



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Adriana Pimenta

A autoficção metaficcional de João Silvério Trevisan em *Pai, pai*

SÃO PAULO

2023

Adriana Pimenta

A autoficção metaficcional de João Silvério Trevisan em *Pai, pai*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso.

SÃO PAULO

2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso

Profa. Dra. Jacqueline Leão

Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, número do processo: 88887.799519/2022-00.

Dedico esta dissertação aos meus pais, principalmente meu pai, Rubens Alba da Silva, que mesmo tendo estudado apenas até a 4ª série primária, sempre mostrou a mim e a meu irmão que o estudo era o caminho para a mudança social.

AGRADECIMENTOS

Obrigada a todos os meus professores do mestrado da PUC e colegas de classe que me auxiliaram com aulas, leituras e discussões ao longo do período. Agradeço em especial à força, à condução e à empatia de minha orientadora Elizabeth Cardoso, e à professora Cecília Salles, que me mostrou os caminhos da criação artística.

Agradeço ainda a todos os meus amigos e conhecidos que “seguraram minha mão” ao longo desta jornada, me dando forças para eu chegar até o final. Especialmente minha “amiga-irmã” Ana Miria Fonseca, que, em todos os momentos, principalmente nos mais difíceis, não cansou de me dizer: “Você vai conseguir”.

Meu muito obrigada a todos.

[...] o texto pode se esforçar para recuperar os movimentos íntimos da experiência vivida [...].

Doubrovsky, 2007

RESUMO

PIMENTA, Adriana. *A autoficção metaficcional de João Silvério Trevisan em Pai, pai*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2023.

Introdução: A autoficção vem se tornando em um fenômeno de uma era, na representação de uma sociedade que demonstra cada vez mais a necessidade de falar do indivíduo e sua subjetividade, por meio da ficcionalização de fatos da vida. O tema ultrapassa os muros da academia e se compõe de três fatores essenciais: teorias diversas, debates polêmicos a respeito da ambiguidade da narrativa e o crescimento do número de obras autoficcionais e de autores sendo premiados. **Objetivo:** A espinha dorsal do trabalho parte da problematização das estratégias literárias comumente utilizadas nestas obras – a intertextualidade e a metaficção – e de que maneira impactam na ambivalência da narrativa. A mistura de real e ficcional é uma questão polêmica da autoficção, assim, a complexidade do processo de criação na autoficção é explorado, tendo como um dos elementos justamente a ambiguidade e o caminho que ela percorre na escritura, a partir do olhar da crítica genética. As reflexões têm como exercício de análise a obra *Pai, pai*, de João Silvério Trevisan (2017), ampliando as pesquisas acerca dessa obra contemporânea e ainda tão pouco estudada. **Material e Métodos:** foi realizada análise de vasta bibliografia francesa e brasileira a respeito da autoficção e seus recursos estéticos, além do estudo de procedimentos de criação artística. **Resultado:** a hipótese é que os recursos estéticos aplicados procuram provocar maior ambivalência entre realidade e ficção e, ao mesmo tempo, reforçar o efeito de real. O autor transforma o que vive em ficção, incorporando fatos reais ao seu processo criativo e criando recursos estéticos para moldar sua obra. A conexão entre realidade e ficção acontece por intermédio de uma forma mediada e sensível que é traduzida na atividade estética, e essa narrativa ambígua acrescenta uma importante contribuição aos estudos da autoficção: a legitimação da ambivalência como procedimento criador.

Palavras-chave: Autoficção. Metaficção. Intertextualidade. Processos Criativos. Narrativas Ambíguas.

ABSTRACT

PIMENTA, Adriana. *The metafictional autofiction of João Silvério Trevisan in Pai, pai*. Dissertation (Master's) – Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifical Catholic University of São Paulo, SP, Brazil, 2023.

Introduction: Autofiction has become a phenomenon of an era, representing a society that increasingly demonstrates the need to talk about the individual and their subjectivity, through the fictionalization of facts of life. The theme goes beyond the walls of academia and is made up of three essential factors: diverse theories, controversial debates regarding the ambiguity of the narrative and the growth in the number of autofictional works and authors being awarded.

Objective: The backbone of the work begins with the problematization of the literary strategies commonly used in these works – intertextuality and metafiction – and how they impact the ambivalence of the narrative. The mixture of real and fictional is a controversial issue in autofiction, thus, the complexity of the creation process in autofiction is explored, having as one of the elements precisely ambiguity and the path it takes in writing, from the perspective of genetic criticism. The reflections have as an analytical exercise the book *Pai, pai*, by João Silvério Trevisan (2017), expanding the research on this contemporary work which is still so little studied. **Material and Methods:** an analysis of a vast French and Brazilian bibliography regarding autofiction and its aesthetic resources was carried out, in addition to the study of artistic creation procedures. **Result:** the hypothesis is that the aesthetic resources applied seek to provoke greater ambivalence between reality and fiction and, at the same time, reinforce the effect of reality. The author transforms what he experiences into fiction, incorporating real facts into his creative process and creating aesthetic resources to shape his work. The connection between reality and fiction occurs through a mediated and sensitive form that is translated into aesthetic activity, and this ambiguous narrative adds an important contribution to the studies of autofiction: the legitimization of ambivalence as a creative procedure.

Keywords: Autofiction. Metafiction. Intertextuality. Creative Processes. Ambiguous Narratives.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| CAPÍTULO 1 | |
| TREVISAN: A JORNADA DE UM ESCRITOR, DE CRITICADO A RENOMADO | 17 |
| 1.1 Fortuna crítica orbita entre homoafetividade e política nacional | 22 |
| 1.2 Um autor ainda em destaque na imprensa | 28 |
| CAPÍTULO 2 | |
| AUTOFICÇÃO: CONTROVÉRSIAS E DIVERGÊNCIAS DE UM “GÊNERO” AINDA EM FORMAÇÃO | 33 |
| 2.1 Autoficção e suas tentativas de definição | 35 |
| 2.2 Autoficção, autobiografia ou memória? | 39 |
| 2.3 Autoficção e seus espécimes | 46 |
| 2.4 A transgenia da autoficcionalidade | 49 |
| 2.5 Transformação como procedimento de criação: o lugar da autoficção | 54 |
| 2.6 Pós-autonomia, inespecificidade e o livre-arbítrio literário | 63 |
| CAPÍTULO 3 | |
| METAFICÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E AUTOFICÇÃO: ESTRATÉGIAS LITERÁRIAS NA ERA DO “SELF” | 69 |
| 3.1 Atravessando o tradicional e rompendo com a ilusão | 71 |
| 3.2 Estratégia metaficcional: uma rede de vozes e textos | 78 |
| 3.3 Metaficção na autoficção: multiplicação da dualidade ou esvaziamento da ambiguidade? | 84 |
| 3.4 Realismo, a representação do real e a subjetividade do sujeito | 88 |
| 3.5 O papel do leitor como coautor | 94 |

CAPÍTULO 4

| | |
|--|------------|
| A CRIAÇÃO VIDA E ARTE DE TREVISAN | 99 |
| 4.1 Intertextualidade bíblica, a literatura “sagrada” de <i>Pai, pai</i> | 104 |
| 4.2 Revelar o outro para revelar a si | 108 |
| 4.3 Metaficção: os bastidores das emoções | 118 |
| 4.4 A revelação do processo criativo | 123 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 127 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 130 |

INTRODUÇÃO

Escrever sobre si é uma prática antiga. Cartas, testemunhos, diários, memórias percorrem há tempos a literatura em obras nas quais o autor relata passagens ou vivências de sua existência. Outro tipo de literatura, porém, vem despontando nas últimas décadas, trazendo histórias reais ficcionalizadas que, por meio de recursos estéticos, transformam a vida e as experiências em uma narrativa poetizada, e que ganharam, no fim da década de 1970, a alcunha de autoficção.

Várias obras, inclusive clássicos, já tinham essa mesma narrativa, porém, esse termo não havia sido cunhado para classificar esse tipo de literatura que alguns consideram gênero; outros, subgênero do romance; outros, gênero algum. Um exemplo é *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), cujo narrador-personagem Marcel relata aspectos que coincidem com a trajetória do autor Marcel Proust. Outro exemplo, já na literatura nacional, é *O cemitério dos vivos* (1919), escrito por Lima Barreto a partir de sua experiência como paciente psiquiátrico do Hospital Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro. Algumas teses consultadas para esta pesquisa dizem que Lima Barreto foi o precursor da autoficção no Brasil, mesmo sem saber ou ser assim considerado na época.

A autoficção parece atualmente um fenômeno cultural, talvez fomentado pela sociedade que vê seu interesse pela vida do outro crescer. O mesmo se dá há décadas no cinema, com filmes “baseados em fatos reais”, que se tornam mais interessantes a partir do momento que se tem essa informação. Antes de seguir, é importante salientar que escrevo esta dissertação toda em primeira pessoa, pois, na maioria das vezes, é assim que obras autoficcionais se apresentam. Portanto, sigo nessa mesma linguagem, incorporando uma característica tão marcante dessas narrativas.

Na literatura brasileira, a presença da autoficção vem crescendo e ganhando prêmios relevantes, porém com a alcunha de romance. O motivo disso é que essa categoria de autoficção, como nas prateleiras das livrarias, também não foi criada nas premiações. Entre exemplos premiados, há *O filho eterno* (2007), obra na qual o autor Cristovão Tezza ficcionaliza sua relação com o filho com síndrome de Down, que levou o prêmio Jabuti em 2008. Em *O pai da menina morta* (2018), o autor e jornalista Thiago Ferro relata a morte de sua filha de 8 anos, conquistando o Jabuti, porém na categoria romance, em 2019.

A autoficção, portanto, já existe há tempos, e têm entre suas características o relato de passagens traumáticas da vida dos autores. Como no caso do corpus deste trabalho, a obra *Pai, pai*, de João Silvério Trevisan, lançada em 2017 e indicada ao Prêmio Jabuti e ao Prêmio Oceanos em 2018, que. Ganhou destaque pela potência poética utilizada por Trevisan para contar as histórias traumáticas que viveu. São mais de 200 páginas de uma narrativa na qual o autor descasca as camadas da relação de um menino gay com um pai ausente, violento e machista no interior de São Paulo. A cada capítulo, ele realiza um movimento de desnudamento de si ao apresentar seu caos interno (ou seu mistério interior, como comenta na obra), ao mesmo tempo que percorre uma jornada que se inicia no rancor e termina na tentativa do perdão. O autor procurou recompor suas memórias em busca de entender a falta paterna e a má-formação de si. Usou a própria escrita para acalmar a alma, como ele mesmo disse nas entrevistas que concedeu à imprensa na época do lançamento e que foram consultadas para esta pesquisa.

E assim o autor relatou as trágicas vivências de violências de um menino homossexual em um contexto extremamente machista. A obra marca, mais que o abandono, o escárnio do pai com seu filho e as consequências disso na vida do autor, como a resistência ao próprio homossexualismo. No livro de João Silvério Trevisan há a história da formação sentimental, artística e psicológica do narrador guiada pela marcante “presença ausente” de seu pai alcoólatra, chamado José.

Nesta dissertação, procurei analisar a obra de Trevisan pelo viés autoficcional, além das estratégias literárias metaficcionais adotadas. A narrativa de *Pai, pai* é uma tentativa de libertação de traumas e, como tal, conta não apenas a relação do autor com seu pai e como se sentia até então quando decidiu escrever a obra, mas também vai além, mostrando ao leitor seu processo de escrita, sua busca, suas dúvidas, reflexões, suas falhas de memória ao tentar reunir fatos marcantes de sua vida. Com capítulos fragmentados, ele os divide a partir de lembranças de experiências marcantes e, ao mesmo tempo que as conta, apresenta ao leitor seu estado de escrita, como um mapa que guia quem lê a seu processo de criação interna, em uma interação viva.

O estudo da autoficção tem crescido à medida que as obras desse gênero surgem e são premiadas. Elas discorrem sobre a ambiguidade entre o real e o inventado, sobre narcisismo e sobre a sociedade do espetáculo. Falam também de neologismos como *alterficção* ou *autonarração*, o que é ou não autoficção, autobiografia, memória e afins. Minha contribuição com esta pesquisa envolve três frentes importantes que acredito que possam agregar aos estudos literários contemporâneos.

A primeira é colaborar com os estudos recentes de autoficção, um “subgênero” que demonstra ser uma potência mercadológica, possivelmente longe de se esgotar, e que vem, ao mesmo tempo que conquistando prêmios, também levantando discussões acerca de seu estilo, seu formato e seu prestígio.

A segunda é ampliar os conhecimentos a respeito da metaficção e da intertextualidade utilizando uma obra relevante da literatura contemporânea brasileira – *Pai, pai* – para um exercício de análise. Esses dois recursos estéticos são uma marca dentro da literatura pós-moderna; porém, como são utilizados em um relato autoficcional? De que maneira aumentam sua potência poética?

A terceira frente é amplificar os estudos acerca da obra *Pai, pai*. Foram encontrados poucos estudos sobre esse livro, a grande maioria tratando sobre o sujeito *queer* e a narrativa híbrida. Adicionalmente, o próprio autor, muito reconhecido, aclamado, vivo e ativamente participante de debates na sociedade sobre homossexualismo e masculinidades, será estudado, por meio desta dissertação, sob outra perspectiva: a de um escritor autoficcional.

Assim, tenho como objetivos mapear o surgimento da autoficção e o debate sobre o real e o inventado, a literatura e o espetáculo vulgar; compreender como os recursos poéticos são utilizados na autoficção e analisar as características da narrativa metaficcional e sua presença na obra *Pai, pai*. Para que possa atingi-los, adotarei a metodologia de pesquisa básica, buscando, lendo e analisando teorias, conceitos e características da autoficção mundial e brasileira, escrita de si, metaficção e intertextualidade por meio do método qualitativo, utilizando como critérios os estudos clássicos cuja visitação é imprescindível, assim como os mais contemporâneos, que trouxeram novo respiro aos temas em questão.

No primeiro capítulo, reúno a história de vida de Trevisan, desde a infância em Ribeirão Bonito, seu autoexílio no exterior até a consagração como um importante porta-voz da homoafetividade no Brasil, e complemento com sua carreira de escritor, seu catálogo editorial e a fortuna crítica de *Pai, pai*, ainda muito tímida – tanto que essa descoberta me deu ainda mais fôlego e entusiasmo para seguir em frente, pois os estudos das obras do autor se concentram muito na teoria *queer* ou nos estudos culturais. Para se ter uma ideia, de seis estudos encontrados, apenas um artigo menciona de modo superficial a intertextualidade e a metalinguagem em *Pai, pai* – o que revela uma oportunidade para avaliar o que foi debatido até agora e contribuir a partir de reflexões acerca de hipóteses ainda não pensadas ou aprofundadas.

Dou início a esta dissertação apresentando o autor João Silvério Trevisan por considerar como é evidente a carência de novos olhares para sua bibliografia, aquém da perspectiva *queer*. Por esse motivo, incluí também a cobertura na imprensa, geral e especializada, tendo observado duas perspectivas que permeiam o autor e sua obra: uma discussão sobre a homoafetividade e uma crítica ao sistema político brasileiro.

A autoficção é tema do segundo capítulo, no qual congrego três fatores essenciais desse tipo de narrativa: teoria, debates polêmicos e o crescimento do número de obras autoficcionais. Para isso, me apoio nos principais estudiosos no Brasil e na França, berço da autoficção e onde o neologismo foi criado, como Serge Doubrovsky (1977), Vincent Colonna (2004), Philippe Gasparini (2009), Jovita Noronha (2014), Anna Faedrich Martins (2014) e Luciana Hidalgo (2013), entre outros. Quando falo em “debates polêmicos”, me refiro à ambiguidade desse tipo de narrativa, tão questionada entre estudiosos, o que faz que muitos considerem a autoficção uma literatura menor. Esse debate, inclusive, já rompeu as barreiras do meio acadêmico e chegou até mesmo à imprensa, que de maneira recorrente discute a ambivalência das histórias autoficcionais, debate esse recentemente acalorado em razão do Prêmio Nobel de 2022 ter sido concedido para uma escritora autoficcional: Annie Ernaux.

Encontrei dois grupos nesse embate: de um lado, detratores que acreditam que esse tipo de narrativa não passa de uma tentativa narcisística e imodesta de falar de si mesmo, ainda que recentemente grandes premiações tenham agraciado autores autoficcionais; e, de outro, defensores da autoficção como uma escrita que mergulha na subjetividade de si mesmo e alcança a subjetividade do outro.

Aproveitei justamente a polêmica para, nesse segundo capítulo, adentrar a ambiguidade pelo olhar da crítica genética e de estudos cognitivos de criação, trazendo uma nova perspectiva para esse binômio real-ficcional: como elemento transformador no procedimento de criação, alimentado pela existência, revigorando, assim, esse debate. Partindo dessa óptica, também procurei alargar o olhar da autoficção para outras esferas pós-modernas a partir de dois conceitos: literatura pós-autônoma, de Josefina Ludmer (2007), e a inespecificidade da literatura, a partir dos conceitos de Luciene Azevedo (2020).

No terceiro capítulo, mergulho no universo metaficcional, aprofundando os conceitos dessa estratégia literária desde seu nascimento até sua aplicação na pós-modernidade. Para isso, me apoio em estudiosos como Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1988), William Gass (1971), Mikhail Bakhtin (1963) e Julia Kristeva (1969), além de teóricos em escrita de si, como

Diana Klinger (2006), e de literatura contemporânea, como Leyla Moisés Perrone (2016), tendo como objetivo cobrir, principalmente, um espaço que parece ainda pouco povoado: a ambiguidade real/ficcional intensificada ou regulada por estratégias metaficcionalis na autoficção e sua atuação em uma sociedade que vive hoje a necessidade de maior entendimento e exploração de si, um sintoma social que se manifesta na literatura.

Após avançar por todas essas questões nos capítulos anteriores, chego ao quarto e último capítulo trazendo uma leitura crítica de *Pai, pai*, aplicando os conceitos nesse objeto de pesquisa, trazendo um novo olhar para a obra de João Silvério Trevisan. A intertextualização feita pelo autor parte de uma costura diversificada, que procura associar sua história a de outros textos, como se fossem eles que sustentassem sua própria narrativa. É uma suposta tentativa de criar um efeito de real, que luta contra os avanços da fabulação. Já por meio da metaficção, Trevisan incorpora uma visita ao psicanalista, na qual as autorreflexões sustentam seus pensamentos e a falta de respostas em suas narrativas. Com isso, Trevisan constrói a ilusão da ficção, ao mesmo tempo que procura reforçar a utopia do discurso verídico. Esses pontos complexos, porém necessários na abordagem de obras autoficcionais, são expostos de maneira mais objetiva nas considerações finais.

1 Trevisan: a jornada de um escritor, de criticado a renomado

De seminarista a militante da causa gay no Brasil. Colocando dessa forma, parece mais uma história ficcional, mas a vida do escritor, jornalista, tradutor e cineasta João Silvério Trevisan é cheia de reviravoltas que se constroem até hoje, quase 80 anos depois de seu nascimento. A grande maioria é ligada ao ativismo LGBTQIA+. Trevisan é considerado precursor da história do movimento no Brasil, tema que permeia sua vida e sua obra. Porém, nesta dissertação, trago o olhar para um autor que apresenta no livro *Pai, pai* (2017) outro lado além da militância e do discurso homoerótico: sua relação com seu pai e um filho gay rejeitado desde pequeno. *Pai, pai* não deixa de trazer a homossexualidade como questão, porém, sob o viés do abandono paterno, dando visibilidade aos efeitos desse tratamento preconceituoso em sua história de vida.

Trata-se de um relato autoficcional e autobiográfico que destoa das obras mais conhecidas em sua trajetória como autor. Em entrevista ao jornal *Correio Braziliense* online, Trevisan disse: “[...] Acho que a partir do *Pai, pai* começou a acontecer uma coisa interessante para mim: enquanto escritor comecei a acolher um público que antes não sabia da minha existência [...]” (Nahima, 2020).

Antes de entrar na obra em questão, entendo ser importante contar sua história de vida e de profissão e para onde sua carreira o levou até chegar aos dias de hoje como um dos nomes mais expressivos da literatura brasileira. Ele ainda está muito ativo não apenas na literatura – tem doze livros publicados, e o mais recente, *Meu irmão, eu mesmo* (Alfaguara, 2023) –, como também no ativismo, sendo constantemente fonte para especialistas e a imprensa brasileira. É interessante saber que Trevisan foi agraciado por três vezes com o Prêmio Jabuti, uma das condecorações mais importantes da literatura brasileira: em 1993, pelo romance *O livro do avesso*; em 1995, pelo romance *Ana em Veneza*; e, em 1998, pelo livro de contos e crônicas *Troços e destroços*. *Pai, pai* figurou entre os finalistas do Prêmio Jabuti em 2018 e entrou na lista de indicações do Prêmio Oceanos, dedicado a romances em língua portuguesa em todo o mundo. Para chegar até esse reconhecimento, contudo, Trevisan percorreu um longo e tortuoso caminho que contamos resumidamente aqui por entender que esse conhecimento impacta o estudo de sua obra autoficcional *Pai, pai*.

João nasceu em Ribeirão Bonito, uma cidadezinha localizada a 228 km de São Paulo, que soma atualmente, de acordo com o IBGE, em torno de 13 mil habitantes e tem a agropecuária

como principal atividade econômica. Originário de uma família simplória, filho do padeiro José, o apetite de João pela leitura surgiu motivado pela mãe e o pela escrita a partir de diários, nos quais basicamente contava os abusos infligidos pelo pai. Para se livrar das torturas psicológicas de seu progenitor, foi estudar em um seminário católico, onde viveu dos 10 aos 20 anos. Nesse período, profissionalizou sua escrita e seus estudos na linguagem cinematográfica, trazendo esse conhecimento para o seminário e organizando grêmios e torneios de declamação de poesia.

Prestes a iniciar o curso de Teologia, decidiu abandonar o seminário, entendendo que o sacerdócio não tinha sido uma escolha, mas sim uma fuga de seu pai violento. Se mudou então para São Paulo, onde já vivia sua família. Foi estudar Filosofia na PUC para completar seus estudos do seminário, mas só veio a concluir o curso duas décadas depois, pois nele também não encontrou abrigo para suas ideias, mantendo a sensação que já vinha de casa e da experiência nos estudos eclesiásticos: a de não enquadramento. Porém, foi nesse período que conheceu e ingressou no Ação Popular, grupo que ganhou destaque no começo do regime militar e se caracterizava por agregar áreas socialistas próximas da Igreja. A partir daí, procurou se ancorar em outros grupos como o Partido Comunista, no qual durou pouco, pois sua atitude contestadora do sistema marxista não ganhou apoio.

Trevisan estreou na vida cultural pelo cinema como roteirista e diretor do curta-metragem *Contestação* (1969), construído a partir de imagens de cinejornais sobre os conflitos políticos que atingiam o Brasil e o mundo e que voltou a ser exibido em 2013 na Mostra de Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras. Trevisan enveredou, então, pelo cinema marginal e dirigiu o polêmico filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), censurado pela ditadura. Segundo Trevisan, o filme “foi um gesto de rebelião contra a autoridade paterna, ao ritualizar a morte do pai” (Trevisan, p. 147, 2017). De acordo com a sinopse no site da Cinemateca Brasileira, o filme é “uma espécie de playboy do mundo ocidental, após assassinar o pai, sai pelo mundo. Em um cortejo vão se agregando um preso fugitivo, um intelectual que é enforcado, um travesti, um anjo de asa quebrada, prostitutas, cangaceiro, até chegarem à cidade grande” (Cinemateca, [s. d.], [s. p.]).

Alguns anos depois, cansado do regime militar no país, vestiu uma mochila nas costas e foi viver entre a Califórnia e o México. Na cidade de Berkeley, aprendeu e encontrou diálogo sobre aquilo em que acreditava: direitos homossexuais, lutas antirracistas, direitos civis e preservação do meio ambiente. Sua estada no México teve como fruto seu primeiro livro de

contos, *Testamento de Jônatas deixado a David* (1976), que reúne textos escritos a partir de experiências do próprio autor ou histórias contadas nos anos de autoexílio.

Trevisan retornou ao Brasil e, militando no movimento gay, se tornou um dos fundadores do que seria o primeiro jornal gay do Brasil com divulgação nacional: o *Lampião da Esquina* (1978-1981), considerado por alguns pesquisadores e estudiosos como o marco zero do movimento homossexual no país. A publicação, que tinha como coordenador editorial no Rio de Janeiro o autor de novelas Aguinaldo Silva, costurava os assuntos cotidianos da comunidade gay com os grandes factuais do período. Entrevistas e denúncias ilustravam suas páginas, como a chamada “Operação Limpeza” da polícia, que perseguia travestis no centro de São Paulo. Capas polêmicas “balançavam” as bancas de jornal, como “A matança dos homossexuais” (1979) e “O carnaval das bichas é o maior do mundo” (1980). Em entrevista ao programa CNN no Plural +, Trevisan conta:

Eu escrevia muito no jornal *Lampião* abordando desde filmes e peças de teatro a situações de censura e situações da própria comunidade [...] A minha participação [no *Lampião da Esquina*] não foi uma brincadeirinha, era uma maneira de entrar em contato com a comunidade LGBT, que, em resumo, era o objeto inclusive do meu desejo, do meu desejo com todos os direitos que nós estávamos começando a reivindicar a partir dele, ou seja, o meu direito de amar (Câmara, 2022).

Além do jornal, Trevisan organizou, em 1978, o grupo Somos (grupo de afirmação homossexual), que se caracterizava pela defesa dos direitos dos homossexuais, além de oferecer um serviço de escuta e conselhos por meio de um sistema de correspondência que recebia desabafos vindos de diversos lugares do país. Trevisan não só integrou o quanto pôde o grupo, como lutou pelo exercício de seus projetos. A partir daí, passou a se engajar mais no movimento e, em 1982, a convite da editora britânica *Gay Men's Press*, aprofundou-se em uma pesquisa sobre sexualidade e gênero para escrever uma história da homossexualidade no Brasil.

Lançado em 1983, *Em nome do desejo* já mostrava marcas autobiográficas e autoficcionais na obra de Trevisan. Nesse romance, um homem retorna após trinta anos ao seminário onde estudou e mergulha em suas recordações, principalmente na vivência de seu primeiro amor, do tempo em que era conhecido apenas como Tiquinho. Comparativamente, em *Pai, pai*, Trevisan relata seus impulsos homossexuais e suas primeiras paixões, muitas delas apenas platônicas, durante sua vivência no Seminário Maior em São Carlos (SP).

Três anos depois, em 1986, Trevisan lançou *Devassos no Paraíso – a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, um amplo estudo sobre a diversidade sexual e de gênero no país que conta com mais de três edições, a última delas em 2018, revista e ampliada pela editora Objetiva. A obra foge do rótulo de texto ficcional por sua essência historiográfica – fruto de pesquisa documental –, traduzindo-se em um ensaio, ou até mesmo em um tratado sobre a homossexualidade no Brasil de caráter provocativo e propositivo de reflexão à comunidade LGBTQIA+ e não restrito ao público gay. Em minha pesquisa, descobri que a obra é, inclusive, uma das mais estudadas e citadas na bibliografia de Trevisan.

Em 1993, ele lançou o livro com o qual ganhou seu primeiro Jabuti: *O livro do avesso*. A obra traz dois textos em um só: de um lado, “O livro do avesso”, com a história ficcional do personagem Alberto Orozimbo; e, de outro, “O avesso do livro”, com textos que apresentam o ficcional como mentira a ser revelada, incluindo o processo do fazer, da criação, a metaficção já presente em sua narrativa.

Ana em Veneza, lançado em 1994, inicia uma trilogia sobre o Brasil. O tema é o exílio e o resgate da identidade nacional. Três personagens históricos – Júlia, a mãe do escritor alemão Thomas Mann; Ana, sua ex-mucama; e Alberto Nepomuceno, compositor e maestro brasileiro da virada do século XIX para o XX – vivem o dilema de terem que se adaptar a um espaço estrangeiro, o que os leva a reflexões sobre a condição do imigrante, a saudade da terra natal, o papel de um artista nacional no âmbito internacional, entre outras questões. Em entrevista à Biblioteca Pública do Paraná, em 2018, Trevisan revelou: “Escrevi o romance acuado por uma questão que sempre me atormentou muito: o que é o Brasil? O que é ser brasileiro?”.

O livro *Troços e destroços*, lançado em 1998 e vencedor do terceiro Jabuti de Trevisan, reúne em seus contos e crônicas personagens presos à dor de amar, entre a miséria e a luz, a maravilha e a sombra, já parecendo demonstrar sentimentos de vida do autor transcritos em suas ficções. Em 2002, Trevisan publicou mais uma obra autobiográfica e voltada à temática homossexual: *Pedaço de mim*. Nela, o autor destaca aspectos de sua vida como militante homossexual ativo no país. Em 2009, lançou *O rei do cheiro*. Vencedor do prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Trevisan tem nesse livro como personagem principal um rapaz simples do interior que vai para a capital, onde começa sua fortuna fabricando produtos cosméticos, em especial um desodorante. A narrativa tem como pano de fundo a história de um Brasil sob o regime da ditadura, passando pela transição democrática da década de 1990 até a época de Lula.

A Idade de Ouro do Brasil, escrita em 1987 por Trevisan para Marco Nanini, originalmente era para ser um roteiro de cinema, porém, foi considerado muito transgressor para a época e acabou sendo lançado somente em 2020 em formato de romance após ser revisitado, o que marcou o encerramento da trilogia sobre o país. A obra fala sobre um Brasil que nunca muda a partir da óptica de um travesti. No final de 2021, Trevisan relançou *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*, publicado inicialmente em 1998, com edição revisada e ampliada. A obra discorre sobre o que é, afinal, ser homem. Para isso, Trevisan pesquisou sobre história, antropologia, psicanálise, literatura, religiões, filmes e jornais. O autor discute como a masculinidade tóxica se relaciona com os feminicídios brutais, o machismo de políticos, a violência urbana e a destruição ambiental. No dia em que o Brasil celebrou 200 anos de independência, em 7 de setembro de 2022, Trevisan publicou um post em seu Instagram sobre o momento em um discurso do presidente em que ele disse ser “imbrochável”, relacionando o fato com seu livro “[...] Mas eu não consigo refrear a sensação de ver aí meu livro sendo ilustrado [...]”¹, o que mostra como ele continua ativo em vários canais, inclusive nas redes sociais.

Diante de sua obra, ainda em construção e evidência, Trevisan foi convidado a ser portavoza de temas envolvendo a homoafetividade e, em razão do lançamento mencionado, *Seis balas num buraco só* (2021), voltou a ocupar lugar de destaque na imprensa brasileira – como apresento aqui para ilustrar sua importância no cenário literário e político do país. Em dezembro de 2021, ele concedeu entrevista para o ECOA UOL (2021). Intitulado “O homem é o lobo do homem”, o texto diz que Trevisan “[...] é uma das maiores mentes do país e investigou os problemas em ser homem [...]” e “[...] um dos nomes mais respeitados na literatura e pensamento brasileiro [...]”. O jornal *O Globo* abriu espaço para uma entrevista de Trevisan em janeiro de 2022, na época do lançamento de *Seis balas num buraco só* (2021) para trazer questões como masculinidade tóxica e a relação com a política do país. Em maio de 2022, Trevisan foi um dos convidados para estreiar a nova temporada de *Bem Juntinhos*, programa do GNT apresentado pelo casal Rodrigo Hilbert e Fernanda Lima, e discutir sobre masculinidades. Durante live de cobertura da 26ª Parada do Orgulho LGBTQ+ de São Paulo (2022), apresentada pelo canal Terra, o escritor foi entrevistado pelas drag queens Ikaró Kadoshi e Alexia Twister e afirmou que a situação social e política do Brasil fez com que a comunidade se politizasse.

¹ O perfil do autor no Instagram é: <<https://www.instagram.com/joaosilveriotrevisan/>>. Quanto ao post em questão, ele pode ser conferido através do seguinte link: <<https://www.instagram.com/p/CiSpDUYuKX9/>>. Acessos em: 15 abr. 2023.

Em julho desse mesmo ano, foi a vez de ser entrevistado pelo jornalista Pedro Bial, no programa exibido pela Rede Globo *Conversa com Bial*.

Percebe-se que a obra de Trevisan é sustentada por dois pilares importantes: a discussão sobre a homoafetividade e a crítica ao sistema político brasileiro. Sua presença na mídia demonstra seu papel na literatura LGBTQIA+ e sua relevância na formação identitária, no combate às práticas de apagamento e no acolhimento dessas formações discursivas na sociedade contemporânea. Outro ponto que considero relevante é que Trevisan também atua como professor, reunindo grupos de oficina de escrita desde 1987. Em uma delas eu, autora desta dissertação, participei, de dezembro de 2021 a março de 2022, denominada *Construindo o texto, aprimorando a expressão corporal*.

1.1 Fortuna crítica orbita entre homoafetividade e política nacional

Quando iniciei o trabalho de pesquisa da fortuna crítica, em 2021, encontrei um número limitado de teses e dissertações acerca da obra *Pai, pai*. Inicialmente, me baseei em resenhas publicadas na imprensa, diante da escassez de estudos sobre o livro em questão. Ao longo dos meses, alguns novos começaram a surgir. Apresento aqui a fortuna crítica de *Pai, pai* me apoiando na pesquisa de outros estudiosos, procurando avaliar o que foi debatido até agora e de que maneira minha dissertação poderá contribuir a partir de reflexões acerca de hipóteses ainda não pensadas ou aprofundadas.

Pesquisas sobre *Pai, pai* apontaram para uma dissertação de mestrado em Estudos Literários, quatro artigos, um ensaio e um projeto de pesquisa para licenciatura em Letras. Nenhum desses materiais, contudo, se aproxima de minha proposta, que é estudar a metaficção e a intertextualidade na obra *Pai, pai* como recursos estéticos de uma narrativa autoficcional. Assim, diante dos estudos enumerados, apresentarei à frente, com mais detalhes, que, mesmo a partir de perspectivas distintas, alguns estudos conversam entre si, tendo o tema autoficção como elo. Seus respectivos recortes se entrecruzam como riachos que passeiam pelas terras do real e do ficcional, da análise discursiva, dos autobiografemas e da teoria *queer*. Desses estudos, apenas um menciona intertextualidade e metalinguagem em *Pai, pai*.

O artigo “Trevisan resgata Trevisan em *Pai, pai*: o hibridismo no romance autobiográfico” (Modesto e Barberena, 2021) traz questões muito abordadas, em geral, em estudos sobre autoficção: os limites entre realidade e ficção e a autoridade do narrador

autobiográfico e sua confiabilidade, se apoiando nos teóricos franceses Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky. Nesse referido texto, são analisados elementos que compõem o hibridismo da obra e seu efeito de conexão entre dois mundos, o real e o ficcional. Os autores pontuam, por exemplo, o formato fragmentado como elemento híbrido que revelaria o conflito entre o real e o ficcional. É importante salientar que a estrutura do livro *Pai, pai* não segue uma ordem linear, mas sim traz, em cada capítulo, fragmentos da vida ou das reflexões do autor acerca de sua trajetória.

[...] O romance autobiográfico como gênero literário adquire, na contemporaneidade, uma espécie de hibridismo, misturando dados históricos e ficção, ou mesmo expondo condições externas da produção do texto ficcional como legitimação de si mesmo. Assim, ao ultrapassar esses limites, essa injunção requer a urgência de uma revisão de paradigmas estéticos ao estabelecer a apropriação de novas formas de narrar, dando origem à cristalização de novos modelos autobiográficos [...] (Modesto e Barberena, 2021, p. 7)

Modesto e Barberena apresentam, como outras características do hibridismo, a superposição de temporalidades e espacialidades, fazendo uso do literário para inserir o dado histórico real, de acordo com os autores, no intuito de “desestabilizar o estatuto ficcional da narrativa” (p.13). Tratam a intertextualidade como outro elemento híbrido, se apoiando na obra *A intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault. A metalinguagem é abordada de modo superficial na menção de uso desse recurso no capítulo “Choro infantil e outras perdas”.

[...] A partir desse ponto, o capítulo ganha os contornos nítidos de uma sinopse fílmica e, fazendo uso da metalinguagem, por último, assume um tom reflexivo ao possibilitar a João fazer um comparativo do enredo do filme com a sua própria vida ao se questionar: “por que alguém escreveria uma peça que dói tanto? [...]” (Modesto e Barberena, 2021, p. 15)

Primo (2019, p. 349), mestre em estudos de literatura, assinou resenha sobre *Pai, Pai* na revista dos estudantes de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Ele não se aproxima, porém, de conceitos ou teorias literárias; ao contrário, traz um texto mais fluido e agradável, mesmo para quem não estuda literatura. O texto em questão foi publicado dois anos após o lançamento de *Pai, Pai* e, já no início, o autor reconhece seu atraso e o justifica “[...] resenha oportuna, porque os tempos destrutivos e opressores de agora no país fazem com que seja preciso ler João Silvério Trevisan, figura chave na militância LGBT brasileira [...]” (Primo, 2019, p. 350). Primo não classifica a obra como autoficção, mas sim como romance

autobiográfico, uma confusão aliás percebida em muitos estudos, da qual tratarei no próximo capítulo, quando farei reflexões acerca de teorias da autoficção. O autor pontua, como de costume em textos autoficcionalis, os limites entre ficção e realidade:

O narrador desse romance autobiográfico confunde-se com o próprio autor (confusão que está em voga na escrita literária desde há décadas, no Brasil e no mundo), e há, nessa vasta coleção de memórias, revisitações, fragmentos, um limiar constante entre ficção e realidade [...] (Primo, 2019, p. 350)

Primo (2019, p. 351) ensaia questões como metaliteratura, afirmando haver “alta consciência da construção narrativa”, e chega a citar capítulos que explicam os processos criativos e editoriais envolvidos na escrita do livro, como “Buscando os primórdios” e “Rastros por escrito”. Ele pincela questões de autoanálise na obra, sinalizando para a psicanálise, mas, ao final, acaba esbarrando novamente na teoria *queer* sob a óptica de uma sociedade heteronormativa que abala as consideradas minorias fora dos padrões preestabelecidos pela sociedade patriarcal em que vivemos, se inclinando, talvez, mais aos estudos culturais.

Nesse sentido, o autor oferece seu romance como um acerto de contas consigo mesmo. É uma missão que muitos indivíduos não heterossexuais, numa certa altura da vida, precisam cumprir. Especialmente nos dias de hoje, em que sempre entram em conflito aquilo que o pai quer conservar e aquilo que o filho precisa romper na tradição, para fazer sobreviver sua própria individualidade. (Primo, 2020, p. 352)

Autoficção, teoria *queer* e memória são retratados com clareza no artigo “O sujeito *queer* na autoficção de *Pai, pai*”, (Souza e Pressotto, 2019). O texto se aprofunda um pouco mais na teoria *queer*, sinalizando questões como a relevância da obra nos dias atuais, em razão do aumento do ódio às minorias no país. Porém, ele se apresenta superficial ao tratar conceitos de autoficção, pois passeia timidamente por questões célebres como o pacto autobiográfico de Lejeune e traz Perrone-Moisés, grande crítica literária, mas não considerada entre as principais estudiosas de autoficção, como fonte apoiadora.

