

**AUTOFIÇÃO, INTERMIDIALIDADE E ESPAÇO URBANO –
REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS**

Jacqueline Oliveira Leão¹

RESUMO: A partir de um enfoque comparatista, o texto – *Autoficção, intermedialidade e espaço urbano: representações literárias* – propõe-se a revisitar o conceito autobiografia e autoficção, este último criado por Serge Doubrovsky. Além disso, propõe-se a refletir sobre o gênero autoficcional, tendo em vista a presença significativa da escrita de si, do eu na literatura contemporânea, do impulso autobiográfico e do recurso à autoficção como estratégia de criação literária. Para tal, dar-se-á maior relevo às questões acerca da fabulação, da construção do texto, da mobilidade (*mobilities intersubjetivas* – autoficção, memória e imaginário) que se aninha no conceito de autoficção, gênero híbrido capaz de performar a imagem do eu autoral presente no texto.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção; espaço urbano; intermedialidade; ficção.

ABSTRACT: From a comparative focus, the text – *Autofiction, intermediality and urban space: literary representations* – aims to review the concept of autobiography and autofiction, the latter studied by Serge Doubrovsky. Moreover, it intends to reflect about the autofictional gender having in mind the significant presence of the self-writing, of the self in the contemporary literature, of the autobiographical impulse and of the resource to autofiction as strategy of literary creation. In order to do that we will give more relevance to questions about the fabulation, text construction and the mobility (*intersubjective mobilities* - autofiction, memory and imaginary) that nests the concept of autofiction - hybrid gender that is capable to perform the image of the authorial self present in the text.

KEYWORDS: Autofiction; urban space; intermediality; fiction.

Introdução

Ao Deivi,
em razão de ‘ser amor’,
a experiência erótica – inesquecível – confiada (e sempre confiável)
no espaço de um muquifo que a periferia da cidade encobre.

Curiosas, por assim dizer, as palavras que abrem este estudo. O vocábulo muquifo, na perspectiva de se configurar enquanto entrada de um dicionário, ou até mesmo, se legitimado como verbete, pode encabeçar sinônimos que permeiam não somente a ideia de casa pequena, mas também indexar significados como lugar sujo, lugar mal frequentado, lugar utilizado para encontros ilícitos, pardieiro, dentre tantos outros. O certo é que há muquifos espalhados pelos vários espaços da cidade. Há muquifos contornando a própria cidade. Por outro lado, dentre

¹ Doutorado em Literatura Comparada (UFMG). Pós-Doutorado em Estudos Literários (UFMG). E-mail: jacleao@gmail.com

tantos nomes que circulam nos registros citadinos, estabelecendo, inclusive, a identidade civil do eu, há o nome Deivi. E há o Deivi personificado e memorizado na epígrafe. O Deivi particularizado, o Deivi a quem foi confiada a experiência erótica do eu que se manifesta no discurso, eu que, nas poucas linhas epigrafadas, confessa o amor erótico pelo visto, é isto, clandestino, vivido em um muquifo encoberto pela zona periférica da cidade.

Contudo, seria essa experiência retratada pelo eu discursivo factual ou ficcional? Ou a epígrafe seria apenas uma estratégia literária para se problematizar a questão do eu na ficção? Isso seria um jogo do texto com o leitor? Ou estaria o eu apenas sugestionando a vivência por si mesmo de um romance factual, clandestino? A quem se refere o nome Deivi? A um psicanalista, a um policial, a um escritor, a um personagem de diário, ou a um simples homem da multidão (no sentido agambeniano) também encoberto pelos vários eus da cidade? Seria este estudo dedicado, de fato, ao Deivi memorizado pela autora nas poucas linhas do texto? A autoria também não é uma instância complexa de representação do eu que escreve? Não morre o autor para entrar em cena a própria escrita?

Permeando essas indagações, este breve estudo parte da autorreflexão do objeto literário ao se considerar algumas tendências autoficcionais da ficção brasileira contemporânea dos anos 2000 em diante, além de se desdobrar frente da seguinte problematização da própria escrita autoficcional: como a autoficção, que, paradoxalmente, espalha a dúvida a respeito da sinceridade da própria narrativa por aproximar-se da realidade referencial, coloca em xeque os conceitos de representação e de sujeito?

