



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

A POÉTICA DAS ESCRITAS DE SI: O CONTO DO EU

JOSÉ ÍTALO LEAL PLATAU

Foz do Iguaçu

2026



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

JOSÉ ÍTALO LEAL PLATAU

A POÉTICA DAS ESCRITAS DE SI: O CONTO DO EU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti

Foz do Iguaçu

2026

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

P716p

Platau, José Ítalo Leal

A poética das escritas de si: o conto do eu / José Ítalo Leal Platau. – Foz do Iguaçu, 2026.
99 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2026.
Orientador: Emerson Pereti.

1. Ficção autobiográfica. 2. Conto. 3. Literatura comparada. I. Pereti, Emerson. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU: 82.091:82-94

JOSÉ ÍTALO LEAL PLATAU

A POÉTICA DAS ESCRITAS DE SI: O CONTO DO EU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Profa. Dra. Débora Cota
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Foz do Iguaçu, 03 de março de 2026

À minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a Deus, pela oportunidade de cursar o Mestrado de Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana e por ter sempre escutado as minhas orações.

Aos meus pais, Ana Márcia Leal dos Santos e Dirceu Manoel Platau pelo apoio e ajuda em todos os momentos, pois sempre acreditaram em mim ao me incentivarem a chegar mais longe do que eu imaginasse. Agradeço, portanto, a minha família, pelo apoio.

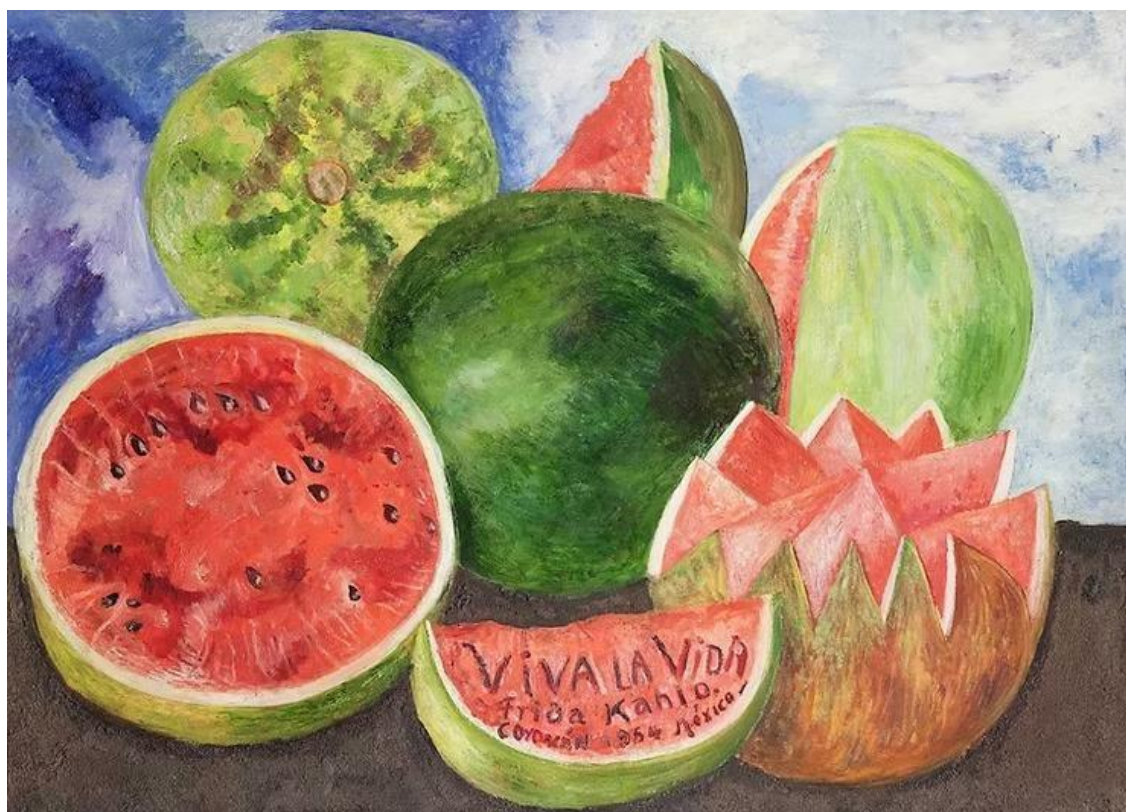
Ao meu orientador Dr. Emerson Pereti, por ter confiado em mim desde o princípio, me ajudando na construção do meu trabalho, bem como ao incentivo durante essa etapa importante da minha vida, se transformando em um exemplo de profissional, cidadão e amigo.

