual é o gatilho que desencadeia o processo de autoficcionalização. Nas obras analisadas

até agora, o gatilho é o luto.

Todavia, por que o luto se torna combustível de uma máquina que ficcionaliza a realidade? Por que o mecanismo que estamos analisando é tão frequentemente utilizado?

Na obra *A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver* (2013), da autora espanhola Rosa Montero, encontram-se respostas para essas perguntas. Montero também é uma escritora enlutada, como Grossman e Ferro. Contudo, sua perda não é a de um filho, mas sim a de um marido.

No início de seu livro, vislumbram-se digressões sobre seus projetos de escrita e investigações de campos de seu interesse.

Entretanto, ela está presa num hiato de quatro anos. Como os autores até agora analisados, se encontra nesse entre-lugar em que a percepção e expressão da realidade se encontram debilitadas. E essa condição surgiu como desdobramento de sua experiência..

Eventualmente, a partir do pedido de uma colega, que tratou da produção de um projeto literário que envolvesse a química Marie Curie, Rosa Montero percebeu que, antes de produzir romances, precisava produzir a si própria. Melhor dizendo, a autora percebeu que ao investigar a vida de Curie, poderia descobrir sentidos para a sua e, conseqüentemente, recuperar sua voz.

Por isto, em *A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver* (2013), se percebe um duplo funcionamento: ora a obra é um ensaio sobre o luto, ora é uma tentativa de biografar a vida de Marie Curie.

É interessante salientar que Curie também perdeu o marido de maneira traumática — atropelado por uma charrete —, e esta correspondência factual entre autora e investigada, permite o entrelaçamento da vida de ambas. Dessa forma, Montero projeta seu reencontro com as palavras a partir da análise da vida de outrem, portanto, fala dos traumas da química para poder falar das próprias. Esta ambivalência, que ocorre no espaço da ficção, é justificada pela própria autora:

“Comprei meia dúzia de biografias de Madame Curie, de quem eu já sabia algumas coisas, mas não muitas. E algo ainda sem forma começou a crescer na minha cabeça. Uma vontade de contar sua história à minha maneira, de usar sua vida como um parâmetro para entender a minha” (MONTERO, 2013, p. 13).

Grande parte da obra de Montero assume um tom confessional. Dessa forma,

transita entre as falas íntimas da autora e os fatos da vida de Curie. Por isto, *A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver* pode ser compreendida como um profundo processo de autoanálise e de busca por sentido.

Em termos quantitativos, ao longo de toda a obra, se encontram mais registros sobre a vida de Madame Curie do que digressões sobre os traumas de Rosa Montero. Posto isso, é importante perceber como a autora utiliza da vida de outra pessoa para falar sobre a sua, pois os traumas são os responsáveis pela perda da fala, ou seja, Montero precisa mediar-se por meio de experiências que não lhe pertencem para que seja possível a formulação de novos sentidos. Todo esse fenômeno de espelhamento acontece porque o trauma — o falecimento do marido — é responsável pelo silêncio e pela fala hesitante.

Essa sobreposição discursiva na obra salienta a dificuldade que é falar sobre as dores, sejam elas a morte de alguém próximo, a depressão ou a solidão. A autora reforça que

“A verdadeira dor é indizível. Se você consegue falar a respeito das suas angústias, está com sorte: significa que não é nada tão importante. Porque quando a dor cai sobre você sem paliativos, a primeira coisa que ela lhe arranca é a #palavra” (MONTERO, 2013, p. 17).

Se retomamos as engrenagens do mecanismo autoficcional, *A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver* (2013) pode ser compreendida como uma autoficção. A obra de Rosa Montero reafirma os denominadores já debatidos — a realidade que se funde ao espaço da criação ficcional e a necessidade de produção de novos sentidos próximos às experiências humanas —, ao passo que também salienta, se compararmos a forma desta obra com as formas utilizadas por Grossman e Ferro, como os textos autoficcionais são díspares quanto à forma.