[...] A autoficção se distancia do diário, das cartas, das confissões ou, até mesmo, da autobiografia, mas não desata definitivamente o nó que as “aperta” constantemente. Existe muito de todos em cada um e, por isso, Perrone-Moisés (2016, p. 206) afirma que “a autoficção não é um gênero novo, apenas a variante moderna de um gênero antigo”, ao fazer referência às obras: *Os ensaios* (1580), de Montaigne; *As confissões*

(1765), de Rousseau. e *Confissões de um comedor de ópio* (1821), de Thomas de Quincey [...]. (Souza e Pressotto, 2019, p. 4)

O artigo “Construções e performances autoficcionais: religião e homoafetividade na obra *Pai, pai*, de João Silvério Trevisan” (Almeida e Hergesel, 2021) tem como objetivo estudar os discursos religiosos e homoafetivos em caráter exploratório e compreender como se dá a intersecção entre eles na constituição do sujeito de *Pai, pai*. A respeito da autoficção, aborda a questão da dualidade entre o factual e o ficcional, referenciando autores como Doubrovsky, Lejeune, Lecarme, Jeannelle e Colonna. Trata a interdiscursividade como característica do gênero e da obra em estudo, e como o sujeito se constitui pelo discurso e pela análise discursiva. Ao elencar as principais características da narrativa do autor, é encontrada regularidade em temas como a alusão ao cristianismo, à agressão e ao desejo reprimido. Os autores procuram, então, ver na materialidade linguística os diversos discursos presentes na obra, sendo o discurso literário um deles, se apresentando em narrativa autoficcional em primeira pessoa e se entrecruzando com discursos como o religioso, referente a acontecimentos de contexto bíblico; o de agressão, advindo do pai, quando este julgava o comportamento do filho e o submetia a violências psicológicas e físicas; e, por fim, o homoafetivo, que tem lugar quando o narrador relata suas paixões e seus desejos da infância e da adolescência em sua cidade natal e quando do exílio no seminário.

Na análise do discurso religioso, o artigo relembra como estudos bíblicos influenciam a obra do autor, presentes também nos títulos *Testamento de Jonatas deixado a David* (1978) e *Devassos no Paraíso* (1986). No discurso da agressão, relembra trechos marcantes da obra, como naquele em que o autor ingeriu xixi em vez de Guaraná, em uma provocação de seu pai, naquele em que há o abuso sofrido por um cliente alcoolizado no bar do pai, e naquele que cita sua decisão de estudar no seminário, considerado por seu progenitor como “coisa de mulher”. No discurso do desejo reprimido, os autores apontam como exemplo não a história do próprio autor, mas uma suposição dele com relação à própria sexualidade do pai, José.

O tema do ensaio “Rememorando a vida, escrevendo a memória: Joaquim Nabuco, José Lins do Rego e João Silvério Trevisan” (Rocha, 2020, p. 89-100) é autobiografia e memória. A autora analisa três obras: Joaquim Nabuco e *Minha formação* (1900); José Lins do Rego e *Meus verdes anos* (1956); João Silvério Trevisan e *Pai, Pai* (2017), pontuando que as diferentes datas de publicação interferem na forma como a autobiografia é feita, ou seja, “cada período tem sua própria concepção de memória” (p.89). A autora dialoga com Sylvia Molloy, que estabelece

autobiografemas básicos: a primeira lembrança, a elaboração do romance familiar, a fabulação da linhagem, a ficcionalização da infância, o destaque do ato de ler, a encenação do espaço autobiográfico, entre outros, e, assim, os analisa em cada uma das três obras citadas. Em *Pai, pai*, ela destaca cada um deles, dando como exemplo trechos específicos da obra. No autobiografema ficcionalização da infância, evoca as cenas de humilhação e escárnio do pai. Em romance familiar, estabelece o papel de heroína salvadora próprio da mãe que, mesmo semianalfabeta, estimulava a leitura do filho presenteando-o com livros que abriram caminho para sua imaginação, sendo responsável pelo equilíbrio mínimo da família. O autobiografema mais potente me pareceu ser o da fabulação da linhagem, no qual o autor procura entender sua origem a partir de um pai que não sentia qualquer ligação com o próprio filho.

Em “Reflexões sobre representatividade e sexualidade em *Pai, pai*, de João Silvério Trevisan” (Andrade e Markendorf, 2020, p. 159-189), os autores analisam *Pai, pai* como obra representativa de histórias LGBTQIA+ na literatura brasileira e pautas políticas urgentes na contemporaneidade, que, de acordo com eles, merecem mais protagonismo. Para isso, evocam indagações que operam no campo de cruzamento da Teoria Literária, dos estudos culturais, das teorias feministas, dos estudos de gênero e da teoria *queer*. Especificamente na obra *Pai, pai*, analisam como a ideologia de gênero heteronormativa oprime o sujeito-narrador, a partir da figura do pai que, na célula familiar, torna-se um agente proeminente, sendo provedor e referente da masculinidade e principal reproduzidor da ideologia de gênero.

A análise da heterossexualidade compulsória a partir da obra de Trevisan trata o ocultamento da homossexualidade como um dispositivo de autoproteção, experimentado não só pelo autor, mas por milhões fora da literatura. Mais do que um exemplo da aplicação de teorias *queer*, o romance *Pai, pai*, de acordo com esse ensaio, é um “relato de resistência ao dominante discurso heterossexualista da sociedade” (Andrade e Markendorf, 2020, p. 187), colocando a relevância da obra em questão muito mais pelo apelo político, com a confrontação de injustiças sociais e a abordagem de questões de representatividade de gênero na literatura, do que analisando o gênero autoficção em si e seus recursos estéticos.

Viés parecido está presente na dissertação “Ficções das masculinidades: a representação do gay em *Pai, pai* de João Silvério Trevisan” (Vieira, 2020). A pesquisa investiga e discute a representação homossexual na literatura gay brasileira contemporânea, e como isso colabora com avanços na diversidade de gênero nos campos da política, da educação, da saúde etc. O aporte teórico-metodológico que fundamenta a pesquisa engloba elementos da análise psicanalítica freudiana e da autoficção, sendo amparados por Dominique Combe, Philippe

Gasparini e Wolfgang Iser, com foco na escrita de si, estruturada no âmbito da masculinidade e de suas possibilidades e enquanto escrita de perdão.

[...] João Silvério é o narrador onisciente. João é o personagem que se funde com o autor e com o narrador simultaneamente e, numa oscilação entre por um lado saber, contar, (re)viver, e por outro lado questionar, escutar, observar, nos provoca o incômodo da reflexão, a vergonha do pré-julgamento, a intranquilidade da incerteza e a redenção do perdão [...]. (Vieira, 2020, p. 70)

A dissertação discorre sobre os conceitos de autoficção e onde eles estão presentes em *Pai, pai*; porém, ao mesmo tempo, nomeia a obra como autobiografia.

[...] Trata-se da ficção a serviço da autobiografia, e Trevisan (2017) realiza tal exercício de se aventurar na linguagem ao reconhecer a importância de suas lembranças na tentativa de preencher lacunas do seu passado [...]. (Vieira, 2020, p. 107)

O autor da dissertação apresenta uma nova nomenclatura não encontrada em outras pesquisas: a autoficção de perdão. Essa subclassificação está apoiada nas ideias de Estética do Grotesco e de ironia romântica de reflexão – operadoras da percepção do esforço de representação do sujeito gay – como uma escrita de autoficção de perdão que pode enganar o leitor como um ato de protesto.

[...] A escrita de si, autoficção de perdão como a denominamos, atua como busca pela redenção, busca por perdão, e é assumidamente uma estratégia pela qual o autor exorciza os traumas da infância impetrados pelo preconceito paterno contra sua orientação sexual [...]. (Vieira, 2020, p. 144)

O autor, inclusive, identifica o que nomeia de autoficção de perdão em outra obra de Trevisan, *Ana em Veneza* (1994), quando já buscava resolver conflitos internos.

Encontrei ainda um projeto de monografia para licenciatura em Letras pela Universidade Federal Rural da Amazônia, datado de 2021, denominado: *Relações antropofágicas na biografia autoficcional Pai, Pai, de João Silvério* (Carmo, 2021), que pretende analisar as marcas da escrita autoficcional a partir do prisma antropofágico, relacionando-as aos conceitos da esquizoanálise, “como sendo um meio preparado para ativar o inconsciente maquina-

antropofágico”, ao expor evidências que apontam o ritual de cura do autor/personagem, partindo da declaração do autor: ‘Devorar o pai é temerário, mas necessário’” (Trevisan, 2017, p. 203).

[...] Ao passar por esse processo, o autor toma o lugar que pertencia ao seu pai, consagrando-se o criador de sua formação, libertando todas as amarras que o feriam com a ausência do pai, e abrindo espaço para o amor, para presenciar a novidade transformada por ele [...]. (Carmo, 2021, p. 13)

Com afirmações como essas, a monografia parece fugir dos conceitos de autoficção, preferindo passear por outros adjacentes como os citados esquizoanálise, psicologia, psicanálise e antropofagia. É importante considerar, mesmo que resumidamente, que a fortuna crítica de outras obras de Trevisan orbita em torno dos mesmos temas. São eles: homoerotismo, homocultura, homoafetividade e religião, política homossexual, representações críticas de homofobia e análise sociológica sobre sexualidade. Os livros mais estudados em dissertações, teses, artigos e citações são *Devassos do Paraíso*, *Em nome do desejo*, *Ana em Veneza* e *O livro do avesso*.

Até aqui, então, tenho a percepção de que minha pesquisa, que se volta para a metaficção e a intertextualidade de *Pai, pai*, pode trazer um novo olhar acadêmico para a obra de Trevisan, ao analisar recursos estéticos tão fortes, presentes e marcantes do pós-modernismo literário, contribuindo não apenas com a fortuna crítica desse autor, como também com os estudos literários pós-modernos.

1.2 Um autor ainda em destaque na imprensa

Diante da escassez de estudos a respeito do livro *Pai, pai*, entendo ser importante realizar uma pesquisa fora do campo acadêmico, buscando referências da obra na imprensa brasileira. Torna-se significativo esclarecer que reconheço que resenhas de jornais e revistas trazem reflexões muitas vezes rasas, já que são escritas por repórteres não especializados ou não estudiosos de literatura. Essas análises, contudo, podem agregar por demonstrarem a recepção da obra e seu impacto na sociedade, complementarmente à ainda tímida fortuna crítica dela. Em minha busca encontrei, ao todo, seis matérias e entrevistas.

Na grande imprensa, a obra de Trevisan teve destaque em dois importantes veículos: *Folha de S.Paulo* (27 de outubro de 2017) e *Correio Brasiliense*. Na matéria do primeiro, com o título “João Silvério Trevisan expurga relação com o pai em romance desconcertante”, o repórter lembra que Trevisan é conhecido principalmente pelo livro *Devassos no Paraíso* (1986), “sua obra mais famosa”, já sinalizando sua alcunha de escritor da literatura LGBTQIA+. Porém, ao falar da obra em si, não foge das leituras realizadas a partir de alturas suspensas, por meio das quais quase nada se enxerga, apenas conclusões óbvias como “O resultado são revelações íntimas de uma personalidade sensível e de feridas e fantasmas da relação paterna”. O repórter aponta, porém, para a questão da masculinidade e do despreparo dos homens em relação à função paterna. “Tema atual e de dimensão nacional em um país em que quase metade dos lares são comandados por mulheres, situação não raro conectada ao abandono paterno” (Gregório, 2017, [s. p.]).

No *Correio Brasiliense* (28 de outubro de 2017), em matéria assinada pela Agência Estado sob o título “João Silvério Trevisan volta à infância sofrida para reencontrar seu pai”, o texto arrisca chamar a obra de uma autobiografia: “[...] Portanto, que o leitor não se deixe levar pela classificação do livro como romance. É pura autobiografia [...]” (Agência, 2017, [s. p.]), trecho que considero importante, pois essa classificação ganha, na matéria, ao menos quatro denominações diferentes: autoficção, autobiografia, romance e memória. No capítulo seguinte, entendo ser necessário passear por reflexões teóricas acerca do tema. A reportagem, ainda, coloca o livro como um ato heroico do autor, que buscava sossegar a alma “para perdoar e pedir perdão”. “[...] Escrevendo esse livro, o autor percebeu que não importa o que fizesse, o fantasma de José Trevisan, vivo ou morto, o acompanhava” (Agência, 2017, [s. p.]). A conclusão não surpreende, pois na própria obra o autor deixa clara sua intenção em revelações como um “acerto de contas”, um “ritual de cura”, um “inventário de fantasmagorias”.

Essa “escrita curativa” também encontra eco na resenha publicada no site *São Paulo Review* pelo escritor e crítico literário Raimundo Neto, que recorre a isso já no título, “Resenha: *Pai, pai*, de João Silvério Trevisan; a escrita como ritual de cura”, evocando, porém, o impacto no leitor, fazendo que se lembre das próprias relações familiares, e relações entre pai e filho, mãe e filha, além de possíveis reproduções preconceituosas que migram de geração em geração na cultura em que vivem, sem se dar conta disso. “[...] Assim, o livro é inundado de referências [...]” (Neto, [s. d.], [s. p.]). Dessa forma, trata a intertextualidade sem assim chamá-la ou estudá-la, talvez porque para o público leitor da *São Paulo Review* não haveria entendimento disso. O texto relembra as muitas referências presentes no livretos de espetáculos de teatro, livros,

músicas e arte, que, de acordo com crítico, seriam “diversos caminhos pelos quais as dores de João Silvério Trevisan proclamam suas saídas” (Neto, [s. d.], [s. p.]).

O olhar *queer* é trazido pela resenha no site *Metrópoles*, dentro da seção “Vozes LGBT”. Em um curto texto de nove parágrafos, sob o título “*Pai, pai*: livro de João Silvério Trevisan traz dolorida vivência LGBT” (9 de outubro de 2018), aborda a busca do perdão, classificando a narrativa como “dramática” e apoiando-se em elogios recorrentes e cheios de clichês como “o lirismo da sua escrita mostra seu imenso talento” (Damasceno, 2018, [s. p.]). A *Revista Continente*, que se autointitula “revista contemporânea de jornalismo cultural”, na matéria “O perdão implica uma forma de rebelião” (1º de dezembro de 2017), traz pontos importantes com relação às referências a que o autor poderia ter se conectado ou nas quais teria se inspirado ao elaborar *Pai, pai*. A entrevista é publicada em formato pingue-pongue e realizada pela jornalista e mestrandia em Literatura Mariana Filgueiras, que, em determinado momento, pergunta ao autor se *Pai, pai* dialoga com *Carta ao pai*, de Kafka. Trevisan nega e relaciona seu livro com outras obras. O depoimento a seguir pode ser uma revelação clara das redes de textos que influenciaram a obra do autor, o que associo com intertextualidade e do que tratarei em detalhes no capítulo 3.

[...] As obras que cito – entre livros, filmes, peças de teatro, músicas – são antes de tudo referências que busquei para me ajudar a desvendar o caminho até mim, sem me preocupar com influências. Assim, um filme como *Andrei Rublev*, de Andrei Tarkovsky, me proporcionou incríveis epifanias em relação à traição paterna. Numa abordagem mais teórica, *Totem e tabu*, de Freud, me deu impulso para compreender a morte do pai na vida de cada pessoa. (Filgueiras, 2017, [s. p.])

A resenha “Este livro de perdões” (6 de dezembro de 2018), da *Acrópole Revisitada* – mesmo este sendo um canal voltado à literatura e organizado pelo professor de Literatura Luigi Ricciardi –, foi escrita seguindo a lógica das resenhas em publicações não especializadas: fala a língua do leitor e se resume a poucos parágrafos. Dessa forma, ela reproduz a receita de praticamente todas que trazem um relato do que o leitor encontrará nas páginas, com descrições de alguns capítulos, com esparsas pinceladas de um tema específico ou outro, do que propriamente uma análise crítica da obra. O mesmo acontece com a revista on-line *Acrobata*, voltada à literatura e às artes visuais. O veículo publicou uma entrevista (15 de agosto de 2019) com Trevisan, porém, se entregou às questões de lugar-comum, como a pergunta sobre as “inspirações literárias” dele. Uma indagação, porém, despertou interesse: “*Pai, pai* te ajudou a repensar o teu papel como escritor?”. A obra destoa da bibliografia de Trevisan ao ter o

abandono paterno como protagonista, e não a homoafetividade, e o próprio autor declarou que essa obra fez que novos leitores o conhecessem, sinalizando possíveis mudanças em sua escritura e como isso impactou seu projeto literário. Trevisan respondeu:

[...] O que houve de diferente no *Pai, pai*, eu acho que foi o fato de sofrer uma transformação enquanto escrevia o livro. E essa transformação compareceu na escritura, no resultado. É um livro que você pega a primeira frase, que é uma frase cheia de ressentimento e mágoa, e você chega na última frase e houve uma mudança da água para o vinho. Do ponto de vista da mágoa e do ressentimento para a aquisição do perdão. A metamorfose literária é clara. A metamorfose do ofício de escritor é clara no livro [...]. (Oliveira, Galvão e Marugán, 2019, [s. p.])

Analisei também trechos da entrevista realizada com Trevisan pela Biblioteca Pública do Paraná, quando ele participou do projeto “Um escritor na biblioteca”, em novembro de 2018, e respondeu às questões conduzidas pelo dramaturgo e músico Flávio Stein. Nesse diálogo, que fez uma retrospectiva de sua produção literária, trechos a respeito de *Pai, pai* trazem o relato de um autor que disse, na época, estar preocupado com as revelações de sua vida interior.

No dia em que o livro foi para a gráfica, entrei em pânico. Pensei comigo: “Tô ferrado, qualquer pessoa que comprar o livro vai saber uma boa parte do que está na alma de João Silvério Trevisan”. Mas logo depois o pânico passou porque era exatamente o que eu pretendia fazer. Era isso. Não teria conseguido escrever esse livro se não tivesse me despedido dessa maneira. Então foi um risco que corri, e que me permitiu chegar até o final desse processo e descobrir a questão mais importante do livro: o perdão [...]. (Stein, 2018, [s. p.])

A manifestação citada emerge a reflexão sobre um assunto que permeia todas as obras de autoficção: os limites entre o real e o ficcional. Qual invenção preenche as lacunas da memória? No próximo capítulo, esse ponto será mais bem explorado, assim como outros que permeiam a autoficção, como história, diferenças entre autobiografia, o pacto oximórico, identidade onomástica etc.

Dei início a esta dissertação apresentando João Trevisan por considerar como é aparente a carência de novos olhares para sua bibliografia, aquém da teoria *queer* e de estudos culturais. Nesse sentido, procurarei analisar um autor renomado em vida sob outro ponto de vista, mudando a rota e estreitando a retina para o que ainda não foi observado com mais aprofundamento: a autoficção, gênero tão estudado em tempos recentes, sob a criação de um dos nomes mais expressivos da literatura brasileira. Assim, pretendo aprofundar assuntos já

discutidos no meio acadêmico a respeito da autoficção, porém trazendo novas perspectivas que possam contribuir para o debate acerca desse gênero, e analisar *Pai, pai* procurando compreender de que maneira o autor se utiliza de recursos estéticos muito encontrados em obras autoficcionalis: a intertextualidade e a metaficção, e como esses elementos literários potencializam a referida obra.

2 Autoficção: controvérsias e divergências de um “gênero” ainda em formação

A história da autoficção, desde que o neologismo foi cunhado, em 1977, por Serge Doubrovsky, se compõe de três fatores essenciais: teoria, debates polêmicos e o crescimento do número de obras autoficcionais. Isso se dá no meio acadêmico, em eventos, em teses, em dissertações, em artigos e na imprensa, especializada ou não, que recorrentemente traz a questão à tona quando do lançamento de novas obras autoficcionais ou premiações como o Prêmio Nobel de Literatura concedido à escritora francesa Annie Ernaux (2022). Menciono aqui a imprensa por entender que a autoficção faz parte de um fenômeno de uma era e que ultrapassa os muros da academia, ou os guetos literários, tal qual o romance no século XVIII.

Teóricos de literatura, assim como escritores, divergem sobre a questão de gênero e de determinadas tipologias criadas na tentativa de esmiuçar o neologismo. Entre os principais especialistas – a grande maioria franceses –, estão, além do próprio criador do conceito, Doubrovsky: Vincent Colonna, Philippe Gasparini, Philippe Lejeune, Jean-Louis Jeanelle, Philippe Forest e Jacques Lecarme. No Brasil, a discussão teórica se estabelece, principalmente, com Jovita Noronha, Anna Faedrich Martins, Luciana Hidalgo, Eurídice Figueiredo, Evando Nascimento e Luciene Azevedo. São nesses estudiosos, franceses e brasileiros, nos quais me apoio para esta pesquisa.

A autoficção vem apresentando fortes indícios de ser uma demonstração da evolução da literatura em si, como representação de uma sociedade que transpõe cada vez mais a necessidade de falar do indivíduo e de sua subjetividade por meio da ficcionalização da própria história ou de fatos de sua vida. Assim foi para Annie Ernaux a partir do lançamento de *O lugar* (1983), quando ficou conhecida por contar sobre sua relação com seu pai esmiuçando relações familiares e de classe. O fato de uma escritora de autoficção vencer o Nobel de Literatura já traz uma controvérsia em si: Annie Ernaux, assim como vários outros autores de autoficção, não classificam suas obras como tal. A escritora premiada chama sua obra de relatos autossociobiográficos. Ela diz: “Não procuro me escrever: sirvo-me dos eventos, geralmente banais, que me atravessaram, situações e sentimentos que conheci, como matéria a ser explorada. Tenho a impressão de sempre ter escrito de mim e fora de mim” (Figueiredo, 2022, [s. p.]).

Se o autor não reconhece a própria obra como autoficção, devemos classificá-la como tal? A discussão em torno das fronteiras entre realidade e ficção atravessa o autor na questão da

falta de inventividade, já que ele recorre a fatos da vida para criar uma ficção, sem compromisso nem com a verdade, nem com a criatividade inventiva que a crítica espera de um escritor. A indefinição teórica também faz os autores negarem a autoficção “por medo de se comprometer ou por não querer reduzir a sua obra, no sentido de que não há um único termo para classificar a sua obra tão original e singular” (Martins, 2014, p. 151).

A negação de muitos escritores enaltece a controvérsia dos estudiosos: autoficção é ou não um gênero? Ficcionalizar a própria história reduz o valor da obra por não ser completamente inventiva? Faz do escritor um “relator” de sua vida em vez de um criador genial? Sabemos que escritores se inspiram nas próprias histórias, em suas vidas e nas de outras pessoas ao criar narrativas; por que, então, a autoficção não nos parece desmerecida em outras artes, como nas artes plásticas ou no cinema?

Um exemplo recente são as aclamadas obras de Adriana Varejão na exposição *Suturas, fissuras, ruínas*, na Pinacoteca de São Paulo (de março a agosto de 2022). É explicado em determinado trecho do texto da placa da sala de “azulejaria” “[...] O corpo – tatuado, azulejado, transmutado e transformado – se apresenta nas pinturas, algumas delas trazendo a figura da própria artista, num exercício de autoficção [...]”. (Jochen Volz, curador da exposição²). No cinema, também vemos o sucesso de filmes “baseados em fatos reais”, que se tornam mais interessantes a partir do momento em que se tem essa informação, ou seja, aconteceu assim ou “quase assim” – mas, de fato, aconteceu. Muitos foram aclamados pela crítica, como *Prenda-me se for capaz* (2002), *Uma mente brilhante* (2001), *Clube de compras Dallas* (2013), *Capote* (2005), entre outros, apenas para mencionar alguns e materializar esse ponto.

A semente da autoficção se desenvolveu e cresceu, porém há um terreno fértil no qual essas flores podem desabrochar e se disseminar. Não existe, por exemplo, essa categoria nas prateleiras de livrarias como há biografias, tampouco em prêmios literários. No entanto, a presença de obras autoficcionalizadas vem crescendo e elas vêm ganhando prêmios relevantes de literatura também no Brasil, adotando, porém, a alcunha de romance. Entre elas, *O filho eterno* (2007), na qual o autor Cristovão Tezza ficcionaliza sua relação com seu filho com síndrome de Down, que conquistou o Jabuti em 2008. No *O pai da menina morta* (2018), o autor e jornalista Thiago Ferro relata a morte de sua filha de oito anos e, com isso, foi agraciado com o Prêmio Jabuti, mas na categoria romance, em 2019. No livro *A resistência* (2015), também vencedor do Jabuti em 2016 como “livro de ficção do ano”, Julián Fuks traz um tema delicado

² Trecho retirado da placa de indicação da sala de obras com azulejaria.

e complexo que se mescla com a própria história dele: o processo de adoção do irmão durante a fuga de seus pais, perseguidos pela ditadura militar argentina.

A mistura de realidade com ficção blefa de maneira desonesta com o leitor ou o provoca a refletir sobre os limites do real e do imaginário? Autoficção perde seu valor literário por se utilizar de fatos da vida do escritor de maneira mais evidente? Quais as diferenças entre autoficção e autobiografia? É o que veremos neste capítulo, que procurará trazer uma visão geral da autoficção a partir do olhar de estudiosos do tema e de minha reflexão sobre eles.

2.1 Autoficção e suas tentativas de definição

O que é exatamente uma obra de autoficção? O primeiro ponto que gostaria de trazer, identificado a partir de minhas pesquisas, é que não há “exatamente” em autoficção. Aliás, o inexato talvez seja sua principal característica. Não é romance, não é ficção, não é biografia nem autobiografia, tampouco memória. É uma forma híbrida, que sofre para se encaixar em padrões literários de reconhecimento ao alcance de gêneros como romance, poesia, conto, crônica, entre outros, mas que, por outro lado, “revigora um debate apaixonante, e apaixonado, sobre os limites da literatura” (Gasparini apud Noronha, 2014, p. 181). Aclamada por uns, é vista como literatura menor por outros que veem na falta de pacto referencial e no uso palpável de fatos da vida uma incapacidade de criação literária não condizente com o que muitos críticos consideram literatura.

O escritor e professor universitário Evando Nascimento é um dos defensores da autoficção. Ele acredita que a literatura precisa ser pensada e praticada a partir de seu lugar de enunciação e que só faz sentido pelo viés autoficcional. Outro estudioso, Sébastien Hubier, tem um olhar negativo para o que se chama de autoficção em razão da concepção dualista que opõe verdade e ficção.

[...] negligencia todos os textos literários que se inscrevem nas fronteiras da autobiografia e do romance, que entrelaçam diferentes gêneros, que transpõem a vida no romance e que se (re)colocam justamente sob a dialética do verdadeiro e falso. (Hubier, 2003 p. 9 apud Martins, 2014, p. 31)

Luiz Costa Lima, professor emérito da PUC-RJ, disse em entrevista para o Caderno Ilustríssima da *Folha de S.Paulo* (23 de fevereiro de 2014), sob o título “Notícias da literatura brasileira no século XXI”:

O termo autoficção é um equívoco, senão um desastre [...] Supõe que haja uma maneira de falar de si – auto(biografia) – que seja tão verdadeira que não contenha uma montagem (em geral inconsciente) fictícia. E, ao contrário, que a ficção – como consolidação verbal de um relato fictício – seja absolutamente isenta de traços biográficos ou extraídos da realidade. (Almeida, 2014, [s. p.]

Com opinião semelhante, discorreu na mesma matéria Alcir Pécora, professor de Teoria Literária da Unicamp: “O que tenho lido na esfera do que se autoneia como autoficção está bem mais próximo da falsificação da experiência e da história como espetáculo vulgar” (Almeida, 2014, [s. p.]). É importante lembrar que esses não são os estudiosos da autoficção no Brasil, porém trago aqui suas opiniões em razão da importância de seus estudos e de seus papéis no território literário brasileiro e de como suas palavras são consideradas em vários meios, inclusive na imprensa, revelando, também, como o debate acerca da autoficção rompe constantemente barreiras e se expande entre estudiosos e em espaços distintos. Uma indisposição acerca da autoficção parece, assim, ter se estabelecido. Será que a autoficção negligencia todos os textos literários?

De acordo com Eurídice Figueiredo, o termo é questionado e menosprezado em livros franceses de crítica, que utilizam expressões como “gênero bastardo, que cheira a mistura e compromisso”, “escrita egolátrica sem outra ambição senão o narcisismo”. Porém, muitos teóricos franceses também avaliam a autoficção positivamente: “A autoficção alarga o campo da exploração de si, trabalha-o e o fertiliza de outra maneira sem, entretanto, abandonar realmente os vestígios e os rastros dos fatos” (Burgelin, 2010, p. 15, apud Figueiredo, 2020, p. 238). Há, assim, uma polarização bem clara de defensores e detratores da autoficção, em um cenário que talvez nunca se assente, mas que pode ganhar reforço mais positivo com a premiação de obras e autores autoficcionalistas, ainda que eles mesmos não se autodenominem assim.

A primeira vez que esse neologismo apareceu foi no ano de 1977 na obra *Fils* (em português, “filho”), do escritor francês Serge Doubrovsky. A escrita desse livro teve por objetivo exemplificar, na prática, o que vinha a ser a autoficção: uma ficcionalização de acontecimentos reais pelo autor. Antes dele, outras várias obras, inclusive clássicos, já tinham

esse mesmo tipo de narrativa, porém esse termo não havia sido cunhado para classificar o que alguns consideram gênero, outros, subgênero do romance, outros ainda, gênero algum. Portanto, é importante deixar claro que Doubrovsky criou o neologismo, mas não o estilo autoficcional.

Há muitos exemplos de como a autoficção já existia muito antes do termo ser cunhado; a novidade seria a supervalorização do fenômeno que chegou, inclusive, à maior premiação mundial da literatura. Entre eles, *Em busca do tempo perdido* (Proust, 2017), cujo narrador-personagem Marcel coincide com aspectos da trajetória do autor Marcel Proust. Outro clássico, para se ter uma ideia de como a narrativa não surgiu há poucas décadas, é *O cemitério dos vivos* (Barreto, 2010), escrito por Lima Barreto a partir de sua experiência como paciente psiquiátrico do Hospital Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro, entre 1919 e 1920. Luciana Hidalgo (2013) disse que Lima Barreto foi o precursor da autoficção no Brasil, mesmo sem saber e assim ser considerado na época. Portanto, a autoficção não surgiu há poucas décadas; ela já existe há muito tempo, sem antes ser identificada ou denominada como tal.

Há diferentes conceituações no meio acadêmico acerca da autoficção e por isso trago aqui algumas das terminologias encontradas, assim como as características que indicam uma obra com essa classificação. Serge Doubrovsky, na quarta capa de sua obra *Fils*, justifica o uso lúdico de uma literatura de “fricção” e teoriza sobre ela, nas fronteiras da existência real e da vida imaginária, nos limites da autobiografia e do romance. Seria uma espécie de “entre lugar” (Martins, 2014), que cria uma própria brecha, se apertando entre outros gêneros, ao mesmo tempo que se alimenta de seus vizinhos, o que justamente nutre essa forma híbrida.

[...] A autoficção é o meio de tentar retomar, recriar, remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas – de sua própria vida –, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É **literal e literariamente uma reinvenção**. (Doubrovsky, 2007, p. 64 apud Nascimento, 2017, p. 621 – grifo meu)

A palavra “limite” também é outro ponto marcante da autoficção – melhor falando, da falta de limites, ou da existência de limites líquidos que se misturam a todo o tempo. Entre eles, o do real com o ficcional. A ambiguidade é um atributo fundamental de uma obra autoficcional e isso ocorre, principalmente, porque o autor, narrador e personagem ocupam o mesmo lugar, construindo uma identidade onomástica. “Para certos críticos, a grande originalidade da

autoficção estaria na revelação do nome próprio [...]” (Colonna, 2004 apud Noronha, 2014, p. 47).

Há, porém, outros cenários a serem avaliados. E, quando o nome do narrador/protagonista não corresponde ao do autor, mas o leitor conhece a vida e a obra do último, e reconhece ali traços de veracidade? Nem sempre o nome do personagem estará explícito na autoficção, mas a identidade onomástica está ali, por meio do não dito.

Quando o anonimato do protagonista é mantido rigorosamente, e nenhum signo textual permite ligar o protagonista ao autor, não há razão para se pensar nem em autobiografia nem em autoficção. É uma ilusão de memória batizar Marcel o narrador de *No caminho de Swann*, ou Marguerite a narradora de *L'amant*. O leitor, que tem horror ao vazio, o preenche muito facilmente injetando ali o nome do autor. Em compensação, o anonimato rigoroso que rege *La séparation* [A separação] de Dan Franck e que se estende a todos os personagens da narrativa não nos impede de considerá-la uma autoficção. O narrador faz várias alusões aos livros e filmes feitos em colaboração com Jean Vautrin e encontra sua identidade nominal graças à sinalização “do mesmo autor de”, à qual poucos escritores resistem [...]. (Lacarme, 1993 apud Noronha, 2014, p. 95-96)

A própria obra de Annie Ernaux é regida dessa maneira. Não está claro nem dito no texto que a autora é a narradora-protagonista do romance, porém, ao conhecer sua vida, sabe-se que se trata dela mesma, além de a narrativa se apoiar na primeira pessoa. E é por isso que a definição de autoficção depende muitas vezes de pactos a serem, ou não, estabelecidos com o leitor. Um deles é o pacto oximórico, por meio do qual rompe-se com o princípio de veracidade sem entrar totalmente no princípio de invenção (Jacomard, 1993 apud Martins, 2015, p. 46). Ou seja, ao não esclarecer ao leitor se a narrativa é real ou fictícia, abre-se espaço para a coexistência de ambas as vias dessa história, em um cruzamento entre a veracidade referencial e a pura inventividade. Na contramão, anda o pacto autobiográfico, estabelecido por Philippe Lejeune para esse gênero chamado autobiografia.

[...] A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e pessoa de quem se fala [...]. O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. (Lejeune, 1996, apud Noronha, 2008, p. 24-26)

Apresentei até aqui como a palavra “autoficção”, por si só, traz reflexões acerca de seu significado, o que envolve a ambiguidade entre o real e o ficcional, o eu autor, narrador e personagem e o quanto se revela da obra, que instruções são dadas ao leitor. São essas características que vêm permitindo chamar a obra de autoficcional: quando temos a identidade onomástica e o pacto oximórico. Mas sua definição foi sendo reconsiderada ao longo das décadas, até mesmo pelo criador do neologismo. Poucos anos depois de criá-lo, Doubrovsky analisou a autoficção pelo viés da psicanálise, da cura interior. “Autoficção é a ficção que decidi, como escritor, dar a mim mesmo e por mim mesmo, incorporando a ela, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não apenas no tema, mas na produção do texto”. (Doubrovsky, 1980 apud Péron-Douté, 2021, p. 174). Porém, poucos anos depois, ele eliminou essa característica de seus critérios ao considerar a obra “Uma mãe russa” (Bosquet, 1978), como autoficcional, mesmo não tendo qualquer indício de autoanálise. Assim, a partir de 1985, o termo “autoficção” deixou de designar apenas a obra de Doubrovsky, tornando-se uma categoria genérica. Em cerca de dez anos, o termo, desenvolvido inicialmente com o objetivo de intitular o estilo de seu autor, sofreu uma expansão semântica e começou a circular dentro e fora do meio acadêmico, tornando-se popular e polêmico.

2.2 Autoficção, autobiografia ou memória?

Muitas autoficções são lidas como autobiografias porque ambas confluem com similaridades em suas narrativas. Mas o que diferencia autoficção de autobiografia? Para começar a responder a essa pergunta, recorro ao criador do neologismo, pois coube a ele a iniciativa pública de identificar características que distinguissem esses “gêneros” que tanto se parecem, agregando mais reflexões sobre a autoficção entre estudiosos. Doubrovsky relatou a primeira distinção colocando a autobiografia como um fazer literário de quem tem uma vida interessante para contar, ou de pessoas que se destacam na sociedade e publicam suas histórias. Trago como exemplos, para clarificar esse ponto, publicações recentes e populares como *Rita Lee, uma autobiografia* (2016), ou *Minha história* (2018), de Michelle Obama. Porém, o mesmo vale para clássicos como *As confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, em que ele relata os primeiros 53 anos de sua vida, tendo sido publicado após sua morte, em 1782.

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (Dobrovsky, 1977, capa apud Martins, 2014, p. 20³)

Dobrovsky define a autoficção também explicando o que ela não é. Enquanto a biografia consiste em uma narrativa literária escrita sobre a vida de uma pessoa pública, a autobiografia segue a mesma lógica, porém sendo escrita pelo protagonista da narrativa. Dobrovsky revisitou o conceito e afirmou que “a matéria é estritamente autobiográfica, e a maneira, estritamente ficcional” (Noronha, 2014, p. 13). Há armadilhas normativas que dificultam a definição tanto da autobiografia quanto da autoficção, criando um círculo vicioso que se move por incertezas. Tanto que, quanto à obra que estudo nesta pesquisa, *Pai, pai* (Trevisan, 2017), há quem nomeie de autobiografia, já outros, de autoficção.

Quem se tornou conhecido pelos estudos sobre autobiografia foi o francês Philippe Lejeune, quando publicou *L'autobiographie em France* (A autobiografia na França, 1971), procurando não apenas compreender esse gênero, mas também legitimá-lo e imbuí-lo de valor artístico até então negado pela crítica. É o mesmo propósito que teve ao publicar “Le pacte autobiographique” (O pacto autobiográfico), primeiramente em versão ensaio (1975), com uma reformulação em 1986 e uma releitura em 2001. Lejeune entende a autobiografia como um fato cultural e fundou em 1992 a Association pour l'Autobiographie et pour le Patrimoine Autobiographique⁴ (APA) para estudar textos autobiográficos. A autobiografia sofre resistência similar à da autoficção por não ter seu valor estético literário considerado. Uma das razões é o enfoque na história de vida por trás do personagem e não na narrativa e nas questões estéticas em si. Muitas vezes personagens consagrados da sociedade contratam *ghostwriters* para colocarem a vida deles no papel, muitos deles jornalistas, a partir de um trabalho calcado em pesquisas, acompanhamento da carreira com coberturas jornalísticas ao longo da vida do

³ No original: “Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricción patiemment onaniste que espère faire maintenant partager son plaisir” (Dobrovsky, 1977, capa).

⁴ Associação para Autobiografia e Patrimônio Autobiográfico (tradução minha).

biografado, entrevistas com diversas fontes e resgate de material documental que comprove determinados trechos da vida do personagem em questão.

A principal problemática trazida por Lejeune é o pacto autobiográfico estabelecido com o leitor a respeito da veracidade da obra a ser lida, ao mesmo tempo que ele também questiona esse “acordo”, pois cabe ao leitor assinar ou não esse contrato de leitura, ou seja, acreditar ou não nessa “promessa” feita no início da obra. Seria então essa recepção, pelo leitor, o reconhecimento de uma obra autobiográfica como tal? Lejeune considera autobiografia quando o nome do autor e do personagem são diferentes ou semelhantes, não iguais; além disso, ele revisitou o conceito após a definição dada por Doubrovsky com o neologismo “autoficção”. “Definição: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 1996 apud Noronha, 2008, p. 14).

Lejeune distingue autobiografia de romance autobiográfico elencando como características do primeiro – não apenas – o nome próprio e o pacto (compromisso em dizer a verdade, emprego do nome próprio, uso do “eu” etc.), e também a narrativa que recapitula uma vida, técnicas narrativas recorrentes, como o reconhecimento da voz do narrador em vez do foco na experiência do personagem, e o estilo que seria “[...] tudo que turva a transparência da linguagem escrita [...]” (Lejeune, 1986 apud Noronha, 2008, p. 60).