Às professoras da minha banca, a Dra. Débora Cota e a Dra. Susana Célio Leandro Scramim, que gentilmente aceitaram ler o meu trabalho, me ajudando a seguir em frente com importantes contribuições.

A todos os meus colegas e professores do Programa de Pós Graduação em Literatura Comparada, pelas valiosas conversas, trocas e ensinamentos durante minha trajetória. Agradeço, a toda a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, assim, a todos os técnicos administrativos, desde a Luana me confortando nos meus momentos de ansiedade até o pessoal da Biblioteca, do Restaurante Universitário etc.

Agradeço, por fim, à CAPES pelo financiamento dispensado por meio de bolsa de pesquisa durante a minha formação para que eu conseguisse dedicar todo o meu tempo em minhas pesquisas.

A todos vocês, muito obrigado!



Em homenagem à Palestina: “Viva la Vida” de Frida Kahlo – 1954.
Fonte: (A casa Frida)

*Il y a des mots qui font vivre et ce sont des
mots innocents. Le mot chaleur, le mot
confiance, amour, justice et le mot liberté. Le
mot enfant et le mot gentillesse.*

Paul Éluard

*A minha própria vida tem enredo verdadeiro.
Seria a história da casca de uma árvore e
não da árvore. Um amontoado de fatos em
que só a sensação é que explicaria.*

Clarice Lispector

*Continuar a dizer “eu” era-me necessário. A
primeira pessoa – aquela pela qual, na maior
parte das línguas, existimos desde que
sabemos falar até à morte – é muitas vezes
considerada, no seu uso literário, como
narcísica quando se refira ao autor, quando
não se trate de um “eu” apresentado como
ficcional. É bom lembrar que o “eu”, até
então privilégio dos nobres quando
contavam grandes feitos de armas nas suas
Memórias, é em França uma conquista
democrática do século XVIII, a afirmação da
igualdade dos indivíduos e do direito a ser
sujeito da sua própria história, como o
reivindica Jean-Jacques Rousseau no
primeiro preâmbulo das Confissões: “E que
não se contraponha que sendo apenas um
homem do povo, não tenho nada a dizer que
mereça a atenção dos leitores. [...] Apesar
de ter vivido em alguma obscuridade, se
pensei mais e melhor do que os Reis, a
história da minha alma é mais
interessante do que a deles”.*

Annie Ernaux

RESUMO

A presente pesquisa é voltada ao estudo das escritas de si, quando o autor(a) se afirma com seu nome próprio. Interessa-nos, nesses textos, além de questões envolvendo a narração pessoal – ou seja, *como* é tratada a primeira pessoa –, lançar um olhar sobre suas memórias, reminiscências e seus atravessamentos transpessoais. Com isso, pretendemos pensar uma poética das escritas de si, também, para as formas mais breves de se narrar, ou seja, para os contos literários autobiográficos. Assim, optamos por trabalhar com três situações temáticas: identidade e memória em contexto de migração, vivências LGBTIA+ e memórias em contexto de catástrofes, como guerra e ditadura. Para tanto, nosso corpus de análise é composto por alguns escritores representativos, como Abdellah Taïa, Maryse Condé, Camila Sosa Villada, Amara Moira, Félix Bruzzzone e Lina Meruane. Como arcabouço teórico sobre escritas de si nos apoiaremos em estudos de Anna Faedrich (2022), Eurídice Figueiredo (2022), Diana Klinger (2024), Gisèle Sapiro (2022) e Philippe Gasparini (2016). Pensando sobre o gênero conto quando aproveita das escritas do eu, utilizaremos Nádía Battella Gotlib (2025).

PALAVRAS-CHAVE: autoficção; escritas de si; conto.