Os títulos que os autores escolheram esclarecem parte da multiformidade autoficcional. “*Fora do Tempo*” aponta para um espaço deslocado e vazio da expressão; “*O Pai da Menina Morta*” resume o trauma à uma constante, ou seja, um pai que perde um filho será o pai de um vazio; “*A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver*” elucida como é absurdo a ausência permanente de alguém. Essas obras apontam para esse entre-lugar de dor e ausência, onde toda fala é perturbada porque os autores estão perturbados.

No caso delas, o espaço desprovido de expressão escapa por meio da arte. Ademais,

parece que a expressão resultante é essa fala do trauma, um discurso entrecortado que se relaciona com o mecanismo autoficcional e perturba a forma e o enquadramento. Esse é um dos motivos que tangenciam por que a autoficção é multiforme e por que o debate sobre gênero e subgênero é contraproducente.

Dessarte, o melhor modo para definir a forma de textos autoficcionais não é por meio de características estruturais e enquadramentos, mas sim por não se restringir a um gênero textual específico, ou melhor, “um livro que não seria nem diário nem obra acabada, nem narrativa autobiográfica nem obra de imaginação, nem prosa nem poesia, mas tudo isso ao mesmo tempo” (LEIRIS, 1966, p.32).

Retornando a epígrafe deste primeiro capítulo, podemos entender o autor autoficcional como “um sujeito mais ou menos louco que é incapaz de sentir a própria dor se não fingir ou construí-la com palavras” (MONTERO, 2013, p. 12). E, de fato, grande parte do debate acerca das autoficções flutua ao redor da palavra “construção”.

Neste ponto, sabemos quais são as engrenagens do mecanismo autoficcional, que funde realidade e ficção. Também sabemos que o *input* é a realidade empírica e o *output* é a realidade ficcionada. Entretanto, quem manuseia esse mecanismo e o que ele ativa?

O responsável pela manutenção e bom funcionamento de todo o mecanismo é o engenheiro, que é o autor autoficcional. Ao dar partida no mecanismo com sua própria vida, o engenheiro energiza engrenagens e pistões que vão abaixar uma ponte. Essa ponte é o sentido. Em outras palavras, ela é o novo espaço onde o engenheiro poderá se mover. Em cada lado da ponte, temos a realidade e a ficção. O engenheiro permanece no meio da ponte, na metade do caminho entre os dois lados, e reivindica esse espaço como sendo o da sua reelaboração, dado que é ali que encontrará novas perspectivas para suas experiências.

O autor autoficcional é o engenheiro que utiliza sua própria vida como matéria-prima. Constrói para si um monumento literário. E quem admira esse monumento são os leitores. Dito isso, as autoficções são invenções de engenheiros loucos. E, neste caso, sabemos que a loucura pode ser proveniente do trauma.

Eles tentam resumir o tumulto que é a experiência humana. Fazem isso por meio da arte, reorganizando a percepção do mundo e da dor, pois “todos precisamos da beleza para que a vida seja suportável. Fernando Pessoa expressou isso muito bem: ‘A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta’.” (MONTERO, 2013, p. 24).

No próximo capítulo, nos aprofundaremos na relação entre engenheiro e admirador, autor e leitor, e como ela se sustenta. Portanto, quais são os alicerces mais básicos para que se perpetue uma relação produtiva para a autoficção.

Além disso, investigaremos do que é constituída a matéria prima das autoficções analisadas e, para tanto, nos debruçaremos sobre a memória e como ela é recuperada.

## CAPÍTULO II: SOBRE AS PECULIARIDADES DO MECANISMO

*“Para viver, temos de nos narrar; somos um produto da nossa imaginação”*  
(MONTERO, 2013, p. 102).

### 3.1 DO QUE É FEITO O COMBUSTÍVEL AUTOFICCIONAL

Como elucidado no capítulo anterior, a matéria-prima de uma autoficção é a substância empírica da vida dos autores. No caso das obras analisadas, os autores recortam a realidade e se debruçam sobre o trauma proveniente do luto. Ao analisarem a matéria traumática, acabam por avançar sobre o campo mnemônico.

O problema acerca do passado é sua recuperação fidedigna. Quando recuperamos uma memória, ela nunca é completa. Portanto, suas lacunas são preenchidas com ficção. Não há memória que seja inteiramente recuperável. Assim, até mesmo quando relatamos algo que aconteceu no dia anterior e acreditamos na veracidade do nosso discurso, estamos enganados.