1. O espaço urbano: cenas do factual e do ficcional

De quem é e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?

Giorgio Agamben

A contemporaneidade [e seu tempo intempestivo, para usar da expressão nietzschiana], quase que por meio de seus *flashbacks* e *flashforwards* da existência, traz imbuída de si a singular relação de descontinuidade, de dissociação, de contradição e de fugacidade do ser e da vida, do tempo em que se está vincado. Pensando, estritamente, no espaço urbano, nas cidades, principalmente, naquelas marcadas por grande índice populacional, vê-se que as pessoas se interagem e se comunicam o tempo todo, seja essa comunicação por meio de olhares, feições, gestos, sinais, expressões fisionômicas advindas de

muitos rostos anônimos, rostos de transeuntes desconhecidos, que circulam e se misturam no vai e vem das ruas, na correria dos grandes centros, no vai e vem do silêncio incontestável, que cada um carrega em si, mas que, paradoxalmente, se comunica com os pensamentos alheios.

As cidades registram o trânsito conturbado, o trânsito com o seu barulho ensurdecedor de buzinas e de sirenes, registram a agitação daqueles que andam a pé ou motorizados, registram os retratos dos que fazem moda, exibindo na passarela das ruas as melhores grifes, aqueles que, nas avenidas movimentadas, fecham o vidro de seus carros, para não se misturarem com [e não se deixar ser vistos por] aqueles excluídos, aqueles que mendigam nos semáforos, nas portas do comércio, nas escadas das igrejas, ou simplesmente, aqueles que têm, nas calçadas, a sua moradia, aqueles que se misturam aos restos e aos ratos do espaço urbano.

Tudo isso, de muitas formas, caracteriza e representa as cidades deste tempo de que se é contemporâneo e, decorrente de tudo isso, as cidades inspiram sentimento de medo e insegurança (COTTA; LEÃO, 2013). Contudo, para Bauman (2007), o sentimento de medo é conhecido do homem desde sempre, e cada época tem os seus medos e ameaças próprios. O medo de hoje vincula-se à insegurança de não se conseguir cumprir com as exigências da vida, exigências do domínio da escolha prática, pragmática, à insegurança de se viver numa sociedade sitiada pela violência. Nesse sentido, as cidades contemporâneas retratam os opostos pilares “manutenção da ordem” e “violência”, referindo-se, respectivamente, ao espaço controlado e incontrolado, à civilidade e à barbárie. Por outro lado, ao medo e à insegurança é aplicado o “dispositivo de controle”, que pressupõe restabelecer no interior do indivíduo a certeza controlada pelo exterior, pelo sistema de fora, pelo poder de monitoramento da ordem social.

Neste tempo de que se é contemporâneo, o limite opressivo da segurança e o cerceamento da liberdade podem ser exemplificados, de acordo com Bauman (2007), pelas construções citadinas que deixaram para trás a arquitetura medieval, que antes procurava evitar a entrada do inimigo através, sim, de suas altas muralhas, mas, abrigando a coletividade, se assim se pode dizer, com maior segurança, menor perigo, menor risco, menor medo. A contemporaneidade inverte o papel “histórico” das arquiteturas, recolocando fronteiras, pois as cidades atuais passaram a se converter na principal fonte do perigo, da insegurança e do medo.

Nesse sentido, as muralhas das atuais construções continuam estabelecendo limites, separando o estranho, evitando o inimigo, mantendo-os afastados na tentativa de proteger o entorno. Separar-se para manter a distância se converteu na estratégia usual para manter também a segurança nos grandes centros urbanos. A fronteira imposta pelos arredores cercados cria os guetos voluntários, espaços reservados e mais distantes, afastados dos grandes centros, daqueles que podem pagar pela “extraterritorialidade” dos espaços urbanos privilegiados, mas, grosso modo, esse privilégio se transforma no próprio “exílio interno”. Exilados, os guetos voluntários demarcam território, limitam fronteiras, pois a nova arquitetura obriga vigilância e isolamento, como se constituísse um mundo à parte, e à parte desse mundo estão os excluídos socialmente, estão os guetos involuntários, as pessoas à margem, muitas vezes, os nomeados por marginais. Isolados ou não dos grandes centros, os guetos, voluntários ou não, se constituíram, passando a gerar conflitos, estabelecendo diferenças, colocando em cena, sobretudo, as diversidades sociais.