Phillipe Gasparini acredita que a autoficção deriva da autobiografia e corre o risco de ser confundida (Gasparini, 2016, p. 191-192 apud Nascimento, 2017, p. 614). O teórico enxerga dois gêneros distintos que não devem ser mesclados em um só ou virarem sinônimos. Jacques Lecarme se dedicou ao tema chamando autoficção de renovação do gênero autobiográfico (Jeannelle, 2007 apud Noronha, 2014, p. 135).

Para Eurídice Figueiredo (2010, p. 91), “[...] a autoficção é um gênero que embaralha as categorias da autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio deveriam se excluir [...]”. Já Evando Nascimento acredita que “[...] a autoficção devesse passar, mais uma vez, pela escrita do eu, porém sem se prender à miragem da configuração identitária [...]” (2017, p. 614-615). Para a estudiosa de autoficção Anna Faedrich Martins, a autoficção se diferencia da autobiografia, pois a ambiguidade e a identidade onomástica (autor, narrador, personagem) fazem com que a obra seja lida como romance (Martins, 2014). Vejo esse apontamento como importante, pois percebe-se que a autoficção passeia entre gêneros, procurando se posicionar em uma brecha entre a

autobiografia, que pode ser vista como uma biografia escrita pelo “personagem real” da história, que conta sua trajetória pela própria narração, elevando-a ao grau da veracidade, e o romance, uma história ficcional, com narrativa imaginária. A autoficção uniria, então, essas características, tendo um narrador que conta sua história, porém a ficcionaliza, não havendo pacto com a veracidade, contudo, se inspirando em fatos reais de sua vida, que se tornam por vezes inventivos a fim de garantir poesia narrativa e não um relato autoral, tal qual um diário.

Martins também analisa as diferenças tecendo uma simples conexão entre movimentos da vida e do texto, e observando qual vem em primeiro lugar. Para ela, na autobiografia a vida vira texto, ou seja, há alguém famoso para contar sua história, pela qual muitos se interessam por ser uma pessoa pública. Na autoficção, o texto se movimenta para a vida, pois é ele que se destaca primeiro, o conceito estético literário tem mais valor, pois a vida é ficcionalizada e os biografemas funcionam como estratégia literária. Martins define autoficção a partir do olhar para o pacto da veracidade.

[...] O conceito de autoficção vem caminhando justamente para abranger essas narrativas que desacreditam numa verdade literal e na capacidade de representação da realidade, mas que partem da experiência pessoal (do vivimento) para elaborar uma dor ou um trauma no plano literário. (Martins, 2014, p. 86-87)

Doubrovsky também via diferenças entre ambos, posicionando a autoficção entre dois gêneros: “[...] Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona no entre-dois, num afastamento constante, num lugar impossível e indescritível exceto na operação do texto [...]” (Doubrovsky, 1988, p. 69-70 apud Martins, 2014, p. 31). Este “entre-dois” é o que Martins chama de “entre-lugar”. O próprio criador do neologismo, como vemos, posiciona a autoficção em um lugar novo e inespecífico. Essa mesma opinião continuou a ser sustentada em 2005, quando Doubrovsky concedeu uma entrevista a Philippe Vilain, publicada no livro *Défense de Narcisse* (2005). Ele diz:

[...] toda autobiografia é uma forma de autoficção e toda autoficção é uma variante da autobiografia. Não há separação absoluta. Autoficção é a forma romance pela qual os escritores narram a partir de meados do século XX até o início do século XXI. [...] [Autoficção] é uma variante “pós-moderna” da autobiografia, na medida em que deixa de acreditar numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente, e torna-se uma reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos dispersos da memória. [...] Não podemos mais conceber o sujeito humano no final do século XX e no início do século XXI nessa forma histórica, genealógica... o sujeito moderno

está dividido... (Vilain, 2005, p. 211-214 apud Péron-Douté, 2021, p. 179 – tradução minha⁵)

Outra tentativa de diferenciação entre autoficção e autobiografia traz luz ao potencial performativo intrínseco deste “gênero”, uma vez que a escrita está associada a algum evento da vida.

À primeira leitura, pensamos: voltemos, pois, à definição inicialmente presente em *Fils*. Mas, parece-nos que a autoficção de Doubrovsky, tal como definida no início dos anos 2000, é complementada por uma nova contribuição quando o autor expressa que sua vida é “redobrada” pela escrita. Portanto, a autoficção, resultando na coconstrução de romance e autobiografia por meio de um estilo contemporâneo de escrita, parece ser performativa. O conceito relativamente contemporâneo de “performatividade” foi certamente o que Doubrovsky sentiu a partir da formulação de seu conceito de autoficção, sem, no entanto, conseguir formulá-lo. Em outras palavras, parece-nos que o que distingue a autoficção da autobiografia, tanto do romance quanto do romance autobiográfico, é seu potencial performativo intrínseco [...]. (Péron-Douté, 2021, p. 178 – tradução minha⁶)

Os limites da autoficção se expandem ainda mais se pensarmos no gênero memória. Quais memórias são fingidas, influenciadas por questões internas, pelos recursos subjetivos envolvidos na escrita (fantasia) e quais memórias podem ser consideradas verdadeiras? Não é possível recriar o passado com exatidão; ao contrário, o autor acessa o que está disponível e mescla com o que está adormecido no inconsciente e no imaginário. Elementos ficcionais recriam as lembranças, e o passado evocado e revivido embrenha-se na imaginação.

Diferentemente da autoficção, o gênero memória é um recorte, uma abertura de janela na jornada da vida, demonstrando aparente sinceridade e capacidade de apreensão de um entorno histórico, tudo dentro de uma perspectiva de representação do passado que anseia pela

⁵ No original: “[...] toute autobiographie est une forme d’autofiction et toute autofiction une variante de l’autobiographie. Il n’y a pas de séparation absolue. L’autofiction est la forme romanesque dans laquelle se racontent les écrivains dès le milieu du XXe siècle jusqu’au début du XXIe siècle. [...] [L’autofiction] est une variante ‘postmoderne’ de l’autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se fait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire. [...] On ne peut plus concevoir le sujet humain à la fin du XXe siècle et au début du XXIe de cette façon historique, généalogique... le sujet moderne est clivé...”

⁶ No original: “À la première lecture, nous pensons: retour donc à la définition initialement présente dans *Fils*. Mais, il nous semble que l’autofiction doubrovskienne, telle que définie à l’orée des années 2000, soit complétée par un nouvel apport lorsque l’auteur exprime que sa vie est ‘redoublée’ par l’écriture. Dès lors, l’autofiction, se traduisant par la coconstruction du romanesque et de l’autobiographique à travers un style d’écriture contemporain, apparaît comme étant performative. Le concept relativement contemporain de la ‘performativité’ était sûrement ce que présentait Doubrovsky dès la formulation de son concept de l’autofiction sans toutefois réussir à le formuler. En d’autres termes, il nous semble que ce qui distingue l’autofiction de l’autobiographie, du roman ainsi que du roman autobiographique, serait son intrinsèque potentiel performatif [...]”

aproximação com o real. Já autoficções, comumente, retratam algum acontecimento marcante da vida e, na autobiografia, uma história de vida. São demarcações importantes nos limites dos gêneros, porém, eles sempre se confluem, com características tão similares. Em todos lidamos com a mesma questão da contaminação do imaginário na narrativa. Enquanto na autoficção a ambiguidade é declarada, na memória há uma traição subjetiva, pois os fatos são narrados respeitando apenas uma ordem: a da lembrança pessoal. A escritora britânica Doris Lessing disse que “Nós inventamos o passado” (apud Maciel, 2013, p. 552), em referência à nossa capacidade de modificar o que ocorreu a partir de nossa própria perspectiva e, claro, do trabalho com a linguagem. Maciel completa:

Não sendo a memória um processo absolutamente inequívoco, imune a quaisquer interferências, mas agindo seletiva e fragmentariamente, há que se reconhecer que na sua ocorrência ela retém o que houve, ou o que pareceu mais significativo sobre um dado fato. Se, aos recortes que a memória opera, somarmos o fato de que, para essa reatualização do passado realizar-se, é preciso confrontar as informações retidas na memória com os referenciais do presente, fica evidenciada a possibilidade de a nossa memória “nos trair”, promovendo uma desfiguração do passado. (Maciel, 2013, p. 553)

Fato é que a memória encontra na escrita seu principal auxiliar. Quando colocamos as lembranças no papel, as recordações são ativadas, rememoradas, buscadas, porém como uma reconstrução, e não um resgate, pois há motivações conscientes e inconscientes que motivam essa escrita. No caso de Trevisan, em *Pai, pai*, como veremos no Capítulo 4, trata-se de uma busca pelo perdão do pai e de si próprio. No artigo “Arquivar a própria vida” (1998), o escritor francês Philippe Artières apresenta os aspectos e a necessidade que o ser humano tem de relatar a vida, uma necessidade onipresente na sociedade, visando testemunhar o que se viveu. Porém, de acordo com ele, fazemos um acordo com nossa própria existência para manipular a realidade, tudo por meio da linguagem, aplicando rasuras, omissões, modificações, destaques a partir do próprio olhar: “[...] Não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (Artières, 1998, p. 11). O autor discorre sobre o processo por trás da escrita de si. Como em um julgamento no qual o autor é seu próprio juiz, defensor e acusador, porém, ao final, provoca as leis da razão e a linha do tempo.

Entendo que tanto a memória quanto a fantasia revelam-se regidas por mecanismos inconscientes que unem os eventos do passado à representação memorialística do momento presente, se tornando uma relação indissociável e resultando, portanto, em uma escrita de si fictícia quanto a sua realidade. Apoio-me em Walter Benjamin, que relata em sua obra *Sobre o*

conceito de história (1974): “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (Benjamin, 1974 apud Gagnebin, 2006, p. 40).

Gagnebin, em sua obra *Lembrar, escrever, esquecer* (2006) aborda o conceito de rastro quando discorre sobre memória, história e testemunho, o encaixe dessa memória que nos enlaça, ao mesmo tempo que afrouxa o nó das lembranças. Ao questionarmos esse ponto, percebemos o quão frágil são os caminhos da memória, que nos levam a lugares talvez nunca visitados, mas familiarmente conhecidos, e a lugares já vistos tantas vezes, porém ignorados pela janela da recusa. Na escrita, essa delicada relação se concretiza pelas palavras, de um lado tão fortes e marcantes e, de outro, tão movediças e ludibriadoras. “[...] É necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade” (Gagnebin, 2006, p. 44).

O que apresentei até aqui são reflexões distintas e outras que se agregam acerca não apenas da autoficção, mas também da autobiografia e da memória, nas quais muitas vezes esses gêneros se assemelham – tanto que, em algumas teses, dissertações e artigos que mencionam autoficção, encontrei referências a autores que chegam a chamar, por exemplo, autoficção e autobiografia pelo mesmo nome, não discernindo diferenças entre elas. É preciso dissecar cada uma para que a miscelânea de características similares não se mescle e se confunda, pois, a partir da análise de diferentes olhares científicos, entendo que os gêneros são diferentes se avaliarmos algumas características próprias já mencionadas aqui, como o pacto autobiográfico, o estilo de narrativa, a valorização estética do texto literário, o resgate de eventos históricos, não da história em si.

Percebo, a partir das informações e dos dados pesquisados e me apoiando nos autores mencionados, uma necessidade da academia de hierarquizar o neologismo em três movimentos: (I) distinguindo-o da autobiografia, (II) abrindo uma brecha entre a autobiografia e o romance para “alocá-la” como novo gênero, ou (III) considerando uma variação da autobiografia. Essa relação espacial que se procura criar para a autoficção também passeia pela necessidade de categorização do gênero, classificando seus poderes dentro da literatura, muitas vezes como poderes menores, não identificados até mesmo por escritores autoficcionais que se recusam a serem chamados assim, quando não são teóricos de literatura.

Essas tentativas podem levar a autoficção a justamente caminhar no sentido contrário, construindo fronteiras mais maleáveis e porosas, desfazendo esse cerceamento que procura melhor defini-la. Talvez a definição de autoficção sempre permaneça nesse “entre-lugar”, tendo

em vista a hibridização de sua narrativa, cuja unidade não se reduz ao método em si, mas a um número maior de formas de se olhar e dialogar com a diversidade dessas relações literárias territorializáveis. Isso porque a sociedade que se mostra, que se revela, está cada vez mais presente, modificando o que lê e escreve, e passando por profundos processos de reelaboração de significados e comportamentos: “[...] agora o que menos importa é dar uma definição estrita e estável desse conceito e sim tentar entender por que ele exatamente, e não outro, vem despertando paixões intelectuais antes suscitadas pelo romance autobiográfico”. (Jeanelle, 2011 apud Hidalgo, 2013, p. 219).

Talvez a autoficção já tenha encontrado assento em seu “entre-lugar” justamente porque ela não cobra uma orientação espacial estável e rígida. Ao contrário, é sua hibridização que lhe sustenta. Complementarmente, o lugar na prateleira literária, na sociedade atual, depende da valorização que se deposita na história ou no reconhecimento da narrativa autoficcional como uma marca dos novos tempos contemporâneos que buscam maior existência pessoal. Quanto mais penso na elaboração de uma identidade para a autoficção, mas entendo quão fronteira me parece. A diferenciação que pode construir uma ponte entre autoficção e autobiografia está principalmente nas mãos dos pactos que o autor estabelece com o leitor que, a partir daí, porta a lente autoficcional ou autobiográfica: o pacto oximórico de Jacomard, que rompe com o princípio da verdade da narrativa, e o autobiográfico de Lejeune, que faz o contrário ao estabelecer o princípio da veracidade. Como se vê, a partir do olhar do criador do neologismo, outros limites se mesclam na autoficção, se tornando quase impossível restringi-la a uma teoria uníssona. Mas há tentativas, como as terminologias criadas por Vicent Colonna, autor da primeira tese sobre autoficção disponível on-line (*Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2003 – “Autoficção e outras mitomânicas literárias”, em tradução livre). Ele traz uma segunda teoria para o neologismo criado por Doubrovsky.

2.3 Autoficção e o nascimento de seus espécimes

Com o passar dos anos e dos debates acerca do neologismo, estudiosos criaram tipologias para a autoficção em tentativas de nomear esse exercício literário contemporâneo. Em minhas pesquisas, encontrei diferentes tipos de “nomenclatura” para o que seria autoficção, como tentativas de readequar ou renomear o neologismo, ou criar outras ramificações a partir de análises e reflexões de influências e características dessas narrativas.

O francês Vicent Colonna recortou a autoficção em quatro subtipos: (I) autoficção fantástica, (II) autoficção biográfica, (III) autoficção especular e (IV) autoficção intrusiva. Na primeira, o autor é o protagonista, mas apresenta uma história que não é a sua, se tornando, assim, um objeto estético de sua narrativa, pois tudo gira em torno de sua inventividade. “O escritor está no centro do texto como numa autobiografia, ou seja, ele é o herói, mas transforma sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo projetado se transforma num personagem extraordinário, um puro herói de ficção [...]” (Colonna, 2004 apud Noronha, 2014, p. 39).

Na autoficção biográfica, como o próprio nome já indica, há um compromisso maior com a verossimilhança da biografia do autor. É o que Colonna chama de um “mentir-verdadeiro”. Essa tipologia seria aquela que se aproxima da autoficção propriamente dita, na qual o autor é o personagem e conta supostos fatos reais de sua vida, porém poetizando com certas ficções, não mais importantes que a própria história em si. Os nomes reais são revelados, tanto do autor quanto dos personagens. “[...] Graças ao mecanismo ‘mentir-verdadeiro’, o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau e prolongado por Leiris, não permitia [...]” (Colonna, 2004 apud Noronha, 2014, p. 45).

Quando a “verdade” da narrativa se torna secundária, mas o autor permanece de alguma maneira na obra, é o que Colonna nomeou de autoficção espetacular.

[...] é preciso pensar no procedimento do ‘quadro dentro do quadro’, no qual o pintor se representa em um ângulo da tela, muitas vezes diante de um cavalete e de pincel na mão, como se estivesse pintando a cena que contemplamos [...]. (Colonna, 2004 apud Noronha, 2014, p. 53)

Esse “espécime” da autoficção me parece similar a um tipo de *mise en abyme*, um espelhamento, um retrato dentro de um retrato. Assim funciona na autoficção espetacular de Colonna, traços narrativos metaficcionalis marcariam esse espécime de autoficção, a história da história, conforme ele disse: “[...] um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer” [...] (Colonna, 2004 apud Noronha, 2014, p. 55).

Uma narrativa em terceira pessoa, feita pelo autor, porém sem se colocar como tal na história – como se contasse a história de alguém, sendo a sua própria: assim é, para Colonna, a autoficção intrusiva, com um “narrador-autor à margem da intriga” ou um “autor-recitante”.

Um exemplo seria a obra *O filho eterno* (Record, 2007), de Cristóvão Tezza, pois, na obra, o autor narra a paternidade de um filho com síndrome de Down em terceira pessoa, adotando uma espécie de máscara, pois não revela que ele próprio, na realidade, tem um filho com essa condição.

Evando Nascimento (2017, p. 621) considera a autoficção como uma alterficção, pois o autor altera, pela linguagem literária, sua configuração egoica. “[...] é a alterficção de um outro que nunca se revela em sua identidade última, sempre como máscara ou rosto em transformação (e não somente pela passagem do tempo...) [...]”. Ele cria esse conceito ao analisar o abuso da alteridade em obras autoficcionais, que muitas vezes aproveita suas narrativas para a vingança sobre ex-relacionamentos, o combate a desafetos, entre outras questões, que, dessa forma, transformam autoficções em literaturas menores, publicadas “contra tudo e contra todos”. “[...] Quando isso acontece, não ocorre compensação por procedimentos literários realmente inventivos; em geral a ausência de qualquer ética vem acompanhada de recursos ficcionais precários [...]” (Nascimento, 2017, p. 621).

O neologismo “alterficção”, para Nascimento, seria o remédio para esse mal das narrativas de si. Escrever sobre si mesmo só é possível porque existem os outros que compõem o elenco da história da vida. Sem esses “coadjuvantes” a vida não se escreve e, portanto, a autoficção também não. “[...] O autor e a autora, essas instâncias dos autos, se escrevem por meio, através de, por, para, em função de, a fim de e por causa do outro/da outra [...]”. (Nascimento, 2017, p. 621). Doubrovsky faz a mesma afirmação em seu ensaio “Pingos no i”:
 “A autoficção é criticada por promover o narcisismo, o autismo... Isso não é verdade. Como disse Camille Laurens, quando falamos de nós mesmos, estamos necessariamente falando dos outros [...]” (2007, [s. p.] – tradução minha⁷).

Arnaud Schmitt considera a autoficção um gênero “provisoriamente definido” e criou o termo “autonarração” para designar a autobiografia, ignorando o neologismo de Doubrovsky. Para ele, a autonarração é uma tendência específica de narrativas autobiográficas. “[...] A autonarração nasce da necessidade de dar às autobiografias opções mais sofisticadas para

⁷ No original: “On reproche à l’autofiction de favoriser le narcissisme, l’autisme... Ce n’est pas vrai. Ainsi que le disait Camille Laurens, quand on parle de soi, on parle aussi forcément des autres”.

expressar o eu multiforme (em razão dos novos horizontes narrativos, graças ao romance) do século XX [...]” (2010, p. 133 – tradução minha⁸).

Para Schmitt, diferentemente da “autobiografia clássica”, a autonarração não é “uma história de vida, é uma história de si mesmo” (p.130), o que, a meu ver, seria a autoficção “clássica”. Ele atribui as seguintes características à autonarração e a suas diferenças da autobiografia: pode ser mais inventiva e menos cronológica, e sua relação com o tempo é diferente da de uma autobiografia. Porém, para ele, o leitor também tem papel importante em classificá-la como tal, independentemente de pactos, não mencionados pelo autor.

[...] compreendê-lo depende da formação cultural do leitor, mas também depende dos signos genéricos que os escritores decidem incluir em seu trabalho. A autonarração requer que os leitores percebam esses sinais, mas, ao contrário da ficção, a informação na capa não é suficiente para a compreensão completa; é preciso também informação paratextual. De certa forma, a autonarração coloca os textos de volta em seu contexto, no mundo cotidiano da hermenêutica e suas múltiplas facetas (Schmitt, 2010, p. 131 – tradução minha⁹).

Outro estudioso, Philippe Forest, também diferenciou o neologismo de Doubrovsky, dando-lhe como definição a mistura de um projeto autobiográfico com projeto romanesco, o que chamou de “romance do eu” quando a ambiguidade, em vez de aprisionar a literatura no olhar narcísico, transforma a escrita de si em um movimento no qual o autor se ausenta “[...] a fim de deixar o romance responder ao apelo exclusivo do impossível do real” (Forest, 2001 apud Noronha, 2014, p. 138).

2.4 A transgenia da autoficcionalidade

A autoficção ainda não saiu da marginalidade, é rodeada por um desprezo intelectual e busca sua representatividade. Tanto que não há acordo sobre a autoficção ser um gênero ou subgênero – ou, sequer, um gênero oficial. Há inclusive colocações sobre o neologismo ser um

⁸ No original: “[...]Self-narration is born out of the necessity to give autobiographies more sophisticated options in expressing the protean (because given new narrative horizons, thanks to the novel) self of the twentieth century [...]”.

⁹ No original: “Self-narration requires that readers perceive these signs, but as opposed to fiction, the information on the cover is not enough for complete understanding; one also needs paratextual information. In a way, self-narration puts texts back in their context, in the everyday world of hermeneutics and its multifarious facets”.

equivoco, que não deveria ser considerado literatura. Fato é que, como toda ciência, o estudo dos gêneros também vem se modificando desde a Antiguidade clássica até os dias de hoje.

Desde o surgimento da obra *Sobre a arte poética* (Aristóteles 335 a.C.-323 a.C.), existe uma reflexão sobre a concepção da literatura e sua importância social, classificando gêneros literários, distinguindo a poesia de outras diferentes formas narrativas como a epopeia e a tragédia. Na época do classicismo, por exemplo, o romance, uma herança do gênero épico, foi tratado como marginal e menor, mantinha uma existência não oficial, fora do limiar da grande literatura. Com o passar dos séculos, porém, adquiriu forma, reputação, deixando a alcunha de popular e alcançando a posição de gênero capaz de absorver e modificar os elementos temáticos e estruturais de todos os demais gêneros. Há, portanto, limites claros e rígidos entre as definições dos diferentes gêneros literários? Ou os gêneros são organismos vivos que vêm evoluindo e se adaptando aos novos tempos? Seria a autoficção um gênero? Ou um subgênero do romance ou do gênero memória? De acordo com Tzvetan Todorov (1980, p. 14): “[...] não há nenhuma necessidade de que uma obra encarne fielmente um gênero: só existe a probabilidade de que isso aconteça [...] uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero. [...]”.

As metodologias estabelecidas com regras para criação e classificação textual vêm desmoronando com o surgimento de obras híbridas, consagrando narrativas mistas. Impossível, então, criar diretrizes fixas e imutáveis para a classificação de gêneros. Há, sim, alguns indícios claros para a especificação de contos, crônicas, diários, testemunhos, entre outros, porém gêneros nascidos do romance parecem se desenvolver sem normas, deixando a qualidade artística como ponto mais importante do que uma classificação. “[...] A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. (Rosenfeld, 1985, p. 16). Nas escritas de si, a redefinição e a recontextualização parecem ainda maiores, pois há obras que mesclam memórias, testemunhos, relatos, confissões, entrevistas, autobiografia e autoficção.

Não discuto aqui a importância ou não da classificação, pois entendo que ela seja necessária, porém me apoio em teóricos que também questionam o aprisionamento de certas obras a determinados gêneros. Entendo que a forma narrativa é capaz, dentro de seu viés artístico, de desafiar lógicas e convenções. O movimento, então, seria o contrário: o gênero que deve se expandir para dar conta da obra, e não a obra ser reduzida às postulações do gênero. “[...] O gênero representa, por assim dizer, uma soma de recursos estéticos possíveis,

disponíveis para o escritor e já inteligíveis para o leitor. O bom escritor, em parte, conforma-se ao gênero tal como existe e, em parte, alarga-o [...]” (Wellek e Warren, 2003, p. 320).

Estudiosos da autoficção refletem constantemente sobre qual seria o lugar dela na prateleira de gêneros. O próprio autor do neologismo, Doubrovsky, questionou em seu artigo “O último eu”, publicado em 2010, se ela sequer seria um gênero.

[...] Devemos, portanto, admitir que o termo, mesmo desprezado pelos puristas, correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia, e das escritas íntimas em geral. Resta saber se ele constitui um novo “gênero”: a questão continua em debate. (Doubrovsky, 2010 apud Noronha, 2014, p. 113)

Esse debate que ele menciona atravessa temas como hibridismo, flexibilidade e multiplicidade narrativa, um território no qual muito parece ser permitido. Para Martins (2014, p. 151). “[...] Interessante é pensar uma nova concepção de gênero, isto é, um gênero pós-moderno que aceita a hibridização, a flexibilização teórico-conceitual, a pluralidade da prática. Enfim, um gênero que nos permita falar em autoficções no plural”. Evando Nascimento vai além e coloca o leitor no centro dessa discussão, convocando-o ao debate. Para o teórico, os leitores também precisam decidir se a obra pode ou não ser considerada uma autoficção. “[...] Não basta que o texto se apresente, de forma consciente ou não, como autoficção; é preciso que os leitores também o reconheçam como tal [...]. (Nascimento, 2017, p. 613). Uma lógica similar à do “pai do pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune, que coloca que o leitor, ao ler uma autobiografia, faz sua escolha por falta de conhecimento do que lê, não conseguindo medir o que significa, e acaba a elencando como uma autobiografia clássica. Manuel Alberca, estudioso da autoficção, diz que “a autoficção pode simular que um romance pareça uma autobiografia sem sê-lo ou camuflar um relato autobiográfico sob a denominação de romance” (Alberca, 2007 apud Martins, 2014, p. 77).

A mesma linha de pensamento é abraçada por Martins (2014), que acredita que obras autoficcionais são para serem lidas como romance. Martins assumiu a posição da autoficção no “entre-lugar”, procurando fincar a bandeira desse gênero, ou subgênero, em uma espécie de “brecha” imaginária entre o romance e a autobiografia – de acordo com ela, “um lugar inacessível”. Eurídice Figueiredo também considera que a autoficção provém do romance, como um filhote plural e contemporâneo do gênero, que se desenvolveu como um organismo vivo a partir das evoluções socioculturais da sociedade que o alimenta.

Embora muitos críticos franceses contestem o seu uso, considero que a autoficção deve ser pensada como um elemento que faz parte do processo de transformação do romance no último quarto do século XX e que se fortalece no novo século ... [...] A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indicar que se inspira nos fatos da vida do autor. [...] A autoficção seria uma nova versão do bom e velho romance autobiográfico, que nunca teve sucesso junto à crítica, a qual o considerava um filho bastardo. [...] (Figueiredo, 2020, p. 239)

Seria uma transformação a partir do romance, pois se apresenta em prosa, porém baseada em fatos reais, em uma sociedade que cada vez mais precisa e deseja se expressar. Contudo, se expressa com a magia das palavras, com poesia, mexendo um pouco aqui e ali na história para que o final seja feliz, ou encontros façam sentidos, ou destinos levem a lugares nunca vistos. No protagonismo dessa história, o próprio autor se narra, como que vivendo em uma névoa de ilusão. Parte do que ele viveu se mescla ao que poderia ter sido. Phillipe Gasparini, entre os grandes estudiosos franceses da autoficção, acredita que a criação do neologismo serviu para preencher um ou vários vazios do sistema de gêneros. Ele questiona se essa nomeação já existia, ou se se trata de uma forma de expressão totalmente nova, característica da contemporaneidade.

A palavra autoficção possibilitou nomear, e assim fazer surgir, um espaço genérico que não era conceitualizado enquanto tal. A maioria dos críticos admite agora que esse conceito pode ser operacional. Mas falta ainda entrar em entendimento sobre seu conteúdo e seus limites. Falta especialmente determinar se “autoficção” corresponde a uma categoria que já existia e só estava esperando ser identificada ou designa um meio de expressão totalmente novo, próprio de nossa época [...]. (Gasparini, 2019 apud Noronha, 2014, p. 183-184)

Esse vazio Lejeune chamou de “casas cegas”, espaços ainda não habitados entre o romance e a autobiografia. São duas casas: a primeira, que se relaciona com o pacto romanescos, fica vazia quando o nome do autor é igual ao do personagem; a segunda, que se relaciona com o pacto autobiográfico, se dispõe vazia quando o nome do autor é diferente. “[...] duas casas cegas que correspondem a casos excluídos por definição [...]” (Lejeune, 1986 apud Noronha, 2008, p. 58).

Quando revisita sua criação, Lejeune percebe seu erro. “[...] Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade [...]” (Lejeune, 1986 apud Noronha, 2008, p. 58). Ele chega à conclusão de que o nome do personagem pode ser ao mesmo tempo semelhante ao nome do autor e diferente: mesmas iniciais, nomes diferentes; mesmo nome, sobrenomes diferentes. Ou seja, o narrador não é nomeado, porém há indícios intratextuais e extratextuais de que se trata

da mesma pessoa. “Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista [...] Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanescos e o emprego do próprio nome [...]”. (Lejeune, 1986 apud Noronha, 2008, p. 59).

| | | | |
|----------------------|-----------------|---------------------|---------------------|
| Nome do Personagem → | ≠ nome do autor | = 0 | = nome do autor |
| Pacto ↓ | | | |
| Romanesco | 1a Romance | 2a Romance | |
| = 0 | 1b Romance | 2b Indeterminado | 3a Autobiografia |
| Autobiográfico | | 2c Autobiografia | 3b Autobiografia |

(Reprodução de gráfico de Lejeune, 1986 apud Noronha, 2008, p. 58)

Foi criando o neologismo “autoficção” que esse espaço, antes desabitado por falta de definição, passou a ser preenchido. A partir do momento em que a ambiguidade foi considerada, uma nova forma de narrativa foi reconhecida, fortalecendo o debate sobre o lugar da autoficção na literatura. Jacques Lacarme foi o primeiro a anunciar que poderia se tratar de um gênero literário, tendo como parâmetro que a característica homônima autor/personagem/narrador estava presente em muitas outras obras francesas além de *Fils*, de Doubrovsky. Já Jean-Louis Jeannelle pontuou que o gênero só existe se provoca no leitor hesitação quanto à veracidade ou não da narrativa. “[...] O jogo de vai e vem entre ficção e não ficção e, conseqüentemente, as condições de recepção que asseguram a perenidade desse jogo. Sem isso, a própria ideia de hesitação entre duas hipóteses antagonistas se reduz a um simples postulado sem nenhum interesse” (Jeannelle, 2007 apud Noronha, 2014, p. 151). Será que a polêmica não chegará a lugar algum e deixará com o leitor essa responsabilidade? A forma de recepção é o que gera a concretude do lugar da autoficção na literatura? Mas o que pode impedir o leitor de ler uma autoficção como uma autobiografia ou como um romance autobiográfico?

Phillipe Gasparini considera a autoficção uma forma contemporânea de “arquigênero” (Hidalgo, 2013) e a nomeia, da mesma forma que Arnaud Schmitt, como uma “autonarração”. “Texto autobiográfico e literário que apresenta vários traços de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, falta de unidade e autocomentários, que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência” (Gasparini, 2008 apud Hidalgo, 2013, p. 222). Se em 2010 Doubrovsky disse que o debate continuava, em 2003, chegou a considerar a autoficção como gênero, se apoiando em Tzvetan Todorov.

[...] autoficção é de fato um gênero, se concordarmos com Tzvetan Todorov que “é apropriado chamar gênero as únicas classes de textos que foram reconhecidas pela história”. A história aqui não deixa dúvidas. Eu diria por minha própria conta que é uma versão pós-moderna risonha da autobiografia. [...] Influência decisiva da psicanálise, questionando radicalmente a ilusória “sinceridade e lucidez” da autobiografia clássica. Impossibilidade de uma compreensão totalizante de si mesmo, lógica e cronológica, como nos grandes textos fundadores (Rousseau, Chateaubriand, Goethe). Desconstrução do sujeito tradicional, pluralidade de narrativas fragmentárias, episódicas. Identidade que só pode ser alcançada nesta “linha de ficção” de que falava Jacques Lacan, mas também, sem dúvida, a morte de ideologias coletivas tranquilizadoras, que deixa o escritor diante de uma situação incerta de si. Escrever (e ler) para tentar dar sentido a si mesmo. [...] A autobiografia nasceu no século XVIII a partir do advento do individualismo com Rousseau. A autoficção é o seu avatar e a aventura do século XX. (Doubrovsky, 2003 apud Péron-Dounté, 2021, p. 178)

Na agricultura, a transgenia é sinônimo de “organismo geneticamente modificado”. Assim talvez possa ser considerada a autoficção. Uma vida vivida que se autorrenova, se hibridiza, pela ficção, sem perder o DNA com que nasceu. Para falar um pouco mais sobre isso, recorro à crítica genética.

2.5 Transformação como procedimento de criação: o lugar da autoficção

Se a ambiguidade real/ficcional é uma questão polêmica da autoficção, entendo ser importante explorar a complexidade do processo de criação na autoficção tendo como um dos elementos justamente a ambiguidade. Para isso, me apoio no nascimento do neologismo e em seu desenvolvimento pelo olhar da crítica genética, o estudo feito a partir manuscritos entre outros objetos utilizados pelo autor no processo de criação e pós-criação.

Alguns pesquisadores e autores – inclusive o próprio Serge Doubrovsky – tentaram contribuir com a discussão em torno da ambiguidade de obras autoficcionalis procurando elencar onde começa a ficção e onde termina a realidade, um esforço, entendo, difícil de ser bem-

sucedido, além de levantar uma questão inerente a qualquer obra literária: a inspiração e a alimentação a partir das vivências e experiências do autor.

[...] Toda e qualquer narrativa, mesmo aquelas que se pretendem mais coladas ao real, tem algo de ficcional. A ordem da exposição, os pormenores ressaltados ou omitidos, a ênfase dada a determinados fatos, o ângulo pelo qual eles são vistos e expostos, tudo isso dá à narrativa que se pretende mais verídica um caráter potencialmente ficcional. [...] Quando narramos nossa vida ou algum acontecimento dela, alimentamos autoficções ... Portanto, definir a autoficção literária em função de sua veracidade é uma falácia. (Perrone-Moisés, 2016, p. 88-89)

Tendo esse ponto de raciocínio como fixo, trarei alguns exemplos dessas tentativas para ilustrar essa investigação, porém, focarei mais à frente em uma questão que pode trazer uma contribuição maior a essa polêmica: a ambiguidade como um procedimento de criação. Outro ganho importante, me parece, é analisar se existem características específicas textuais que possam definir uma obra como autoficcional, ajudando então no grande impasse que se estabelece na literatura e trazendo, talvez, mais clareza à questão do gênero.

Para isso, recorro aos pesquisadores do Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM – Instituto de Textos e Manuscritos Modernos), dedicado exclusivamente aos estudos de manuscritos literários, e mais precisamente à Isabelle Grell, um dos maiores nomes no estudo de manuscritos de obras autoficcionais. Ao lado de outro estudioso da autoficção, Arnaud Genon, ela criou o website autofiction.org, que reúne textos de uma rede de correspondentes estrangeiros presentes nos quatro cantos do mundo, inclusive brasileiros, como Luciana Hidalgo, e pretende contribuir, de acordo com sua apresentação, para um “intercâmbio construtivo sobre as questões suscitadas pela autoficção”.

Quando os primeiros estudos genéticos tiveram início em 1968, um grupo de pesquisadores do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS – Centro Nacional de Investigação Científica) decidiu organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine recém-chegados à Biblioteca Nacional da França (BNF). Foi esse movimento que deu impulso ao começo dos estudos de manuscritos de obras clássicas de Proust, Zola, Valéry e Flaubert e também à posterior criação do ITEM.

Vestígios deixados por escritores renomados em seus manuscritos, entre outros documentos, instigam qualquer estudioso em literatura, afinal, o ato criador e sua genialidade fazem muitas vezes que elejamos muitos escritores, entre outros artistas, como quase “divindades”. O que leva escritores a criar personagens tão específicos, a desenvolver tramas

nunca colocadas no papel? O que determinado trecho nebuloso quer dizer exatamente? O crítico genético tenta descobrir essas questões como se estivesse em um filme de Sherlock Holmes, investigando pegadas no jardim, digitais no volante do carro, fios de cabelo nos lençóis, a marca da boca no copo. A partir dessas pistas, desses rastros deixados no caminho da escritura, os estudos genéticos são desenvolvidos.

Mas, claro, como qualquer processo investigativo, nem tudo é tão evidente porque nem todos os rastros estão sempre disponíveis ou visíveis a olho nu, e a utilização de microscópios não se aplica. O que a crítica genética realiza é a aproximação com o ato criador, identificando nele alguns indícios do percurso feito pelo autor. Esse ponto é importante, pois não desejo aqui resolver as questões que há 50 anos rodeiam a autoficção – seria muita pretensão, além de cegueira intelectual, porque entendo ser impossível compreender 100% um processo criativo, nem mesmo os autores têm essa consciência completa. Porém, identificar, a partir de vestígios, algumas evidências pode colaborar para um melhor entendimento da obra, no levantamento de hipóteses e, no caso da autoficção, talvez em como melhor legitimá-la como procedimento criador. Pequenas minúcias devem ser analisadas, como trocas de palavras, anotações pessoais, rabiscos e rasuras. Salles explica esses pormenores da seguinte maneira:

Ao longo de uma pesquisa de Crítica Genética, convive-se com o desenvolvimento de buscas estéticas. Essa procura vai se revelando, por exemplo, nos critérios que regem as opções com as quais o artista se defronta no decorrer de seu processo de criação. Esses critérios estão presentes, para um poeta, por exemplo, na substituição de uma palavra, no corte de um trecho, na adição de um poema ou na eliminação de uma vírgula [...]. (Salles, 2008, p. 18)

Se na ciência a genética é a busca pela hereditariedade, o estudo dos genes e as características passadas de pais para filhos, nas artes, especificamente na literatura, queremos entender o nascimento das palavras, os arranjos estéticos, desejamos mergulhar nesse DNA e atravessar as fronteiras dos processos criativos com a descoberta dos critérios adotados pelo autor. Foi estudando o manuscrito de *Le monstre* – que, depois de editado e reduzido, se chamaria *Fils* – que Isabelle Grell descobriu, antes de Doubrovsky se dar conta, de que o autor estava denominando sua obra de “auto-ficção” ao ler essa palavra na página 1.636 escrita dessa forma, inicialmente utilizando hífen. Digo “antes de Doubrovsky” porque o autor tinha em mente que a palavra “autoficção” surgiu ao tentar preencher a “casa vazia” da esquemática criada por Phillippe Lejeune, que previa os pactos romântico e autobiográfico, mas não considerava o pacto ambíguo que envolve uma obra autoficcional. Em um momento de

autorreflexão, Doubrovsky anotou “auto-ficção” no manuscrito, criando o neologismo durante a própria feitura da obra.