Em alguma medida, a lembrança está imersa em invenção. Ao relatar a memória, a estetizamos. Dito de outra forma, “a ruminação se afirma assim como um meio de refazer sua história pessoal; é reescrevendo sem parar nosso passado que começamos a inventar, a burilar e até a estetizar nossa memória” (VILAIN, 2009, p.173)

Desse modo, se torna evidente que grande parte do debate que considera as autoficções como uma produção biográfica ou autobiográfica cai por terra.

A partir do momento que assumimos que as autoficções situam-se nesse meio-termo entre o que é real e o que não é, entre o que é factível e o que não é, salienta-se que as autoficções, em sua maioria, não possuem a intenção de estarem presas ou submetidas à vida e às pessoas empíricas. Inclusive, ao termos a memória como uma substância que não é cem por cento verificável, percebe-se como ela se relaciona substancialmente com o que são as autoficções. Desse modo, a rememoração nas obras analisadas se torna um recurso, dado que a memória, de início, já é um material fruto da realidade e da invenção.

Portanto, a questão não é se a memória é recuperável ou não, dado que o que realmente importa é sua recuperação como matéria de ficção. Ou seja, a empiricidade não é importante como algo isolado, mas sim como matéria-prima do mecanismo autoficcional.

Desse modo, entende-se que

“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 retrospectiva quanto na prospecção que acompanha a busca inventiva da escrita, pois a lembrança é aqui fonte auto estimulante de recriação” (VILAIN, 2009 p.168).

Não estamos procurando pormenorizar a vida empírica dos autores analisados, dizendo que não são importantes para a produção autoficcional. Muito pelo contrário, como já reforçado anteriormente, a experiência humana — e no caso das obras analisadas, o trauma — é o combustível para o mecanismo. Todavia, precisamos apreendê-lo de acordo com o que a autoficção propõe. E o que ela propõe é criar novas perspectivas e sentidos para o tumulto humano, que, como vimos, pode estar no passado, mas também no presente e no futuro. A autoficção não pretende ficar presa aos fatos empíricos.

Até mesmo se considerarmos que a recuperação integral do passado desses autores, para a compreensão de suas autoficções, é, sim, crucial, seríamos impossibilitados pela natureza do relato e da memória. Nós não somos capazes de bater o martelo sobre a veracidade ou não de fatos que estão dentro de uma obra autoficcional. O autor pode ter simulado seu passado, pode ter omitido. Pode ter, inclusive, estetizado sua própria imagem. Dessa forma, é evidente que as autoficções situam-se nesse espaço entre realidade e invenção, pois

“nenhuma memória é completa ou fiável. 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 a necessidade de causa” (DOUBROVSKY, 2010, p. 121-122).

Por conseguinte, as autoficções são, apesar da íntima relação com os eventos oriundos da vida empírica, invenções. Em relação às obras que estamos analisando, não podemos esquecer que a memória é “um invento, uma história que reescrevemos a cada dia; o que significa que nossa identidade também é fictícia, já que se baseou na memória” (MONTERO, 2013, p. 102).

Essa hesitação perante o estatuto verdadeiro ou inventado das coisas é responsável por atrelar vida e estética, promovendo um campo de elaboração da experiência humana.

Se tratando da elaboração da memória, a completude dessas reminiscências se

computa quando é mediada pela arte. Em outros termos, quando reconstruímos nosso passado por meio do mecanismo autoficcional, conseguimos acessá-lo para construirmos respostas para as nossas experiências ou para demoli-lo e permitir que se torne algo novo. Assim, a produção autoficcional permite que Grossman, Ferro e Montero olhem para suas perdas a partir de outros ângulos.

Não há dúvida de que uma obra autoficcional pode ser lida como um romance, poesia, ou diário. Não há como negar isso. Todavia, se quisermos observar a existência de autoficções, temos que compreender essa característica inerente, como também definir o pacto que existe entre o engenheiro e o admirador do mecanismo autoficcional.