Contudo, como essa realidade social contrastante tem sido representada pelos ficcionistas brasileiros contemporâneos? Neste tempo de que se é contemporâneo, verifica-se que a ficção brasileira mantém com a realidade referencial relações complexas de representação, conforme afirma Erik Schollhamer (2009). Ainda que cientes da impossibilidade de apreender o tempo presente, os ficcionistas brasileiros atuais se propõem a interagir com os questionamentos decorrentes da memória histórica, pessoal e coletiva, para reconhecê-los e reconstruí-los no espaço da literatura. Nesse sentido, a ficção impacta a realidade social [e vice-versa] por meio do hibridismo entre aquilo que se nomeia por escrita literária e não-literária, chegando mesmo a reinventar o realismo literário ao colocar em cena questões como: criminalidade, violência, corrupção, medo, insegurança e miséria. Veja-se, por exemplo, um fragmento de *Divórcio*, de Ricardo Lísias:

Ninguém, uma palavra que ecoaria na minha cabeça com mais frequência que a imagem do meu corpo sem pele no caixão do cafofo. Quem pensa sem ar: ninguém, por exemplo. Você pode chorar desesperadamente na avenida mais importante da América Latina. Ninguém vai te ajudar. Ninguém me perguntou nada quando entrei na linha errada do metrô e olhei confuso para o letreiro. Eu precisava que um velho me dissesse algo, ou uma moça, mas ninguém me olhou no metrô de São Paulo no pior dia da minha vida. (LÍSIAS, 2013, p. 9).

Vale dizer que os autores atuais perseguem um padrão estético capaz de satisfazer o estilo enfático de representação do vivido, de representação do espaço citadino, com narrativas breves e condensadas, marcadas pela concisão, rapidez e fragmentação de cenas.

Em muitos textos, essa escrita se aproxima da vida diária, dos recortes mínimos do cotidiano, o que não exclui a dimensão pessoal e íntima dos relatos autobiográficos, embora lhe condicionem novas feições. A partir destes, entrelaçam-se caminhos paradoxais e férteis de representação literária, de autoficção, contudo sem a ingênua pretensão de retomar a intimidade do eu como perspectiva engajada e realista de discussão dos problemas sociais brasileiros.

2. Práticas escriturais híbridas: autoficção e intermedialidade

Se a Literatura Brasileira Contemporânea, através de seus processos interdiscursivos, também se acerca das práticas intermidiáticas – intermedialidade, aqui, entende-se, em sentido amplo, a fusão de duas ou mais mídias existentes – que isentas de uma estruturação rígida, cruzam fronteiras, hibridizam mídias, constroem subjetividades, recriando formas mistas de representação do eu, vale dizer que a diversidade de registro do eu abre-se para novos parâmetros de construção de identidades sociais no cenário atual. No processo de midiatização, por exemplo, as referências intermidiáticas nos textos literários², ou seja, os flashes cinematográficos [lances de memória], as imagens fotográficas a que se referem ao passado inventado [ou não] dos personagens, ou mesmo, as inserções dos personagens no mundo virtual [fictícias ou não], conferem ao leitor novos horizontes de leitura, que, por sua vez, desdobram-se em novos imaginários, novas possibilidades discursivas, novas performances de inscrição do eu mediante o uso de tecnologias. Além disso, vale ressaltar que

[...] na contemporaneidade, a prática social discursiva se acerca também e, principalmente, dos gêneros da Internet, textos que se reverberam em suas mais variadas mobilidades comunicativas. Escrever e-mails hoje é tão comum quanto recebê-los. Aliás, os blogs e as redes sociais caracterizam bem o universo acessado pelos adolescentes, que, também de forma incontestável, se apropriam tão bem dessa modalidade de comunicação, haja vista a telefonia celular que disponibiliza para quem pode “abrir mão” de certa quantia mensal a conexão “24 horas *on-line*”. Realmente, não há mais fronteiras, nem *Tim-Tim* por *Tim-Tim* delimitando a comunicação entre as pessoas. – *Oi*, vamos ressaltar: ficar nas salas de *chat* e se sentir *Vivo* no mundo virtual, *Claro*, é uma realidade. (LEÃO, 2011, p.2, grifos da autora).