RESUMEN

La presente investigación está orientada al estudio de las escrituras de sí, cuando el/la autor(a) se afirma mediante el uso de su nombre propio. Nos interesa, en estos textos, además de cuestiones relacionadas con la narración personal – es decir, cómo se construye y se trata la primera persona –, dirigir una mirada a sus memorias, reminiscencias y a sus atravesamientos transpersonales. Con ello, pretendemos reflexionar sobre una poética de las escrituras de sí, también en relación con formas más breves de narración, como lo son los cuentos literarios autobiográficos. Optamos por trabajar con tres situaciones temáticas: identidad y memoria en contextos de migración; vivencias LGBTIA+; y memorias en contextos de catástrofes, como la guerra y la dictadura. Para ello, nuestro corpus de análisis está compuesto por algunos escritores representativos, como Abdellah Taïa, Maryse Condé, Camila Sosa Villada, Amara Moira, Félix Bruzzone y Lina Meruane. Como marco teórico sobre las escrituras de sí, nos apoyaremos en los estudios de Anna Faedrich (2022), Eurídice Figueiredo (2022), Diana Klinger (2024), Gisèle Sapiro (2022) y Philippe Gasparini (2016). Para pensar el género cuento cuando se vale de las escrituras del yo, utilizaremos a Nádía Battella Gotlib (2025).

PALABRAS CLAVE: autoficción; escrituras de sí; cuento.

ABSTRACT

This research is dedicated to the study of life writing, particularly when the author asserts themselves using their proper name. In these texts, beyond the issues related to personal narration – that is, how the first-person voice is constructed and handled – we are interested in examining memory, reminiscence, and transpersonal experiences. With this, we aim to reflect on a poetics of life writing, also considering shorter narrative forms, such as autobiographical literary short stories. We have chosen to work with three thematic situations: identity and memory in the context of migration; LGBTIA+ experiences; and memory in contexts of catastrophe, such as war and dictatorship. Our corpus of analysis includes representative writers such as Abdellah Taïa, Maryse Condé, Camila Sosa Villada, Amara Moira, Félix Bruzzone, and Lina Meruane. As our theoretical framework on life writing, we will draw on the works of Anna Faedrich (2022), Eurídice Figueiredo (2022), Diana Klinger (2024), Gisèle Sapiro (2022), Mikhail Bakhtin (2006), and Philippe Gasparini (2016). To reflect on the short story genre when it draws on self-writing, we will turn to Nádia Battella Gotlib (2025).

KEYWORDS: autofiction; self-writing; short story.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do livro <i>Retour à Reims</i>	66
Figura 2: Capa do livro <i>mon Maroc</i>	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: A MALDIÇÃO DA LITERATURA PESSOAL	21
A morte das “mortes” do autor	26
<i>Ceci n'est pas une mort</i> ou A morte do autor não é assim tão séria	33
Autoficção: o jogo do eu e o pacto autobiográfico	35
Em busca de uma definição	41
CAPÍTULO II: A POÉTICA DA VERDADE NAS ESCRITAS DE SI	46
Por uma poética da escrita de si	49
As transformações nas narrativas (auto)biográficas	52
O eu e suas heranças: colonização, guerras, ditaduras	55
O mundo <i>Orlandesco</i> : escritas de si Lgbtqia +, + que políticas	56
A capa do livro como a máscara do(a) autor(a)	61
CAPÍTULO III: O CONTO DO EU	68
A escrita de si sem verniz em Abdellah Taïa e Maryse Condé	68
A escrita de si como relato em Félix Bruzzzone e Lina Meruane	78
A escrita de si como <i>performances</i> em Amara Moira e Camilla Sosa Villada	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Precisamos de um senso de justiça, mas também de senso comum, imaginação, capacidade profunda de imaginar o outro, às vezes de nos colocarmos na pele do outro.

Amós Oz

É perceptível o encanto do início do romance da escritora inglesa Virginia Woolf em *Orlando: Uma biografia* 1928: “Ele –pois não poderia haver dúvida quanto ao seu sexo, embora a moda da época contribuísse para disfarçá-lo –estava golpeando a cabeça de um mouro pendurada nas vigas do teto” (Woolf, 2014, p. 47). Esse é ainda um dos grandes clássicos mais lidos de todos os tempos, muito lido e relido também pelos brasileiros; a prova disso são as diversas traduções, edições e reedições nas últimas décadas no Brasil. Esse belo romance nos mostra várias reflexões sobre biografia, um dos temas que nos interessa no presente estudo. Para início, é preciso dizer que o que a escritora inglesa pretendia – como já muito falado em sua fortuna crítica – era fazer ficção. O que ela entendia por biografia, explanado em seus ensaios, difere muito do que ela fez no seu romance, e nesse sentido, é percebido que a sua escolha do conceito no seu título e reflexões no corpo do texto sobre a temática é mais uma provocação e homenagem do que, propriamente, uma espécie de ensaio do ofício em sua plena especificidade. No prefácio da obra, a autora acusa isso, e relata ademais ter feito várias pesquisas, visitado bibliotecas, lido bastantes documentos. Por fim, agradece a muitos outros escritores pela ajuda para aquele seu projeto de contar uma vida, mesmo que uma vida *inventada*. Assim, ela não se preocupa com uma plena veracidade da vida de sua amiga Vita Sackville-West, – por quem foi inspirada, com quem teve um breve *romance* e a quem Virginia dedica a obra, mas há alguns determinados fatos históricos e alguns personagens que existiram realmente, o que lhe demandou uma pesquisa mais aprofundada, como relata na abertura.