Assim posto, para que uma autoficção mantenha-se no caminho da “interpretação autoficcional”, ela precisa ser encarada de uma determinada maneira. Para o entendimento das funções, que esperamos que o engenheiro e o admirador autoficcionais desempenhem, discutiremos, no próximo item, sobre três conceitos elaborados pelo escritor e pesquisador italiano Umberto Eco, que podem ser encontrados nos livros “*Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*” (1994) e “*Interpretação e Superinterpretação*” (1992).

Os três conceitos são “leitor-modelo”, “autor-modelo” e “superinterpretação”. Esses conceitos sustentam o pacto que, idealmente, deve ser estabelecido ao redor das obras autoficcionais e funciona como uma possível direção para o mecanismo autoficcional. Os conceitos de Eco, unidos, permitem que as obras autoficcionais sejam absorvidas dessa maneira e não como algo que, inicialmente, diz respeito a um gênero ou subgênero.

### 3.2 O PACTO AUTOFICCIONAL

Todo texto pode ser compreendido de diversas maneiras. Entretanto, algumas leituras são mais produtivas do que outras.

Se pensarmos na Bíblia, por exemplo, sabemos que lê-la como uma receita de bolo não é produtivo. Por este motivo, todo texto é uma “máquina preguiçosa” (ECO, 1994, p.9), dado que requer um esforço de compreensão para que ele seja lido de modo específico.

Portanto, existe uma grande diferença entre a leitura empírica e a leitura ideal de um

texto. A empírica é aquela que produzimos em qualquer momento e em qualquer lugar, e, geralmente, é mais despropositada. Logo, não obedece às instruções do texto e não demanda muito esforço. É a partir dessa leitura que uma autoficção é apreendida somente como um romance, por exemplo.

Dessa forma, procuramos a leitura ideal. Para que ela seja possível, precisamos de uma leitura esforçada que se atente às instruções do texto. Em relação às autoficções, esse esforço tem que perceber a existência do mecanismo autoficcional e do pacto que existe entre autor e leitor.

Umberto Eco definiu duas entidades que nos orientam para a leitura ideal: o autor-modelo e o leitor-modelo. Resumidamente, o autor-modelo “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21).

Se tratando das autoficções, o autor-modelo é aquele que utiliza sua vida como matéria-prima para a ficção. E o leitor-modelo é quem está atento ao processo de autoficcionalização.

O autor-modelo da autoficção ficcionaliza a vida empírica, se fragmentando e se perdendo em reminiscências. Por conseguinte, cabe ao leitor-modelo recuperá-lo no texto e perceber o que ele está tentando elaborar acerca da experiência humana.

Para que essa relação entre o autor e leitor modelos da obra autoficcional se configure é necessário que exista um pacto.

O pacto é quebrado quando o leitor da autoficção insiste em recuperar a vida empírica do autor, se atentando somente à descrição nua e crua da experiência, cogitando que esse é o real propósito. Entretanto, sabemos que o propósito da autoficção não é ser um registro preso ao empírico, mas sim a elaboração dele, portanto, pretende ressignificá-lo.

Umberto Eco usou o termo “superinterpretação” para sinalizar que existem interpretações que escapam das instruções de um texto. Ou seja, no pacto entre leitor-modelo e autor-modelo, podem acontecer desvios em que o leitor se debruça sobre a sombra do autor empírico e de suas “verdadeiras” intenções. Assim, deturpa o mecanismo autoficcional, não percebe seu funcionamento e se atenta somente à verificabilidade dos fatos.

Posto assim, tomemos como exemplo o seguinte trecho de *Fora do Tempo* (2011):

“Lili —  
Adam? Minha  
pequena Lili — Michael — ah, meu filho,  
meu encanto, minha perda — Chana,  
Chana, olhe para cá — perdoe, Michael,  
por eu lhe ter  
batido — Adam, é seu  
pai — U-i — minha migalha  
de vida — — —” (GROSSMAN, 2011, p. 167)

Se partimos do pressuposto de que a pessoa empírica de David Grossman de fato perdeu um filho, de nome “Uri”, na guerra entre Líbano e Israel, em 2006, existe uma relação evidente entre o nome próprio do filho e a forma apresentada no trecho acima, portanto, “U-i”. Dessa relação, e considerando um leitor que não está atento ao mecanismo autoficcional, poderíamos ter duas compreensões.