Por outro lado, conforme Leão (2011, p. 39), no mundo virtual, a representação da figura humana ganha, cada vez mais, espaço na plataforma multiusuários por meio dos jogos

² Veja-se um dos livros dos quais sou a organizadora, *Filosofia, Cinema e Literatura: intercessões*, 2011, LiberArs.

on-line, um exemplo, o *Ragnarok*. A regra principal desse jogo é trocar informações e conhecimentos, transformando o próprio jogo em mecanismo de socialização entre pessoas de diferentes idades, nacionalidades, etnias e culturas. A partir das relações interativas entre os jogadores, no *corpus* do *Ragnarok*, são estruturadas sociedades que se interrelacionam por meio de novos signos – avatares –, extrapolando o ambiente do jogo. A reconstrução de um mundo paralelo à realidade desafia as atuais regras de interação social, uma vez que, além de criarem um código linguístico específico, os avatares trazem, para junto de si, os problemas e as possibilidades de relacionamento presentes somente no mundo não virtual. Sem dúvida, não é intenção analisar o perfil da sociedade avatar criada nas plataformas de jogos eletrônicos. Mas, é curioso saber que a reprodução virtual de *Ragnarok* é uma retomada da lendária batalha final entre os deuses da mitologia escandinava e o seu inimigo, o gigante do gelo, metáfora do rigoroso inverno nórdico. (Cf. ASIMOV, 1979, p. 112).

Nesse sentido, é muito comum encontrar artigos e livros sobre a mitologia da antiga Escandinávia, popularmente, conhecida por Era *Viking*. Aliás, os *Vikings*, ainda hoje, exercem grande influência na cultura popular do mundo nórdico e, independente de sua natureza religiosa, são considerados as mais antigas imagens míticas que diretamente contribuem na formação da identidade cultural dinamarquesa e escandinava. (Cf.: DINAMARCA, 2001, p. 289-296. A época dos *Vikings* é cenário muito interessante da mitologia nórdica, e, quando se pensa em literatura, no sentido mais amplo da palavra, vale lembrar, inclusive, das adaptações recentes do cinema, o filme *Thor*, inspirado nos quadrinhos da *Marvel* e dirigido por Kenneth Branagh. Ainda, para ilustrar a transferência de mídias, vale trazer à tona

[...] o romance *Drácula*, publicado por Bram Stoker em 1897. Esta obra foi recriada, relida, reinventada várias vezes tanto no teatro quanto no cinema. O século XX, por exemplo, consagrou atores importantes no famoso papel do vampiro sedutor, dentre eles, Bela Lugosi, no período de 1927 a 1931; Christopher Lee, nos anos de 1950 a 1960 e, em 1992, Gary Oldman, que deu vida ao Drácula da ficção de Francis Coppola, *Bram Stoker's Dracula*. Contudo, curioso é pensar que as releituras de Drácula, na contemporaneidade, ganham tantos outros significados, lembremo-nos, pois, da escritora Stephenie Meyer e de suas várias atualizações da imagem vampiresca na saga *Crepúsculo*. Tal *best-seller* ganhou a leitura dos adolescentes, além de alavancar grandes somas nas bilheterias do mundo todo. Inevitável mesmo é não pensar no texto primeiro de Bram Stoker, ou seja, nos diários de Jonathan Harker e de sua noiva Mina Murray. Stoker, ao criar o Drácula da ficção, jogou intertextualmente com diversos autores, inclusive, Shakespeare. Além disso, esse escritor húngaro se baseou em pesquisas variadas sobre o vampirismo e o romance gótico, os quais serviram de inspiração para os seus questionamentos acerca do lado sombrio da experiência humana. (LEÃO, 2011, p. 42-43).

Logo, nesse jogo de intermedialidades, conforme Cury e Walty (2012), é possível dizer do livro que se faz filme, dos quadrinhos que se fazem filme e se transportam também para o mundo publicitário, do desenho animado que se faz game, inspirando produtos que vão desde artigos escolares como às apostas de venda infantis: bonecos, carrinhos, canecos e muito mais. Isso sem dizer, por exemplo, do filme *O invasor*, de Beto Brant, em que ocorre uma inversão. Marçal Aquino escreveu, primeiramente, o roteiro do filme, para só depois de finalizá-lo, retomar à escrita do romance. Por esse gesto, o autor além de movimentar mídias diferentes, coloca-se no movimento dialógico com as artes, em constante processo de apropriação.