Mas, voltando ao enredo desse que foi um dos seus maiores sucessos, quando pensamos no herói da narrativa durante sua trajetória, apresentado como um jovem de 16 anos descendente de uma ancestral família aristocrática inglesa, percebe-se todo o seu glamour, esplendor e poder em conservar as suas memórias através dos séculos. Sua *bio* se inicia no começo do século XVI e vai até meados do século XX, já que ele é agraciado, entre muitos privilégios, com a imortalidade. Assim, notamos ele ilustremente passeando pelo seu castelo e olhando enormes quadros dos seus antepassados como vasculhando pormenores, sempre inquieto, seja lendo cartas antigas ou escrevendo seus poemas, isso em vários momentos.

Contudo, em uma releitura mais atenta, é possível que algum leitor se pergunte: Mas e quanto ao mouro cuja cabeça jazia pendurada no teto? Quem ele era? Quais as suas origens? Como foi sua vida? Aqui, é preciso levarmos em consideração outra vez que essa é uma história de ficção, embora inspirada em sua amiga como já levantamos, ou, segundo as palavras da escritora, inspirado “pelos seus ancestrais”. Desse modo, é com esse sentimento, e é preciso ficar bem claro – não de se desfazer de uma das mais belas leituras – porque entendemos que a autora sabia e tinha plena consciência da conotação da palavra em debate; colocando-a com o incentivo de nos interrogar, assim –, mas o de olhar para um outro lado da história, olhar aquele outro distante que perdeu a sua cabeça, o estrangeiro, no sentido que podemos indagar que ele representa ou não no começo da narração. Quais eram os seus ancestrais?

Conforme Antônio Geraldo da Cunha (2010) em seu Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, considerando que se trata de um dicionário estritamente etimológico, o verbete mouro provém do latim *maurus*, que significa “terra”, logo, reúne os seguintes significados:

Habitante da Mauritânia, do latim *maurus*, -a, -um; Muçulmano – aquele que, a partir de 711, ocupou e viveu na Península Ibérica até 1492. Adjetivo: “relativo aos mouros”, isto é, à Mauritânia ou, por extensão histórica, a Marrocos. Observação etimológica: remete ao grego μαῦρος (*mauros*, “escuro”), em alusão à cor de pele desses povos (Cunha, 2010, p. 455-456).

Por se tratar de um estudo etimológico, Cunha não revela os sentidos figurados. No entanto, de rápido acesso é achado na Internet alguns sentidos como referindo-se a um inimigo histórico nas guerras medievais europeias, geralmente associado a povos muçulmanos do norte da África e, o mais corriqueiro, sendo o de uma pessoa que não recebeu o batismo cristão, portanto, um pagão. Em segundo lugar muito se fala sobre a cor da pele, mais escura, como na observação etimológica em Cunha. Procurando ainda, encontramos no Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa de Caldas Aulete (Aulete, 2011, p. 782) alguns outros, como o sentido figurado de “pessoa que trabalha muito, penosamente”. Essa é talvez, acreditamos, uma das palavras pouco utilizadas no cotidiano no espaço brasileiro, na língua portuguesa brasileira e até mesmo na América Latina, podendo ser lida como arcaica. Se por acaso fosse perguntado a alguém na rua, por exemplo, qual o seu significado, imaginamos que se essa pessoa não soubesse responder, não seria algo de se achar completamente grave.