Primeiro, um leitor, que sabe da veracidade da morte do filho de Grossman, poderá assimilar essa forma alterada como uma escolha puramente estética, entendendo que a intenção do texto é que olhemos para a vida empírica do autor e lamentemos sua perda. Ou seja, a morte do filho é a justificativa do texto.

Segundo, um leitor, que não sabe da veracidade da morte do filho de Grossman, ou melhor, ignora completamente esse fato, compreenderá que a forma “U-i” diz respeito ao filho de algum dos pais emudecidos que estão presentes na obra. Dessa forma, tudo pode ser explicado pela ficção. A obra é composta somente por invenções e a forma que está sendo debatida não gera nenhuma dúvida ou hesitação sobre a condição factual ou fictícia da obra. Nessa perspectiva, *Fora do Tempo* (2011) seria somente uma obra que fala sobre o luto por meio de prosa e poesia, e ninguém pensaria nela como uma autoficção.

Por esse motivo, existe o pacto autoficcional. Ele elucida que esse tipo de interpretação pode ocorrer e corrobora a visualização de certas obras como autoficções. Assim, percebemos o mecanismo em funcionamento e temos consciência de que, geralmente, a autoficção parte, sim, de um fato real, mas a intenção é transformar a realidade em algo ficcional.

Desse modo, a leitura ideal para uma autoficção não é aquela em que o leitor se

debruça somente sobre a matéria empírica, de forma isolada, nem aquela em que desconhece completamente a relação entre a obra ficcional e a vida do autor.

O que se espera do leitor-modelo de obras autoficcionais é que ele se coloque no meio do caminho entre realidade e ficção. Ele sabe que o que importa é a reelaboração da experiência humana — seja ela negativa ou positiva — e as novas perspectivas que podem surgir disso. Também sabe que os autores autoficcionais não querem se aproximar incessantemente do empírico, mas, de certo modo, produzir algo a partir dele.

Por fim, nos resta uma última pergunta: Afinal, por que o mecanismo autoficcional existe? Por que os autores analisados escolheram esse modo de fazer arte para elaborar e reelaborar suas experiências de luto? O debate presente no próximo item, tentará responder essas perguntas a partir dos pensamentos sobre sociedade e expressão de Jacques Ranciere, contemporâneo filósofo francês, que estão presentes na obra *A Partilha do Sensível* (2000), em forma de entrevista.

### 3.3 POR QUE O MECANISMO AUTOFICCIONAL EXISTE?

O mecanismo autoficcional existe porque o mundo como conhecemos não basta. Nele, nos deparamos com experiências negativas e positivas, e os seres humanos, em inúmeros momentos, buscam um modo de expressão que as ressignifique. Todo o tumulto humano pode ser reelaborado e simulado por meio do mecanismo autoficcional. Qualquer perda, dor, imaginação ou projeção pode ser esmiuçada quando entramos no espaço da autoficção. E muitos artistas fazem isso utilizando a escrita.

Jacques Ranciere aponta que é um aspecto fundamental da escrita “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária” (2009, p.49).

De outro modo, faz parte do programa literário recuperar os cantos incompreendidos da experiência humana e transformá-los em matéria literária. As obras autoficcionais, mas não somente elas, fazem isso de modo eficiente e evidente.

Distante de uma biografia, que se atrela aos fatos da vida, a obra autoficcional almeja se aprofundar nos fatos do espírito por meio da vida. Por mais que essa investigação

espiritual nos encaminhe para campos de fabulação e ficção, é nela que encontramos estruturas inteligíveis que explicam o que foi assimilado de uma gama de experiências sociais.

É importante ressaltar que “a poesia não tem contas a prestar quanto à ‘verdade’ daquilo que diz” (RANCIERE, 2009, p.53). Sendo assim, um autor que utiliza o mecanismo autoficcional não visa distorcer o fato, criando espaços de dúvida, mas sim estabelecer uma expressão, nova e artística, que simula o fato e constrói uma nova estrutura que é capaz de preencher com sentido as lacunas da vida.