Nas artes plásticas, exemplos interessantes são constatados nas versões de *As meninas*, de Velásquez, sempre motivando artistas com as mais variadas criações ao longo do tempo e do espaço, assim como *Monalisa* (1503-1507), quadro de Leonardo Da Vinci.

Todos os exemplos expostos reforçam o fato de que a literatura contemporânea tem ocupado outros lugares, um entre-lugar que desconstrói, sem sombra de dúvida, a figura fixa do autor e do leitor, colocando-os em constante troca de papéis: hoje, o escritor se expõe na mídia, reinventa sua vida pessoal, inventa valores, se inventa como personagem e pessoa, se abre, inclusive, a colaboração do leitor, que passa sorrateiramente até a colaborar na escrita de livros virtuais.

Isso posto, surgem outros questionamentos que também se desdobram em relevantes teorias conceituais tanto no campo da literatura como [e, sobretudo] no campo da linguagem: como a autoficção se relaciona com as tecnologias digitais e as práticas interativas de construção do eu? Como os fatos vivenciados na realidade referencial se articulam com o mundo tecnológico, tendo, neste último, a certificação do próprio fato por meio de inserção de imagens, de fotos, de testemunhos, tudo isso ainda certificado pela rubrica “ao vivo” ou “em tempo real”, mas, que, na verdade, podem ser vistos como possibilidades narrativas da vida, vida encenada na tela, na tela da televisão, na tela do celular, na tela do computador, na tela do cinema? Como as gravações, as confissões em vídeos, as câmeras, a internet, com suas redes de interação e sociabilidade, propiciam a abertura do espaço autoficcional, biográfico, autobiográfico, ou seja, da existência virtual, das invenções de si, ao construir novas subjetividades virtuais que interferem diretamente no processo de recepção e interpretação do texto [e do leitor]?

3. Autoficção, intermedialidade e espaço urbano: representações literárias

A Literatura Brasileira Contemporânea³ tem sido marcada pelo deslocamento da pessoa do autor no discurso e, conseqüentemente, muitos textos, até mesmo aqueles considerados “romances”, têm se situado entre a fronteira híbrida da biografia e da ficção. De forma acentuada, os relatos que parecem conter os dados biográficos do autor têm sido nomeados indiscriminadamente como autoficcionais, e disso decorre que, se em dado texto ficcional o personagem principal tem o mesmo nome do autor, diz-se que o leitor se depara com “autoficção”; se há semelhança entre aspectos familiares e pessoais, novamente, surge a denominação “autoficção”, classificações que não fazem muito sentido à análise crítica.

Obviamente, o termo “autoficção”, que não se constitui gênero específico, carrega em si uma “classificação” ambígua e, ainda que haja o pacto ficcional que transcenda o pacto autobiográfico entre a vida do autor e a fidelidade do narrado, tais elementos podem fazer referência a uma suposta realidade, mas não devem ser o centro de referência da leitura que, na verdade, é o conjunto de interação entre o texto, o leitor e o autor. Curiosa, é a estratégia literária a que recorre Sérgio Kokis: o autor dá certo relevo à sua imagem do eu, tornando-se referência ao mundo do romance apresentado, ele se vê “sendo” e se deleita do visto, pois se torna leitor-testemunha de si mesmo, de si além da autorreferencialidade do eu. Senão, veja-se:

Baixo as cortinas para não ser perturbado. Meu trabalho é clandestino. Sob a luz intensa dos refletores posso então entregar-me a meu vício. Assim é que tenho conseguido domar minhas imagens, tão rebarbativas diante dos artifícios da razão. (KOKIS, 2000, p. 17)

Nesse aspecto, há de se entender que não se trata de reduzir a obra à vivência do autor, demonstrando se a ficção é fruto ou resultado de sua experiência pessoal e única. A escrita autoficcional, por certo, funde fato e ficção, mas deixa sempre garantida certa incapacidade de o sujeito se mostrar, se revelar, se expor por inteiro por meio da escrita. A ficcionalização do eu é, na verdade, o próprio encenamento do eu, encenamento de sua subjetividade no ato da escrita e do discurso, pois o dado narrado no texto é, sobretudo, uma reinvenção do vivido; ainda que esse reinventar-se se paute pela fidelidade às normas dos acontecimentos, há de se afirmar sempre como construção literária.