Escrevo um TEXTO QUE ESPELHA um LIVRO QUE REFLETE
 se escrevo a cena que vivo que vejo aqui está
 sólida está
 sento-me aqui de forma literal é verdade é literalmente verdade é reescrito
 diretamente escrevo e logo tudo cai como uma luva
 (p. 1.636)
 a cena parece ser a repetição da mesma cena vivida diretamente como
 REAL de certo sem sombra de dúvidas estou
 aqui sentado no banco de trás
 basta a mão no volante
 posiciono o caderno bege entre meus dedos livro dos sonhos construído em sonho
 me volatiliza estou aqui é real se
 escrevo no meu carro
 minha autobiografia será
 minha AUTO-FICÇÃO¹⁰ (Manuscrito Doubrovsky apud Grell, 2007a*¹¹)

Isabelle Grell aponta que Doubrovsky passaria por três etapas de escrita até alcançar lucidez para denominar o que ele entende por autoficção: memórias, bioautografia e análise. O livro *Le monstre* que se tornaria *Fils*, que a princípio contava com 2.599 páginas e depois foi reduzido a 535, aborda o amor que o autor sentia pela mãe, Renée Weitzmann, que morreu em 1968 em um hospital parisiense sem que seu único filho, emigrado para os EUA, a tivesse visto novamente. Doubrovsky recorreu a suas memórias e autoanalisou passagens como a reflexão acerca de um sonho anotado em um caderno bege, ideia de seu psicanalista na vida real. “É nessa perspectiva que devemos considerar, em última análise, que a linguagem a ser inventada, o gênero que acabará sendo chamado de autoficção, se caracteriza antes de tudo por sua ‘liberdade vigiada’” (Grell, 2007a, [s. p.] – tradução minha).

Ao analisar o manuscrito originário de *Fils*, a pesquisadora fez um mergulho na obra capaz de descobrir o momento da criação do neologismo, ali grafado no manuscrito, mas

¹⁰ No original: “j’écris un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN REFLETS
 si j’écris la scène que je vis que je vois c’est là c’est solide”
 assis là sur littéral c’est vrai c’est littéralement vrai c’est recopié en direct j’écris recta ça tombe pile
 (f 1636) “ [...] la scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue comme
 RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos de la main sur le volant suffit que
 je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit en rêve me volatilise j’y suis c’est réel si
 j’écris dans ma voiture
 mon autobiographie sera
 mon AUTO – FICTION” (f 1637)(5)

¹¹ (*) Tradução Karen Lemes.

também, ao se aprofundar no processo criativo, identificou e caracterizou de acordo com ela por que a obra é autoficcional e não autobiográfica.

[...] Doubrovsky quer nos infectar, deixar vestígios de si mesmo em nós! Ele está longe de querer se descrever em uma autobiografia e, assim, excluir o leitor. Pelo contrário! Sendo possuído por sua mãe, coloca sua voz a serviço de sua mãe, se a linguagem se torna ditado, ditadura, S. Doubrovsky busca retribuir suas palavras insinuando-se através de uma escrita autoficcional em seu leitor. Ao fazer isso, ele ganha sua aposta: “Esse é o truque. Se o leitor quiser me seguir, se eu consegui um pouco, só um pouco, despertar seu interesse pelo meu personagem, eu passarei minha pessoa para ele... Devorando o romance, ele engolirá a autobiografia”. (Grell, 2007a, [s. p.] – tradução minha¹²)

Doubrovsky dá os créditos à Grell em seu artigo “Les points sur les ‘i’” (2007, [s. p.] – “Os pontos no ‘i’”, em português). “Fui aprendendo a verdade pouco a pouco graças ao trabalho de Isabelle Grell e seus colegas que se esforçaram para tentar reconstruir o texto original *Fils*, que se chamava *Le monstre*”. Tanto ele quanto Grell dissecam a obra para descobrir os vestígios da autoficção. Grell encontrou alguns, muitos deles relacionados às exclusões que o autor fez na obra publicada, mas que estavam no manuscrito analisado. Recortes no texto demonstraram autocensuras conscientes visando preservar amigos, ex-amantes, entre outras pessoas. Como exemplos, temos a carta para a primeira esposa Claudia que foi encurtada uma página inteira, a retirada de uma esposa traída para preservar um amigo valioso e o nome de uma de suas ex-amantes. Cortes foram analisados e representam não apenas o respeito pelos conhecidos, como também o pacto de veracidade com seu leitor, como a mudança de data da visita da personagem Céline na prisão na Dinamarca, que no manuscrito constava como 1945, porém na obra foi publicada como 1947, após a verificação dos fatos pelo autor.

Já Doubrovsky revelou que muitos fatos eram reais, porém admite que a vida não pode ser contada com exatidão. Ele dá como exemplo que a casa em que o narrador acorda às 8 h da manhã, em determinado trecho, existia como ele a detalhou.

[...] Descrevo com exatidão o quarto da casa que, na época, eu tinha no Queens. Na mente do narrador, formam-se as mais diversas combinações de ideias: sobre sua

¹² No original: “Doubrovsky veut nous infecter, laisser des traces de lui en nous! Il est loin de vouloir se décrire dans une autobiographie et ainsi en exclure le lecteur. Au contraire! Lui étant possédé par sa mère, s’il met sa voix au service de sa mère, si la langue devient dictée, dictature, S. Doubrovsky cherche à renvoyer ses mots en s’insinuant par le biais d’une écriture autofictionnelle en son lecteur. Ce faisant il gagne son pari: ‘Telle est l’astuce. Si le lecteur a bien voulu me suivre, si j’ai réussi un peu, rien qu’un peu, à éveiller son intérêt pour mon personnage, je lui refilerai ma personne... En dévorant le roman, il avalera l’autobiographie’”.

infância, depois acerca de uma carta que recebeu no dia anterior de uma jovem que amou no passado etc. Tudo isso, todos esses detalhes, são exatos; esta jovem realmente existiu. Porém, tudo se reinsere numa sequência completamente imaginária, ou seja, reenquadra-se o dia. Em outras palavras, o que o escritor inventa é a reconfiguração dos fragmentos da existência a qual ele reinscreve em um texto. Em absoluto, o texto e a escrita tomam a dianteira da experiência vivida. A experiência dá o impulso, mas, ao final, o que permanece é o texto que será lido pelo leitor. Não lemos uma vida, lemos um texto. (Dobrovsky, 2007, [s. p.]¹³)

O autor também comenta, nesse artigo, que os sonhos descritos no livro são reais. Estavam anotados no tal caderno bege, por orientação de seu psicoterapeuta, e de lá ele coletou as informações. Isso seria, então, uma parte verídica, a ficcional seria a interpretação.

[...] Repito que nenhuma autobiografia ou autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Essa não é uma possibilidade. Vive-se a vida em um corpo; o outro é um texto. Porém, o texto pode se esforçar para recuperar os movimentos íntimos da experiência vivida [...]. (Dobrovsky, 2007, [s. p.] – tradução minha¹⁴)

Phillip Vilain também fez o exercício de tentar separar o que era ficção e realidade de seus textos autoficcionais, entre eles *L'étreinte* (O abraço, 1997), seu primeiro romance, examinando sob a perspectiva da crítica genética e procurando medir esse referencial em relação a como o processo de autoficcionamento transformou a narrativa e foi feita uma “uma transposição eficaz ou não”.

[...] A factualidade da lembrança se revela insuficiente para a autoficção e não se trata mais simplesmente de procurar essa lembrança atrás de si, no antetexto, mas também diante de si, no texto [...] Igualmente, ao ser rememorado, o referencial se reelabora constantemente, se reproduz e se dá a ler em sua unidade própria como variação dele mesmo. (Vilain, 2009 apud Noronha, 2014, p. 168)

Outro ponto que Vilain analisa é a reescrita de determinados trechos de seu livro e como esse ruminar das palavras que são mastigadas, engolidas e reconstruídas interferem no pacto de

¹³ No original: “Je décris très exactement la chambre de la maison que je possédais à Queens à l'époque. Dans l'esprit du narrateur, toutes sortes d'associations d'idées se forment: sur son enfance, puis à propos d'une lettre qu'il a reçue la veille d'une jeune femme autrefois aimée, etc. Tout cela, tous ces détails, sont exacts; cette jeune femme a bien existé. Mais tout est réinséré dans une consécution absolument imaginaire, à savoir le cadre de cette journée. Autrement dit, ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il réinscrit dans un texte. Il y a un primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. Le vécu donne l'impulsion, mais il ne reste, in fine, que le texte que le lecteur lira. On ne lit pas une vie, on lit un texte”, tradução Karen Lemes

¹⁴ No original: “Encore une fois, aucune autobiographie ni aucune autofiction ne peut être la photographie, la reproduction d'une vie. Ce n'est pas possible. La vie se vit dans le corps ; l'autre, c'est un texte. Mais le texte peut s'efforcer de retrouver les mouvements intimes du vécu”.

referencialidade. Ele toma como exemplo uma passagem reescrita onze vezes no qual fala a respeito do alcoolismo do pai e de como essa construção textual modifica a veracidade ao se aplicar poesia.

[...] Pode me acontecer de reescrever uma mesma passagem umas 30 vezes até encontrar sua forma perfeita, sua musicalidade sensível, seu estilo particular, mesmo se essa estilização do referencial se realiza em detrimento dele próprio: na verdade, o continente terá prioridade sobre o conteúdo, a forma sobre o fundo e o que permanecerá no texto final, dessas reescritas, dessas variações recomeçadas, será apenas o esqueleto do referencial [...] (Vilain, 2009 apud Noronha, 2014, p. 172)

Foi analisando esse ponto de seus próprios manuscritos que Vilain trouxe a questão sobre a ambiguidade: “[...] em que medida o referencial diz mais respeito a um exercício de autoficcionamento do que um exercício comum de ficcionamento e em que medida ele significa propriamente um questionamento eficaz para a autoficção [...]?” (Vilain, 2009 apud Noronha, 2014 p. 177).

As questões postas por Vilain nesse trecho são constantemente levantadas por estudiosos. Se por um lado a ambiguidade me parece um dos pontos centrais da polemização acerca da autoficção, de outro, elaborar um pouco mais a fundo os processos criativos alimentados pela vida pode trazer uma nova abordagem para a autoficção e se tornar um caminho a ser explorado – afinal, as influências que sofremos do mundo e de nossas experiências reverberam em processos criativos desde sempre. A briga do pai com a mãe é aparente nos desenhos infantis de escola, o primeiro beijo surge no concurso de redação juvenil, a morte da mãe é o fio condutor do romance premiado. O autor transforma o que vive em ficção, incorporando fatos reais a seu processo criativo e criando recursos estéticos para moldar sua obra. Assim, a criação como transformação da vida me parece o lugar da autoficção, partindo da máxima de que tudo é alimentado pela existência, sofrendo mediação a partir do processo criativo.

O autor de autoficção explora sua existência de maneira mais explícita, seja pelo nome do personagem ser igual ao do autor e narrador, seja pelo conhecimento histórico que temos de sua vida. Essa me parece a diferença central entre autores de romance, por exemplo, que também se utilizam de fatos da vida (sua ou de outros) para criar suas histórias, porém de maneira não declarada e, talvez, utilizando esses fatos como estopim para a obra e não como roteiro principal da escrita, como comumente fazem autores autoficcionalistas.

Ao estudar processos criativos, Steven Johnson chama esse procedimento de “possível adjacente”, que seria “um mapa de todas as maneiras segundo as quais o presente pode se reinventar” (2011, p. 20). Ele partiu do princípio do cientista Stuart Kauffman, que deu esse nome para o conjunto de todas as combinações de primeira ordem, ou seja, algo acontece, uma janela se abre e, como o software do Windows, várias outras são possíveis a partir do momento que decidimos explorá-las.

[...] Pense nele como uma casa que se expande num passe de mágica ao se abrir cada nova porta. Você começa numa sala com quatro portas, cada uma levando a uma nova sala que ainda não visitou. Essas quatro salas são o possível adjacente. Mas depois que você abre uma dessas portas e entra na próxima sala, três novas portas aparecem, cada uma levando a outra sala nova em folha a que você não poderia ter chegado a partir de seu ponto de partida original. Continue abrindo portas, e por fim terá construído um palácio (Johnson, 2011, p. 20)

O conceito transformador se baseia no fato de que ideias não surgem do nada; são construídas a partir de um grupo de partes existentes, que se combinam e se expandem. Essa rede de conexões funciona como uma teia que se interliga e cria outras ligações. O criador – no nosso caso, o autor autoficcional – faz uma decantação do que é exposto, seleciona e, a partir daí, cria caminhos paralelos ao fato real ao abrir as portas e encontrar o possível adjacente. Ele capta retalhos de sua realidade e os costura em uma colcha que se desenvolve a partir desses fragmentos fazendo surgir outros, de outras cores, texturas e formatos, ou o retalho original ganha outra forma, lapidada pela criatividade poética, se reconstruindo a cada remendo, a cada novo recurso estético.

Johnson defende o conceito de redes líquidas, por meio das quais as grandes ideias são formadas com a exploração do possível adjacente de conexões que se interconectam em nossa mente. Ele dá como exemplo nosso próprio cérebro.

[...] não se pode ter uma epifania com apenas três neurônios se acendendo. A rede precisa ser densamente povoada. Nosso cérebro tem cerca de 100 bilhões de neurônios, um número bastante impressionante, mas todos eles seriam inúteis para criar ideias se não fossem capazes de estabelecer essas conexões complexas uns com os outros. Um neurônio médio conecta-se com mil outros neurônios espalhados pelo cérebro, o que significa que o cérebro humano adulto contém 100 trilhões de conexões neuronais distintas, fazendo dele a maior e mais complexa rede existente na Terra. [...] (Johnson, 2011, p. 27)

Como amostra, tentarei utilizar o exemplo de Doubrovsky quando ele relata a utilização das anotações do caderno bege em sua obra *Fils*. Ali, na vida real, fazia anotações de seus

sonhos por orientação de seu psicoterapeuta. Na obra, descreveu esses sonhos como estavam na caderneta, porém, a partir deles, criou interpretações. Cada página, cada anotação seria o possível adjacente que cresce em uma rede de conexões ilimitadas, levando a imaginação e a criação ao patamar da inventividade, a partir do rompimento do isolamento desse objeto. As interpretações dos sonhos, ficcionalizadas, também podem ter se alimentado de outras interpretações já ouvidas pelo autor de seu psicoterapeuta na vida real, ou da leitura de livros e artigos sobre interpretação de sonhos, ou documentários sobre sonhos – enfim, as fontes e interconexões são infinitas. Um fragmento, uma peça é capaz de se multiplicar e formar o quebra-cabeças da criação.

O ato criador precisa, assim, de associações e de interações. Na autoficção – pode-se dizer – a conexão entre realidade e ficção acontece por intermédio de uma forma mediada e sensível que é traduzida na atividade estética. O autor autoficcional escreve sobre um fato real de sua vida e o transforma em poesia, e nesse processo de poetização ficcionaliza sua história criando, então, outra, sem deixar de lado a identidade onomástica e o pacto oximórico.

O artista, nessa perspectiva, está sendo visto como um explorador da existência. Formas e cores reais são absorvidas pelo mundo imaginário (Bacheiard, 1988). Poder-se-ia dizer que a conexão entre realidade e ficção acontece por intermédio de uma forma mediada e sensível. A realidade não é imediata; a ficção não surge pelo contato direto com o dito real. Cyro dos Anjos (1982) considera a ficção como uma interpretação da realidade, quer exterior, quer interior. A imaginação é, assim, vista como instrumento de elaboração da realidade. (Salles, 1998, p. 91)

A realidade é matéria-prima da criação literária e, no caso da autoficção, me parece, utilizada da maneira mais abrangente e perceptível. Tanto que há processos jurídicos sofridos por autores ao publicar suas obras, como é o caso do escritor Ricardo Lísias, que publicou uma decisão judicial fictícia na série de e-books *Delegado Tobias* (2014) e em páginas do Facebook utilizando documentos que acabaram sob suspeita de falsificação. Em outra ocasião, ele foi processado pelo ex-deputado federal Eduardo Cunha, cujo nome foi utilizado para assinar o livro *Diário da cadeia*, de 2017. Porém, voltando ao ato criador, que transforma a vida em texto, em uma rede de associações de vivências, com elementos já existentes que passam por um processo criativo de transformação, há, por exemplo, autores que revelam o ponto de partida da criação como uma cena vivida ou um filme assistido.

[...] Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado, só com um futuro glorioso que a obra

materializa. [...] Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. A “anotação no guardanapo do bar” não é nada mais, muitas vezes, do que a tentativa de não deixar uma associação se perder. (Salles, 2006, p. 19-20)

Recorri à crítica genética e aos conceitos de criação para procurar melhor compreender a ambiguidade entre o real e o ficcional desse “gênero” tão polemizado pelo meio literário, levantando a hipótese de que a ambiguidade nada mais é do que parte da criação do autor como no caso de qualquer outro romancista. A diferença me parece ser a forma declarada (ou mais nítida pelo leitor) de como se faz isso. De acordo com esse ponto de vista, poderia a autoficção ser considerada uma literatura menor?

2.6 Pós-autonomia e inespecificidade e o livre-arbítrio literário

Expressões literárias inovadoras ultrapassam os limites da poética, da invenção, da criatividade e de formatos até então estabelecidos, desestabilizando o que se conhecia por literário. Autor, narrador e personagem se fundem, real e ficcional rompem barreiras, documentos originais intervêm em meio a relatos ditos (ou não) ficcionais, obras ocupam espaços mais democráticos, expandindo pontos antes considerados fixos. Eles se manifestam dentro de uma esfera pós-autônoma, que ultrapassa os limites da independência na criação de territórios que decidem suas próprias regras e se desenvolvem em áreas que se estendem, se alargam, se expandem.

Partindo dessa óptica na qual outros espaços literários são criados e ocupados, delineando novos contornos, estudarei a autoficção olhando agora para outros dois conceitos: literatura pós-autônoma, a partir das características discutidas por Josefina Ludmer (2007) e, dentro desse complexo de emancipação, a noção de inespecífico, a partir dos conceitos de Luciene Azevedo (2020).

Quando Rosalind Krauss (1979) analisa obras como o *Observatory*, do artista modernista norte-americano Robert Morris, *Maze*, da escultora também norte-americana Alice Aycock, ou intervenções artísticas não nominadas do escultor inglês Richard Long e do norte-americano Joel Shapiro, ela procura concretizar o limiar da lógica dos monumentos e esculturas modernistas e suas condições mutáveis de significado e função. Ela aborda, em outras palavras, a autonomia da arte e sua independência diante de modelos preestabelecidos. Quando falamos de literatura, entendemos que esse movimento também vem se alastrando nos tempos recentes

a partir do surgimento de novas linguagens e formas, instalando-se, talvez, em um “entre-lugar”, que governa a si próprio.

Seriam obras que teríamos dificuldades de classificar diante da inovação de forma, de conteúdo, de modelos até então não estabelecidos. Obras que rompem os limiares entre realidade e ficção, ou, ao mesmo tempo, podem ser ficção e realidade, deixando a dúvida para o leitor resolver. Se abrigam dentro de uma nova realidade cotidiana, que valoriza a escrita de si e que constrói um novo presente literário.

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano [...]. (Ludmer, 2007, p. 2)

Percebe-se, assim, novos modos de compor, sem o *modus operandi* de personagens como herói e vilão, sem os mesmos argumentos e justificativas. Na literatura pós-autônoma de Ludmer não existe espaço predeterminado para o autor, o narrador, os personagens, a trama. Tudo pode se diluir e se fundir ou confundir, fazendo surgir movimentos e estratégias errantes cheias de multiplicidades e pluralidades, com elementos que ganham outras representações, que talvez não precisem mais se legitimar, questionando a autonomia do regime literário. Podem exhibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura. Nessa visão, inclusive, o literário não está mais tão divorciado das outras esferas sociais, tanto que instrumenta a realidade cotidiana.

Quando falamos de inespecificidade, de acordo com os conceitos de Azevedo (2020), adentramos duas esferas: o lugar da ficção e da não ficção e a forma da narrativa que não busca uma concretude de gênero. São obras híbridas que misturam gêneros, podendo ser ora romance ora ensaio, ora relato, ora crônica, em um mix de parentes literários que compõem uma família plural, misturando conceitos antes tão fixamente estabelecidos.

[...] O americano Ben Lerner reconhece que lidamos com obras que não sabemos classificar muito bem como ficção ou não ficção, pois em muitas delas o que lemos parecem digressões autorais, que descambam para o ensaio ou simulam entradas de diário, comentários sobre leituras ou episódios políticos. Estamos então no terreno do impróprio, nem sequer sabemos se o que estamos lendo pode ainda ser chamado de

literário. Não apenas porque há muito de não ficção (em especial por causa de um embaralhamento entre o narrador e o autor, o enredo e a exposição da vida do personagem-autor), mas também porque a narrativa não apresenta exatamente um enredo com personagens e trama definida. Ainda assim, Lerner (2014) insiste: “A forma emerge como problema pela própria falta de forma”. (Azevedo, 2020, p. 4)

Escrituras em formatos híbridos proliferam narrativas que se valem de outras formas e de outros meios composicionais e trazem como recusa o pertencimento, o qual, em vez da perda, ganha valor. A rede de discursos possíveis se desestabiliza, trazendo com essa desestabilização outras formas de pensar a estética literária, estética essa que procura reproduzir uma sociedade e suas tensões, reflexões, modos de ver o mundo pós-contemporâneo, se contrapondo ao conservadorismo mimético como em um exercício de forças entre o antigo e o moderno. Só a ficção parece não dar conta. Novas camadas submergem aos olhos de quem passa, então, a questionar antigas formas, talvez enfraquecendo-as diante da potência que a interdisciplinaridade pode manifestar e botando em xeque as marcas canônicas do gênero mais popular, o romance.

Esse entrecruzamento de procedimentos estéticos ultrapassa formas dominantes e cria uma identidade única que talvez acompanhe, em meu ponto de vista, os elementos reflexivos de uma sociedade que se desenvolve. Ao alavancar a originalidade, tão valorizada, o inespecífico passa a ser uma condição de procedimento literário da atualidade, reduzindo a força de formas dominantes de produção estética. Diferentes elementos se manifestam, desafiando a constância do texto narrativo e abrindo para uma invenção de novos lugares e formas e, conseqüentemente, de experiências. Talvez essas novas formas estéticas, ditas inespecíficas, tenham surgido justamente na tentativa de representar os anseios e as reflexões de uma sociedade tão plural e heterogênea como a atual.

“A realidade está continuamente superando nossos talentos”, afirmava Philip Roth (1969, p. 144), já na década de 60. Será que é essa sensação de que a nossa realidade desafia qualquer noção de verossimilhança que faz com que hoje experimentemos a “impossibilidade da ficção na era da não ficção”, como afirma a personagem do romance de Luiselli? (Azevedo, 2020, p. 29)

Como observa Ludmer (20107, esse movimento de pós-autonomia pode ser caracterizado como uma saída da ficção, pois muitas narrativas habitam uma espécie de fronteira instável, um dentro-fora ou realidade/ficção, característica essa tão marcante de obras autoficcionais. Identifiquei quatro pontos de conexão entre os conceitos de pós-autonomia e inespecificidade

em autoficção que, a partir de agora, gostaria de abordar. São eles: fronteira entre real e ficcional, interseção entre autor, narrador e personagem, tipo de narrativa e estabelecimento de um gênero.

O primeiro ponto de conexão com os conceitos de pós-autonomia e inespecificidade com a autoficção é, de meu ponto de vista, a ambiguidade tão abordada por estudiosos nessa fronteira que se estabelece entre o real e o imaginário e se dilui ao longo das páginas de uma obra autoficcional. Esse tipo de escrita não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido.

É como se nesse atrito entre realidade e ficção tivesse se formado uma espécie de “bolha” capaz de abrigar duas vertentes, duas verdades: a real e a inventada. Nesse globo flutuante, ambiguidades coabitam e ganham novas denominações: o real passa a ser a narrativa possível de si (Vieira, 2016) diante de uma memória falível, que preenche as lacunas do esquecimento com a ficção. A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção, característica essa também encontrada nos conceitos de pós-autonomia e de inespecificidade literárias.

O jogo da verdade é inerente à autoficção, confundindo e provocando, geralmente, uma recepção contraditória da obra na cabeça do leitor, que, ao se embrenhar na história, constantemente se pergunta: É verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado? É justamente a ausência de fronteira entre o real e o ficcional que provoca as grandes discussões no domínio da teoria, já que parte dos teóricos recusa a recepção ambígua do texto apresentado como autoficção. Alguns teóricos dizem tratar-se de “um fenômeno”, não exatamente de um movimento literário (Forest, 2011 apud Hidalgo, 2013, p. 219).

O segundo ponto que entendo que poderia, dessa forma, classificar autoficção como uma literatura pós-autônoma e inespecífica, de acordo com os parâmetros de Ludmer e Azevedo, é a interseção entre autor, narrador e personagem. Os limites entre ficção e realidade se embaralham bastante, sobretudo, porque, justamente, o nome do autor, o do narrador e o do personagem coincidem. A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é potencializada pela identidade onomástica. Onde começa um e termina o outro?

O terceiro ponto de conexão entre os conceitos pós-autônomos de que aqui trato e a autoficção é o tipo de narrativa. Formatos mais, digamos, clássicos perderam espaço para

narrativas pós-modernistas, que misturam hibridismo em seus relatos. Não há mais fórmulas de sucesso. O texto autoficcional apresenta vários traços de oralidade, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, falta de unidade e autocomentários, que tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência. Essas obras têm uma preocupação estética e linguística porque procuram uma forma original de se (auto)expressar e trazem também, como importante característica de inovação na escrita, autoquestionamentos. É uma escritura autoanalítica e autorreferencial. Philippe Gasparini percebe outro tipo de característica na narrativa autoficcional: o metadiscorso, e coloca esse recurso estético como provocação ao leitor que espera ingenuamente descobrir o real e o ficcional da história.

O quarto e último elemento que caracterizo como inespecífico em autoficção, dentro de uma literatura pós-autônoma, é, novamente, a questão do gênero. Não é raro nos depararmos com a inscrição da palavra “romance” na capa de um livro autoficcional, entre outras questões já abordadas nesta dissertação.

[...] O estudo das formas contemporâneas me interessa porque vejo aí a possibilidade de entender a maneira como se contam histórias hoje, mesmo que essas formas sejam percebidas como sem formas, in-formes, pois muitas narrativas se parecem mais a um arranjo, a uma espécie de improviso que ganha algum equilíbrio à medida que são narradas e, nesse sentido, estão muito distantes de uma unidade visível, definida por um contorno. Forma, então, pode ser compreendida como sinônimo de gênero? (Azevedo, 2020, p. 23)

Assim, o hibridismo da autoficção, que ficcionaliza a própria vida, procura ganhar autonomia dentro de sua inespecificidade. Sem regras, se recusa a pertencer, reinventando dentro da esfera de criação literária, procurando encontrar seu espaço na prateleira de gêneros, a partir de sua forma que mistura, sem ocultamento, mas também sem desvendamento, fatos e artes, vida e texto.

Chego ao final deste segundo capítulo após estudar a autoficção sob diferentes perspectivas, analisando pontos considerados polêmicos no meio literário, como a questão do gênero do neologismo e a ambiguidade tão questionada por estudiosos. Para isso, procurei me aprofundar em conceitos de estudiosos nacionais e internacionais, explorando também novos olhares a partir da crítica genética e da pós-autonomia e inespecificidade da literatura, imergindo algumas hipóteses para reflexão, como a ambiguidade como procedimento de criação, a ocupação da autoficção na literatura a partir de sua inespecificidade e a autonomia dentro de sua

narrativa mista. E dentro desse hibridismo da composição literária estudarei no próximo capítulo um recurso estético frequentemente utilizado na autoficção: a metaficção.

3- Metaficção, intertextualidade e autoficção: estratégias literárias na era do “self”

Se no segundo capítulo transcorri sobre a autoficção desde sua definição até a ambivalência como parte do processo criativo, neste seguirei abordando esse “gênero”, porém a partir de recursos estéticos utilizados em suas narrativas, como a metaficção e a intertextualidade. Interessa-me trazer conceitos de estudiosos renomados no tema como Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1988), William Gass (1971), Mikhail Bakhtin (1963), Julia Kristeva (1969), além de teóricos em escrita de si, como Diana Klinger (2006), e de literatura contemporânea, como Leyla Perrone-Moisés (2016), especialistas esses que cobrem três áreas que entendo serem fontes de importante debate: a ambiguidade real/ficcional levada à esfera máxima com a adoção de estratégias metaficcionais e intertextuais e a formação de camadas etéreas que conectam passado com presente, verossimilhança com ficção, e o enredo social em que vivemos e seu espelhamento em escritas narcisísticas.

Nesse cenário em que a autoficção causa embates de ideias e pontos de vista e a metaficção soa como uma melodia complementar que, quando tocada, deixa a ambivalência entre real e ficcional ainda mais estridente, o leitor é incluído, pois sua presença é constantemente exigida a ponto de ele se transformar em coautor das narrativas que aprecia enquanto lê. O rompimento da ilusão da metaficção atravessa as entrelinhas da história e revela ali outra, faz da escritura a protagonista que sobe ao palco elevando à fábula a seu momento mais instigante: o da criação. Tudo, porém, pode se transformar pela contemplação autoficcional que já carrega consigo a ambiguidade da história, reforçada pelo pacto oximórico e a identidade onomástica. São elementos que se cruzam e transformam o uso desse recurso estético em uma estratégia potente em narrativas do eu, narrativas essas que não param de demonstrar crescimento em um mundo onde o self vira espetáculo.

Dotada de algumas hipóteses, discorrerei sobre elas no sentido de contribuir com reflexões que, certamente, não se exaurem por aqui, porém são necessárias nesse momento pós-pandemia em que falar de si mesmo ganha ainda mais relevância, apesar das críticas de estudiosos sobre o valor literário da autoficção. São essas críticas que ajudam, talvez, a alavancar a construção textual de narrativas autoficcionais por meio de estratégias literárias para que não se transformem em relatos narcisísticos extremos.

Mesmo sendo “auto”, ainda assim se torna ficção. Estudiosos em autoficção identificam técnicas narrativas similares às utilizadas em romances, intensificando recursos e cuidados na

escolha das palavras, no enredo, na estrutura muitas vezes rizomática, no tom marcado pela oralidade, pelas constantes disputas entre os pontos finais e os de interrogação, que problematizam a relação entre escrita e experiência, provocando constantemente o olhar de quem lê – afinal, o “eu” só existe pelo olhar do outro.

[...] Para escrever autoficção, como para escrever romance, é preciso pensar na arte da composição narrativa, e isso só se consegue com artifício, portanto, não se pode pensar em restituir “toda a verdade” do acontecimento porque o acontecimento pertence ao domínio do vivido e a escrita literária pertence ao domínio da linguagem [...] (Figueiredo, 2020, p. 240)

O uso da linguagem com estratégias apropriadas dão o contraponto às questões polêmicas, tornando-as, muitas vezes, irrelevantes. Entre os recursos estéticos muito utilizados está a metaficção, pela qual começarei abordando os conceitos e suas implicações na autoficção.

O ponto central da metaficção é o jogo entre o real e o ficcional, justamente a ambiguidade marcada pela autoficção e que, na primeira pessoa, traz ainda mais incertezas à narrativa. Se a metaficção, mas do que destruir o conceito de realidade na ficção, o problematiza, na autoficção o possível “joguete textual” pode ter a intenção de se tornar séria, como para reforçar a “veracidade” da história: “conto como te conto para que você acredite no meu contar”. Na ficção, a metaficção cria sentidos opostos. Na autoficção, os movimentos entre a cena e o bastidor podem seguir na mesma direção: a validação da história enquanto história, na qual o que acontece na coxia procura legitimar a narrativa que se passa no palco.

Essa estratégia de “esconde-revela” do metadiscorso oferece, então, mais luz ou sombras a essa ambiguidade autoficcional tão polemizada no cenário literário internacional? Trabalharei com duas hipóteses: I) o recurso metaficcional é utilizado para reforçar a ambiguidade da autoficção e o jogo de esconde-revela; ou II) a narrativa metaficcional rebaixa a ficção para elevar o discurso subjetivo do narrador à realidade mais possível de si?

Em outras palavras: esse recurso estético é utilizado em narrativas autoficcionais como esquema para reforçar a realidade dos fatos narrados ou romantizar a história baseada em fatos reais? Desde já, não busco concretude, uma decisão final para questões tão complexas. Não há e provavelmente nunca haverá tal consenso, pois se trata de uma façanha difícil, com questões competindo entre si. Acredito, porém, que a discussão valha na medida em que vivemos em

uma sociedade que privilegia narrativas de si, com grupos de leitores ansiosos por relatos de experiências pessoais, ávidos por descobrir seus bastidores.



Hipóteses:

I) o recurso metaficcional é utilizado para reforçar a ambiguidade da autoficção e o jogo de esconde-revela?

ou

I) a narrativa metaficcional rebaixa a ficção para elevar o discurso subjetivo do narrador à realidade mais possível de si?

Esquema de hipóteses do uso da metaficção como estratégia que reforça ou não a ambiguidade na autoficção.
Fonte: criado pela autora.

Mas antes de chegar a essas questões de maneira mais atenta, abordarei a metaficção. Para explicar essa mistura entre realismo, realidade e ficção ou disputa de espaço entre eles, analisarei primeiramente dois pontos que considero importantes: o texto literário como artefato e a intertextualidade como estratégia metaficcional. Mais adiante, tratarei da relação entre ficção e realidade na autoficção e encerrarei procurando avistar o outro lado da história da história: a perspectiva do leitor e seu papel como coautor em uma era em que uma narrativa baseada em fatos reais pode ser mais tocante do que uma imaginária.

3.1 Atravessando o tradicional e rompendo com a ilusão

Assim como a autoficção, a metaficção não é um recurso estético que surgiu no contemporâneo. Muitos estudiosos relembram Cervantes (2018) como o precursor de textos metaficcionais. Registros demonstram que narrativas voltadas para si, com autoquestionamentos ao longo do fazer da obra, existem desde o século XVI, principalmente no século XVII na França; no século XVIII, além da França, também na Inglaterra e na Alemanha; e, posteriormente, com maior concentração dessa técnica em obras ao longo do século XX, principalmente a partir dos anos 1950. A crítica literária Leyla Perrone-Moisés

relembra na obra *Mutações da literatura do século XXI* (2016) outros grandes nomes da literatura que também fizeram uso da metaficção antes da alcunha ser criada, entre eles Sterne, Diderot e Machado de Assis, entre outros, se multiplicando nos Estados Unidos e na América Latina, e também no Brasil com um aumento significativo desse tipo de narrativa, se tornando, de acordo com alguns teóricos, uma ficção pós-moderna. “[...] Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia” (Perrone-Moisés, 2016, p. 49).

Na década de 1970, o termo metaficção foi criado pelo romancista e teórico norte-americano William Gass, a partir da noção de metalinguagem desenvolvida pouco antes pelos linguistas Louis Hjelmslev e Ferdinand de Saussure (Bernardo, 2010) para denominar os novos romances americanos do século XX, chamados na época de antirromances, um movimento literário que desqualificava o romance diante dessas tentativas, pois no século anterior as obras literárias eram compreendidas pelo viés realista, como representação supostamente fiel da realidade. Gass pensava diferente e enxergava a metaficção como uma evolução do fazer literário. “[...] Muitos dos então chamados antirromances são na verdade metaficções” (Gass, 1958, p. 34, apud Bernardo, 2010, p. 40). A partir daí, estudiosos começaram a se debruçar sobre essas narrativas para entender melhor suas características, analisando-as, definindo sua natureza, determinando seus aspectos e procedimentos.

Há autores que colocam os termos “ficção pós-moderna” e “metaficção” como sinônimos, pois o romance reflexivo teve seu ápice no período pós-moderno, principalmente desde a década de 1970 até o momento presente, ganhando corpo de fenômeno literário. Porém, outros modos de denominação da metaficção surgiram, com uma proliferação de termos para tratar da ficção que volta a si mesma. Na tentativa de definir essa nova “descoberta”, encontrei as seguintes nomenclaturas durante minha pesquisa: romance introvertido, antirromance, irrealismo, surficção, transficção, romance autogerado, narrativa narcisística, ficção autorreferencial, ficção reflexiva, ficção autoconsciente, antificção, narrativa antimimética e ficção pós-moderna. “No Dicionário de termos literários, de Joseph Shipley, de 1970, D. Quixote é considerado um antirromance, porque foi escrito como uma reação contra os romances de cavalaria[...]” (Faria, 2012, p. 241).

Jean Paul Sartre também não via de maneira negativa a suposta “morte do romance”; ao contrário, era para ele uma renovação que caminhou ao lado das inquietações de uma época. “Estas obras estranhas e difíceis de classificar não testemunham a fraqueza do gênero

romântico, eles apenas marcam que vivemos um momento de reflexão e que o romance está em processo de refletir sobre si mesmo” (Sartre, 1956, apud Faria, 2012, p. 242).

Outra importante estudiosa da metaficção é Patricia Waugh, que trata o tema em seu livro *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Metaficção: teoria e prática da autoconsciência ficcional – em tradução livre). Ela pontua com frequência as questões interligadas da relação ficção e realidade, mas desse tópico vou tratar mais à frente quando farei um cruzamento dele com os estudos da autoficção. Alguns pontos de sua obra, contudo, merecem ser abordados agora, entre eles a questão histórica, o mundo em que vivemos e as demandas cada vez maiores pela exposição da subjetividade, que exige autoquestionamentos, reflexo de uma cultura cada vez mais pluralista que não se contenta em assistir à vida a partir de uma só perspectiva, mas sim observar de várias e como se chegou a elas.

[...] A desconstrução metaficcional não apenas forneceu aos romancistas e seus leitores uma melhor compreensão das estruturas fundamentais da narrativa; também ofereceu modelos extremamente precisos para compreender a experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma teia de sistemas semióticos interdependentes [...] (Waugh, 1984, p. 20 – tradução minha¹⁵)

Waugh faz uma análise entre o papel da ficção na integração do sujeito à estrutura social dos séculos XVIII e XIX com a ficção modernista e pós-modernista. Nos dois primeiros recortes da linha do tempo, o indivíduo se insere pelas relações familiares ou pelo matrimônio. Já na Era Moderna, a ocupação de um lugar pelo indivíduo depende muito de oposições às instituições e convenções sociais contemporâneas que, como são diversas, impõem à literatura o esforço de identificar essa oposição e selecioná-la com o intuito de partir para sua representação. De acordo com Waugh, a solução encontrada pelos metaficcionistas, na pós-modernidade, foi voltar-se para o próprio meio de expressão, a prática da criação da escrita a fim de, a partir desse ato, examinar a realidade social e como se inserir dentro dela, construindo as oposições de maneira aparentemente ingênua ao centrar-se em seu fazer literário, transgredindo as normas artísticas ao destruir a referência externa e utilizar a realidade do próprio texto. Um sintoma da sociedade, da evolução dos tempos, que também se manifestou na literatura.

¹⁵ No original: “[...] Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems. [...]”.