Assim, voltando a Virginia, somos levados a crer que se tratava de um estrangeiro africano na Inglaterra, que naquele período, era visto não como tal, porém como um completo estranho, logo, um inimigo. Como no sentido figurado de quem não recebeu o batismo, tendo

em vista que esta designação era provavelmente muito usada no período elisabetano justamente para acusar, pelos cristãos medievais. Só que, já no próximo parágrafo do seu romance, descobrimos que “Os antepassados de Orlando haviam cavalgado nos campos de abróteas, em campos coalhados de pedras e em campos banhados por estranhos rios, tendo decepado muitas cabeças multicores de muitos ombros e as trazido para pendurá-las nas vigas” (Woolf, 2014, p. 47). Ou seja, descobrimos que os antigos varões da família do juvenzinho eram quem trazia as cabeças até a Inglaterra, simbolizando suas vitórias em suas conquistas de territórios, de colonizações. “Seus antepassados eram nobres desde tempos imemoriais. Surgiram das brumas do norte com pequenas coroas nas cabeças” (p. 48). Ou seja, sempre foram os vencedores, qualquer resquício de fraqueza, subserviência ou ignomínia havia se perdido, nessas brumas do norte. As cabeças coroadas cuja autoridade havia se instaurado justamente nessa névoa densa da história em meio à qual também se lhe havia outorgado o direito de caçar outras cabeças. No castelo de Orlando, a cabeça do outro, era um troféu que reevocava a “real” coroa de sua própria ascendência.

Alberto Manguel, em *A cidade das palavras* (2008, p. 41) nos traz algumas reflexões sobre a construção, no coração do ocidente, desse “outro”:

Na Europa dos séculos XVIII e XIX, o medo instilado pela mecanização crescente das atividades humanas, o medo de que nossa humanidade fosse substituída por um simulacro maligno, deu origem à noção do outro como presença tangível de um eu oculto: o outro é visto não como estrangeiro, não como alguém de quem podemos tomar distância, nem como reflexo lisonjeiro de um auto-retrato idealizado, como o interior secreto e incognoscível, o lado negro do eu. O outro tornou-se o Doppelgänger, o duplo: tinha as mesmas feições do protagonista, mas identidade oposta, como é característico das sombras. Na Alemanha, E. T. A. Hoffman foi um dos primeiros a desenvolver o tema do duplo em seus relatos fantásticos.

A palavra-chave, nesse excerto é identidade. Quando Manguel afirma: “tinha as mesmas feições do protagonista, mas identidade oposta” (p. 41), a ideia de identidade nos dirige a refletir uma oposição que entra em conflito por serem completamente diferentes. O que nos faz pensar logo em seguida no surgimento do duplo na literatura nesse contexto específico, como foi lido na citação. Isso ilumina o caso do jovem Orlando golpeando o seu *brinquedo* em seu castelo. À medida que nos atemos ao jovem branco, aristocrata, britânico etc. mais se esvanece a presença cadavérica do africano em sua comparação, porque quanto mais perto eles chegarem, mais distantes eles irão parecer. E no caso citado, há ainda a presença do receio com relação ao diferente. Para compreender um pouco mais, adiante citamos uma outra rica passagem de Albert Manguel que trata sobre o medo de que um sujeito tido como oposto provocaria ao primeiro olhar:

O termo “exótico vem do grego *exotikos*, que designa o que está fora, isto é, o que não está entre as muralhas da cidade. Por séculos, aos olhos dos europeus, a ideia de lar, do que está “dentro”, coincidia com a noção de Ocidente. Todo o resto estava “fora”: o Oriente estranho, sinistro e exótico situado além do horizonte. Para os europeus medievais, o lado de “fora” compreendia partes da África e da Ásia: as peles escuras e o marfim precioso da Etiópia, a opulência da Índia, os rituais da China, os mistérios do Japão, as culturas secretas da Birmânia e da Coréia, o Império Russo, brutal e luxuoso, os vastos desertos da Mongólia inexplorada. Do Oriente vinha tudo que era estrangeiro, isto é, tudo que era estranho e proibitivamente sensual, tudo aquilo a que são Bernardo chamou a tentação do exótico. De lá provinha, Igualmente, o medo diante do desconhecido, o terror daqueles invasores bárbaros cujas culturas ameaçavam a supremacia do Ocidente e o reino de Cristo. As histórias inverossímeis de Marco Polo e as viagens imaginárias de Sir Thomas Mandeville eram incursões literárias que, insistindo nas diferenças, destinavam-se a garantir alguma espécie de submissão dessas regiões “exóticas” ao Ocidente. As cruzadas foram ataques punitivos de senhores rurais sequiosos de reaver o que lhe pareciam ser propriedades usurpadas à Cristandade, mas eram também tentativas de subjugar a estranheza do Oriente, de domesticar o exótico. O espanto árabe diante da brutalidade e do absurdo dos invasores cruzados deriva em parte de um reflexo especular: o eu subitamente se descobre como um outro exótico, que por sua vez se transforma num novo sujeito da percepção (Manguel, 2008, p. 47-48).