Desse modo, observa-se que nas autoficções analisadas, a relação com a memória é capaz de “restabelecer um movimento, uma dinâmica para o passado imóvel no qual o sujeito se afundou e, assim, fazer o luto das infelicidades da infância, se libertar através da incessante volta das palavras” (VILAIN, 2009, p.173).

Se antes a autoficção era compreendida como um texto confuso e repleto de movimentos mnemônicos, agora ela pode ser compreendida como uma análise do ser humano. Não há classificação a qual ela se submeta, como também não há um espectro de características que a justifique. O labirinto no qual os teóricos da literatura geralmente se perdem — se é romance, se é biografia, se é autobiografia — já não é mais necessário.

Assim, as autoficções deixam de ser inclassificáveis e passam a ser apreendidas como elaborações psicológicas bem conduzidas, que se realizam artisticamente e que “inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela” (GASPARINI, 2009, p.217).

Por conseguinte, parece que a autoficção possui como função primordial estabelecer um cosmos em meio ao caos, de resumir a experiência humana em meio ao tumulto dela. Quem se debruça sobre esse mecanismo está dedicando seu tempo “à realização sensível da humanidade ainda latente do homem” (RANCIERE, 2009, p.39). Desse modo, Grossman, Ferro e Montero mediam a realidade por meio da escrita porque “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009, p.58).

O ser humano está sempre contando histórias, para si próprio ou para o mundo, de modo a não se perder. A literatura é capaz de recuperar e reunir nossa existência para que não sejamos carregados pelo turbilhão que é viver. Lemos e leremos histórias de ficção porque somos, em grande parte, os autores e leitores dos sentidos de nossa existência. Nunca paramos de ler porque nunca cansamos de saber quem somos, de onde viemos e para

onde vamos.

Logo no início da obra *Fora do Tempo* (2011), constatamos pais que são sugados pelo silêncio, pela ausência das palavras. Não há o que dizer sobre o luto, sobre o que está se sentindo a partir dele. O filho morto é emudecido pela morte e os pais também, logo, ambos se comportam de uma maneira vazia. Desse modo, os pais se comunicam “como ele, em que falamos na língua dele” (GROSSMAN, 2012, p.17-18).

Como consequência do emudecimento e do vazio, surge, no decorrer da obra, o seguinte questionamento: “E o que têm as palavras... o que tem a sorte das palavras a ver com sua morte?” (GROSSMAN, 2012, p.17-18).

Pode-se compreender que tem tudo a ver com a morte do filho. A palavra — e a arte em geral — é o principal mediador da experiência humana e a literatura é o acervo onde podemos nos deparar com o que os seres humanos estão enfrentando e ruminando.

Sendo assim, é por meio da recuperação da expressão, resultante do mecanismo autoficcional, que os heróis de *Fora do Tempo* (2011), de *O Pai da Menina Morta* (2018) e de *A Ridícula Ideia de Nunca Mais Te Ver* (2013) são capazes de enfrentar e reelaborar a experiência crucial para eles: o trauma de perder alguém amado.

A saga se encerra e os heróis de David Grossman, de Tiago Ferro e de Rosa Montero são capazes de dialogar com a dor. O sentido, em meio ao tumulto, nasce

“quando penso  
que eu  
que isso é possível  
que encontrei  
para isso  
palavras” (GROSSMAN, 2012, p.169).

Dessarte, fica evidente o poder da arte quando tratamos de repensar toda sorte de evento que tumultua nossa sociedade. Parece que o que cala e emudece, o que não é dito e é íntimo, pode escapar por meio da autoestetização e da autoenunciação. Se o mundo em que vivemos não é capaz de comportar toda a experiência, é na produção artística que encontramos o espaço para simularmos uma outra realidade, com outras perspectivas e outras palavras. A autoficção, mas não somente esse modo de produção artístico, é a ponte entre nós e nossa fabulação, entre a existência e o que vai além dela, entre a expressão que conhecemos e aquela que escapou e precisa ser recuperada.