³ Veja-se o artigo meu – Migrações do Eu: recurso à autoficção em Sérgio Kokis –, publicado na Revista *Aletria*, UFMG, 2012.

Dessa forma, a autoficção problematiza os personagens da ficção de forma dicotômica. Primeiro, há de se entender que o autor, através de seu autoengendramento, recria a si mesmo, vinculando-se ao personagem construído na ficção. Segundo, o autor, como espectador de sua imagem projetada na narrativa, abre-se em possibilidades literárias de hibridizar fato e ficção, de forma simples ou combinada, sendo, por esse fato, outro, um duplo com natureza fictícia, outro que habita o mundo da ficção e que se mantém apoiado, paradoxalmente, pela realidade referencial, por meio daquele que o reflete. Se entendida assim, logo a autoficção é uma construção narrativa proposta pelo pacto de autenticidade identitária do autor, mas é sempre uma criação literária, atestada pelo caráter de ficção do próprio fazer literário. Veja-se, abaixo, outro fragmento do romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias:

A tontura me jogou na cama. Mesmo no inverno, o calor do meu corpo descarnado me queimava. Mandei outro SMS. Não sei o que disse. Se tiver enlouquecido, nunca mais vou olhar para os meus amigos. Depois, sentei no chão. Mandei um terceiro SMS, agora com uma declaração de amor. Na resposta, ela me chamava de idiota. Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens. (LÍSIAS, 2013, p. 15).

Além do mais, o discurso autobiográfico fundido ao discurso ficcional relativiza ambos, pois admite outras possibilidades de representação do escritor, ao mesmo tempo em que oferece outro viés de percepção do objeto literário, que se torna híbrido e diferenciado, não se podendo mais falar em fronteiras delimitadas do discurso autobiográfico e ficcional. Nesse sentido, a autoficção se realça como gênero híbrido, em que a ficcionalização do eu se torna prática literária pautada pela escrita das aparências. A autoficção confere à ficção o estatuto do vivido, jogando com a verdade através de um sujeito metamorfoseado, ambigualmente fortalecido pelo pronome “eu”, que figura entre o factual e fictício. Tal fato desconstrói o limite rígido entre a autobiografia e a trama potencialmente engendrada no texto literário. Dessa forma,

[...] os relatos pessoais, as memórias, as obras históricas, os diários, as cartas pessoais compartilham também o status de ficção, embora se proponham a descrever os eventos vividos no mundo referente. Isso, por um lado, faz expandir o campo da literatura e o vasto domínio da escrita, colocando o leitor diante de realidades que se tornam próximas às suas experiências pessoais. Por outro lado, leva o leitor a imaginar e organizar o mundo de que fala a obra literária em si e o mundo que ela evoca, pois, se as obras existem sempre em diálogo com o mundo referente, a literatura não descreve o mundo, contudo pode representá-lo através de suas construções engenhosas. (LEÃO, 2012, p. 73).

Na composição literária, no jogo autoficcional, conforme Silviano Santiago (2008), o autor pode se alicerçar nos dados autobiográficos, vistos como “força motora” da criação no momento em que idealiza e compõe os seus escritos e, eventualmente, pode por eles ser explicado, jogando por terra a expressão meramente confessional, porque o próprio autor põe em cena a subjetividade criadora e os fatos da realidade. Logo, o que conta no processo criativo é o discurso marginal em constante contaminação, o texto híbrido, a contaminação da autobiografia pela ficção e da ficção pela autobiografia. Como exemplo, vale trazer à cena o romance *José*, de Rubem Fonseca. Sugestivamente, em muitas cenas de cunho autobiográfico, o autor empírico apresenta a si mesmo dentro de uma escrita nada ingênua e carregada de malícia, sempre, contudo, pressupondo, a existência de outro: o leitor. Veja-se:

Cansado de ficar recordando, José quer parar um pouco e depois, mais tarde, bem mais tarde, voltar a recapitular as coisas que aconteceram em sua vida. Mas quer lembrar um episódio que se esqueceu de relatar. (FONSECA, 2011, p. 133).