Assim, como bem pontua outra vez, o *outro* – e aqui tal palavra que se repetirá diz respeito aquele que é culturalmente diferente – também produzia receio de despertar algo que poderia estar adormecido. Daqui Freud desenvolveu sua teoria do *infamiliar* em 1919, ao ler o conto fantástico de Hoffman e constatar que o que geralmente é estranho em nós é, ao mesmo tempo, algo que nos é intrínseco, portanto, *familiar*. Aqui também é bom nos lembrar, nessa direção, de como a Europa depois da conquista das Américas, pautado por esse pensamento explanado acima, iriam enxergar os povos originários como puros selvagens. Tal assunto que é visto como delicado por alguns, é exposto nessa introdução, porque ele será demasiado pertinente e irá surgir na terceira parte da presente dissertação, nos interessando como aquele que migra e carrega consigo as suas origens é pré-julgado de antemão. Assim sendo, as ideias que Manguel esclarece sobre tempos passados que parecem muito distantes, até então é constante, no nosso tempo, e a prova disso é a grande quantidade de xenofobia, racismo, desamor, fascismo e genocídio em pleno século XXI. Acreditamos, logo, que não conseguiríamos avançar sem tocar nesses temas que é de fundamental importância, porque milhares são as narrativas de si que querem mostrar a sua Self e, nesse intento, questionam um passado seu marcado pelas injustiças, colonizações, um presente marcado pelas *pós-colonizações*, guerras, ditaduras, holofotes ofuscantes e um futuro que parece cego.

Entendemos, então, por meio de alguns exemplos literários, que a face do ‘estrangeiro’ que foi imortalizado por Shakespeare em *Otelo, o Mouro de Veneza* 1604, e atualizado pela escritora inglesa, representou e representa ainda hoje um modo de classificar alguém que está

do outro lado da história. Um exemplo disso é encontrado na Fontana del Moro, localizada na Piazza Navona em Roma. De um lado, há muitos metros de distância, observamos a Fontana de Nettuno, representando o mundo Ocidental. Do outro, a do famoso *Moor*, mais rude. A força do primeiro vem de poderes mágicos, Deus dos mares e das águas, o grande explorador. A força do segundo é o seu próprio corpo, sua luta e o seu suor. No coração da Itália (Europa), então, encontramos uma releitura de um conflito entre povos por terra no qual encontramos uma classe sempre ganhadora e outra que sempre é derrotada. De quanta terra precisa um homem para viver? Perguntou uma vez Tolstói. Essa escultura pode, no nosso entendimento, ser traduzida quem sabe hoje no imigrante do século XXI, tanto no sentido de imigrante, como do inimigo, mas do outro: estranho. É claro, sem finalidade de exagerarmos, porém servindo para refletirmos bastante sobre ancestralidade, memória e esquecimento, como iremos ver em Taïa, o escritor marroquino, logo, o africano.

Aqui, em outras palavras, refletimos sobre uma história que, na urgência de não ser totalmente apagada, merece ser preservada e vivida mais uma vez – muitos casos sendo uma questão de justiça ao acertar as contas, tendo como provas, a literatura como documento. Acreditamos, então, que nos interessar por vidas que não puderam ser ouvidas faz-se necessário justamente por nascerem dessa necessidade, pois precisam ser lidas por uma chave em que os escritores contemporâneos que se contam, sabem bem utilizar, ou seja, as escritas de si. José Saramago, em seu livro *A bagagem do viajante: crônicas*, 1996, para exemplificarmos, abre-o com uma das mais belas páginas que já escreveu, ao pensar sobre sua genealogia, no qual, escreve e tem a consciência que se um dia o seu bisavô materno oriundo da África do Norte não tivesse migrado para Portugal, ele jamais teria nascido. Assim, através do que ele confessa ter ouvido sobre o seu bisavô, ele diz (Saramago, 1996, p. 10) “gosto de pensar neste homem, que veio de longe, misteriosamente de longe, de uma África de albornozes e areia, de montanhas frias e ardentes:

Depressa descobriu os segredos dos dias e das noites, e depressa descobriu também a negra fascinação que exercia nas mulheres o seu mistério de homem do outro lado do mundo. Por isso mesmo houve aquele crime de que falei. Nunca foi preso. Vivia longe da aldeia, numa barraca entre salgueiros, e tinha dois cães que olhavam os estranhos fixamente, sem ladrar, e não deixavam de olhar até que os visitantes se afastavam, a tremer. Este meu antepassado fascina-me como uma história de ladrões mouros. A um ponto tal que se fosse possível viajar no tempo, antes o queria ver a ele do que ao imperador Carlos Magno (p. 10).