## 4 CONCLUSÃO

A autoficção não é uma seção de livraria. Ela não é uma categoria da literatura. Sob a efígie autoficcional, se reúnem projetos artísticos que se assemelham pelo modo de fazer, portanto, a utilização do mecanismo autoficcional. A autoficção se engaja na fusão entre fato e ficção, e esse propósito deve ser assimilado como um modo de posicionamento perante a arte — de entrega e de estetização do eu —, e não como algo cristalizado e uniforme, como um gênero específico. Não é a forma que estabelece um modo de fazer, mas sim o modo de fazer que estabelece a forma.

Considerando que a forma das autoficções é desigual, torna-se dispendioso estabelecer um quadro de premissas e constituintes formais para elas. A premissa que prevalece é de que não existe forma ideal nem conteúdo ideal. O que importa é o procedimento, portanto, a projeção discursiva e artística dos autores autoficcionais.

Primordialmente, o autor autoficcional quer se estetizar. O mecanismo autoficcional proporciona um espaço onde a palavra que escapou pode ser encontrada. A autoficção é, em grande parte, autoanálise. Análise essa que ocorre, no caso das obras debatidas, por meio da escrita.

Conseqüentemente, em relação a essas obras, surge a memória, dado que o campo mnemônico é onde podemos recuperar grande parcela do trauma que levou ao luto. Sendo assim, é por meio da rememoração e das reminiscências que identificamos o que é sintomático e que necessita ser reelaborado e ressignificado.

A memória, geralmente, sofre influência da ficção. A fidedignidade das lembranças se deturpa quando fazemos o movimento de lembrar e, por isso, inventamos. Dessa forma, assimila-se que o entrelaçamento entre memória e ficção, nas obras analisadas, é fundamental. Além disso, podemos salientar que a relação entre real e ficcional é algo perpetuado em todas as autoficções. Por conseguinte, a maioria delas podem ser absorvidas como ações de reelaboração, de ficcionalização de experiências.

Está evidente que é por meio da estetização do eu que se torna possível transformar qualquer tipo de experiência — inclusive, os traumas — em palavras. As artes, e de maneira específica, a literatura, é um espaço especial para aqueles indivíduos

que desejam fazer a autoanálise, a reelaboração de suas vidas.

Do que foi observado nesta monografia, é certo que o mais importante sobre autores que se dedicam à autoficção é a promoção do sensível. Todos os três autores apreciados se engajaram na sensibilidade humana. Tratam da dor, memória e desejos. Sempre retornam as experiências de nossa sociedade. Assim, inserem na literatura as próprias experiências.

Os autores autoficcionais também se reinventam e se ficcionalizam, pois para que o mundo em que vivemos seja apreendido é preciso que contemos histórias, que fuçamos da totalidade do presente. Frequentemente, para que a experiência humana seja menos colossal, é importante que visitemos os eventos do passado, do presente e do futuro e que coloquemos em palavras o que nunca foi dito.

Nos anos vindouros, surgirão mais debates sobre o que é o fenômeno autoficcional. Entretanto, algo sobre as autoficções fica evidente desde já: elas estão evidenciando o que há de sintomático no mundo. Algo oculto e que flutua entre o fato e a ficção, entre o que vivenciamos e o que projetamos. E, se levarmos em conta que a sociedade está cada vez mais tóxica e opressora, surge a necessidade de uma experiência artística como a autoficção. Quem escreve autoficção quer se esquecer e se lembrar por um momento, se tornar herói e anti-herói e viajar para outros lugares. Lugares esses que podem ser reais ou não. O autor da autoficção é, acima de tudo, um autor que precisa lidar com o tumulto da experiência humana.

## REFERÊNCIAS

- COLONNA, Vincent. *Tipologia da autoficção*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.39-p.66.
- DOUBROVSKY, Serge. *O último eu*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.111-p.125.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- FERRO, Tiago. *O pai da menina morta*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2018.
- GASPARINI, Philippe. *Autoficção é o nome de quê?* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.181-p.221.
- GROSSMAN, David. *Fora do tempo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LECARME, Jacques. *Autoficção: um mau gênero?* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.67-p.110.
- LEIRIS, Michel. *Journal 1922-1989*, Gallimard, 1992, p.614. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.32-p.33.
- MONTERO, Rosa. *A ridícula ideia de nunca mais te ver*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2019.
- RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

VILAIN, Philippe. *A prova do referencial*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.163-p.179.