É isso o que se chama de “queda do romance”, quando autores pareciam não mais suportar suas necessidades de expressar a realidade do mundo e decidiram o fazer por meio de subgêneros considerados marginais. O realismo surgiu trazendo a reflexão sobre a realidade social e política para o centro das narrativas realistas, posicionando como personagem o homem comum e não apenas os nobres, exteriorizando uma nova estética para a literatura após uma exaustão dos procedimentos ficcionais típicos. Já a metaficção reexamina o realismo para aplicar uma ficção relevante aos novos tempos e mais arraigados nas questões desse indivíduo que nele vive. É uma tentativa de exibir como a realidade é igualmente construída na escrita. Não se trata, portanto, apenas de um movimento narcisístico; ao contrário, trata-se de um estratégia literária que procura gerar um efeito de sentido, seguindo as mudanças que ocorrem na sociedade, como, na América do Sul, a queda dos governos ditatoriais e as rupturas sociais que reverberam na palavra literária alavancando uma nova potência, a força da criação em si, que eleva esse homem que cria, desvendando seu processo na narrativa e rompendo com o tradicional, em um maior diálogo, talvez, entre conteúdo e sua forma.

A metaficção ocorre quando um texto de ficção tem como tema a própria produção de um texto de ficção, ilustrando a arte de narrar. Como se fosse possível para o leitor arrastar a cortina e entrar na coxia, observar as marionetes e se certificar (ou se surpreender com o fato de) que há alguém no comando. Ela procura desvendar, transparecer o que ocorre no *backstage*. É uma literatura que fala de si mesma, que ficcionaliza o ato de ficcionalizar. Como se, enquanto estivesse em fabulação, a narrativa corresse as páginas do livro antes de estar pronta, exibindo o momento em que as palavras são escolhidas, como se brincasse de Deus. O narrador, então, comenta seu ofício durante o ato e levanta autorreflexões, autoquestionamentos, evidenciando que existe alguém por trás daquelas palavras – elas não chegaram ali sozinhas. Dessa forma, como tal, causa certos efeitos, como a destruição da ilusão da história principal, pois outra paralela passa a tomar conta do palco, aquela em que os atores trocam de figurino, o cenário se move e se modifica.

Essa visão internalizada que escapa das entrelinhas e toma corpo nos parágrafos reflete na forma como o leitor experiencia e vivencia a obra literária. Operando como no *making of* de um filme, o personagem, ou narrador onisciente, se volta para o leitor e começa um diálogo com ele, que passa a se atentar ao próprio fazer ficcional do texto.

Gustavo Bernardo, na obra *O livro da metaficção* (2010), utiliza a metáfora das bonecas *babushkas*. Feitas de madeira em tamanho decrescente, elas se encaixam uma dentro da outra. Ao abrir a primeira, uma segunda se apresenta. Ao abrir a segunda, mais outra, e assim por

diante, e, dessa forma, a brincadeira de esconde-revela continua. Uma narrativa metaficcional tem essa estrutura lúdica porque mostra a cena por trás da cena. Na pintura, seria o quadro do pintor pintando aquela pintura. Na fotografia, a foto do fotógrafo durante seu ato de fotografar aquela foto, se repetindo e se retroalimentando. No quadro *A perspicácia* (1936), o pintor belga René Magritte mostra a si mesmo pintando um pássaro enquanto observa um ovo (do pássaro?) descansando na mesa ao lado esquerdo. A cena “verdadeira” da obra sendo criada foi fotografada como um reflexo no espelho. Sobre essa criação, o autor comentou: “[...] não podemos dizer com certeza, a partir da sombra de um objeto, o que este é na realidade” (Magritte, 1978, p. 260 apud Bernardo, 2010, p. 88), insinuando questões fronteiriças que a metaficção estabelece a partir de interpretações de quem a observa.

Mas a lição do pintor não se esgota na assunção da concomitância de verdades e perspectivas, porque o ovo remete à metaficção e, portanto, à busca interminável e agônica da identidade do que quer ou do quem quer que seja: da mesma forma que o belo ovo do pássaro se encontra dentro do ovo que o gerou, uma tela se encontra dentro da outra, uma imagem se encontra dentro da outra, uma ficção se encontra dentro da outra – e uma nunca é a simples reprodução da outra, mas outra coisa. (Bernardo, 2010, p. 88)

Dessa forma, assim como a autoficção, a metaficção também é expressa em outras artes e, nelas, igualmente questiona o limiar entre real e ficcional, retirando o “encanto” da fábula e trazendo o “encanto” da confecção da foto, do quadro, da escultura, do filme etc.

Linda Hutcheon analisa a metaficção fazendo uma diferenciação entre o que ela chama de “mimese do produto” e “mimese do processo”. Voltando à poética de Aristóteles, o conceito de *mimesis* examina a literatura – na época, o fazer poético – a partir da impossibilidade do fazer real e a partir da representação do real, o que seria, para Hutcheon, a “mimese do produto”. Hutcheon aborda a “mimese do processo” como a reprodução da jornada do fazer. A imitação do fazer criativo simula uma realidade paralela, romantizando os esforços imaginativos ou de pesquisa empreendidos pelo escritor/narrador e transformando o ato de narrar em uma parte da *mimesis*.

[...] Ao exigir o reconhecimento da diegese ou do processo narrativo como parte da mimese, a metaficção está, em certo sentido, exigindo uma reformulação da teoria aristotélica. Não é que a ênfase tenha mudado da mimese para a imaginação criadora, mas sim que os termos críticos em que discutimos o que é imitado na ficção devem

ser reabertos para dar espaço aos novos romances que estão sendo escritos e lidos [...] (Hutcheon, 1980, p. 54 – tradução minha¹⁶).

A mimese do processo mostra a capacidade de a arte produzir ordem “real” através do modo de construção ficcional, o que Hutcheon chama de “literatura narcisística”, que desnuda seus sistemas ficcionais e linguísticos à visão do leitor. A representação do processo do fazer ficcional exige outra consciência sobre a obra porque traz à tona um “realismo psíquico”. A representação sai da vida real e passa para a vida psicológica, procurando imitar a construção mental do fazer, passando não apenas pela escolha das palavras, mas pelos autoquestionamentos que o narrador onisciente ou personagem – ou, no caso da autoficção, o autor da história – faz em seu processo imaginativo ou de pesquisa de um assunto, por exemplo, a ser tratado na obra que mereça estudo prévio a fim de ser abordado. Essa presença de uma autoridade na narração se coloca como um mediador e orienta o leitor, pois as autorreflexões instigam a autoconsciência também de quem lê, já que refletem a imaginação humana, fomentando a conexão mimética vida-arte.

O ato de ler, então, se modifica diante de uma narrativa metaficcional porque a mimese do processo valida o valor literário, rompendo as barreiras subliminares existentes entre quem escreve (mesmo ficcionalmente) e quem lê. Diferentemente da mimese do produto, a mimese do processo faz com que o leitor tenha consciência da construção da obra e, assim, o sistema mimético deixa de ser limitado. O conteúdo literário se expande, ganhando novas estradas com curvas por vezes sinuosas que espelham, pelo retrovisor, o percurso sendo construído e o poder da criação nascendo a cada aceleração. “Poiesis, o ato de fazer, forma uma adição necessária ao Código Mimético Novelístico, como um processo compartilhado pelo escritor e leitor [...]” (Hutcheon, 1980, p. 54 – tradução minha¹⁷).

Um universo latente e paralelo da história da história cria uma ilusão, outro mundo: “[...] A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais; sempre se utilizou de convenções, não importa o que seja a escolha do imitar [...]” (Hutcheon, 1980, p. 42 – tradução

¹⁶ No original: “In demanding recognition of diegesis or narrative process as part of mimesis, metafiction is in a sense demanding a reworking of the Aristotelian theory. It is not that the emphasis has shifted from mimesis to the creating imagination, but rather that the critical terms in which we discuss that which is imitated in fiction must be opened again to make room for the new novels being written and read”.

¹⁷ No original: “Poiesis, the act of making, forms one necessary addition to the novelistic mimetic code, as a process shared by writer and reader”.

minha¹⁸). A metaficção apenas torna esse fato consciente e funcional, revelando as convenções que o realismo tradicional procurou esconder. O escritor metalinguístico procura retoricamente unir linguagem e sua experiência imaginativa particular. De outro lado, o leitor se aproxima dessa linguagem conhecendo mais sobre sua estrutura e ganhando consciência de que as histórias são objetos de construções linguísticas.

Outros autores preferem chamar a metaficção de a “recusa do mimético” ao considerarem a relação entre ficção e realidade. Entre eles está o norte-americano Robert Alter.

Um romance autoconsciente, resumidamente, é um romance que ostenta sistematicamente sua própria condição de artifício e que, ao fazê-lo, investiga a relação problemática entre artifício aparentemente real e realidade. (Alter, 1978 apud Faria, 2012, p. 244 – tradução minha)¹⁹

O teórico Mas’Ud Zavarzadeh segue a mesma linha, sustentando o estudo da metaficção no tripé metaficção, mimesis e realidade: “A intensa autorreflexividade da metaficção é causada pelo fato de a única realidade concreta para o metaficcionista ser a realidade de seu próprio discurso [...]” (Zavarzadeh, 1976 apud Faria, 2012, p. 244 – tradução minha²⁰).

Há outras marcas da metaficção além das expostas até aqui. O *mise en abyme* é uma delas; é um recurso estético utilizado pelo *nouveau roman*, ou o novo romance francês, movimento literário dos anos 1950 teorizado pelo escritor francês André Gide e posteriormente cunhado pela escritora francesa Claude Edmonde Magny. A técnica narrativa é aplicada quando há um “espelhamento”, um retrato dentro de um retrato, uma reduplicação de uma narrativa. Hutcheon (1980) coloca que existem três tipos distinguíveis de *mise en abyme*, de acordo com o crítico Lucien Dallenbach: I) reduplicação simples, na qual o fragmento espelhado tem uma relação de similitude com o todo que o contém; II) uma reduplicação repetida infinita na qual o fragmento espelhado traz dentro de si outro fragmento espelhado, e assim por diante, como um reflexo do reflexo do reflexo do reflexo de uma imagem em um espelho, como um sistema de abismo com queda ao infinito; III) e a aporística, na qual o fragmento deve incluir a obra na qual ele próprio está incluído.

¹⁸ No original: “Mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate that is, to create [...]”.

¹⁹ No original: “A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality”

²⁰ No original: “This intense self-reflexiveness of metafiction is caused by the fact that the only certain reality for the metafictionist is the reality of his own discourse [...]”.

O recurso *mise en abyme* faz uso de uma micronarrativa dentro da macronarrativa, duplicando a produção de sentidos, “[...] mas também exprime a natureza autoconsciente da ficção que não esconde seu status de ficção” (Fernandes, Nóbrega e Santos, 2020, p. 62). O espelhamento, assim, também denuncia a reflexão do autor/narrador/personagem, ponderando a ficção e seu fazer.

3.2 Estratégia metaficcional: uma rede de vozes e textos

O teórico norte-americano Robert Scholes (1970) ressaltou que há muitas possibilidades do recurso metaficcional ao revelar a criação, como as qualidades estruturais da narrativa, formais, comportamentais ou filosóficas do processo. A metaficção se utiliza, assim, de procedimentos muitas vezes não tão transparentes como o “simples” revelar do constructo da história. Nessa linguagem, como artifício, ressoam vozes distintas que produzem ecos diversos, ao mesmo tempo que uníssonos, provenientes do autor/narrador, dos sujeitos que estão em cena, após essa coleta de elocuições que, em linhas e parágrafos, se reciclam e reforçam o caráter de “bastidor” da narrativa metaficcional.

Para explicar melhor essa relação de vozes no texto, recorro à Mikhail Bakhtin. Em *Questões de literatura e estética a teoria do romance* (2002), o autor russo discorre sobre o plurilinguismo a partir do “romance humorístico inglês”, no qual havia uma “evocação paródica” de camadas distintas de vozes e textos e de formas literárias daquela época. Esse conjunto de linguagens ora com tom de reportagem, ora com tom científico, ora com estilo épico ou bíblico, por exemplo, se torna uma reunião de enunciados empregados na narrativa em momentos e formas diversas, graduais ou bruscas, com discursos de “outros” na narração do autor/personagem, se confluindo em um só, mesmo que haja agudo e grave saindo juntos de uma mesma garganta. O plurilinguismo, então, se concebe como a diversidade de linguagens que reverberam nas páginas de obras literárias. Bakhtin elegeu a prosa como a forma literária que mais retrata a diversidade de linguagens do mundo.

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes (“opinião pública”, linguagens de uma profissão, de um gênero), nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam frequentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de

uma oração simples, e às vezes, separam os termos essenciais da oração. [...] (Bakhtin, 2002, p. 113)

Bakhtin tinha ideia do romance relacionado ao discurso cotidiano e da vida; assim, um universo de linguagens, com encontros e cruzamentos de vozes, era possível. Esse agrupamento de linguagens estabelece o que o autor russo denominou de dialogismo, relações extralinguísticas que conversam entre si e se situam no campo do discurso. Mesmo sendo inerente à linguagem, o autor recomenda estudar o conceito pelo viés metalinguístico, pois ultrapassa a barreira da língua em si e se transforma em discurso. Para que isso aconteça, os discursos do autor, narrador e personagens interagem estabelecendo uma relação, ou seja, é preciso haver o sujeito e não apenas a perspectiva linguística. Esses “avatares” são criados pela narrativa a partir do momento em que o autor procura dotar os personagens de vozes e perspectivas que não são suas, com base em um conjunto de procedimentos desses respectivos discursos, carregando, ao mesmo tempo, sua essência e seu ponto de vista como sujeito, para criar, porém, um estilo que não represente sua palavra, principalmente nos diálogos – afinal, são “outras pessoas” discorrendo na obra, na qual o autor não pode abordar suas ideias, mas sim as dos enunciadores do colóquio, sem preterir a relação com os valores sociais e culturais da história em questão.

Foi a partir do fenômeno paródico que Bakhtin encontrou no romance o traço fundamental do dialogismo. Dessa forma, destruiu o antigo plano de representação do mundo, ligado a uma tipologia do discurso, substituindo-o pelo caráter dialógico do autor que interroga, provoca, responde, sem jamais, contudo, abafar a voz de outro. O discurso do personagem costura a possibilidade dialógica com o narrador, dando forma a sua imagem e a seu tom estilístico. “[...] é discurso sobre o discurso: ele não fala do herói, mas com o herói [...] a consciência do criador está presente de forma ativa, dialógica, participante do construto das vozes, da polifonia [...]” (Brait, 2009, p. 58).

A polifonia, mencionada na citação do parágrafo anterior, é o efeito causado pelo dialogismo, conceito também criado por Bakhtin e muito valorado na literatura, se tornando indispensável na compreensão de narrativas. Refere-se à maneira com que o autor organiza os vários discursos de seus personagens, assim como do narrador, nessa multiplicidade de vozes, em uma espécie de colagem de fragmentos vocais que, juntos, formam “uma imagem sonora”. Na literatura, essas vozes produzem rumores em diferentes dimensões: nos personagens, no narrador, no autor e no leitor, fazendo surgir uma relação dialógica e polifônica entre a palavra

do eu e a do outro, em uma única fala, porém revestida de tons diferentes, que se entrelaçam e muitos vezes criam atritos, como vibrações agudas ou graves, problematizando o discurso.

Na narrativa polifônica, a autoconsciência é dominante e se torna, assim, a “chave” para essa relação dialógica entre autor e seus personagens. O autor está consciente de sua voz na obra, articulando e “conversando” subliminarmente com os personagens, ao mesmo tempo que eles respondem a ele e à própria narrativa. Todos têm autonomia para que suas vozes ecoem; não apenas o autor é o dono da palavra, o herói também o é, e essas vozes se refletem chegando ao leitor, que absorve esses ecos.

Ou seja, a fala do sujeito também é a fala do outro, indicando um processo no qual um texto revelaria a existência de outros em seu interior. A partir do dialogismo, mais à frente, Julia Kristeva alargaria esse conceito denominando-o de intertextualidade, termo cunhado pela crítica literária francesa em 1966, quando o mencionou pela primeira vez no artigo “Le mot, le dialogue et le roman” (A palavra, o diálogo, o romance), publicado na revista francesa de literatura *Tel Quel*. Em sua obra *Introdução à semiótica*, Kristeva (1969, p. 62) coloca que “[...] ‘A palavra literária’ não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”.

O conceito passeia pela construção de textos novos a partir de anteriores; como se tudo que lêsemos ao longo da vida se incorporasse em nós e, ao serem passados para o papel, esses fragmentos de estilos, de vozes, de ritmos fossem ressignificados de modo consciente ou inconsciente, criando um diálogo do texto desenhado com outros já existentes, ao sofrer suas influências, apresentando um fenômeno de conexão, de correspondência interespaial que estabelece uma comunicação literária além das gerações, eternizando de outra perspectiva a história e as tradições literárias que se autodesenvolvem a partir de outras criações. “[...] A voz e a palavra de outrem se inscrevem nas palavras que dizemos e o diálogo identifica-se com a expansão de todos os enunciados” (Samoyault, 2008, p. 21).

O diálogo ao mesmo tempo interno e externo estabelece relações com outros textos publicados. O conceito confere que narrativas reconhecidas são retrabalhadas e apresentadas com desempenhos diferenciados dos de suas antecessoras, transformando-se em outros textos, porém como se carregando consigo a mesma carga genética. A paródia, por exemplo, é um recurso da intertextualidade, quando há referência a uma obra anterior (sem necessariamente

fazer alusão direta a ela), satirizando a realidade, complementada pela autorreflexividade da questão em voga.

O crítico literário francês Gérard Genette desenvolveu na obra *Palimpsestes: literatura no segundo grau* (1989), um profundo estudo do que chama de hipertextualidade, que seria todo texto que descende de outro e o transforma direta ou indiretamente. A partir daí, ele institui uma tipologia, formada por cinco tipos distintos, do que ele chama de transtextualidade, uma espécie de conjunto de categorias gerais de que cada texto deriva. O primeiro seria a intertextualidade, a presença de vários textos dentro de um texto. O segundo tipo, os paratextos, que mantêm uma relação menos explícita com o acervo de textos e influências já existentes, presentes em títulos, subtítulos, prefácios etc. O terceiro o autor chama de metatextualidade, que une comentários ao texto narrado. O quarto, seria a hipertextualidade que se concretiza na forma da paródia e do pastiche. Por fim, o quinto seria a arquitextualidade, que ele define como o “estatuto genérico do texto”.

Dentro das páginas de uma obra, a intertextualidade pode se apresentar em expressões distintas, como citações entre aspas, epígrafes, ou em sátiras de determinado texto/livro/peça, como faz a paródia, ou em imitações declaradas, que é o caso do pastiche, ou na aplicação de um gênero conhecido em outro tipo de história (por exemplo, utilizar da fábula para tratar de um assunto contemporâneo), ou na introdução de determinado tema para explicar outro, ou em uma alusão direta ou indireta a outra obra. Independentemente da forma e do tipo, a intertextualidade oferece a possibilidade de se percorrer a história da literatura, de se conectar com outros mundos e outras artes a partir da compreensão de que seu fazer surge da imitação e da transformação e, quando isso é feito, o diálogo entre obras se estabelece, carregado de atemporalidade e de memória, no qual o presente se encontra com o passado e vice-versa.

A intertextualidade consciente em seu conteúdo é intencional e, assim, carrega consigo um propósito, seja humorístico, questionador das políticas ou questões sociais atuais, ou pode ter um caráter de subversão de determinado sistema. Quando a intertextualidade é declarada, como a paródia ou o pastiche, atravessa temas, às vezes difíceis, de maneira lúdica, levando interpretações a um maior entendimento ao reconstruir uma estrutura mais ou menos fiel à original, porém, produzindo outro efeito, fazendo surgir reflexões a partir de duas perspectivas: relacional, ou seja, a intercambialidade entre textos, e a transformacional, a modificação do original a partir de outra aplicação que se dá a ele. Gérard Genette classifica a paródia e o pastiche como “disfarce burlesco”.

Essa “simulação” intertextual implícita só se torna válida quando o leitor é capaz de compreender essa nova construção de sentido que lhe foi dada. Em geral, porém, o entendimento é facilmente acessado, pois a intertextualidade se utiliza de obras, músicas entre outros textos e demonstrações artísticas populares ou reconhecidas. Trago aqui o que considero um bom exemplo de intertextualidade aplicada em meu corpus *Pai, pai* (2017), de João Silvério Trevisan. No quarto capítulo, explorarei em detalhes essa estratégia literária, porém aqui adianto uma análise do próprio título da obra, não escolhido ao acaso. Faz referência ao texto bíblico quando Jesus exclamou: “Pai, pai, por que me abandonaste?” (Mateus, 27:46), em um protesto de um Jesus desiludido com seu pai, enquanto padece na cruz que o tortura. A relação é direta com a forma como João Silvério Trevisan traz em sua narrativa seus sentimentos com relação a seu progenitor, intertextualizando no título de modo a incorporar o sentido da obra em apenas duas palavras. Ele explica sua escolha:

Nos meus dez anos de seminário, li muitas vezes o trecho do evangelho de Mateus em que, pouco antes de dar o último suspiro na cruz reclama: “Pai, Pai, por que me abandonaste?”. A pergunta é tão direta que Jesus parece protestar contra uma afronta. Com certeza esse texto me marcou, pois guardei na memória a citação original em hebraico, que ainda hoje me soa como quase um mantra de acusação: Eli, Eli, lama sabactani? (Trevisan, 2017, p. 10)

É um “diálogo” entre Jesus e Deus, recriado em outro “diálogo”, entre Trevisan e seu pai. As mesmas palavras são aplicadas em um contexto contemporâneo, dando um sentido similar, ao mesmo tempo que diferente: abandono na cruz e abandono ao longo de toda a vida, criando a partir daí uma teia de desdobramentos significativos para toda a obra.

A intertextualidade pode ser explícita e implícita, mas, quando velada, aflora dois pontos importantes: a reflexão e o plágio. A linha entre a intertextualidade e o plágio se torna tênue a depender da capacidade de entendimento do leitor e de seu reconhecimento das obras canônicas ou de um “texto-fonte”, ou seja, quando o leitor é capaz de enxergar determinado tecido usado para confeccionar outro tipo de vestuário, não aquele disposto por anos na mesma vitrine. Percebe-se, assim, um patrimônio coletivo que ganhou outra vestimenta, outro acessório, ou sapato para combinar, chapéu para complementar. A trama, a textura, porém, é a mesma. Para Bakhtin, um ponto-chave da intertextualidade é a alteridade, o poder de interpretação oferecido ao leitor. A recepção é um aspecto decisivo. “[...] A ligação da elaboração do texto com a constituição da personalidade contribui para fazer da intertextualidade um princípio maior da relação com o outro [...]” (Samoyault, 2008, p. 41).

Mas qual o limite entre originalidade e cópia se não existe texto isolado, se há sempre um diálogo com outros textos? O leitor tem papel importante nessa fronteira. A intertextualidade implícita pode tomar forma de duas maneiras: ser reconhecida ou não pelo leitor. Quando ela não é nítida e o autor do texto está plagiando outro texto, ele espera que o leitor não perceba, não reconheça ali outro texto já criado. Assim, o “roubo” da ideia é, muitas vezes, difícil de criminalizar. Ao contrário, quando o autor se utiliza de uma intertextualidade implícita sem plágio, ele espera que o leitor identifique traços de outros, pois, nesse caso, o intertexto é intencional. Dentro do leitor, então, um movimento se inicia: a leitura em camadas, como se ele sobrevoasse o texto em um helicóptero e de lá de cima observasse seu todo. Depois, ao pousar, e adentrar na “casa textual”, começa a trabalhar outras questões.

O leitor precisa, para isso, adotar estratégias observando pequenos detalhes, como aspas, itálicos, notas de rodapé, referências diretas a autores, a livros, textos, a personagens, enfim, indícios ou comprovações da intertextualidade, signos liberados pelo texto. Mas essa análise também depende da memória e da cultura de quem carrega o peso do intertexto nas mãos, pois a descoberta e a apreciação de intertextos estão sujeitas a sistemas intrincados de contemplação. Kristeva, ao criar o termo, estabeleceu três elementos envolvidos na intertextualidade: o autor, o leitor e os outros textos exteriores. Assim, o diálogo intertextual se estabelece entre o leitor e sua memória de outros textos.

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer sua leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura [...]. (Samoyault, 2008, p. 91)

O uso da intertextualidade como estratégia metaficcional ganha corpo e robustez ao passo que obras emergem em citações, menções de outros autores, trazendo textos dentro de outros textos e, como as bonecas *babushkas*, criando camadas nessa construção discursiva como uma mosaico de referências, modificando o significado dos originais com nova apropriação a cada inserção. Com esse espelhamento de repertório alheio, ao ser adotado como recurso estético, a potência narrativa ganha sentido próprio. Do mesmo modo que o revelar do bastidor da escritura provoca um impacto desafiador no leitor, a manifestação do intertexto reduz a distância entre o externo e o interno da história, entre o passado e o presente, dentro de um novo contexto. Afinal, são obras de gêneros literários que também se voltam para si mesmas. Perrone-Moisés (2016, p. 115) coloca da

seguinte forma: “[...] qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores. Ninguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor”.

Assim como a metaficção, a intertextualidade também ganhou mais evidência no final do século XX e como expressão nos tempos atuais. Perrone-Moisés identifica esse movimento como resultado de um sujeito pós-moderno “descentrado, múltiplo e dialógico” que se volta para si e suas crises e coleciona um vasto repertório na era da hiperinformação, repertório esse diluído nos intertextos de obras contemporâneas. Os intertextos ganham novos tons, pois essa multiplicidade de informações e ideias cria reflexões mais abrangentes, podendo se transformar em reflexões intertextuais melancólicas quando retrata obras do passado ou lúdicas e humorísticas, um estilo quase intrínseco na era dos “memes”, ou românticas quando fabulam a partir de intertextos desse respectivo gênero.

A complexidade da interação entre os textos subverte a ordem que seria “natural” das narrativas, ajudando a compor obras com memórias das escritas de ontem e de hoje, enlaçando-se com as do amanhã. A intertextualidade pode mostrar-se também com o surgimento da repetição de palavras – como no caso da obra *Pai, pai* (2017), em que a palavra “chagas” aparece recorrentemente fazendo alusão às chagas de Cristo na cruz. Efeito similar realizou o escritor catalão Enrique Vila-Matas em *Bartleby e companhia* (2021), em que demonstra intertextualmente a crise da literatura moderna a partir da frase repetitiva usada pelo personagem principal “Preferiria não o fazer” quando se dirige a seu patrão. A partir de uma só frase, repetida à exaustão, todo um contexto intertextual é remetido à reflexão em camadas que compõem o repertório do personagem e sua relação com uma questão mais abrangente, que é a dificuldade da criação por escritores.

3.3 Metaficção na autoficção: multiplicação da dualidade ou esvaziamento da ambiguidade?

Até aqui, procurei explorar a metaficção como artifício literário de obras ficcionais. A partir de agora, aplicarei esse conceito pela lente da autoficção. Para isso, é preciso convidar a esse palco os atores protagonistas que compõem essa mistura de real e ficcional, que estabelecem a autoficção como o “entre-lugar”: a identidade onomástica e o pacto oximórico.

Na identidade onomástica, o autor, o personagem e o narrador possuem o mesmo nome, ou mesmas iniciais, ou nomes semelhantes e se apresentam como a mesma pessoa, ou há indícios intratextuais e extratextuais de que se trata do mesmo sujeito. Em uma obra autoficcional esse coro

“trivocal” narra a história partindo de um princípio incerto, podendo ser real ou ficcional, ou a mistura não equilibrada de ambos. Essa ambivalência é reforçada pelo pacto estabelecido com o leitor e preenche a “casa vazia” da esquemática criada por Lejeune (2008). Chamada de oximórico por Hélene Jacomard (1993), considera a coexistência dos pactos autobiográfico e romanesco em uma mesma obra, simultaneamente. Ou seja: nem ficção, nem realidade, algum lugar entre esses dois extremos.

O ponto central da metaficção é o jogo entre o real e o ficcional, justamente a ambiguidade marcada pela autoficção e que, na primeira pessoa, traz ainda mais incertezas à narrativa. Mais uma vez me defronto com fronteiras líquidas, que se esbarram quando formam certa concretude, ao mesmo tempo que se dissolvem pela liquidez da impossibilidade de separação, como água e açúcar em um mesmo recipiente. Ciente da inviabilidade de se chegar a conclusões palpáveis, seguirei, porém, com a determinação de analisar hipóteses da aplicação da metaficção em obras autoficcionais e o atrito ou unicidade que esse recurso literário causa a essas narrativas ambivalentes.

No romance ficcional, a insinuação do personagem narrador como autor pretende “acordar” o leitor, arrancá-lo para fora da história e trazê-lo à feitura do texto, fazendo-o mergulhar na história da história ficcional, que finge ser real. Na autoficção, pode haver movimentos contrários para inserir o leitor na história mais profundamente, em vez de desprendê-lo do modo ficcional. Se na ficção a metaficção “finge que não finge”, na autoficção a metaficção ganha notas diferentes nesse jogo de esconde-revela, talvez procurando assegurar o viés real.

Com a desmistificação da identidade única do autor-narrador, pronunciada ainda mais pela narração em primeira pessoa, a metaficção não traria para a autoficção a destruição da ilusão ficcional desfazendo a brincadeira e revelando a identidade das bonecas *babushkas*? A estratégia metaficcional procura romper com a “ficção” da autoficção e elevar o “auto” da autoficção? O uso desse recurso não direcionaria subliminarmente a pergunta ao leitor: “Ainda tem dúvidas se esta história é verdadeira? Deixe-me contar como cheguei até aqui”. Diferentemente da metaficção na ficção, que explora a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional, na autoficção, a metaficção pode ser explorada para reformular uma “pseudoverdade” que está dentro da mente do autor, sua verdade mais possível, “revelada” pelo bastidor da história, ou seja, a narrativa metaficcional.

Com a identidade onomástica, autor, narrador e personagem se fundem, se tornam um só, uma voz trifásica com coro que sai de uma boca única, uma mesma caneta, um teclado gemelar. É

um ser em três, que ecoa robusto, com maior potência de convencimento. Seria a metaficção um recurso de validação da veracidade ou da ambiguidade? O narrador onisciente, antes irreconhecível, sem autoria, sem nome próprio, apenas conduzindo os acontecimentos, ganha uma face na narrativa metaficcional ao se revelar personagem. Na autoficção, ao contrário, a identidade onomástica retira desde o começo a máscara do narrador e, se ele, autor/narrador/personagem, passa a contar a história de como a história “ambígua” foi criada, não estaria, assim, exercendo uma tentativa de persuasão? Não estaria essa “entidade narrativa” ganhando um corpo de carne e osso em vez de um espectro etéreo que se forma na ficção? O uso da primeira pessoa em obras autoficcionais pode ser um meio de procurar sugerir maior verossimilhança.

[...] A autoficção insere dentro do universo do Romance o uso singular da primeira pessoa e o tempo do presente, mostrando uma nova perspectiva da possibilidade de criação de uma diegese e de um eu igualmente romanesco. Se, por um lado, Barthes observa que o eu é menos ambíguo e o ele é impessoal (grau negativo da pessoa), por outro, Doubrovsky teoriza a respeito do discurso autoficcional, em que o escritor estabelece um pacto oxímoro com o leitor, que, por sua vez, levanta o questionamento a respeito da identidade real do sujeito; estabelece a dupla recepção da obra – ficcional e autobiográfica; e explora os limites fugidios da realidade e da imaginação. (Martins, 2014, p. 177)

Perguntas sem respostas fáceis e concretas, porém, analiso me apoiando em alguns estudiosos. Bernardo (2010) dispõe sobre como os defensores do realismo se incomodam com a metaficção, pois ela quebraria o contrato de ilusão com o leitor, necessário no ato de leitura. O autor completa a reflexão ao trazer estudiosos que analisam a crise de representação que a metaficção pode causar. “O jogo metaficcional que se manifesta numa obra revela, ‘mais do que um simples movimento tautológico do discurso da literatura, as próprias coordenadas das crises de representação em que uma obra se encontra’” (Pinto, 2008 apud Bernardo, 2010, p. 41).

Nesse espaço transitório entre a realidade e a imaginação, Martins (2011) também pontua a crise da representação se apoiando em Beatriz Sarlo, que problematiza a questão considerando a contradição entre o vivido e o discurso a partir de Paul de Man e Jacques Derrida e suas visões estabelecidas, tendo a autobiografia – e não a autoficção²¹ – como parâmetro. De acordo com Man, “autobiografias produzem a ilusão de uma vida como referência”, sendo assim, “a voz da

²¹ Após a esquemática de Lejeune, complementada por Doubrovsky, estabeleceu-se a diferença entre esses dois subgêneros, entre autobiografia e autoficção.

autobiografia é um tropo que faz vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo” (Martins, 2011, p. 3).

A paixão pelo real passeia ao lado da ambiguidade da autoficção: de um lado agrada a afirmação da semelhança representativa, de outro, a negação de sua existência, pois a linguagem nunca consegue criar uma cópia do real. Porém, se a metaficção é uma “[...]ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional[...]” (Bernardo, 2010, p. 42), estaria a autoficção, ao utilizar a metaficção, rompendo com a crise da representação ao procurar incentivar a crença em um relato mais próximo do real? Philippe Gasparini colocou o metadiscorso como característica das narrativas autoficcionais nas quais “o autor-personagem tece comentários sobre sua própria história ao longo de toda a narrativa, afirmando, assim, sua superioridade à ficção” (Hidalgo, 2013, p. 226).

Para Hutcheon, a metaficção abala a perspectiva realista, mas não a joga fora; ao contrário, ela se constrói precisamente a partir de tal perspectiva. Se no romance, a metaficção, o falar da escritura da própria história, procura reformar o realismo através da exposição do bastidor da criação, na autoficção a mesma coisa se dá, porém, a partir da relação complexa da ambiguidade desse texto. Assim, o pacto com o leitor e a identidade onomástica me parecem ser os pontos centrais dessa diferença. Não estou dizendo aqui que ambos “comprovariam” o “realismo” da autoficção, pois já abordei nesta dissertação os limites invisíveis e líquidos entre real e ficcional. Porém, no leitor o impacto pode ser diferente a partir da construção de uma realidade paralela que, em primeira pessoa, com identidade onomástica, corroboraria para a maior aceitação de quem lê com relação ao “realismo” dessa história, ou “realismo psicológico” dessa história.

[...] O “autor” da obra não se confunde com o “narrador” na obra. No entanto, alguns textos de ficção (ou de metaficção nesse caso) se ocupam de tal modo da questão sobre a produção de ficção que nem sempre é inteiramente claro se o texto em questão é, de fato, um texto de ficção, ou se não seria antes um texto não ficcional de um autor de ficção escrevendo sobre a sua experiência com a produção de ficção. Essa confusão entre “autor” e “narrador” é agravada quando o texto de ficção é escrito em primeira pessoa, e tem como protagonista um escritor que, não por acaso, tem o mesmo nome do autor do livro [...] (Araujo, 2016, p. 146)

Isso porque o autor de autoficção explora sua existência de maneira mais explícita, seja pelo nome do personagem ser igual ao do narrador, seja pelo conhecido histórico que temos de sua vida. Esta me parece a diferença central entre autores de romance, por exemplo, que também

se utilizam de fatos da vida (sua ou de outros) para criar suas histórias, porém de maneira não declarada e, talvez, utilizando esses fatos como estopim para a obra e não como roteiro principal da escrita, como comumente fazem autores autoficcionais. Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 108) trata da inversão que a autoficção cria na tentativa de apontar “realidades” na narrativa a partir da identidade onomástica: “[...] O miolo do real é o sujeito, e a ficção serve para uma espécie de encenação de si com a finalidade de semear dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do ‘eu’ narrativo [...]”.

Autores autoficcionais estariam mais focados em espetacularizar suas histórias ditas reais ou criar artifícios, como a metaficção e a intertextualidade, para gerar mais ambivalência a sua narrativa? Se o eu, na linguagem escrita, se multiplica em dois, o que enuncia o mundo real e o que se forma a partir da palavra escrita na narrativa, a metaficção cria então um terceiro eu, como um ator que representa a si mesmo, em uma sinceridade duplamente fingida?

3.4 Realismo, a representação do real e a subjetividade do sujeito

Real, realidade, verdade. Na autoficção, podem ganhar outra conotação se o recorte for feito a partir da perspectiva do foro íntimo do autor, ou seja, da sua subjetividade, da sua verdade, da verdade de seu mundo interno, de uma representação caracterizada pelas narrativas de cunho íntimo, da qual a autoficção também faz parte. Para Martins (2011, p. 1), “[...] essa literatura não está deslocada do real, uma vez que ela privilegia a repercussão dos acontecimentos sociais na interioridade do sujeito, que sente, sofre, se frustra, se alegra, sonha, deseja etc.”.

A autoconsciência e a autorreflexividade – características da metaficção –, na autoficção, elevariam ainda mais questões filosóficas sobre a consciência de cada um? Estaria o escritor autoficcional, por meio da metaficção, em busca da própria identidade? Ou a metaficção apenas traz sofisticação à autoficção, validando ainda mais a ambiguidade de seu discurso? Ou ao contrário: revelaria que a realidade da memória do autor perpassa seu ato de fazer? Seria a metaficção “apenas” um recurso ficcionalizante na autoficção?

Se, na ficção, a metaficção desperta a atenção para a própria construção do fazer literário, do fazer ficcional, a autoficção, pactuada como tal, chama a atenção para a construção da história que se autodenomina com traços reais, levanta questões ainda mais profundas e relevantes sobre a realidade mesma, em si, sobre o conhecimento e o desconhecimento do real. Se romances metaficcionais sugerem que as ficções são fatos, na autoficção metaficcional os fatos seriam reforçados. Autoficção procura explorar a realidade da realidade, sabendo, desde sempre, de sua ambivalência. A realidade, afinal, parte da perspectiva do autor/narrador/personagem, sofre mudanças a partir da fragilidade de sua memória e do mundo que habita dentro dele.

O teórico espanhol Sebastian Hubier, também estudioso da autoficção, descreve esse subgênero como “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os ‘eus’ que o constituem” (Hubier, 2003 apud Martins, 2014, p. 43). Hutcheon (1980, p. 5) lembra que a metaficção desperta o interesse pela consciência “bem como pelos objetos da consciência, que constituem o ‘realismo psicológico’ de Woolf, Gide, Svevo e Proust no início do século”. A autora relembra que não há verdades absolutas e que a ficção narcísica, se for julgada, deve ter a lente da “própria validade interna”. O realismo, então, torna-se subjetivo.

[...] A outrora importante apresentação detalhada da realidade externa tornou-se um tanto atrofiada ou, pelo menos, estilizada à medida que o foco da atenção se deslocou para os processos internos do personagem – imaginativos e psicológicos [...]. (Hutcheon, 1980, p. 25)

Waugh lembra que a metaficção pode ser um modelo para aprendermos sobre a construção da própria “realidade”.

[...] Termos “meta”, portanto, são necessários para explorar a relação entre esse sistema linguístico arbitrário e o mundo a que aparentemente se refere. Na ficção, eles são necessários para explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo fora da ficção” (Waugh, 1988, p. 3 – tradução minha²²).

²² No original: “Meta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world of the fiction and the world outside the fiction”.