Saramago, no seu mergulho para encontrar os seus, termina se questionando: “a que melhor árvore poderei encostar-me?” (Saramago, 1996, p. 11). É com esse sentimento, assim, que avancemos lembrando os nossos, pois, mesmo ainda em um mundo conturbado e com

muitas injustiças, alcançamos já certo andar que não podemos retroceder. Conforme nos alerta Ítalo Moriconi (Moriconi, 2025, p. 17) “Vivemos um momento transformativo, de conquista da palavra escrita por pessoas e grupos sociais antes silenciados”, portanto, é chegada a hora de lutar para nunca mais nos calarem. E sonhar em conhecer nossos antepassados, mais do que os imperadores como nos inspira o escritor português.

A primeira parte da dissertação, nessas esteiras, será composta por uma discussão sobre algumas teorias de processos de escritas – exclusivamente da herança das correntes do formalismo russo, estruturalista, pós-estruturalista até cruzarmos o surgimento de autoficção, em 1977, e escritas de si. Isso, sem perder de vista que escrever sobre suas experiências sempre foi algo presente na literatura desde sempre e muito considerado como válido, diferenciando agora pelos novos métodos de se escrever e compartilhar em maior ou menor grau a sua afirmação do eu. Essas ideias serão retomadas mais à frente, no segundo capítulo, no qual iremos refletir a questão da “verdade” nas escritas de si e ir em busca de uma poética, não Aristotélica, de escrita de si, pautada pelos escritores Diana Klinger (2024), Philippe Gasparini (Gasparini, 2016) e Silviano Santiago (Santiago, 2008). Isso, com o intuito de inquirir sobre uma poética das verdades de si através da memória em breves narrativas.

Escolhemos, para este trabalho três condições existenciais que movem a narrativa de si: a migração, a homossexualidade e as experiências decorrentes de traumas históricos, como ditaduras e guerras. É válido destacar, desse modo, que todos os contos selecionados conversam muito com questões até o momento iniciadas nessa introdução, pois, na maioria deles há um sujeito que está em pleno deslocamento. Isso, seja de um país, de um continente para outro, de um tempo para outro, mas que são sempre reconhecidos como o “outro” em seu próprio trânsito. Selecionamos, desse modo, alguns contos contemporâneos que consideramos representativos para pensar uma poética de escrita de si no conto autobiográfico que se caracteriza justamente pelas andanças das autoras e autores.

Nessa direção, elegemos Abdellah Taïa e Maryse Condé com a temática étnica e de migração, envolvendo questões de (pós)-colonizações, entre outros tópicos, quando questionam um passado seu marcado por uma grande e influente metrópole, nos seguintes contos *Une année à la Bibliothèque générale* e *Retrato de família*, respectivamente. Em segundo lugar, escolhemos Amara Moira no seu conto ensaio *Trauma e Transcrição* e Camilla Sosa Villada no seu conto-prólogo *Obrigado, Defunta Correa* enquanto mulheres trans marginalizadas que encontram, nos movimentos urbanos, uma poética de resistência. E, por fim, os escritores Félix Bruzzone, em seu conto *Otras fotos de mamá*, e Lina Meruane em um dos seus fragmentos autobiográficos do seu livro *Volverse Palestina*. Autores que escrevem

mediante uma condição de falta em relação a sua ascendência: a falta dos pais, desaparecidos pela ditadura argentina, no caso de Bruzzone, e a falta de um país, a ruínosa Palestina frente às constantes investidas genocidas de Israel. Em suma, todas as personagens que foram formuladas a partir da persona do autor(a) são confrontadas e marcadas em algum momento de suas passagens por uma disputa por espaços, sejam eles territoriais, corporais ou memorialísticos.

Cada texto escolhido traz um movimento em direção ao outro que, por sua vez, reverbera no “senso do comum”, como afirma Amós Oz, nos aproximando, nos conhecendo mutuamente, nos irmanando, nos convertendo em constelação. Em meio a ambientes digitais, presos nas redes e nos aplicativos, nos *shorts*, *reels*, *feeds* como *Spleen* ultramoderno, tentamos encontrar, na literatura, um caminho entre dois mundos, como diria Didi-Huberman ao evocar Pasolini (2011, p. 155):

O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como querem nos fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antífrase – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do “reino”: ela pede uma única coisa que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros (p. 155).