Após o surgimento do neologismo “autoficção”, há mais de 30 anos, a crítica ainda não sabe defini-lo em sua inteireza. Como é sabido, o termo foi cunhado por Julien Serge Doubrovsky, J.S.D, iniciais que realmente sugerem ser as do autor, que descreve a relação entre pai e filho, no romance *Fils* (1977), baseado em sua própria vida. Vale dizer que, em *Fils*, o autor faz referência ao gênero a que a obra poderia pertencer. Não sendo uma autobiografia, por essa ser um “privilégio” reservado a autores importantes, seria, pois, uma autoficção, a ficcionalização de fatos e eventos rigorosamente verdadeiros, escritos em que o nome do personagem principal coincide com o próprio nome do autor, antecipando, de certa maneira, um tipo diferenciado de pacto de leitura.

Claro que Doubrovsky abre outro espaço de percepção do texto autobiográfico, quando, em *Fils*, apresenta um romance com identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, procurando preencher a “casa vazia” deixada por Philippe Lejeune (2008) em seu “pacto autobiográfico”, porque, embora o nome do autor e o do personagem seja o mesmo, é este último uma construção completamente ficcional, estratégia que Doubrovsky nomeou de “autoficção”, ou seja, nem autobiografia e nem mesmo romance – classificação que se situa entre os dois, possível somente na interação do movimento do texto. Vale registrar que

[...] o personagem criado tem vida autônoma no mundo ficcional, o que de igual maneira se dá com o seu autor, porque o autor, situado para além da

obra, é o agente, é a consciência criadora e ativa do todo artístico acabado e do todo do personagem. (LEÃO; CURY, 2011, p. 157).

Interessante ressaltar que o tradicional quadro, *As meninas*, de Velásquez, sugere, através do pintor que pinta o seu eu espelhado, a mobilidade do conceito de autoficção, ou seja, o eu espelhado que se vê e se viu, vive e viveu, refletindo-se no espelho que o representa, como “se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro que está representando e ver aquele a quem se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis” (FOUCAULT, 1999, p. 03). Dessa forma, autoficção põe em questão o fazer autoral, as suas influências intertextuais e a sua recepção, deixando, sobretudo, o reflexo do autor na própria ficção, ficção em que o personagem não somente se identifica com o autor, mas, através dele, se configura, tornando-se fundamental no texto.

Considerações finais

A ficcionalização da experiência vivida nos textos literários, nos blogs, no cinema, nos diários, enfim nos mais variados suportes de inscrição do eu, somente certifica a autoficção como estratégia encenação do autor, que se mistura (e ou mesmo rompe) com a linha divisória que se conjuga com a realidade empírica e a ficcionalizada, esfumaça aquilo que é ficcional e factual, o que, por um lado, constrói a figura do autor, pondo em cena o seu desaparecimento e, paradoxalmente, encena o seu ressurgimento.

Nesse sentido, não há mais o autor distanciado, há um retorno do eu, do sujeito que, por outro lado, modifica a própria questão autobiográfica, biográfica e autoral. Se o eu passa, cada vez mais, a ganhar destaque nos blogs, nas páginas virtuais, nos espaços midiáticos que constroem as imagens de si, os modelos de vida, há de se afirmar que as narrativas contemporâneas, sobretudo, as que compreendem os anos 2000 em diante, ao recorrerem a procedimentos e técnicas próprias de gêneros não literários, tais como a fragmentação, os recursos imagéticos, gráficos e visuais, desconstroem a realidade referencial, e ao mesmo tempo, criam estratégias narrativas que também desconstroem os limites daquilo que se convencionou a chamar de factual e ficcional.

De outra forma, pode-se entender ainda que a autoficção se configura por ser aquela prática de escrita em que o autor e o personagem se fundem, extrapolando as fronteiras do que se convencionou a chamar factual e fictício, aliás, estas instâncias se confundem na própria

confusão das identidades do autor e do personagem. Por outro lado, há de se considerar que o pacto de leitura sugerido frente da obra autoficcional é aquele que pressupõe as possibilidades ficcionais experimentadas pelo autor dentro da própria ficção, ou seja, a ficcionalização de si mesmo pelo próprio autor. Nesse sentido, a obra que se firma sob o estatuto da autoficcionalidade reafirma o seu caráter híbrido de pacto com o leitor, tensionando a autobiografia com o caráter romanesco do texto produzido, pois a autoficção, sobretudo, traz à tona a construção da autoria que, por outro viés, também provoca discussões acerca da recepção textual no contexto contemporâneo.