Na autoficção me parece que esses mesmos códigos se alinham quando a identidade onomástica revela a confecção de um mundo próprio e subjetivo do autor que, no papel de narrador e personagem, transparece seu caminhar para construir aquela história. Isso justamente em um momento em que a subjetividade do indivíduo passa a ganhar terreno, estando em sintonia com o tempo em que vivemos, no qual “escritores da vida real” ocupam os espaços virtuais e ganham milhões de “likes” ao revelar (ou não) suas agruras da vida e os bastidores dela. “[...] simplesmente sentimos o sujeito contemporâneo de maneira diferente. É preciso encontrar uma escrita que corresponda a essa nova percepção de si mesmo [...]” (Dobrovsky, 2007, [s. p.]). E essa percepção de si mesmo perpassa, claro, pelo leitor, pois sempre haverá certa categoria de leitores que, aberta ou vergonhosamente, anseiam por relatos de experiência pessoal.

Na sociedade do eu, povoada pelo sujeito narcisista e individualista, a concepção do real se torna – por que não? – uma paródia. “[...] A autoficção forma uma determinada imagem de nós mesmos e de nosso tempo, consequência da nova configuração de sujeito e de sua nova escala de valores. Ela representa no plano literário o mundo atual, revela algumas chaves e limitações do nosso mundo, ajuda a melhor reconhecê-lo e compreendê-lo” (Martins, 2014, p. 51).

A autoficção surgiu mais exponencialmente no contexto pós-1968, pós-Freud, decorrente de uma liberação em vários sentidos, mas, sobretudo, da palavra e do comportamento. Seria então, a metaficção aplicada à autoficção, um instrumento agregador para o exercício de um narcisismo exacerbado, com o qual o autor/narrador/personagem conta a história da história para não “esconder” nada de sua vida nesta sociedade do espetáculo e assim atrair ainda mais a atenção do leitor?

A subjetividade do sujeito, seja individual ou social, marca a escrita de si, constituindo uma documentação histórica na literatura, se transformando em um importante procedimento para o entendimento do homem em seu momento, buscando compreender, por meio da escrita, a produção de conhecimento sobre o próprio sujeito que se constitui e a sociedade que o cerca. Nos tempos atuais, a subjetividade ganha outros alcances, pois, ao desconstruir a objetividade do pensamento, conjuga experiências humanas e gera um sentimento de pertencimento e aproximação.

[...] É importante acentuar que esse uso particular da “autoficção” se aproxima da demanda de realidade, que já foi verificada nas diferentes versões de novos realismos, e que o “eu” aqui é recuperado pela ficção como parte desse real, como lugar de traumas e cicatrizes que se convertem em índices do real (Schøllhammer, 2009, p. 109).

Schøllhammer, na obra *Ficção brasileira contemporânea*, discorre sobre os efeitos de verdade solicitados pelo mundo pós-moderno que desconstrói cada vez mais a verossimilhança representativa da literatura em prol da “realidade e seus efeitos de verdade”. É um movimento que muda a perspectiva da representação ficcional para uma óptica focada no realismo da subjetividade do ser, mesmo mantendo os artifícios da representação latentes, apontando, porém, para outros efeitos causados, em narrativa, pelo narrador e – por que não? – no próprio leitor, que ali se reconhece a partir da subjetividade “real” do outro, afinal, ninguém fala sobre o mundo que habita dentro de si sem ser capaz de senti-lo verdadeiramente. Doubrovsky, em seu artigo “Pourquoi l’autofiction?” (Por que autoficção?), publicado no jornal *Le Monde* em 2003, trata, como já fez em outros textos, sobre a relação da autoficção com a psicanálise, pois sua influência permitiu a expansão da filosofia pós-moderna, da reflexão do eu e, conseqüentemente, da exposição de si no papel, uma forma de escrita em sintonia com novos tempos. “[...] Nesse sentido, a autoficção seria apenas o continuum da autobiografia, sua evolução impulsionada por transformações sociais para colocar em palavras um sujeito cindido, fragmentado [...]” (Péron-Douté, 2021, p. 179).

Se apoiando em Leonor Arfuch, Diana Klinger, estudiosa da escrita de si, afirma que a crescente cultura midiática desde o fim do século XX fez que esse cenário do eu se expandisse da TV para a literatura.

[...] Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas *vivenciais*, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração autorreferente nas discussões teóricas e epistemológicas. (Arfuch, 2001, p. 51 apud Klinger, 2006, p. 20)

Vivemos agora, então, um segundo momento da escrita de si, diferentemente dos anos pós-guerra na Europa e pós-ditadura na América Latina, no qual relatos e testemunhos de si estavam alinhados com a realidade massacrante da sociedade e traziam experiências de cunho

peçoal que reverberavam na subjetividade coletiva a partir das vivências difíceis e traumáticas pelas quais a sociedade passou. Nos anos 1970 e 80, na América do Sul, por exemplo, era comum a escrita de si que trazia como personagens da vida real jovens políticos ou exilados, garantindo testemunhos de uma geração. A experiência pessoal, na época, trazia como pano de fundo questões de ordem social e política, se transformando em uma memória coletiva. Para Klinger (2006, p. 24) a diferença da escrita de si da autoficção é que ela “[...] se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita”.

É importante contextualizar a escrita de si entrando um pouco na história de seu surgimento. Prática muito antiga no Ocidente, desde a Antiguidade clássica, foi caracterizada nos séculos I e II como costume para a constituição do sujeito, a noção do indivíduo, se apresentando muitas vezes sob a forma de *hypomnēmata* – cadernetas individuais nas quais se faziam registros fragmentados de pensamentos, questões internas, memórias lidas, ouvidas, pensadas, enfim anotações cotidianas de acontecimentos que se passavam no mundo interno de seu autor para uma conversa reflexiva consigo próprio. Porém, é essencial ressaltar que não eram escritos similares a diários; sua condição pendia mais para um caderno de reflexões: não havia nada a esconder ali, mas sim revelar para compreender, para meditar sobre si próprio e o mundo a seu redor.

Outra forma de escrita de si longeva eram as correspondências, que, embora destinadas a outros, falavam sobre si, em um exame de consciência trazendo problemáticas de sua individualidade como uma conversa com o outro e consigo próprio, pois o que se escreve a outro, o conselho, a análise, vale muitas vezes para si, refletindo no outro as próprias questões. Para Foucault (2018, p. 54) “[...] o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos etc. [...]”.

Esse “eu” subjetivo se revela em cada palavra, seja ela publicada ou exibida em diferentes formatos e lugares, tendo dois objetivos: o cuidado e o conhecimento de si. Para Leonor Arfuch, estudiosa argentina que é referência em estudos biográficos, a escrita de si se orienta para uma busca de um “efeito de real”.

[...]Então se, como mostra Foucault, no mundo antigo a escrita de si, tem como objeto o cuidado de si, e na tradição cristã o conhecimento de si, poderíamos agora acrescentar - segundo Leonor Arfuch - que na sociedade midiática contemporânea a escrita de si (junto com outras formas, não escritas, de falar de si, como discursos que aparecem na mídia) se orienta para uma busca de um efeito de real. Segundo Arfuch, a preeminência do vivencial se articula com a obsessão da certificação, do testemunho, do “tempo real”, a imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmera de televisão, do “verdadeiramente ocorrido” e do efeito “vida real” [...] (Arfuch, 2005, p.61, apud Klinger, p.47)

Klinger acredita que a autoficção é uma “produtora de mitos” do escritor e coloca a metaficção – e não apenas os relatos das vivências ditas reais do autor – como evidência desta criação, pois, ao revelar a escrita da história, os bastidores da criação, a ambiguidade se eleva. A partir dessa afirmativa, contextualiza a relação da criação desse mito do escritor com a autoficção que se situa entre a “mentira” e a “confissão”, pois a subjetividade se manifesta ambivalente e, dessa forma, a autoficção ganha a alcunha de “performance do autor”, se apoiando na perspectiva de Judith Butler que aborda a desconstrução do mito de original, argumentando que a performance é sempre uma cópia sem original, procurando criar um sentido de artifício a partir da identidade autoral. Para Butler, tanto a ficção quanto a vida pública do autor compõem essa performance que produz sua subjetividade e não podem ser pensadas isoladamente.

Entendo que essa perspectiva pode ser reforçada nos tempos atuais quando a vida do escritor é pública e, assim, torna-se mais fácil compreender ou tentar desvendar o imaginário de sua obra, além das marcas do real. Como exemplos já mencionados nesta dissertação, temos *O pai da menina morta* (Ferro, 2018) e *O filho eterno* (Tezza, 2007). “[...] O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si [...]” (Arfuch, 2005, p. 42 apud Klinger, p 59).

Será a metaficção um recurso para valorar as escritas autoficcionalis, criando um espelhamento mais nítido entre o autor e sua vida paralela e real? A metaficção revela, aquém dos bastidores da construção da escrita, também uma melhor compreensão da vivência individual. O leitor, com isso em mãos, ou melhor, em mente, assume uma nova responsabilidade ao ler um texto metafictional: o de participar de sua autoria.

3.5 O papel do leitor como coautor

Não é apenas no intertexto que o leitor é demandado. Também na metaficção, há um chamado que extrapola a atenção dedicada à leitura corrente. A bivocalidade desse recurso estético – quando as vozes do autor e narrador se cruzam – ecoam no leitor como a execução musical de dois solistas que disputam, entre o agudo e o grave, a atenção da plateia a partir de uma coreografia vocal que exige o reconhecimento de determinadas notas e faz do leitor o maestro que medeia essa melodia de palavras.

Esse ato internalizado de narração, essa voz que deixa de ser interna do autor e passa a ser externa e, por vezes, gera uma divergência entre o ato narrado e o ato pensado, entre a palavra posta e a reflexão antes dela, é o que consolida a mediação de quem lê. Nessa “apresentação”, há dois esforços do leitor que criam o que Hutcheon chama de “paradoxo da metaficção”: o empenho em identificar o artifício reflexivo da narrativa, a escrita como ato criador e, de outro lado, seu trabalho em reconhecer na autorreflexividade sua cocriação ao se colocar no lugar do autor/narrador e perceber semelhanças com os próprios processos internos.

Nesse regime, a quebra da ilusão é determinante. De repente, em meio a uma narrativa envolvente, o leitor descobre a consciência do autor sobre o próprio relato e há, assim, uma rachadura no sistema de fabulação que, em vez de reduzir o interesse pela narrativa, ao contrário, o eleva, pois há a incorporação da crítica da própria história. Mesmo com a perda do encanto da inventividade, a reflexão traz uma importante camada na qual o leitor mergulha e, ali, nessas profundezas, reconhece a si mesmo, em suas questões e reflexões internas. Essa voz quase “subversiva” que invade e compete com a fabulação, com a narrativa original, apresenta outra lente com um grau de interpretação que aumenta o objeto de leitura e se torna não apenas maior, como também mais transparente.

Quando a ficção “se duplica”, o leitor consegue contextualizar muito mais a história por meio da autorreferencialidade proporcionada pela metaficção, dando mais sentido aos acontecimentos da narrativa. Esse tipo de escritura orienta as formas de recepção, pois convida o leitor a participar do processo narrativo. Colocar o leitor nessa posição foi, inclusive – e lembrando –, um dos motivos para a queda do romance, pois o autor/narrador tirou os olhos do papel, mirou o leitor e fez um explícito e inesperado convite: “Agora, vou te contar como eu conto esta história!”. Esse ato gera um efeito de “presentificação e cristalização do leitor” que ganha corpo na teia da própria ficção que acompanha. É criada, assim, uma ponte sólida de

conexão intermundos, a qual o leitor é convocado a cruzar para decifrar, com o narrador, o universo diegético, a tessitura narrativa.

Durante esta “travessia”, o leitor tem como acompanhamento a polifonia do autor, narrador e personagem ecoando enquanto caminha em direção a suas interpretações, muitas vezes, associando o contexto alheio ao próprio. “[...] Para Bakhtin a comunicação é interativa, uma resposta que engendra resposta: o ouvinte torna-se falante. Não há palavra sem resposta, de tal modo que as relações entre falante e ouvinte, escritor e leitor, emissor e receptor se modificam no próprio processo de comunicação [...]” (Zavala, 2009, apud Brait, 2009, p. 154).

A decodificação que o leitor faz da bivocalidade da metaficção pode fazer que a associação da ficção-arte com ficção-vida perca, talvez, a casualidade da interpretação porque esse recurso estético reforça a idiosincrasia individual e a cultura pessoal. Quando, por exemplo, a fabulação é quebrada, ou seja, quando o leitor descobre que aquele cavalo branco do conto de fadas foi “pintado” para ter essa cor, e que seu cavalgar era manco até virar palavra, um choque acontece. Porém, em vez de afastar, aproxima. Essa proximidade sucede porque o leitor passa a fazer parte da história a partir do momento em que conhece as estruturas da narrativa, o que envolve não apenas os artifícios da escritura, como também a compreensão da experiência contemporânea do mundo como uma construção.

Ele passa a ter, então, um papel muito mais participativo, pois acompanha a história sendo criada, diferentemente de quando lê um romance realista, por exemplo, no qual as páginas passam corridas, como em um processador de textos que segue veloz para chegar ao final. Quando o contrato linguístico normatizado é rompido, a narrativa metaficcional não permite que o leitor tenha um papel passivo; ao contrário, ele também ocupa uma posição de cocriador imaginativo.

A metaficção, então, não abandona “o mundo real” pelos prazeres narcísicos da imaginação. O que ele faz é reexaminar as convenções do realismo para descobrir – por meio de sua própria autorreflexão – uma forma ficcional que seja culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia a dia é igualmente construída, igualmente “escrita”. (Waugh, 1984, p.18-19 – tradução minha²³).

²³ No original: “Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing

A estratégia metaficcional procura também, deliberadamente, orientar e, ao mesmo tempo, desorientar o leitor, em um movimento similar ao que acontece com as autorreflexões existentes no texto e, conseqüentemente, na mente do leitor que vai e volta, acompanhando como uma onda que traz um pensamento, um raciocínio, uma dúvida para as margens da praia, e as leva de volta, criando uma sensação de identificação e distância, como em uma manobra natural do mar.

O narrador onisciente, em uma narrativa metaficcional em que se expressa pela bivocalidade do autor/narrador ou narrador/personagem, se personifica como um alter ego visível ao leitor. Essa visibilidade, essa exposição do “eu criador”, lisonjeia o leitor que consegue assistir à cena, quando da montagem do cenário, um privilégio concedido a poucos, permitindo ao leitor observar as escolhas criativas em ação. Mas com os direitos, também há os deveres, como a responsabilidade concedida ao leitor que tem seu papel modificado diante da história. Ele perde a experiência apenas lúdica, confortável e controlada e passa a ser forçado a organizar e interpretar o texto.

Os formalistas chamaram de “desfamiliarização” quando os artifícios literários para a construção daquela história são revelados e o leitor passa a perceber elementos até então invisíveis. As interações psicológicas do narrador são expostas e, assim, o foco do leitor se desloca. A história principal e seu centro de atenção mudaram. E, com isso, a decodificação da história ganha outro patamar, assumindo seu papel criativo encontrando novos códigos para esse desafio literário. “[...] Em textos abertamente narcisistas, a ênfase está em chamar a atenção do leitor tanto para essa liberdade quanto para esse dever [...]” (Hutcheon, 1980, p. 30).

Quando uma narrativa metaficcional é utilizada como estratégia para esfacelar a ficção, a recepção do outro lado da página, a de quem lê, ganha novas dimensões. O leitor se torna muito mais responsável pela compreensão da narrativa, sendo obrigado a elevar sua criticidade em meio àquele cenário que mistura desordenadamente o real com o ficcional. Sua cabeça se levanta ao se dar conta de que novas reflexões povoam sua mente. Muitos desistem aí. Nessa possível ruptura ou extensão arte-vida, o envolvimento do leitor atinge outro patamar, exigindo sua atividade, tirando-o da situação confortável de acompanhar uma história ficcional sem

us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’”.

qualquer questionamento sobre seu “ficcionalismo”. A mimese do produto sai de cena, dando lugar para a mimese do processo por meio da qual a interpretação ganha um papel protagonista. A autorreflexividade e a autoconsciência da narrativa metaficcional provocam o desafio: “Aqui é a realidade da escrita, porém não se iluda, tudo pode ser ficção”.

Se o realismo minimiza o papel da imaginação, a metaficção exige um nível muito maior de interpretação, desafiando o leitor a “sair do produto” e entrar no “processo”. Esse estranhamento, esse jogo de linguagem com o qual se defronta, demanda uma observação muito mais atenta. O leitor ocupa, então, a posição de coautor porque, à medida que a narrativa revela os bastidores da feitura da obra, o leitor fica responsável por recolher essas informações e construir o que o autor está contando, sendo convidado a participar da criação desse mundo por meio da linguagem. Mas e na autoficção, esse esforço se eleva ou se reduz? Para Waugh, romances metaficcionais:

“[...] estabelecem um mundo de “brincadeira” internamente consistente que garante a absorção do leitor e, em seguida, expõe suas regras a fim de investigar a relação de ‘ficção’ com a ‘realidade’, o conceito de ‘fingimento’”. (Waugh, 1984, p. 41 – tradução minha²⁴)

Assim como outros autores, a relação metaficção e autoficção real e ficcional não é abordada.

Recorro novamente ao pacto oximórico de Jacomard, que rompe com a verdade sem aderir integralmente à invenção. Estando o leitor consciente desse pacto, o que muda em sua atuação? Essa tensão se desfaz, ao passo que o leitor tem consciência da ambiguidade da narrativa? Ou se intensifica em um esforço latente no qual o desafio da descoberta se torna maior? O leitor se sente mais engajado ou relaxado diante da impossibilidade do acerto? Na metaficção em um romance, por exemplo, o leitor vive em um mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. Já na autoficção, o leitor vive em um mundo ambíguo, sendo forçado a reconhecer a maleabilidade da narrativa.

²⁴ No original: “[...] set up an internally consistent ‘play’ world which ensures the reader’s absorption, and then lays bare its rules in order to investigate the relation of ‘fiction’ to ‘reality’, the concept of ‘pretence’”.

Quando real e imaginário se fundem para o leitor no romance, por maior que seja o esforço de delimitar onde cada um se coloca, o paradoxo da metaficção se desfaz em algum momento quando o leitor toma consciência da ficcionalidade da obra. Na autoficção, porém, com o pacto oximórico – o autor em primeira pessoa, tendo o mesmo nome do narrador –, a tensão ganha outros contornos intra e extramurais dentro de si, em uma viagem de desafio e, talvez de reconhecimento da história como a possibilidade de também poder ser, ou ter sido, sua em algum momento dentro da própria subjetividade. A narrativa metaficcional na autoficção pode tanto reforçar a simulação como a aparente transparência da história.

[...] Quando questionamos a possibilidade de representar o real pela linguagem ou relativizamos a verdade, é fácil cairmos na tentação de considerar tudo ficcional. Ora, dizer que toda escrita do eu é uma prática autoficcional, justificando ser impossível não inventar e preencher as lacunas da memória com ficção, é a mesma coisa que negar à autoficção sua especificidade e ao autor sua intenção. Nesse sentido, é necessário considerar o pacto estabelecido pelo autor com o leitor, já que o sujeito/autor “ressuscitou” como figura performática nas últimas décadas e hoje está inserido no cerne do debate epistêmico: [...] produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar “O sujeito ressuscitado”. (Sarlo, 2007, p. 30 apud Martins, 2015, p. 48)

Sébastien Hubier (2003, p.125-126, apud Martins, 2015, p. 54) acredita que o leitor de autoficção deve eleger o grau de veracidade no texto que o atravessa, cabendo a ele definir os limites entre a ficção e a realidade. Martins ressalta o rebuscamento do texto autoficcional como estratégia criteriosa para o desenvolvimento da melhor estética e linguística, procurando elevar o valor da obra e uma forma original de se “(auto)expressar”. “Há o esforço por um projeto estético de recriação estrutural”. Dentro desse pensamento, seria então a metaficção aplicada com esse intuito? O leitor percebe essa tática textual? Será que a prática metaficcional, quando adotada na autoficção, faz que o leitor penda para o lado da verossimilhança? Será que a polêmica não chegará a lugar algum e deixará com o leitor essa responsabilidade? A forma de recepção é o que gera a concretude do lugar da autoficção na literatura? Talvez dependa, novamente, da lente do leitor.

4 A criação vida e arte de Trevisan

O passeio pelo real e ficcional, estabelecido pelas narrativas autoficcionais, cria uma espécie de labirinto, com caminhos cruzados que se entrelaçam entre o referencial, a verossimilhança, o realismo e a memória, dificultando uma saída hegemônica. Nesse labirinto, porém, não procuro por saídas, mas por visualizar os nós que o fortalecem ou fragilizam, me comprimindo em passagens, penetrando em divisões, estudando frestas a partir de pontos de vista de uma realidade que é descrita pela contaminação do imaginário.

Incorporando esse olhar mergulhado na ambiguidade, efetuei uma leitura de *Pai, pai* analisando as características autoficcionais da obra, assim como os recursos estéticos aplicados para que a narrativa não se transformasse em um simples relato vulgar da experiência vivida pelo autor. O autor, aliás, procura deixar claro para seu leitor que se trata de uma fábula da vida real. O pacto oximórico foi assinado por Trevisan na frente de seus leitores, utilizando-os como testemunhas de que a literatura é capaz de se transformar quando costurada, de maneira declarada, pelos revezes da vida. A revelação da ambiguidade não é apresentada logo de início. Está lá, porém. Estampada quase na metade da obra, no capítulo “Rastros por escrito” (3), sobre o qual o autor explica que “[...] almejava usar a forma literária para expressar minha dor em toda sua verdade [...] Aí brotava minha convicção de que literatura e vida estão intrinsecamente ligadas [...]” (Trevisan, 2017, p. 114).

Ele chegou a essa conclusão ao lidar de frente com sua homossexualidade e se apaixonar por um estudante do seminário, sendo, pela primeira vez, correspondido. O impacto da reciprocidade e a crise existencial que sentia ao desejar outro homem e ser seminarista, colocando-o entre o desejo e o pecado, remeteu-o ao pai e ao medo que sentia dessa figura, para ele, aterrorizante. Trevisan decidiu, assim, escrever um conto que leu em um concurso do grêmio literário do seminário. Ao recitar seu texto na sessão solene, sua voz embargou, e ele terminou a leitura aos prantos. Ele recebeu o prêmio de maior interpretação, e não de melhor texto, e, nesse momento, tomou consciência da impossibilidade de um retrato real da vida “[...] Neste episódio, a literatura se revelou um fiasco, incapaz de extravasar minha verdade interior. Desencantado, descobri que a escritura criava uma mentira articulada nos descaminhos da subjetividade [...]” (Trevisan, p. 115). A seguir, autoanalisou a ambiguidade de sua narrativa.

[...] Compreendi que escrever me era vital porque a literatura recria o real justamente para revelá-lo através da dimensão poética e ficcional. Esse era meu papel: trabalhar num parâmetro em que não existe um real absoluto, porque nós vemos e interpretamos a realidade com diferentes olhos, de diferentes ângulos, em diferentes apreensões da

subjetividade. Daí, toda arte trabalha com um pé na mentira e na falsificação [...]. (Trevisan, 2017, p. 116)

A revelação impacta fortemente o leitor, pois ao mesmo tempo que se lê uma história vivida, percebe-se que a subjetividade é que conduz a narrativa, subjetividade essa cheia de meandros e caminhos abstratos, ficcionalizados e transformados em literatura, uma literatura incapaz de traduzir o vivido.

O autor já havia dado indícios desse enquadramento narrativo dúbio no capítulo “Rastros por escrito (2)” (Trevisan, 2017, p. 77), quando contou sobre seus intervalos de alegria no seminário em momentos em que realizava passeios eventuais à represa de São Carlos, experiência marcante que reproduziu em seu quarto romance. “Tal parêntese de pura poesia foi recontado num trecho do romance *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, de 1984, em que eu mesclava meus diários com a obra ficcional [...]” (p.77). Trevisan parece, com essa confissão, declarar o entrecruzamento de real e ficcional não apenas em *Pai, pai*, sendo, porém, nesta referida obra, uma ação declarada, típica de narrativas autoficcionais, pois mesmo muitas vezes o autor não deixando claro a narrativa ambígua, a mídia divulga, o leitor pesquisa e descobre sua história e os possíveis traços próximos à realidade.

A ficcionalização da narrativa que se diz real pode ser bem exemplificada já no primeiro capítulo, sob o título de “Abrindo o jogo”, que, mesmo sem ser chamado como tal, atua tal qual um prefácio.

Tudo que meu pai me deu foi um espermatozoide. O ser que sou resultou da defloração (consentida, via matrimônio) de uma mulher virgem, que recolheu dentro de si os espasmos de um homem para o qual forneceu o gozo. Não sei se aquela mocinha da roça sentiu prazer. Ou se fui gerado a partir do primeiro pânico sexual de uma donzela, tomada por medo e dor, ao receber a parte que me coube nessa conjunção carnal talvez assimétrica, tão comum entre machos dominadores e virgens católicas interioranas de antigamente. Não me compete especular sobre o entorno da minha concepção deflagrada num ritual canhestro de mistura entre prazer e pânico, ocorrido em meados de outubro de 1943. Se invado essa cena, que pertence à intimidade dos meus dois genitores, é na tentativa de rastrear o acaso que me gerou. Busco descobrir o obscuro começo da minha trajetória: como, por que e de onde surgiu esse espermatozoide tão estranho, tão improvável. Única certeza: eu sou o que sobrou de um gozo tão espasmódico quanto um esgar agônico. (Trevisan, 2017, p. 7)

No trecho, que dá início ao livro, Trevisan recria o que seria a cena de sua concepção. Sem licença, adentra o quarto de seus pais, e ali, em sua imaginação, encontra uma mãe donzela, teoricamente em pânico, sendo invadida sexualmente por aquele que considera seu maior algoz: seu pai. Cena forte assim talvez só tenha ocorrido na imaginação do autor, pois é impossível ter elementos mágicos para se transportar ao tempo passado. Desse modo, a prosa autoficcional se

inicia com uma ambiguidade de discursos: o real, da concepção, e o imaginário do ato em si, o prazer e o pânico, uma demonstração clara da criação vida-arte, da ambivalência do que ocorreu e poderia ter ocorrido, das experiências, memórias e imaginações transformadas em texto.

Entre as características apontadas por Gasparini (2008, p. 311 apud Hidalgo 2013, p. 223) em obras autoficcionais, está a fragmentação da narrativa, e Trevisan abusa dessa particularidade, ora apresentando capítulos que se conectam, ora enlaçando memórias distantes, nas quais o autor parece procurar juntar cacos de si para se compor pelas palavras. Em um estudo dos 100 capítulos da obra, desenhei uma espécie de trajetória percorrida pela história, uma jornada quase aleatória, que parece ter a intenção de imitar o próprio fluxo desordenado de pensamentos, lembranças e questionamentos do autor.

Ele parte de um mergulho na própria concepção e depois navega entre mares obscuros, com correntezas que ora levam para a autoanálise, ora para uma análise do pai, ora para o miúdo de seu cotidiano. Para evitar a náusea que sente da própria história, o autor inclui “causos” mais amistosos, como boias para segurar no embate com as ondas. Assim, o alcoolismo do pai entremeia as reflexões do narrador, que se enovela com o autoexílio no exterior, dá um nó na vida do seminário, tudo mesclado com episódios dos maus-tratos da infância e costurado com elementos metaficcionais e intertextuais.

Até o capítulo 27, “Doris e eu” (Trevisan, 2017, p. 65), o narrador caminha por sua vida procurando reconstituir-se a partir de episódios isolados de sua formação interna e de como a relação com seu pai o transformou em um filho que carrega o peso do trauma nas costas. Como exemplo, trago a análise do capítulo 12, “Bordões, palavrões, ditados e costumes” (Trevisan, 2017, p. 31). Nele, o autor relata as usuais expressões linguísticas utilizadas por seu pai, como bordões próprios ou adaptados de ditados, sejam na língua portuguesa, espanhola ou italiana, como “Me cago en la leche!”, “Tacere, tacere!”, “Tem cada uma que parece duas”, “Isso é para olhar com os olhos e lambar com a testa”. No capítulo seguinte, “Coisas que me desgostavam, de criança” (Trevisan, 2017, p. 35), sem qualquer conexão com o anterior, ele publica uma lista, inclusive com travessões, como em um catálogo, do que não apreciava fazer. “— Entregar pão a pé, com a cesta pesada, depois que o Parabelo morreu”, “— Comer o pão mirrado e borrachento do meu pai”, “— A brutalidade dos jogos dos meninos, que não sabiam brincar de faz de conta”. Dois capítulos depois, nova lista: “Coisas que eu amava, de criança” (Trevisan, 2017, p. 38).

- Brincar de casinha com as primas, porque era delicioso fazer de conta.
- Brincar de cirquinho no quintal, quando a gente podia ser muitos personagens.
- Sonhar que voava com meu tio predileto, irmão caçula de minha mãe e belo como os mocinhos de cinema — algo próximo ao paradisíaco
- Copiar desenhos de santinhos, ampliados como quadros, com muita purpurina na auréola, para intensificar o brilho da santidade [...] (Trevisan, 2017, p. 38)

E assim a obra segue, com capítulos que, aparentemente, pouco se conectam. A mudança de rumo acontece do capítulo “Fuga de casa” (Trevisan, 2017, p. 67) até o capítulo “A grande crise” (Trevisan, 2017, p. 127) quando ele descreve sua vida no seminário desde a fuga de casa para se afastar do pai, relatando seus 10 anos vivendo e estudando em uma instituição religiosa, até o momento da escrita, com a trajetória cortada por reflexões, episódios esparsos mantendo o formato desintegrado da narrativa. “Anotações de leitura: o padreiro e o chapeleiro” (Trevisan, 2017, p. 80) conta a chegada de uma “madrinha” arranjada pelo seminário que lhe ajudava financeiramente, como acontecia com os alunos mais necessitados, e que, assim, lhe permitia comprar os livros que desejava na livraria próxima.

Um dia os superiores me arranjaram uma “madrinha”, que ajudava financeiramente os alunos mais necessitados. Ela pagava minhas pequenas despesas no seminário [...] O mais importante é que me permitiu, em seu nome, fazer compras numa livraria próxima ao seminário [...]. (Trevisan, 2017, p. 80)

A seguir, avança décadas em “Antes da grande crise” (Trevisan, 2017, p. 82), quando aborda um achado: um santinho encontrado em suas gavetas e a escrita adolescente dedicada ao pai.

Mexendo numa caixa de papéis antigos, encontro um santinho, ilustrado com uma figura que lembra o Sagrado Coração de Jesus – não fosse uma anotação explícita minha: “Este é São Judas Apóstolo”. Atrás, há uma dedicatória “Ao querido papai”, comemorando o Dia dos Pais. Abaixo, como indulgências sem intenção do meu pai, eu oferecia: trinta missas, vinte comunhões, cinco terços, dez visitas ao Santíssimo e trinta sacrifícios” [...]. (Trevisan, 2017, p. 82)

De um capítulo a outro Trevisan discorre sobre a importância da literatura em sua vida, ao ser adotado por uma madrinha que lhe pagava livros, e sobre uma tentativa de demonstração de afeto a um pai ausente, como se tentasse se “salvar”, seja pela literatura ou pela fé – temas esses, aliás, que compõem grande parte de determinados níveis da narrativa, como será apresentado mais à frente. A fragmentação de *Pai, pai* revela, assim, um narrador despedaçado, com lembranças desordenadas por meio das quais tenta se recompor. De uma madrinha literária,

chega ao horizonte paterno com a mensagem de “Ao querido papai”. Doubrovsky (2010, apud Noronha, 2014) chamava a atenção para uma importante diferença entre a autobiografia clássica e a autoficção: a primeira é composta de unidade e coerência, uma vida contada com começo, meio e fim, em uma ordem cronológica; a segunda, ao contrário, é notada pela ilogicidade e pulverização da narrativa. Trevisan apresenta sua história autoficcional fragmentada, indicando uma ruptura de si, que procura se reconstituir ligando os fios a partir de suas aflições mais íntimas a situações rotineiras.

Essa escolha da estrutura da obra também pode configurar uma estratégia do esfacelamento da própria memória, que muitas vezes precisa ser preenchida por atos criativos. Passeia, então, pela seleção de lembranças incongruentes, reconstituídas pela imaginação para oferecer uma sensação típica de quem se move a partir do movimento das ondas sem segurar o remo do barco. Nesse mergulho profundo dentro de si, Trevisan oferece ao leitor a chance de percorrer esses mares de suas entranhas, sem compromisso com uma viagem linear e com um destino certo. É uma indeterminação que se alia à ambiguidade da narrativa. “[...] O movimento da autoficção é da obra para a vida (e não da vida para a obra, como na autobiografia), o que valoriza e potencializa o texto enquanto linguagem criadora [...]” (Martins, 2014, p. 181).

Assim o faz Trevisan ao reunir detritos de si, do outro, da vida, criando uma conexão anárquica, com novos significados a partir de retalhos, em um grande emaranhado de fios, com amarrações desorganizadas e difusas. Trata-se, talvez, da forma interna como o autor vê e analisa a trajetória do relacionamento que estabeleceu com seu pai e traduz isso em palavras e estruturas dispersas. O hibridismo presente em *Pai, pai* é uma amostra da liberdade literária presente nas autoficções.

Adicionalmente à estrutura fragmentária, está o conteúdo, a narrativa em si. A obra autoficcional de Trevisan está longe de ser uma literatura menor; ao contrário, o autor utiliza recursos estéticos contemporâneos para poetizar o trauma com a figura paterna. Ao realizar uma análise, identifiquei que o autor ficcionaliza sua história utilizando quatro elementos literários. O mais acentuado é a intertextualidade, que se divide em três níveis: (I) a bíblica, por meio da qual o autor incorpora toda sua experiência como seminarista nas palavras que escreve, (II) a costura intertextual, que conecta a história do autor a de outros textos, e a (III) intratextualidade, quando utiliza de seu próprio repertório literário para reforçar o efeito de real ao mesmo tempo que brinca com a ficção. Paralelamente, ele aplica ainda a (IV) metaficção como literatura do divã, revelando os bastidores de seu emocional, além das pesquisas e seu processo criativo para a conclusão de sua obra.

4.1 Intertextualidade bíblica, a literatura “sagrada” de *Pai, pai*

A autoficção de Trevisan passeia a todo tempo entre o humano e o espiritual, entre o homem religioso e o escritor que busca a cura de um trauma servindo-se de todo arsenal que mantém consigo desde os tempos do seminário. Como uma reza, sua narrativa balança entre a condenação e o suplício do perdão, tendo como suporte uma rede de textos sustentada por uma estilização bíblica, como uma cerimônia literária que, a partir da inclusão de outros textos no cerne da narrativa, reproduz o mesmo efeito divino, levando o leitor ao limite entre o purgatório, céu e o inferno, acionando a memória coletiva.

É uma intertextualidade que flui por si, tamanha a memória cultural e religiosa, tão intrínseca à humanidade, como a natureza em si própria. Assim, o leitor alcança facilmente a relação que o autor procurou estabelecer ao reproduzir a linguagem antagônica entre fé e descrença, reforçando o conceito da importância da recepção da intertextualidade pelo leitor, tão acessível nessa narrativa.

Trevisan parece organizar estilisticamente o texto para orientar a leitura e governar a interpretação a três pontos de sua narrativa autoficcional: culpa, pecado e perdão. Culpa pela homossexualidade, pecado de se descobrir homossexual no seminário, e perdão ao pai e a si próprio nessa relação tumultuada e fatigante que ambos estabeleceram.

A intertextualidade bíblica a qual Trevisan abraça já começa pelo próprio título, com uma paratextualidade, conforme já tratado no terceiro capítulo desta dissertação, que se refere ao texto bíblico Mateus, 27:46 (Brasil, 2020) quando Jesus exclamou: “Pai, pai, por que me abandonaste?”. Em uma referência a Deus, o pai de todos, Trevisan clama no título o desespero do próprio progenitor, comparando ao abandono de Jesus por Deus, quando estava na cruz.

Pai, pai consegue extrair a essência bíblica e aplicá-la à narrativa elaborando todo um discurso com suturas religiosas, que remetem a outros discursos sagrados já escritos, o que pode ser identificado não apenas pelo título da obra, como também em títulos dos capítulos: 14, 23, 38, 51, 53, 80, 85, 88, 94, 97. São eles: “A benção da mãe”, “Meu rio Jordão”, “Non clericat!”, “Rastros por escrito: a chaga de Deus”, “Depois de Jonatas”, “A graça extraviada”, “Sonhos de ressurreição doem”, “Céus em epifania”, “A graça irrefreável” e “Prédica para alguma manhã”.

Adicionalmente, a narrativa é construída utilizando como linguagem uma espécie de “dicionário cristão”, com palavras e expressões que remetem à fé, a crenças, a dogmas, ao

pecado, ao perdão. É um repertório que endereça às missas, um sermão divino que busca por salvação. Ao mesmo tempo, se considera culpado, retratando um narrador em conflito entre crer e desacreditar, entre perdoar e castigar, marcando, como os pregos na cruz, um narrador-personagem intrinsecamente absorvido pela experiência no seminário e absolvido na vida fora dele. Entre os vários trechos que se utilizam de expressões religiosas ao longo da obra estão “as chagas de Deus”, “purgatório”, “sagrado”, “iluminação”, “via crucis”, “sacerdócio”, “profano”, “religioso”, “autoritarismo clerical”, “velho testamento bíblico”, entre outras. Deus, inclusive, foi citado 48 vezes, em um grande diálogo com a história mais lida no mundo: a Bíblia.

Essas manifestações literárias-religiosas se associam a discursos que revelam tentativas de ação sobre o leitor, talvez para que se ajoelhe e abrace a mesma oração literária, ficando sua presença nas bordas da intertextualidade, mas construindo também um colchão central de abrigo e suporte que sustente a história, associando o trauma que retrata o autor a uma resolução de fé a partir do caminho literário do perdão, como uma grande oração de alforria.

É explícito o intertexto bíblico que reproduz uma ideia central de pecado, punição e perdão, a partir de algo já discursado e conhecido do público geral, como as feridas durante a crucificação de Jesus. Em uma das primeiras páginas, o autor retrata um trecho da Bíblia, associando a cena à sua própria trajetória como filho. “Na bíblia, Jacó passa a perna em Esaú para se tornar o primogênito e receber a bênção do pai Isaac. Sou o filho mais velho, e isso não me trouxe vantagens [...]” (Trevisan, 2017, p. 8). Já no capítulo “Carregar o pai (primeiro perdão)” (Trevisan, 2017, p. 177), Trevisan intertextualiza a relação com seu pai com um dos episódios mais enigmáticos da Bíblia ao relatar sobre a peça teatral “O Livro de Jó”, encenada nas ruínas do que antes fora o Hospital Matarazzo, onde seu progenitor havia falecido.

[...] A experiência de mergulhar no drama de um Deus sádico estava longe de me ser estranha, potencializada agora por aquele cenário familiar. A cena final da morte e transfiguração de Jó (...) me proporcionou um dos grandes momentos de epifania poética. Jó jazia numa espécie de cama de parturiente, pernas abertas, totalmente nu, e urrava a sua dor. De repente, em meio a uma explosão de luz que cegava, surge um anjo transfigurado. Jó é acolhido, ao morrer. A cena, inesquecível, remetia a alguma redenção possível (TREVISAN, 2017, p. 179)

O Livro de Jó é o primeiro dos livros poéticos do Antigo Testamento da Bíblia cristã que aborda a justiça de Deus perante o sofrimento da humanidade, uma familiaridade conectada à própria história do narrador, que questiona a todo o tempo a justiça divina diante de seu empenho de fé e do resultado obtido; a maldição, o antimilagre que recebia constantemente na

relação com seu pai. Assim como Jó que reflete sobre pecado e punição, Trevisan questiona o Deus justo e reivindica sua inocência. A redenção de Jó é a esperança de salvação de Trevisan.