O autor, na autoficção, embora esteja apagado biograficamente, constrói-se nas brechas de sua própria escrita de contar de si mesmo, como eu produzido no texto. Ora, se o objeto literário é sempre resignificado, a autoficção, paralela à escrita autobiográfica, pode ser vista como procedimento literário que, além de hibridizar as fronteiras entre o factual e o fictício, traz à cena aporias que possibilitam o ressurgimento da figura autoral, ou seja, na autoficção, o autor se legitima nos textos e se representa através do escrito ou representa aquele que intenta dizer, pois não se constitui como instância explicativa dos textos, mas como possibilidade performativa [dessubjetivação] de sua própria imagem, imagem esta, encenada nos textos autoficcionais. Nesse sentido, o autor aparece borrado, investido da impossibilidade de confirmar o dado narrado como verdade ou não, sendo, ao mesmo tempo, uma figuração de si, uma visibilidade transparente, porque o próprio contar de si, seja este contar reminiscente ou não, já é ficção.

Por fim, neste artigo, buscou-se não somente a leitura crítica de fragmentos de obras da Literatura Brasileira Contemporânea e da fortuna crítica que já vem sendo construída sobre os atuais ficcionistas, como também a leitura, a análise (e a própria interação proporcionada pelo espaço digital) dos escritos em blogs, sítios da internet, entrevistas, relatos, testemunhos, estes mediados pelas tecnologias. Além disso, dentro da perspectiva apresentada, a análise percorreu as estéticas representativas do espaço urbano, da criminalidade, da violência, da delicadeza, da valorização do banal, do detalhe e, conseqüentemente, dos desdobramentos desses discursos em primeira pessoa, gêneros que se constituem no efeito de presença do eu construído pelo recurso das mídias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ASIMOV, Isaac. *Escolha a catástrofe*. Trad. Amarilis Eugênia Miazzi Pereira Lima. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.
- BERND, Zilá. (Org.). *Brasil/Canadá: imaginários coletivos e mobilidades (trans) culturais*. Porto Alegre: Nova Prova/Abecan, 2008.
- COTTA, Francis Albert; LEÃO, Jacqueline Oliveira. Subjetividade, medo e sentimento de insegurança na sociedade contemporânea. In: *Cadernos Zygmunt Bauman*. Maranhão: UFMA, v. 3, n.5, p- 82-101/2013.
- CURY; Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete. *Literatura: movimentos de leitura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.
- DINAMARCA. Real Ministerio de Asuntos Exteriores de Dinamarca y Danmarks Nationalleksikon. *Dinamarca*. Copenhagen, 2001, p. 289-296.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG/2012.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977.
- FONSECA, Rubem. *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KOKIS, Sérgio. *A casa dos espelhos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LEÃO, Jacqueline Oliveira. Migrações do eu: recurso à autoficção em Sérgio Kokis. In: *Revista Aletria*, Belo Horizonte, n. 3, p. 177-189, set./dez. 2012.
- LEÃO, Jacqueline Oliveira. Sérgio Kokis: autoficção, memória e imaginário. In: LEÃO, Jacqueline Oliveira; MARTINS, Jasson da Silva; BITTENCOURT, Renato Nunes (Orgs.). *Filosofia, cinema e literatura: intercessões*. São Paulo: LiberArs, 2011.
- LEÃO, Jacqueline Oliveira; CURY, Maria Zilda Ferreira. A escrita autoficcional do *Diário do sedutor*, de Søren Kierkegaard, in: ALMEIDA, Jorge Miranda de; LIMA, Fransmar Costa (ORGS.). *Subjetividade, filosofia e cultura*. São Paulo: LiberArs, 2011, p. 151-165.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. In: *Revista Aletria*, Belo Horizonte, n. 18, p. 178, jul./dez. 2008.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

**Artigo enviado em abril de 2016.
Artigo aceito em setembro de 2016.**