O capítulo “Rastros por escrito: a chaga de Deus” (Trevisan, 2017, p. 129) explora o retorno de Trevisan à vida, após 10 anos no seminário, momento de grande angústia, pois, de um lado, se descobria homossexual e, de outro, formado em Teologia, pronto a ingressar profissionalmente na vida cristã, em guerra com as crenças aprendidas e com as descrenças vividas. Vivida uma paradoxa e procurava por uma forma mais flexível de se ancorar no mundo. Estava em busca de paz interior quando, ao acaso, conta ter encontrado um livro guardado em sua biblioteca, *Léon Morin, padre* (Béatrix Beck, 1958), que relata a história de uma viúva que tem sua vida modificada pela Segunda Guerra Mundial. Vivendo o drama da morte eminente, procura o padre Léon em busca de mais guerra e encontra paz e fé. Trevisan relaciona novamente a ferida exposta no livro aberto à sua própria e, assim como a viúva, também questiona se o sofrimento é a saída para a redenção e se a luta é ou não inglória, assim como a de Jacó com o Anjo, retratada na Bíblia em Gênesis 32:22-32.

Mexendo em minha biblioteca, encontro fora do lugar um romance católico, ainda desses tempos religiosos: *Léon Morin, padre*, de Béatrix Beck. Casualmente abro na última página e me deparo com uma sentença: “Eu caminhava na silenciosa noite de Deus, apressando-me como aqueles jumentos árabes, em cujos flancos o amo mantém uma ferida sempre sangrando, para fazê-los andar melhor”. Vejo estampada aí a crueldade da minha ferida aberta não sei por qual força superior. Talvez a vida mesma, instaurando a chaga com a função única de me ensinar a seguir adiante, em busca do conhecimento do meu próprio mistério. No fundo, a constatação não me convence, ao contrário, me revolta a ideia de um deus que machuca para ensinar. Mas me comove, se penso nos meandros da vida, que cumprem o papel do divino, ou do acaso, o que dá no mesmo. Essa leitura inesperada de um livro perdido me leva às lágrimas. Remete à luta bíblica de Jacó e o Anjo – clara referência, até hoje, aos meus embates com o mistério insuportável e a dor insana de viver. (Trevisan, 2017, p. 130)

Castigo e perdão atravessam a narrativa como uma eterna visita ao confessionário. Esses sentimentos extravasados pelo narrador crescem à medida que as páginas avançam em um ritmo de lenta oração, como a que devotos realizam quando procuram pagar promessas ou punições. Eles seguem, porém, caminhos distintos, pois, ao passo que a narrativa prossegue, “o mistério interior” mencionado pelo autor também se modifica, como uma revelação dos céus, uma aparição de anjos.

Este é, com certeza, um livro de perdões. E perdões são inesgotáveis. Em minha velhice, compreendi a urgência de perdoar incessantemente, repetidamente. Perdoar setenta vezes sete – para lembrar a expressão evangélica. Perdoei meu pai em muitas

ocasiões, de modo explícito ou implícito, nos períodos de análise/terapia. Um dos episódios recentes, que se destaca por sua contundência, aconteceu dentro de um avião, como se eu precisasse alçar voo para ter a revelação — minha maneira de subir à montanha sagrada para ouvir bater o coração do mistério. (Trevisan, 2017, p. 229)

A expressão “setenta e sete vezes” mencionada no trecho e também neste outro: “Glosando o dito evangélico, eu não queria romper a autoridade apenas sete vezes. Se fosse preciso, eu a romperia setenta vezes sete. Já estava com um pé fora do autoritarismo clerical” (Trevisan, 2017, p. 124), se relaciona com o versículo “Perdoar 70 × 7 vezes (Mt 18:21-35.19:1) da Bíblia, quando o evangelista Mateus narra o fato do pecador incorrigível, caso extremo, que leva ao afastamento de Deus. Mateus quer mostrar um fato contrário dos que normalmente são comuns: existência do perdão e da reconciliação entre os membros da comunidade. Já Trevisan se empenha em romper com as amarras da fé, setenta e sete ou muitas outras vezes que sejam necessárias por meio das palavras de uma narrativa que une as mãos para quebrar com a crença de um Deus que o castiga em vida e não apresenta redenção. O discurso intertextual de Trevisan se assemelha a um coral na igreja que ora eleva as vozes agudas, ora as graves, em sintonias distintas, porém, não para clamar a fé – neste caso, para rogar pela descrença.

Assim, é forte o coro de vozes que reproduzem uma oração literária, que ecoam pelas páginas como uma missa de domingo, estabelecendo uma relação radical com trechos bíblicos, entre outros textos religiosos. A tentativa de perdão para amainar seu trauma continua. No capítulo “Inovação ao perdão” (Trevisan, 2017, p. 233), o autor cria uma espécie de reza própria, que se assemelha ao “Pai Nosso”.

Pai:

Que sempre estive no meu horizonte como um lixo a ser varrido.

Que minha soberba mascarada em dor considerava um ignorante.

A quem desprezei como figura menor no meu percurso.

A quem tratei com soberba, como um ser indigno de mim.

Cuja ausência utilizei para ignorar minhas responsabilidades.

Cuja fragilidade serviu de pretexto para minha recusa em crescer.

A quem usei para dissimular os meus defeitos morais.

A quem odiei como forma de alimentar meu ressentimento, tantas vezes confortável.

A quem tratei como bode expiatório das minhas desgraças.

Cujo cadáver cultivei convenientemente.

Cuja dor sempre foi por mim ignorada.

Pai, que me ensinou tantas coisas em sua suposta ignorância.

Pai, que me compeliu a procurar na misericórdia a artéria central do coração humano.

Pai, que me fez buscar o amor como um desgraçado em busca da salvação. Pai, a

quem prometo perseguir o perdão como fio condutor da minha redenção. Pai, não há perdão que não seja mútuo.

Peço teu perdão, meu pai. (Trevisan, 2017, p. 233)

Como uma graça atingida, sabemos a derivação do intertexto, sabemos que dialoga a todo tempo com termos religiosos na narrativa poética. O leitor, assim, consegue perceber uma estética que remete ao estilo bíblico como se o autor carregasse a Bíblia no colo enquanto escreve os capítulos, como orações transformadas em discursos contemporâneos, carregados de influências e empréstimos. São alusões, referências diretas e indiretas, nas quais não são necessárias sinalizações ou orientações para apelar à memória, mesmo que emocional, pois a base intertextual estilística sustenta toda a compreensão.

A estrutura “eclesiástica” porém, não se enraíza sozinha; ao contrário, se rompe em algumas esferas dessa grande teia de textos ao longo dos capítulos, em um esforço do autor similar ao que ele expressa em sua narrativa quando luta a cada ano contra a vontade de seguir como religioso e o impulso de acolher seus instintos homossexuais. E é fazendo uso da intertextualidade com outros textos que consegue esse feito binômico.

4.2 Revelar o outro para revelar a si

Trevisan requisita outros autores e textos para apresentar o seu mundo autoficcional. Transforma todo o processo de menções ao longo da obra em partes importantes de sua narrativa, de quem se mostra ser e de como esse arcabouço referencial impactou a relação com seu pai e a relação de sua escrita. Assim sendo, agora parto para o que considero o segundo nível da intertextualização feita pelo autor por meio da qual reimagina sua vida, a começar por uma costura intertextual diversificada, que conecta a sua história a de outros textos, como se fossem eles que sustentassem a sua própria, manifestando-a de maneira evidente para que não restem dúvidas ao leitor sobre sua importância na narrativa.

É constante o diálogo de Trevisan com outras obras em *Pai, pai*. Como mencionado, o autor emprega intertextos ao longo das páginas, legitimando-os e incorporando-os à narrativa. Ao dialogar a todo o tempo com marcos da cultura nacional e internacional, associando tais obras e artistas a fatos corriqueiros de sua vida, recorre à intertextualidade como estratégia literária para causar um efeito de real (Barthes, 2004) e, ao mesmo tempo, de ilusão, novamente uma característica de narrativas ambíguas, como as autoficcionais.

Ele faz uso da intra e intertextualidade, que analiso nessa obra como uma estratégia literária para a criação de uma configuração narrativa calcada em outros a partir do olhar para

si. Trago, portanto, uma reflexão sobre o emprego da intertextualidade na formatação da obra de Trevisan, utilizada, me parece, para a criação de uma naturalização da narrativa, mais uma vez reforçando a ambivalência característica de obras autoficcionais. O autor faz isso de duas formas: por meio da intertextualidade estilística, para causar ação no leitor, e da intratextualidade, para reforçar o efeito de real. São técnicas aplicadas por Trevisan para sustentar sua teia da verdade, deixando, porém, breves fios da ficção à mostra entre as pistas de sua construção textual.

A teia intertextual de Trevisan parece sustentar os pilares estéticos, lhe dando uma forma que se constitui com a argamassa que assegura a constituição das páginas, ao mesmo tempo que interliga a linguagem à narrativa autoficcional e metaficcional:

[...] A forma, a serviço da investigação dos limites da linguagem, seria então o elemento caracterizador da autonomia da arte, entendida como exercício definidor da diferença própria de todo conteúdo artístico em relação à vida. (Azevedo, 2020, p. 22)

Ao mencionar, aludir, citar outros autores, artistas e textos, ele leva o leitor à reflexão sobre a construção do personagem e do texto em si. Trevisan aborda outros textos para falar de si mesmo, constrói a si mesmo a partir das palavras de outros, associando a própria história a de outros textos. Esse intercâmbio textual desenha a linha do tempo da narrativa autoficcional, pois cada fase da vida é nutrida de textos e autores distintos, e se transformam à medida que auxiliam na construção da subjetividade do autor.

Ele cita atores, escritores, músicos, cineastas, psicólogos, filmes, livros, eventos culturais, faz referências explícitas a um arcabouço cultural, alinhando a narrativa a partir delas, como se as páginas fossem remendadas e amparadas por essa fertilização poética de outrem que gera a própria narrativa de si, a partir de outras concepções artísticas que permeiam não apenas o conteúdo, mas também a forma. Em outras palavras, uma narrativa criada em uma dimensão intertextualmente existente, ao lado de outra poetizada, em uma união entre forma e conteúdo.

Ouso dizer que *Pai, pai* foi esculpido como um caleidoscópio, causando um efeito visual a partir desse espelhamento de outras obras e autores. A cada movimentação desse “instrumento”, desse virar de páginas, uma nova forma emerge a partir de outra, lembrando a outra, se referindo a outra, porém de modo diferente, em novas “figuras” constituídas a partir de transformações existenciais e históricas.

Trevisan esclarece a importância do arcabouço cultural em sua história, e por que o retrata em sua obra, em uma espécie de indício do estabelecimento de um pacto oximórico (que rompe com a verdade sem aderir integralmente à invenção), empregando a intertextualidade para validá-lo. O trecho a seguir também demonstra de que maneira essa intertextualidade explícita o auxilia na construção da narrativa do trauma.

A interlocução com a criação artística alheia tem sido fundamental na sustentação da minha vida interior e no meu diálogo com o mundo. Sua importância sempre se multiplica quando se trata de obras que abordam explicitamente a função paterna e seus descaminhos. Literatura, cinema e teatro são fartos em obras que tematizam a ausência, violência ou busca do pai. Eu as caço sempre, para buscar ajuda e compreender. Trata-se, geralmente, de obras dolorosas que expõem um trauma incurável na alma de crianças, mesmo depois de adultos, em contato com a ferida paterna [...]. (Trevisan, 2017, p. 188)

O trauma a todo tempo é lembrado, assim como a escrita mobiliza o autor nos esforços de superar suas questões subjetivas. Tanto que no capítulo “Sonhos de ressurreição doem”, declara: “[...] fica claro que este não é um livro sobre meu pai, mas sobre mim. Através dele, estou tentando me decifrar” (Trevisan, 2017, p. 222). E assim o faz utilizando a intertextualidade para atingir seu objetivo:

O filho rebelado contra a ordem paterna pode mergulhar no delírio da arte e da poesia, como forma de encontrar um outro mundo para além do despotismo ritualizado. Teríamos assim uma “saudade de cura” ou uma cura pela “saudade poética” do pai. (Trevisan, 2017, p. 227)

No capítulo “Eu e a dor dos poetas” ele se alia àqueles que mais admira, tanto pela arte quanto pelo drama transformado em arte, mesclando a dor dos outros nas suas. Toma consciência nessas páginas de que seu sofrimento não foi solitário, de que seu pai também o carregava, porém de maneira distinta, sem recursos internos que o levassem a respostas. O consolo, diz, vem dos artistas.

[...] Outro dia ouvi uma belíssima canção composta pela americana Maria Schneider sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade (traduzido ao inglês) que eu não conhecia. O poeta, ainda muito jovem, quer se matar, rejeitado no amor. É comovente, por sua candura, a maneira como ele menciona essa dor e grita uma súplica a si mesmo: Não se mate, Carlos, oh, não se mate. E tenta algum acalanto: Você é a palmeira, você é o grito/que ninguém ouviu no teatro/e as luzes todas se apagam. Em momentos assim, levanto as mãos para o meu céu interior e agradeço. Um grande poeta certa vez quis se matar. E se expressou de modo tão justo, até o ponto de me

encantar com seu medo. Me vejo pensando: “Não se mate, João, o Drummond também pôde viver. Espere mais um pouco”. [...] (Trevisan, 2017, p. 224)

O poema em questão, “Não se mate” (Drummond, [s. d.], [s. p.]), conta a história de Carlos, que, dilacerado pelo amor não correspondido, aconselha a si mesmo a ter esperança e aguardar o amanhã.

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
Reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão,
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vítrolas,
santos que se persignam,
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, praquê.

Entretanto você caminha
melancólico e vertical.
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes todas se apagam.
O amor no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá.
Não se mate
((Drummond de Andrade, [s. d.], [s. p.]).

O poema retrata um amor que se espera, um amor que Trevisan revela desejar do pai e não receber, um suplício que lhe abate, que lhe causa depressão, na qual a morte passa por sua mente. Porém, parece haver “salvação” no poema, pois há rezas e santos que se benzem, a fé sempre constante, em um embate contra a resignação. O amor de Carlos Drummond, talvez

também em um poema autoficcional, é dirigido a si próprio, mistura real com ficcional, a reza com a palmeira, e ao final chama-se de “meu filho, Carlos”, talvez um recado do próprio pai a ele.

Em *Pai, pai*, a biblioteca de Trevisan é aberta e todo seu repertório artístico literário cultural é exposto, colando seu conhecimento, associando-o com a figura paterna e deixando-o em um painel à vista do leitor. A origem do autor é a origem do enunciado, a origem do enunciado é a própria origem do autor, em uma copresença que não se descola. No capítulo “Ausências poéticas” (Trevisan, 2017, p. 199), o autor recorre ao poeta peruano César Vallejo para, novamente, expressar a dor da difícil relação com o pai a partir da escolha de dois versos.

Meu pai, apenas
na manhã passageira, põe
seus setenta e oito anos, seus setenta e oito
ramos de inverno a tomar sol.
Ou:
Pai, tudo continua despertando;
é janeiro que canta, é teu amor
que vai ressoando na Eternidade
(Vallejo apud Trevisan, 2017, p. 199)

A ausência não é de poesia, pois de amor. Trevisan então recorre ao amor do outro, do texto, do poema, de outro autor, para suprir-lhe o coração, confortá-lo, levando o leitor a adentrar em outros textos para compreender sua narrativa, sua dor. Ao buscar por um amor que ressoe na eternidade, apresenta justamente o sentimento antagônico, seu vazio interior, a falta que o amor paterno lhe faz. Dessa maneira, trabalhando sempre com vários textos, reimaginando a vida a partir de uma costura intertextual, é que produz no leitor a ilusão realista ou referencial. As menções são como pegadas da “realidade” que levam também à ilusão pela construção da poetização de sua dor, seu trauma.

Trevisan faz de *Pai, pai* um fenômeno de rede de textos de conexões com sua vida pessoal em uma extensa comunicação entre várias gerações, estabelecendo uma relação polifônica, na qual vozes subexistem, a partir dessa relação intertextual que se estende por vários meios e períodos. O capítulo “Para além do exílio” retrata bem esse caleidoscópio intertextual, ao descrever em itens, como uma lista de supermercado, sua coletânea cultural diversa e a interferência dela em sua vida pessoal, profissional e em sua literatura.

— Além de *O pequeno príncipe*, lembro do impacto ao ler *O jardineiro espanhol*, romance de A. J. Cronin (lançado no Brasil com o título *Almas em conflito*) e do filme com Dirk Bogarde, produzido anos depois. Surge, de novo, a relação afetiva entre um garoto e o jardineiro da família — que para mim ocupava a função paterna [...] [...] — Nos torneios de declamação de poesia que aconteciam periodicamente, acabei me tornando o melhor declamador do seminário. Foi assim que descobri a grandeza de Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima [...]. Em Jorge de Lima, eu me projetava através do “Mundo do menino impossível”. E de Carlos Drummond pude captar a sutileza de expressão da precariedade humana em “A morte do leiteiro” [...]. — Assistir a *La Dolce Vita*, de Fellini, foi parte significativa da minha descoberta do mundo, equivalente ao encontro que tive na JOC (Juventude Operária Católica) [...] *La Dolce Vita* entrou direto nas veias e instalou definitivamente minha paixão pelo cinema. Até hoje estremeço quando revejo essa maravilha. (Trevisan, 2017, p. 107-109)

O autor se refere ao livro *O pequeno príncipe* (2009) e ao filme *O jardineiro espanhol* (1956), pois ambos abordam amor, rejeição e solidão. A primeira obra mencionada, um clássico da literatura mundial, narra a história de um piloto de avião que cai no deserto e lá encontra um príncipe ainda criança, que o leva a uma jornada filosófica sobre tristeza e solidão, um olhar infantil para temas tão profundos. O segundo conta a história de um cônsul americano que é enviado à Espanha com seu filho Nicholas. O amor inocente de Nicholas por seu pai é destruído pelo ciúme e pela vingança do próprio pai quando o menino faz amizade com um jovem jardineiro espanhol. Ambas as histórias abordam as relações humanas, sentimentos difíceis de se expressar com profundidade a partir do olhar pueril de duas crianças, assim como Trevisan se coloca desde o início de *Pai, pai: o impacto da rejeição, do abandono e a necessidade de transferência*. Ele intertextualiza sua aflição a partir da literatura, da ilusão de um renascimento possível criado pela ficção.

Em “Mundo do menino impossível”, de Jorge de Lima (2013), Trevisan recorre à fé e à poesia. “Entre as estrelas e lá detrás da igreja, surge a lua cheia para chorar com os poetas”, anuncia o segundo verso. Ele resgata o olhar de menino, que brinca com sabugos de milho e caixas vazias, e o intertextualiza em sua própria obra quando conta em *Pai, pai* sobre as formas humildes com que brincava por não possuir brinquedos: “[...] Faz de conta.../E os sabugos de milho magem como bois de verdade... [...]” (Lima, 2013). “[...] o menino pousa a testa/e sonha dentro da noite quieta/da lâmpada apagada/com o mundo maravilhoso/que ele tirou do nada... [...]”, (Lima, 2013) diz outro verso que representa, pela poesia de outrem, a vida que tinha quando criança, vivendo da imaginação por não conseguir suportar a dura realidade, ficando claro a forma como, em sua prosa, absorve a poética já declamada, inspirando-se na literatura do outro para compor a sua.

Em “Morte do leiteiro” (Drummond de Andrade, 2017, [s. p.]), Trevisan referencia a sua própria condição de entregador de pão quando trabalhava na padaria do pai; não foi assassinado por cliente algum, mas se sentia como um condenado a entregar de porta em porta a decadência do pai, retratada por um pão duro, que mal lhe descia pelas entranhas. Projetava ali a própria precariedade como menino. “Há pouco leite no país/É preciso entregá-lo cedo/Há muita sede no país/É preciso entregá-lo cedo [...]”. No verso que inicia o poema, já é anunciada a importância do leiteiro na vida da comunidade, que retribuiu com um tiro assustado no encalço de quem acordou cedo para encher-lhe a barriga. Assim como Trevisan relata em momentos de sua infância, a entrega do pão de baixa qualidade e os maus-tratos dos fregueses ao receberem a entrega é sua vida em versos, transformada em prosa.

Foi por *La dolce vita* (Fellini, 1960) que Trevisan percebeu, ao assistir ao filme com os amigos do seminário em uma projeção clandestina, que há mais na vida, que é possível uma conexão feliz entre “céu e terra”. Ao fazer uma crítica à superficialidade da sociedade, o autor enxerga ali a possibilidade de simplesmente viver a vida, mesmo com as críticas à apatia da riqueza, a busca por momentos de prazer que logo se tornam frívolos. Porém, é na descoberta do cinema inovador que ele analisa os caminhos da arte-vida, das criações artísticas e o impacto em quem assiste, aflorando a própria veia poética ao adentrar no mundo dos sonhos e ilusões, a fantasia do simples viver.

Samoyault (2008) coloca a prática da citação como empréstimos do real, como se fosse um livro de colagens, uma espécie de *journal*, que mistura relatos de diário a comprovações das experiências reais a partir de extratos físicos dessas vivências.

[...] Introduzindo pedaços ou fragmentos de objetos estranhos à arte, diretamente emprestados do real, trata-se de colar a vida na arte, de fazê-la aparecer sem transformação e de embarçar assim as fronteiras dentre a arte, a ficção e a realidade [...]. (Samoyault, 2008, p. 36)

Assim faz Trevisan ao colar esses “empréstimos” da vida à sua própria obra, brincando com a ficção e a realidade.

Em *O demônio da teoria* (1998), Compagnon analisa o efeito de real de Barthes por meio de uma associação com a intertextualidade. No capítulo “Ilusão referencial e intertextualidade”, trata sobre como “[...] a questão da representação volta-se então para a do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor [...]” (Compagnon, 1998, p. 110). A seguir, trago trechos desse conceito pela voz de Barthes que, resumidamente,

acreditava que a intertextualidade substituiu a referência, uma maneira de abrir o texto aos livros e, quem sabe, ao mundo, porque o real seria sempre um já escrito por outrem.

A questão da referência volta-se, então, para a intertextualidade – “O código é uma perspectiva de citações” – ou como ainda escreve Barthes: o artista realista não coloca em absoluto a “realidade” na origem de seu discurso mas, unicamente e sempre, por mais longe que se remonte, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual não apreendemos nunca, a perder de vista, senão uma cadeia de cópias [...] **O realismo, é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade:** O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a “sutilimensidão das escrituras”. (Compagnon, 1998, p. 110 – destaque meu)

Assim funciona a intertextualidade de *Pai, pai*, que ilude o leitor com pegadas falsas do real ao citar, mencionar, contextualizar obras artísticas das mais diversas gerações. Ele diversifica a lista de artistas para mostrar a vida acompanhada de cultura e como essa cultura construiu quem ele é e o acompanhou na vida de traumas paternos, como espelho e conforto.

Pai, pai apresenta ainda modificações de menções, o que podemos chamar de hipertextualidade – quando o texto original é modificado, transformado, em uma alusão ao original, um empréstimo não declarado, porém óbvio, localizável ou declarável. “[...] Parafrazeando o samba-canção de Lupicínio Rodrigues, eu poderia dizer, sem receio: ‘A violência é a herança maior que meu pai me deixou’. Iniciei aí o processo de fazer as pazes comigo mesmo — e que nunca iria terminar, é claro” [...] (Trevisan, 2017, p. 112), diz em referência ao trecho original da canção *Vingança* (Rodrigues, 1972) do referido compositor, quando diz “[...] E a vergonha, é herança maior/Que meu pai me deixou [...]”. Assim como o compositor, Trevisan elenca o principal sentimento relacionado à figura paterna e hipertextualiza essa sensação psíquica ao relatar o desentendimento com um colega de seminário que resultou em luta corporal iniciada pelo autor. Ele conta a história de seus sentimentos a partir de uma frase construída na canção de outrem.

Mais à frente, Trevisan aplica a mesma estratégia hipertextual: “[...] Descobri a possibilidade de cultivar a dúvida como uma arte, na contramão de todos os meus receios. Duvido, logo sou. [...] (Trevisan, 2017, p. 133), em referência à frase célebre do filósofo francês René Descartes, “Penso, logo existo”. O filósofo e matemático toma consciência de si próprio ao desejar obter o conhecimento absoluto. Trevisan joga com essa afirmação ao criar outra contraditória, na qual é a dúvida que forma o ser, e não o conhecimento que o estrutura.

A arte retrata, elabora e analisa a si mesma, em um pleito sobre literatura dentro do próprio texto literário. Reflete sobre a função da arte das palavras. Desenvolve um caráter ensaístico que debate não apenas o fazer textual, como também realiza uma reflexão acerca da cultura de modo geral, estabelecendo uma linha tênue, neste caso, entre ficção, crítica literária e vida real. Trevisan olha para outros textos para criar o próprio, em uma busca em seu próprio acervo, discutindo em *Pai, pai* sua vida, obras literárias e a própria literatura e arte em si. Ele questiona sua função na estrutura narrativa em uma linguagem autoficcional que dialoga profundamente também com a linguagem crítica. Como mencionado anteriormente, a rede intertextual criada em *Pai, pai*, foi desenhada de maneira heterogênea, de modo que diferentes estratégias foram estabelecidas para sustentar sua narrativa autoficcional.

No capítulo “Como desenhar um carneiro”, Trevisan se dedica a explorar *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry (2009), em uma correlação com sua subjetividade, em uma interpretação a partir de sua óptica, e, principalmente, o impacto da obra em sua vida, novamente, procurando reforçar as pegadas da realidade.

[...] Encontrá-lo resultou numa verdadeira experiência de iluminação, quando o li na clássica tradução de dom Marcos Barbosa, entre meus catorze e quinze anos. As paixões que eu sentia por outros colegas se projetavam nesse romance que, pura e simplesmente, narrava o amor entre um homem e um menino. Era assim que eu o compreendia [...]. Foi, inclusive, lendo *Le petit prince* que implementei meu francês [...]. Acima de tudo, aquele amor entre um homem mais velho e um menino metaforizava a perfeição do amor paterno [...]. *O pequeno príncipe* certamente mitigou a minha solidão afetiva e intelectual. (Muito desse encantamento eu tematizei no meu romance *Em nome do desejo*.) (Trevisan, 2017, p. 96)

Ao analisar *O pequeno príncipe* e associar a história desse clássico com a própria, o autor não apenas apresenta mais uma demonstração de como a intertextualidade está intrínseca à sua narrativa, como também de que forma aplica a autotextualidade à sua obra ao mencionar seu próprio romance ao final.

O diálogo que Trevisan estabelece com a literatura e as artes em si vai além para se conectar a outras obras tão importantes quanto: sua própria trajetória literária. Desde que iniciou seus primeiros passos na escrita em concursos nos tempos de vida religiosa, assim como sua breve carreira cinematográfica até os dias atuais, de autor premiado: nada de sua biografia literária é excluída nessa obra autoficcional. Como uma espécie de linha do tempo artística, o autor inclui em sua narrativa autoficcional de que forma sua vida interferiu na escrita e vice-versa, em intersecções vida-obra. “Quando se trata de ‘intertexto próprio’, as coincidências, ou

interseções, são elaboradas pela retomada de segmentos de textos do próprio autor, numa espécie de autotextualidade [...]", (Koch, Bentes e Cavalcante, 2007, p. 121-122).

No capítulo "O eu claudicante", relata como a convivência com um frango "com defeito" na infância resultou no conto "Frangote manco", que escreveu aos 16 anos, ganhando o segundo lugar no concurso da revista *O Seminário* (órgão oficial dos seminaristas brasileiros), em 1961. Desde cedo, Trevisan integrou fatos de sua vida a seu repertório literário de maneira consciente e explícita.

Quando pequeno, eu me comovia até as lágrimas diante de uma pessoa com deficiência física. Demorei a entender que eu não chorava por ela, mas por mim. O fato é que eu me identificava com aquela falha, falta ou incompletude. Não por acaso certa vez me apaixonei por um franguinho com defeito na perna [...]. (Trevisan, 2017, p. 46)

Traumas familiares serviram de inspiração para várias obras suas, conforme revela o autor nesta trajetória intertextual de *Pai, pai*. No capítulo "Mais desafetos do que afetos", conta sobre a internação psiquiátrica da tia e sua desconfiança sobre sua condição: se era mesmo doente ou só vítima dos irmãos interessados na partilha de bens.

[...] Fugiu do hospício mais de uma vez, sendo sempre recapturada ou devolvida à instituição. Pelo temperamento difícil, ganhou fama de mimada. (Utilizei parte desse drama no meu segundo romance, *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*.) [...] (Trevisan, 2017, p. 53)

Um dos episódios mais dramáticos de sua infância, quando seu pai, aliado a clientes do bar, trocou o guaraná deixado na geladeira por urina para que seu filho fosse pego em uma armadilha, serviu de inspiração para a criação do conto "Crianças", que participaria da antologia *Os 100 melhores contos brasileiros do século XX*, organizada pelo curador literário Italo Moriconi, porém foi descartado por tamanha perversidade da cena, conforme descrito no capítulo "Inocência violada".

[...] mas acabou substituído por outro também da minha autoria. Observo a razão alegada pelos editores: o primeiro conto não poderia ser lido nas escolas. Isso dá a medida de como a violência contra as crianças acaba minimizada, num pacto socialmente consagrado para defender sua "inocência [...]. (Trevisan, 2017, p. 56)

Intertextualidade, hipertextualidade e intratextualidade são técnicas aplicadas por Trevisan para sustentar sua teia da verdade, deixando, porém, breves fios da ficção à mostra entre as pistas de sua construção textual. Essa mesma tentativa de viés verídico me parece que foi utilizada na metaficção, como apresentarei a seguir.

4.3 Metaficção: os bastidores das emoções

Se na obra de Trevisan a intertextualidade confecciona uma teia que sustenta a narrativa a partir de vozes de outros autores que ecoam em sua própria, na estratégia metaficcional, o autor apresenta bastidores que fazem emergir seu trauma e sua subjetividade, além de seu trabalho de pesquisa “emocional” com familiares para encontrar indícios de que sua memória não o enganou. É uma marca importante de como o autor utiliza a metaficção como forma para, talvez, assegurar o viés real, ou, novamente, a questão que ronda toda esta dissertação: fortalecer a ambiguidade da narrativa, na qual real e ficcional mais uma vez se encontram, desta vez, pela estratégia das bonecas *babushkas*, que se revelam em níveis profundos, ao mesmo tempo que abstratos. Ou como um espelho que reflete não apenas o lado externo, mas o interno, o que está dentro, o avesso.

Textos metaficcionais se posicionam contrários às convenções linguísticas, pois revelam aquilo que, originalmente, não deveriam. Eles esmiuçam as entrelinhas da narrativa como que usando uma lupa e percebendo que, por trás delas, há outra história que corre paralelamente, a história da feitura da própria história que se narra, permitindo ao leitor que caminhe pela mesma jornada de reflexões e de processos criativos os quais o escritor atravessou.

Pela metaficção insinua-se, então, como o autor pensa o texto, os caminhos de seu processo criativo. Na autoficção, a metaficção caminha além desse limite ao apresentar conjecturas que o autor/narrador procura elencar como verdadeiras, afinal, sua história parte de algum acontecimento marcante em sua vida. O enredo perde espaço para o processo de contar o que se conta, em um movimento tautológico, e a *poiesis* se torna aberta, porém, mesmo assim, em uma narrativa autoficcional, duvidosa quanto a sua veracidade. A partir dessa perspectiva, a metaficção na autoficção segue a pista da escrita ou ficcionaliza o processo criativo? Não há respostas, apenas suposições, e uma delas é que Trevisan, ao aplicar estratégias metaficcionais

em *Pai, pai*, procura desvelar sua verdade interior, seu trauma mais profundo, provocando, porém, a inquietação da dúvida.

Recorro outra vez às principais características da autoficção – a identidade onomástica e o pacto oximórico – para avaliar *Pai, pai* a partir dessas duas premissas e de que maneira a metaficção é utilizada pelo autor, sabendo, desde já, da impossibilidade de se esclarecer questões tão árduas. Porém, certa da viabilidade de refletir acerca de construções narrativas mais híbridas e seus impactos no leitor de uma obra autoficcional, ciente também de que essa experiência pode ser diferente a partir da construção de uma realidade paralela que, em primeira pessoa, com identidade onomástica, corroboraria para a maior aceitação de quem lê com relação ao “realismo” dessa história, ou “realismo psicológico” dessa história.

A autorreflexividade é uma das principais marcas da metafictionalidade, e assim também é na obra de Trevisan, que trabalha muito a consciência sobre o próprio relato. O autor se utiliza da metaficção como uma literatura no divã, o que faz com maestria apresentando ao leitor seu olhar para suas estruturas internas em ruínas. A autoficção *Pai, pai* se assemelha a um espaço de desconstrução, mas também de reconstrução de um eu fragmentado; cacos que se quebraram pelo impacto de um incidente deflagrado por um trauma inicial ele tenta colar a partir de uma ressignificação dos acontecimentos vividos. O autor escreve assim para tentar “dar sentido a si mesmo” (como disse Doubrovsky em entrevista ao jornal francês *Le Monde* em 2003), em um alinhamento de suas dores com sua identidade, tal qual expõe em *Pai, pai* (Trevisan, 2017, p. 9 e 11): “Aqui inicio o que pretende ser um ritual de cura. Quem sabe me traga paz”, “O que se lerá a seguir resultou dessa necessidade não prevista: um acerto de contas com a figura do meu pai e, por extensão, com meus demônios interiores ligados à sua imagem” e “É à infância abandonada e à sua ferida incurável que eu dedico este inventário de fantasmagorias”.

Esse relato dialoga com a máxima de Seligmann-Silva (2008, p. 66): “[...] Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”. Entendo, portanto, que Trevisan projeta em *Pai, pai* sua experiência individual, suas sensações, seus traumas, exteriorizando-os em busca de autocompreensão, mas também a partir de um universo único, interno, em uma autoanálise, que se mescla com ficção tendo como principal conector o uso da metaficção.

Em minhas pesquisas identifiquei que traumas pessoais são temas constantes de obras autoficcionais e, na autoficção no Brasil, percebe-se a presença do que Luciana Hidalgo (2013)

chama de “romances-luto”, trazendo questões como morte e filiação em uma urgência de tratar uma situação pessoal. No caso de *Pai, pai*, esse ponto é fomentado tendo em vista que toda a narrativa da obra remete às questões internas do autor e sua jornada de perdão. O resultado é outro tipo de repercussão, diferente daquele do leitor que consome romances, pois, na autoficção, o jogo verdade/mentira parece menos líquido quando revela, justamente, sentimentos universais, como as relações pais e filhos, o sofrimento, o trauma, o amor. A ilusão talvez cause um efeito menos nebuloso, visto que é forte o sentimento de conexão dentro dessa autoreferencialidade. Robert Alter (1978) utilizou o termo “romance autoconsciente” e Scholes (1979) descrevia a metaficção também como “ficção autorreflexiva”. Essa “reflexividade consciente” passeia pelas páginas de *Pai, pai* como em uma visita ao psicanalista.

A autoficção que aborda o trauma tem, portanto, alguns aspectos singulares que merecem uma exame cuidadoso para que, ao sermos impactados pela narrativa do autor, não nos contaminemos com sua ficção comumente aplicada para aflorar uma relação causal de si com o sofrimento do outro, em uma tentativa de convencimento incorporada na linguagem, uma encenação psíquica de si, atribuindo um significado que nunca será verdadeiro. Os estilhaços do trauma são remendados pela palavra, procurando preencher as “vagas” estruturais da emoção incontida. Seligmann-Silva trata a invenção como uma pistola que atira no alvo vazio em busca de preenchimento: “[...] O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço [...]” (Seligmann-Silva, 2008, p. 70). Assim, a imaginação penetra na subjetividade do autor que, sim, possui uma fonte original da realidade, porém a modifica a partir de sua perspectiva, recriando-se pelo próprio relato em um caminho imaterial que pretende cruzar uma fronteira segura entre ele, a imaginação e seu discurso literário.

[...] Ocorre que o período de análise não foi adiante. Acho que pareceu demasiado esdrúxulo aos padres superiores que o seminário se responsabilizasse pelos meus gastos de viagem. Afinal, era injusto esse privilégio permitido a um aluno de determinada diocese. Na lembrança, ficou apenas o tema dessas sessões iniciais da análise, que se centrava infalivelmente na figura do meu pai. Quem era esse intruso? Por que acabei tendo como genitor um indivíduo tão estranho a mim? Como enfrentar a sensação de ser filho de ninguém? [...] (Trevisan, 2017, p. 125)

O relato citado é exibido no capítulo “A grande crise”, quando o autor decide largar o sacerdócio por compreender que escolheu o seminário para fugir da violência do pai. Sua primeira experiência analítica durou pouco, porém o suficiente a fim de se aprofundar em seus

autoquestionamentos, olhando para o vazio que a “vaga” paterna não preenchida causou, colocando esse ponto como objeto de atenção autoconsciente. A narrativa, nesses momentos, se desloca da história que está em curso na linha do tempo para aquela que corre simultaneamente, disputando o mesmo espaço na atenção do leitor. É uma história que flui pelas páginas e outra que desagua nas entrelinhas, uma reflexão que cria dois sentidos distintos, o caminho escolhido e a força impulsionadora desse caminho.

A metaficção colabora para gerar uma maior relevância e compreensão no leitor ao apresentar um mundo interno tão vivo quanto a narrativa do mundo externo, em uma construção que mistura a ficção dos acontecimentos com a “realidade” dos sentimentos. Waugh (1984) se refere à autorreflexividade como um produto que gera uma “forma espacial”, pois o leitor consegue perceber que o significado é construído por meio de relações verbais internas, alcançando uma autonomia, gerando uma atenção autoconsciente e causando um impacto distinto.

Em muitos trechos Trevisan explora seu mundo interno como se convidasse o leitor a adentrar sua mente e viajar por seus pensamentos mais profundos ou, como ele diz, “meus mistérios”, transcendendo as leis da ficção e fortalecendo o viés “real”. Compreendo que isso ocorre pois em muitos momentos a narrativa trabalha a metaficção com os bastidores de seu emocional em razão de sua orientação introspectiva, estabelecendo uma conexão mimética vida interna-arte. Dessa forma, mobiliza o leitor para deslocar seu foco da atenção a seus processos internos, imaginativos e psicológicos. Sua metaficção chega a questionar a própria obra em curso, *Pai, pai*. Isso ocorre no capítulo em que analisa como o filme *A cruz da minha vida* (*Come Back, Little Sheba*, Mann, Daniel, 1952), a partir da peça teatral de William Inge, remove a casca de sua cicatriz emocional ao assistir à cena de violência do personagem alcoólatra contra a esposa.

[...] Não consegui deixar de me perguntar: por que alguém escreveria uma peça que dói tanto? Por que um diretor decide adaptá-la ao cinema? [...] Perguntas assim eu tenho feito sobre várias de minhas obras – sem resposta clara. E refaço agora, insistentemente, ao escrever este livro. (Trevisan, 2017, p. 49)

A história da história é apresentada, assim, com questionamentos sobre sua própria feitura em uma estreita relação, também, com a intertextualidade e a intratextualidade, encontrada a todo o tempo na obra. Ao se perguntar por que escolhe a dor em vez do esquecimento, pelas palavras traçadas a partir de suas vivências no lugar do silêncio, o narrador-

autor revela sua face ao leitor, como se dissesse “Por trás desta narrativa tem alguém digitando no teclado enquanto você lê e se interrogando se deve continuar”.

No capítulo “Z de segredo”, o autor relata a experiência de, quando criança, ter sido bolinado por um cliente do bar do pai. Ele expõe o ocorrido, porém, não horrorizado pela situação, mas atento à descoberta do momento e reflexivo sobre a abertura de consciência a respeito de sua sexualidade. O discurso alimenta, talvez, a possibilidade de realidade no relato sentimental, multiplicando a produção de sentidos e fazendo que o leitor, a todo o tempo, passeie pelo “entre-lugar” do discurso ficcional: nem ficção, nem realidade, uma mescla dos dois, pois, ao mesmo tempo que os fatos relatados podem ser questionados, os sentimentos extravasados inspiram empatia, tamanho seu grau de familiaridade.

[...] Esse homem que apalpava minha bunda era, talvez, senhor do segredo que apontava para um novo eu. Sua mão errática me consagrava como mascarado, maneira de farejar um sentido que eu apenas vislumbrava e que, por sua importância, me faria lutar ferozmente com a espada do meu desejo, quando adulto. Não é verdade que, ali, eu estava sendo plasmado para me aproximar do meu mistério? (Trevisan, 2017, p. 62)

A narrativa metaficcional a todo tempo articula a construção e a posterior desconstrução do mundo criado, jogando com essas duas possibilidades. A partir dessa perspectiva, a reflexividade metaficcional e o realismo não estão em lugares opostos; ao contrário, se interpenetram, coexistem dentro do texto, caminhando no mesmo sentido, sem se fixar em qualquer um desses dois extremos, pois, ao mesmo tempo que iluminam o mundo interior, também avisam ao leitor que essa narrativa está sendo construída, dentro de uma criação reflexiva, quebrando, assim, parcialmente a ilusão de ficção.

Em outros trechos, a autorreflexão transborda e se alastra para questões que podem ter sido de seu pai, personagem principal da narrativa que, mesmo mudo, ecoa voz e presença a cada capítulo.

[...] Vou me dando conta do tamanho imensurável do desespero de José Trevisan. Quantas teriam sido as perguntas que ele se fazia? Seus receios? Suas inseguranças? Intuo que José nunca conseguiu dar respostas às dúvidas que o bombardeavam e cujo sentido estava muito acima da sua compreensão. Buscou o significado na dependência alcoólica, para desmontar seu desespero. Em vão. [...] Com o passar dos anos, minha crescente consciência da dor tem me levado a fazer perguntas cabíveis, ainda que incômodas. Coisas como: João, você julga que o único recurso é mesmo abrir mão e mergulhar na dor? Ou: Você acha mesmo que não há nenhuma esperança? [...] (Trevisan, 2017, p. 223)

A autorreflexividade atua como pano de fundo da escrita de Trevisan, trazendo descobertas internas que inspiram certa empatia no leitor. Quem nunca se autoquestionou se chamando pelo próprio nome, como uma terceira pessoa? A narrativa aquece nesse ritmo à medida que o autor vai chegando à reta final da história autoficcional, desmoronando seu trauma não em lágrimas, mas em tsunamis que, por onde passa, tudo destrói, inclusive a mágoa. A ferida não é mais lambida com as palavras, ela é lavada pela metaficção. “[...] Ah, mas então perdoar é um ato revolucionário? Pode ser. Ainda assim, revoluções não acontecem sem derramamento de sangue. Entende o que quero dizer, João?” (Trevisan, 2017, p. 235).

Há uma fabricação de outros significados quando a narrativa se desloca dessa maneira, da reflexão do si para o outro. Como se o leitor estivesse no trem distraído pela paisagem que surge na janela e, de repente, é em seu interior que a melhor vista está. Aquela “secreta”, difícil de revelar. É voltando-se para si que a viagem realmente começa, convocando o leitor para acessar outro nível, o de um *self* humano que escapa das linhas ficcionais da história, sem minar, contudo, a poesia e a ficção. Ao evocar os próprios questionamentos que o pai pode ter tido, reforça a narrativa do perdão, como trilhos construídos para se chegar ao ápice final: a absolvição do pai.

4.4 A revelação do processo criativo

A experiência da escrita e a apuração de fatos e dados são evidenciadas na narrativa metaficcional de Trevisan, como se o protagonista/narrador saísse e deixasse o texto no palco para quem desejar consultá-lo, entendendo seu processo criativo a partir de uma visão diagetivamente autoconsciente, explorando a teoria, por meio da prática, ao mesmo tempo dando a impressão de que cria toda a narrativa naquele mesmo momento em que o leitor o acompanha. Repetidamente esbarro na ambiguidade emergida pela obra autoficcional questionando se a construção dessa “realidade” se aprende pela linguagem ou se a realidade fora construída pela escrita metaficcional.

Nesse entra e sai entre realismo e ficção, ou entre “auto” e “ficção”, entendo que a construção discursiva de Trevisan faz que um texto entre em outro e, assim, seu sentido se modifica a todo instante. A consequência desse movimento é o desmascaramento do sistema criativo para exibir o relato que se diz real, porém, com traços imaginativos e recursos estéticos a fim de transformar um simples “contar” em uma obra literária. Com isso, Trevisan constrói a

ilusão da ficção, ao mesmo tempo que procura reforçar a ilusão do discurso verídico. Hutcheon (1980) esclarece esse movimento como o “paradoxo do leitor”.

O ato de ler uma obra metaficcional se propõe como uma produção ativa que envolve imaginação, interpretação, decodificação e ordenação das informações recebidas. Se na ficção o leitor interpreta e desconstrói, na autoficção o movimento é o mesmo, porém, tendo o efeito de real muito mais vívido nessa jornada metaficcional do que em um romance. Trago como exemplo a troca de e-mails que o autor estabelece com sua irmã em dois capítulos, “Diálogos de uma arqueologia familiar (1)” e “Diálogos de uma arqueologia familiar (2)”.

4 de dezembro, 2013

João, estou enviando algumas passagens que eu lembrei do papai, como você me pediu. Ele gostava de ouvir notícias, principalmente na *Hora do Brasil*. Tinha raiva de políticos e dizia que eles prometiam e não cumpriam (já na época havia a corrupção). Então criticava muito e dizia que não ia votar em ninguém. Por enquanto lhe digo que ele não conseguiu se conhecer e eu também não o conheci a fundo. O medo da menina ficou dentro de mim. Papai gostava da mamãe e queria abraçá-la o tempo todinho. Eu presenciei atrações sexuais fortes dele com a mamãe. Quantas vezes ela reclamava que ele a incomodava nisso de querer agarrá-la. Ele só queria beijá-la o tempo todo e ela não o deixava se aproximar para não sentir o bafo de pinga. Bjs, Lurdinha

4 de dezembro, 2013

Oi, Lurdinha: agradeço suas lembranças sobre o papai. Estou arquivando essas informações q vc me passa, para incluir no texto, q ainda não sei se será apenas um conto longo ou algo maior. A parte do amor pela mamãe eu nunca captei, talvez nunca tivesse visto, ou mto raramente. Não escrevi praticamente mais nada, por excesso de trabalho. Vou ver se retomo agora nas “férias”. Beijo, João. (Trevisan, 2017, p. 30)

9 de agosto, 2014

Oi, Lurdinha: vc se lembra em q dia o papai faleceu? Seria mesmo no dia de São José, 19 de março? Ou minha memória me engana? O q estou fazendo não é mto fácil, viu? Beijo do irmão, João.

16 de agosto, 2014

O papai morreu em 1977, se não me engano em março, mas não sei se era o dia de São José. Lembro que eu e Giba viajamos em janeiro preocupados com a saúde dele. Voltamos da viagem e eu estava grávida do Murilo. Ele foi enterrado no cemitério de Vila Cachoeirinha e só depois é que foi pra Ribeirão Bonito. Verifiquei se eu tinha a certidão de óbito dele e não achei. Bjs, Lurdinha [...]. (Trevisan, 2017, p. 180)

Percebe-se nessas páginas que a narrativa revela fatos do processo de escrita, fazendo que a busca por informações verossímeis, a conversa com fontes familiares e as escolhas de repertório se elevem à própria história em si. A forma como a troca de e-mails foi publicada, contendo inclusive as abreviações coloquiais comumente usadas nesse tipo de comunicação, como “vc”, “mto”, “q” e “bjs”, evidencia o “texto do texto” e seu processo de construção.

Outros bastidores da escrita aparecem a todo tempo na obra, como na página seguinte: “Enquanto escrevo este livro, tenho um sonho que anoto num caderno especial e lhe dou o título acima [...] (Um velho esdrúxulo)” (Trevisan, 2017, p. 181). O autor, nesse trecho, apresenta ao

leitor o que está por trás das linhas que escreve, como foi seu processo inventivo, que passou, inclusive, pela ocorrência de um sonho, mostrando formas com as quais a criação pode decolar do imaginário e aterrissar nas páginas do livro. Na metaficção, como se vê, o processo da escrita não é ignorado; ao contrário, é o que eleva a narrativa a um novo patamar: a do desenvolvimento da construção discursiva.

Antes mesmo desses dois capítulos, ainda no começo da obra, Trevisan já deu indícios de que recorreu à família para construir seu relato, receoso das possíveis falhas de memória e utilizando a estratégia metaficcional para reforçar o efeito de real, sempre pedindo auxílio aos parentes, ou vestindo o personagem de investigador das próprias verdades, um esmiuçador da memória familiar.

Logo que comecei a coleta de material, fui me dando conta de que se acumulavam muito mais sintomas do que pareceria de início. Além dos textos esparsos, comecei a lembrar de muitas situações a serem registradas para tentar decifrar quem foi esse pai e entender o papel crucial que ele ocupou, até mesmo a contragosto, em minha vida. O que vai surgir aqui não deve ser o retrato de um crápula, mas de um infeliz [...]. (Trevisan, 2017, p. 12)

Sempre que procuro o jovem José, aparece o jovem João, numa trama enredada por falhas, nós e emendas. Pedi ajuda à minha irmã, com quem coletei as vagas lembranças, às vezes complementadas por aproximações viáveis. (Trevisan, 2017, p. 14)

Nessa reflexão sobre a própria escrita, não cria a dúvida sobre real ou ficção; ao contrário, procura reforçar a realidade mostrando “fatos” de sua criação, dando mais do que pistas, “provas” de que existiram. O leitor, claro, se esforça ainda mais para compreender em que ponto começa a imaginação e em que ponto termina a verossimilhança, uma reflexão sobre o que está envolvido na produção de uma narrativa autoficcional. A metaficção importa ao leitor porque o coloca no processo, apresenta a feitura da narrativa, misturando real e ficcional, porém na autoficção isso se embaralha ainda mais, desafiando o leitor ao mais alto nível de interpretação; enquanto na ficção existe a construção e a exposição da ilusão, na autoficção são apresentadas a construção e a exposição da ambiguidade, nas quais o real se mescla com a imaginação. Waugh diz que:

Os romances metaficcionais [...] mostram não apenas que o “autor” é um conceito produzido através de textos literários e sociais anteriores e existentes, mas que o que

é geralmente considerado como “realidade” também é construído e mediado de forma semelhante. A “realidade” é, nesta medida, “fictícia” e pode ser compreendida através de um processo de “leitura” apropriado. (Waugh, 1984, p. 16)

Ocorre-me, porém, como esse movimento da ficção, que acredita na ilusão e depois se desilude com ela, nesse vai e vem, mobiliza o leitor de uma obra autoficcional a partir de uma proposta de escrita ainda mais ambivalente. A experiência pessoal do autor ficcionalizada, em uma “encenação do eu” (Schøllhammer, 2009), como um ator que representa a si mesmo relativiza a realidade, representada como espontânea, porém produzindo um efeito simultâneo de sim e não, de fato e mentira.

Trevisan faz um convite de aceitação dos bastidores da escrita como verdadeiros, pois entende-se que, facilmente, em qualquer narrativa autoficcional, autobiográfica ou memorialística, é necessária a checagem de informações com familiares, além de pesquisas de documentos pessoais como cartas, fotos etc., reforçando a manutenção do senso de realidade. Nesse jogo, quem ganha é o leitor, que agrega valor a seu “mundo real imaginário”, em sua investigação intelectual, explorando regras autofissionais para descobrir como a literatura é capaz de brincar com ficções e realidades.

Pai, pai é um lugar de traumas, cicatrizes e perdões que se convertem em índices de real, em reflexos a partir da perspectiva do narrador que contamina o leitor a partir da construção de seu mundo de linguagem. É uma realidade fabricada por efeitos intertextuais e metafissionais em um forte embate entre experiência e expressão, que se utiliza de grande capacidade de produção de uma ordem real através do processo de construção ficcional. A estética metaficcional de *Pai, pai* esbarra, assim, também sobre o sentido da experiência criativa ao longo desse passeio do espermatozoide em busca de revelação e perdão. Se já na primeira página dessa história o narrador abre com a frase “Tudo que meu pai me deu foi um espermatozoide” (Trevisan, 2017, p. 7), a última é encerrada com esse mesmo gameta masculino que, carregado de sentido, realiza uma viagem pelo corpo, pela mente e pela alma do leitor, fazendo uso de sua forma (cabeça, corpo, calda) para carregar as palavras do autor até a fecundação mais profunda, a emoção: “[...] Meu pai existiu. Meu pai me deu um espermatozoide, e assim eu gerei um pai” (Trevisan, 2017, p. 253).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissertar sobre a ambiguidade entre dois mundos – entre real e ficcional – é uma tarefa desafiadora porque, desde o início, já se sabe que não haverá respostas concretas. Ao contrário, haverá apenas indícios do impacto que a ambivalência pode empregar no mar de palavras e, por consequência, nos esforços de entendimento do leitor, que se apoia ora em boias de concretude, ora em coletes líquidos, que quase se mesclam com o oceano de ilusões criado pela narrativa. Porém, essa duplicidade de sentidos, esse sentimento de ter os pés fincados em plataformas distintas, tanto imaginárias quanto tangíveis, trouxe novas possibilidades avistadas com o auxílio das lentes da teoria literária.

Minha pesquisa sempre teve o intuito de estudar a autoficção procurando nossos caminhos e sentidos para esse gênero bastardo, me apoiando em grandes estudiosos na França e no Brasil, tendo como objeto de estudo *Pai, pai*. Desejava, assim, contribuir para um melhor entendimento da polêmica acerca de obras autoficcionalizadas, consideradas por muitos como literatura menor. Também tinha como meta ampliar os conhecimentos a respeito da metaficção e da intertextualidade e de que maneira essas estratégias literárias são aplicadas em autoficções. Escolhi a obra *Pai, pai* tendo em vista a ainda rasa fortuna crítica acerca dela, escrita por um autor de quase 80 anos, com larga carreira literária, premiado e ainda muito ativo, seja no lançamento de novas obras, como em debates em eventos literários e na imprensa.

Nesta investigação científica de pouco mais de dois anos, me deparei com descobertas importantes a respeito das características da narrativa autoficcional e de sua reverberação no leitor. Há consenso sobre dois traços importantes: a identidade onomástica e o pacto oximórico definem esse gênero, ainda considerado ilegítimo. Porém, mesmo que a obra contenha esses aspectos, há itens subliminares que devem ser levados em consideração, como quando se conhece a vida pessoal do autor e a vemos representada em uma obra denominada “romance”.

A ambiguidade da narrativa, portanto, se insere na diversidade de opiniões em relação às autoficções, termo que muitas vezes nem “gênero” é considerado, por isso alguns estudiosos as alocam no “entre-lugar”: um filhote da autobiografia, talvez prima do romance. Ao adentrar nesses estudos, descobri teorias recentes que podem se aplicar com perfeição a obras autoficcionalizadas: a literatura pós-autônoma, de Josefina Ludmer (2007), e a inespecificidade a partir dos conceitos de Luciene Azevedo (2020), definidos pela autonomia da arte e a independência diante de modelos preestabelecidos.

Nessa tentativa de me aprofundar nessas narrativas que misturam verossimilhança com fabulação da vida, encontrei importantes elementos na crítica genética para explorar a

complexidade do processo de criação na autoficção, tendo como um dos elementos justamente a tão combatida ambiguidade. Foram os processos de criação que me levaram a compreender e elencar a ambiguidade como um importante elemento criador da autoficção, uma visão pouco abordada no meio acadêmico. Nesse sentido, me deparei com número bem reduzido de artigos, todos de autores franceses, inclusive do próprio criador do neologismo, Serge Doubrovsky, quando procurou “dissecar” a própria obra elencando elementos ditos reais com os ficcionais, mesmo tendo consciência de como esses mundos distintos se mesclam e da dificuldade do próprio autor em distingui-los tamanha a traição que a memória pode causar.

Compreendi por meio de minha pesquisa que esse ponto se torna distinto quando viramos a lente para narrativas autoficcionais, pois uma janela se abre em um fato real, que é transformado em ficção, por meio de recursos estéticos que moldam sua obra e a distancia de um relato vulgar – tudo, porém, diferentemente de um romance, pois é produzido de maneira declarada. O autor de autoficção explora sua existência de maneira mais explícita, seja pelo nome do personagem ser igual ao do autor e do narrador, seja pelo conhecido histórico que temos de sua vida. Esta me parece a diferença central entre autores de romance, por exemplo, que também se utilizam de fatos da vida (sua ou de outros) para criar suas histórias, porém de maneira não tão cristalina e, talvez, utilizando esses fatos como estopim para a obra e não como roteiro principal da escrita, como comumente fazem autores autoficcionais.

O passo seguinte foi explorar a hipótese aventada a respeito da aplicação de estratégias metaficcionais em obras autoficcionais, o que tomou outro rumo quando me deparei não só com o aumento da potência poética que a metaficção e a intertextualidade podem causar na obra, mas também, principalmente, com o fato de como ambas novamente “brincam” com uma narrativa ambivalente, ora reforçando o efeito de real, ora causando mais dúvidas acerca de sua origem. Se a metaficção, mas do que destruir o conceito de realidade na ficção, o problematiza, na autoficção o possível “joguete textual” pode ter a intenção de se tornar sério, como para reforçar a “veracidade” da história.

Essas dúvidas e hipóteses foram todas “testadas” a partir de uma análise acurada da obra *Pai, pai*, relato autoficcional do trauma pessoal do autor deflagrado pelo difícil relacionamento com seu pai, um exemplar bem utilizado para tratar também do que Schøllhammer (2012) chama de “cultura da ferida”, resultado de uma sociedade que ganha cada vez mais interesse e aumenta seus espaços para discorrer sobre a subjetividade do sujeito, extrapolando eventos históricos coletivos e alcançando experiências recorrentes da vida cotidiana, como separações, mortes, perdas, traumas etc., com a criação de conexões entre narrativas e teorias terapêuticas.

A narrativa do trauma também se entrelaça com questões que envolvem a ambiguidade, como a subjetividade do ser e a realidade, dentro de um parâmetro, apontado por Judith Butler (2015), como “um sistema de justiça e castigo”.

Após essas análises a respeito das características autoficcionalis, metaficcionalis, intertextuais e do trauma na literatura de si, apliquei os conhecimentos adquiridos no período de pesquisa em meu objeto de estudo, a obra *Pai, pai*, e me deparei com evidências de que, mais do que conferir potência poética, Trevisan utiliza a intertextualidade para a criação de uma naturalização da narrativa que parece procurar reforçar o efeito de real. Ao construir uma teia intertextual que sustenta os pilares estéticos da obra, o autor cria um caleidoscópio de intertextos, o mais importante deles recheado de referências bíblicas, que reproduz uma ideia central de pecado, punição e perdão, a partir de sua própria experiência durante 10 anos no seminário. É, porém, requisitando outros autores que Trevisan apresenta seu mundo autoficcional, à procura de conotações de real nas referências culturais que apresenta, transformando todo o processo de menções ao longo da obra em partes importantes de sua narrativa e observando como esse arcabouço referencial impactou a relação com seu pai e a relação de sua escrita. As menções são como pegadas da “realidade”, deixadas por obras e autores tão renomados em *Pai, pai*, pois ele conecta essas obras com sua própria trajetória.

Na estratégia metaficcional, o autor apresenta bastidores que fazem emergir seu trauma e sua subjetividade. Nesse sentido, a autorreflexividade navega em toda a obra, com questões existenciais paralelas às ocorrências da vida. Ele utiliza da metaficção como uma literatura no divã, apresentando ao leitor seu olhar para suas estruturas internas em ruínas e em reconstrução. O processo de escrita também veste a capa da metaficção, porém, desenhada a partir de alguns passos do processo de pesquisa antes da redação, como e-mails enviados à irmã. É unindo então os bastidores de seu emocional com diversas obras de autores renomados que construíram seu intelecto artístico que Trevisan procura tratar de suas feridas. Autoficcionalis ou não.

REFERÊNCIAS

- A CRUZ da minha vida. Direção: Daniel Mann. EUA, 1952 (1h39min).
- AGÊNCIA Estado. João Silvério Trevisan volta à infância sofrida para reencontrar seu pai. *Correio Braziliense*, 28 out. 2017. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/10/28/interna_diversao_arte,637154/joao-silverio-trevisan-volta-a-infancia-sofrida-para-reencontrar-seu-p.shtml. Acesso em: 15 abr. 2023.
- ALMEIDA, Marco Rodrigo. Notícias da literatura brasileira no século XXI. *Folha de S.Paulo*. Ilustríssima. 2014. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415701-noticias-da-literatura-brasileira-no-seculo-21.shtml>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- ALMEIDA, G. de O.; HERGESEL, J. P. Construções e performances autoficcionalis: religião e homoafetividade na obra *Pai, pai* de João Silvério Trevisan. *Revista do Curso de Letras da Uniabau*. Nilópolis, v. 12, n. 1, jan.-jun. 2021.
- ALTER, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- APPAD. Associação Paranaense da Parada da Diversidade. Grupo Dignidade. Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott. Lâmpião da Esquina. Rio de Janeiro, mar. 1980. Disponível em: <https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2019/04/26-LAMPIAO-DA-ESQUINA-EDICAO-22-MARCO-1980.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- ARAUJO, Marcelo de. Intertextualidade, metaficção e autoficção: fronteiras da narrativa de ficção na literatura do início do século XXI. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. 10, n. 18, p. 142-161, jan.-jun. 2016. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/223>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Trad. Antônio Queirós Campos e Antônio Mattoso. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricas*. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AZEVEDO, Luciene. O inespecífico e a forma. *Revista da Anpoll*. v. 51, n. 3, p. 20-32, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1437>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra: Editora Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al, [s. l.]: Editora Hucitec/Annablume, 2002.
- BARRETO, Lima. *O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BARTHES, Roland, O rumor da língua. Trad. Mario Larajeira, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2004.
- BECK, Béatrix. *Léon Morin, padre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Editora Tinta Negra, 2010.
- BOSQUET, A. *Uma mãe russa*. [s. l.]: [s. n.], 1978.

- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. [s. l.]: Editora Autêntica, 2015.
- CÂMARA, Rafael. CNN no Plural+: quebrando as portas do armário. *CNN Brasil*. São Paulo, 2022, disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/cnn-no-plural-quebrando-as-portas-do-armario/>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- CANDIDO, Marcos. O homem é o lobo do homem. *EOA UOL*. São Paulo, dez. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/joao-silverio-trevisan-o-masculino-esta-em-construcao-o-tempo-todo/>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- CARMO, P. da S. C. do *Relações antropofágicas na biografia autoficcional Pai, pai, de João Silvério Trevisan*. 2021. 23 f. Monografia. (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal Rural da Amazônia, Tomé-Açu/PA, 2021. Disponível em: <http://bdta.ufra.edu.br/jspui/handle/123456789/2188>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- CERVANTES, M. *Dom Quixote*. Trad. Marcelo Montosa. Editora Pé da Letra,, Cotia, 2018.
- COLONNA, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. [s. d.]: Tristram, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DAMASCENO I. *Pai, pai: livro de João Silvério Trevisan traz dolorida vivência LGBT. Metrôpoles*, 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/vozes-lgbt/pai-pai-livro-de-joao-silverio-trevisan-traz-dolorida-vivencia-lgbt>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- DOUBROVSKY, S. Le dernier moi. [s. d.], p. 383-393. Disponível em: <https://books.openedition.org/pul/3723>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. Autobiographie/vérité/psychanalyse. *Autobiography in 20th-Century French Literature L'Esprit Créateur*. The Johns Hopkins University Press. v. 20, n. 3, p. 87-97, Fall 1980. Disponível em: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Doubrovsky_Autobiographie_Ve%CC%81rite%CC%81_Psychanalyse.pdf
- DOUBROVSKY, Serge. Pourquoi l'autofiction ? *Le Monde*, 28 abr. 2003. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/04/28/pourquoi-l-autofiction-par-serge-doubrovsky_318346_1819218.html. Acesso em 20 dezembro 2023.
- DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les “i”. In: JEANNELLE, Jean-louis; VIOLLET, Catherine (dir.). *Genèse et autofiction (Au cœur des textes)*. Ottignies-Louvain-la-Neuve (Bélgica), n. 6, 2007. Disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Não me mate, [s. d.], [s. p.]. Disponível em: <https://www2.unifap.br/borges/files/2011/03/Po%C3%A9tica-Filosofia-Cultural-Carlos-Drummond-de-Andrade.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2024.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Morte do leiteiro. 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2017/06/03/morte-do-leiteiro-carlos-drummond-de-andrade/>. Acesso em: 17 jan. 2024.
- ERNAUX, A. *O lugar*. Trad. Marília Garcia.. [s. l.]: Editora Fósforo, 2021.

- FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica*. Goiás, v. 24, n. 1, p. 237-251, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/sig.v24i1.18739>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- FERNANDES, A. S.; NÓBREGA C. A.; SANTOS J. A. (org.). *Reflexões sobre a metaficção quando a literatura fala de si mesma*. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2020. Disponível em: <https://doceru.com/doc/sx1e1s5>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- FERRO, Thiago. *O pai da menina morta*. São Paulo: Todavia, 2018.
- FIGUEIREDO, E. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Criação & Crítica*. n. 4, p. 91-102, abr. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- FIGUEIREDO, E. A autoficção e o romance contemporâneo. *ALEA*. Rio de Janeiro, v. 22/3, p. 232-246, set.-dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40480/22119>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- FIGUEIREDO, E. Annie Ernaux dispensa pudores ao unir vida e escrita pela ficção. *Folha de S.Paulo*. 6 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/annie-ernaux-dispensa-pudores-ao-unir-vida-e-escrita-pela-ficcao.shtml#:~:text=Ela%20diz%3A%20%22N%C3%A3o%20procuro%20me,mim%20e%20fora%20de%20mim%22>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- FILGUEIRAS M. O perdão implica uma forma de rebelião. *Revista Continente*. ed. 204, 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/204/-o-perdao-implica-uma-forma-de-rebeliao->. Acesso em: 15 abr. 2023.
- FONTE, Isabel. Autoficção: memória e trauma histórico em *Uma fome*, de Leandro Sarmatz. *Horizontes da Escrita: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 52, p. 50-65, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Nqkhbt6bNtFHsdPJCpZb5jN/?lang=pt#>. Acesso em: 15 out. 2023.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. 10.ed. [s. l.]: Trad. Antonio Fernando Cascais. Editora Nova Vega, 2018.
- FUCKS, J., *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GASS, W. H. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: literatura no segundo grau*. [s. l.]: [s. n.], 1989.
- GNT. Rodrigo Hilbert e Fernanda Lima debatem as diferentes masculinidades possíveis. *Bem Juntinhos*. maio 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10545903/>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- GRAÇA, E. Entrevista: “Repensar o masculino deveria ser prioritário”, diz escritor João Silvério Trevisan. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 jan. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/entrevista-repensar-masculino-deveria-ser-prioritario-diz-escritor-joao-silverio-trevisan-1-25338846>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- GREGORIO, R. João Silvério Trevisan expurga relação com o pai em romance desconcertante. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 out. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1930483-joao-silverio-trevisan-expurga-relacao-com-o-pai-em-romance-desconcertante.shtml>. Acesso em: 15 abr. 2023.

GRELL, Isabelle. Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme *In*: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (dir.). *Genèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve: Academia Bruylant, 2007a. p. 39-51. Disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/15/Pourquoi-Serge-Doubrovsky-na-pu-eviter-le-terme-dautofiction>. Acesso em: 15 abr. 2023.

GRELL, Isabelle. Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction. *In*: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (dir.). *Genèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve: Academia Bruylant, 2007b. p. 39-51.

GRELL, Isabelle. Première approche d'un avant-texte de Laissez pour conte de Serge Doubrovsky. *In: Dalhousie French Studies – Serge Doubrovsky*. Halifax, v. 91, p. 11-17, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41705503>. Acesso em: 15 abr. 2023.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *In: ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/1, p. 218-231, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027017014>. Acesso em: 15 abr. 2023.

HUTCHEON L, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tr ad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IBGE. Ribeirão Bonito. [s. d.]. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/ribeirao-bonito.html>. Acesso em: 15 abr. 2023.

JACCOMARD, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève: Droz, 1993.

JOHNSON, Steven. *De onde vêm as grandes ideias*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges, São Paulo: Editora Zahar, 2011.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras da Uerj, Rio de Janeiro, 2006.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado, 1979. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 15 abr. 2023.

KRISTEVA, J. Le mot, le dialogue et le roman. *Tel Quel*. Critique: Studies in Contemporary Fiction. v. 23, n. 239, p. 438, 1967.

KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez Editora, 2007.

LA DOLCE vita. Direção: Federico Fellini. Produção: Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli. Itália/França: Koch Lorber Films, 1960 (2h54min).

LEE, R. *Rita Lee, uma autobiografia*. São Paulo: Globo Livros, 2016.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 3.ed. Paris: Armand Colin, 2010.

LISIAS, Ricardo. *Diário da cadeia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias*. [s. l.]: Editora e-galáxia, 2014. E-book.

LOURENÇO, Camila Morgana; MARKENDORF, Marcio (orgs.). *A contemporânea literatura brasileira: poéticas do século XXI em debate*. Santa Catarina: Literatual/UFSC, 2020.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 17, 2007. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MACIEL, Sheila Dias. Sobre a tradição da escrita de memórias no Brasil. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 551-558, out./dez. 2013.

MAIOR JUNIOR, P. R. S. M. João Silvério Trevisan: vida política, trajetórias homossexuais. *Revista Tempo Histórico*. Pernambuco, v. 5, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistatempohistorico/article/view/2434/1965>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MARKENDORF, M. et al. A contemporânea literatura brasileira: poéticas do século XXI em debate. Literatual, UFSC, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/208922>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MARTINS, A. F. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. *Letrônica*. v. 4, n. 1, p. 181-195, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MARTINS, A. F. Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 252 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MARTINS A. F. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*. Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

MENDES, M. dos P. O avesso do livro: a revisão dos conceitos de autor e personagem em João Silvério Trevisan. *Revista ECOS*, v. 1, n. 2, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1055>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MODESTO, E. de A.; BARBERENA, R. Trevisan resgata Trevisan em *Pai, Pai*: o hibridismo no romance autobiográfico. *Signótica*. Goiânia, v. 33, 2021. DOI: 10.5216/sig.v33.68140. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/68140>. Acesso em: 15 abr. 2023.

NASCIMENTO, E. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606/23295>. Acesso em: 15 abr. 2023.

NETO, R. Resenha: *Pai, pai*, de João Silvério Trevisan; a escrita como ritual de cura. *São Paulo Review*. [s. d.]. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/resenha-pai-pai-de-joao-silverio-trevisan-a-escrita-como-ritual-de-cura/>. Acesso em: 14 abr. 2023.

NAHIMA M., João Silvério Trevisan lança o livro *A idade de ouro do Brasil*. *Correio Braziliense*. 2020. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/01/08/interna_diversao_arte,819016/entrevista-joao-silverio-trevisan.shtml. Acesso em: 14 abr. 2023.

NORONHA, J. M. G. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NORONHA, Jovita M. G. (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

OBAMA, M. *Minha história*. Trad. Débora Landsberg, Denise Bottmann e Renato Marques. São Paulo: Companhia das Letras, [s. d.].

O JARDINEIRO espanhol. Direção: Philip Leacock. Produção: Earl St. John. Inglaterra: Vista Vision e Technicolor, 1956 (1h37min).

O Lampião da Esquina (1978-1981).

OLIVEIRA, A.; GALVÃO, D.; MARUGÁN, P. Entrevista com João Silvério Trevisan. *Revista Acrobata*. 2019. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/entrevista-com-joao-silverio-trevisan/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

Orgia ou o homem que deu cria. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/Acesso em: 15 abr. 2023>.

PÉRON-DOUTÉ, Eugénie. L'autofiction, un genre performative. *Symbolon*. v. XXII. n. 1, s. 40, 2021, Paris. Disponível em: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1004797>. Acesso em: 15 abr. 2023.

PERRONE-Moisés, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PRESSOTTO, P. H. A história e o intertexto em *Rei do cheiro* ou as costuras imprecisas de uma realidade. *Revista Conexão Letras*. v. 7, n. 8, 2015. Disponível: <https://doi.org/10.22456/2594-8962.55442>. Acesso em: 15 abr. 2023.

PRIMO, G. *Pai, pai*, de João Silvério Trevisan. *Opiniões*. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/download/154974/154778>. Acesso em: 15 abr. 2023.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.

PUC RIO. Certificação digital n. 0610374/CA. O movimento homossexual no Brasil. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13134/13134_3.PDF. Acesso em: 15 abr. 2023.

RICCIARDI, L. *Este livro de perdões*. *Acrópole Revisitada*. 2018. Disponível em: <https://acropolerevisitada.wordpress.com/2018/12/06/paipaijoaosilveriotrevisan/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

ROCHA, F. *Rememorando a vida, escrevendo a memória: Joaquim Nabuco, José Lins do Rego e João Silvério Trevisan*. In: SANTOS, D.; BARBOSA F. A.; CAMARA, T. M. N. L. (org.). *Literaturas: Interfaces*. Rio de Janeiro: Uerj, 2020. p. 89-100. E-book. Disponível em https://felin.pro.br/wp-content/uploads/2021/09/Ebook-XIII-Felin-A-lingua-que-nos-une-VOL_-03.pdf. Acesso em: 14 abr. 2023.

RODRIGUES, Lupicínio. *Vingança*. 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXFginzWtFc>. Acesso em: 17 jan. 2024.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROUSSEAU, J-J. *As confissões*. Trad. Raquel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Editora Edipro.[s. l.]: [s. n.], 2008.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Pequeno Príncipe*. Trad. Dom Marcos Barbosa. Agir Editora. Rio de Janeiro, 2009.

- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, 3.ed. rev. São Paulo: Educ, 2008.
- SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- SCHMITT, A. Making the Case for Self-narration Against Autofiction. *Auto/Biography Studies*. v. 25, n. 1, p. 122-137, Summer 2010. Published by The Autobiography Society. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/458203/pdf>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- SCHOLES, R. Metafiction. *The Iowa Review*, v. 1, n. 4, p. 100-115, 1970. Disponível em <https://doi.org/10.17077/0021-065X.1135>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- SCHOLES, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1979.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Para uma crítica do realismo traumático*. *Soletras Revista*. Dossiê: Leituras na Contemporaneidade, n. 23, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/3801/2634>. Acesso em: 15 out. 2023.
- SELIGMANN-Silva, M. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 out. 2023.
- SOUZA, F. R. P. de; PRESSOTTO, P. H. *Realidade, ficção e sujeito: uma leitura de Pai, pai, de João Silvério Trevisan*. *Anais do Enic*, n. 11, 2020. Disponível: <https://anaisonline.uems.br/index.php/enic/article/view/6339>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- SOUZA, F. R. P. de; PRESSOTTO, P. H. O sujeito queer na autoficção de *Pai, pai*. In: III SEMINÁRIO SUL-MATO-GROSSENSE EM EDUCAÇÃO, GÊNERO, RAÇA E ETNIA, 2019, Dourados. *Anais [...]*. Dourados: CEPEGRE/UEMS – NEAB/UFMGD, 2019.
- STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), [s. l.], n. 51, p. 20-51, 30 abr. 2006.
- STEIN, F. *Um escritor na biblioteca: João Silvério Trevisan*. Biblioteca Pública do Paraná. 2018. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Joao-Silverio-Trevisan>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Jorge de Lima*. São Paulo: Editora Global, 2013. (Coleção Melhores Poemas).
- TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- THOMAS, Nelson Brasil. *Bíblia sagrada*. 5 dez. 2020.
- TRAVANCAS, S. I.; SANTOS B. S. *A autoficção na literatura brasileira contemporânea: o caso de Divórcio, de Ricardo Lísias*. *Alceu*. v. 19, n. 37, p. 36-51, jul.-dez./2018. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Travancas%20e%20Santos%20-%20p36-51.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2023.

- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- TREVISAN, J. S. *Testamento de Jônatas deixado a David*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1976.
- TREVISAN, J. S. *Devassos no Paraíso – a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. [s. l.]: [s. n.], 1986.
- TREVISAN, J. S. *O livro do avesso*. São Paulo: Editora Ars Poetica, 1995.
- TREVISAN, J. S. *Troços e destroços*. São Paulo: Editora Record, 1997.
- TREVISAN, J. S. *Ana em Veneza*. São Paulo: Editora Record, 1998a.
- TREVISAN, J. S. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. São Paulo: Editora Record, 1998b.
- TREVISAN, J. S. *Em nome do desejo*. 3.ed. São Paulo: Editora Record, 2001.
- TREVISAN, J. S. *Pedaço de mim*. São Paulo: Editora Record, 2009a.
- TREVISAN, J. S. *O rei do cheiro*. São Paulo: Editora Record, 2009b.
- TREVISAN J. S. *Pai, pai*. São Paulo: Editora Alfaguara, 2017.
- TREVISAN, J. S. *A idade de ouro do Brasil*. São Paulo: Editora Alfaquara, 2019.
- TREVISAN, J. S. *Meu irmão, eu mesmo*. São Paulo: Editora Alfaguara, 2023.
- VELASCO, T. M. A inespecificidade em *O pai da menina morta*. *Signótica*, Goiânia, v. 33, 2021. DOI: 10.5216/sig.v33.69126. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/69126>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- VIEIRA, W. *Por uma poética da autoficção*. *Revista Criação & Crítica*. n. 17, p. 167-173, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p167-173>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- VIEIRA, J. F. *Ficções das masculinidades: a representação do gay em Pai, pai, de João Silvério Trevisan*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/41615/1/Fic%C3%A7%C3%B5es%20das%20Masculinidades%20.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- VILAIN, P. *L'étéinte*. Paris: Gallimard, 1997.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2005.
- VILA-MATAS, E. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Methuen, 1984.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. . São Paulo: Martins Fontes, 2003.