As narrativas trazidas para este estudo encontram-se também no espaço intermedial desses dois mundos. Elas são lampejos de vidas que fugazmente brilham à margem do “reino”, esforçando-se agonicamente para viver dignamente em outro território; para seguir seus desejos em meio aos clarões dos holofotes e sirenes de intolerância e preconceito; para conseguir algo de justiça e esperança em um presente construído por diferentes tipos de necropoder. Nessa busca por um lampejo de existência essas escritas de si se dirigem a nós. Como nos lembra Antoine Compagnon (2009, p. 61-62) “o texto literário me fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão; quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus”. Quantas histórias, quantos desejos, quantas misérias e esperanças terá vivido aquela pessoa, cuja cabeça decora o salão dos coroados vencedores?

CAPÍTULO I: A MALDIÇÃO DA LITERATURA PESSOAL

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, Mas uma maldição que salva.

Clarice Lispector

Esse fragmento de Clarice Lispector é tirado de um texto oportunamente chamado “Escrever”, por meio do qual a autora discute algumas questões referentes à sua produção cronística. Escrever, nesse caso, se revela como uma espécie de maldição, mas que, paradoxalmente, salva aquele que embarca: “Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance” (Lispector, 2010, p. 52). Nessa perspectiva, escrever seria uma ação infausta de se libertar e se salvar. Em suas ponderações, a autora criava uma figura de escritora de seu tempo, uma figura reforçada pelas famosas fotos: seja sentada com uma máquina ao colo, ou fumando um cigarro envolta em uma aura de mistério. Ou seja, mesmo que esse não fosse o seu planejado, semanalmente reforçava na criação de uma personagem ao fazer uma *performance* de si e de sua escrita – mas não literária, como confessou. Em outro momento, no texto “Fernando Pessoa me ajudando”, ela demonstra-se assustada ao estar ficando conhecida e pede ajuda ao poeta português utilizando-se do trocadilho, isso é, “sendo pessoal”.

Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos” (Lispector, 2010, p. 62).

A autora reconhecia que sua literatura permanecia anônima enquanto, no jornal, já era completamente conhecida. Por isso o questionamento: *Perco minha intimidade secreta?* Clarice, tendo escrito muito sobre si em sua literatura, suas cartas, crônicas e nas poucas entrevistas que concedeu, expressava uma condição difícil de conciliar, por um lado sua figura de escritora se tornava cada vez mais conhecida e celebrada; na mesma medida, essa exposição “pessoal” de certo modo ofuscava sua narrativa ficcional, ocultando aspectos importantes de suas obras, como sua peculiar construção narrativa, a tessitura da trama, a complexidade das personagens, entre outras questões.

Em 1939, Michel Leiris, escritor e crítico francês – um dos participantes do surrealismo,

decide publicar uma obra autobiográfica chamada *A idade viril*, quando ele já era bem conhecido pelos seus trabalhos anteriores, mesmo estando apenas com trinta anos – sua idade viril, de amadurecimento, como relata. Pouco tempo depois, o autor escreve um pequeno artigo, uma espécie de posfácio, chamado “Da literatura como tauromaquia” (Leiris, 2003), justamente para falar sobre a sua exposição. A tauromaquia era um dos seus temas de interesse. Leiris comparava a escrita autobiográfica como a prática de tourada. Ela estaria ilustrada nos escritos do americano Ernest Hemingway idealizando personagens toureiros, quadros de Picasso, no Cubismo, e em trabalhos de André Masson, no Surrealismo, por exemplo. Para Leiris a tauromaquia havia se convertido em grande *fascínio* artístico, ou seja, a produção de uma obra de arte a céu aberto, onde, touro e toureiro, obra e autor estão expostos à plateia. Seja ela amante ou contrária à prática da tourada.

Primeiramente, nesse contexto, Leiris entende a escrita autoficcional como um ato de risco e coragem, similar à luta entre o toureiro e o touro na arena, pois, ao falar sobre si mesmo o escritor acaba se expondo ao entrar no domínio público. Dessa forma, a escrita confessional se aproximaria da teoria da *performance* cênica (que iremos discutir mais adiante) como na arte do toureiro. Assim como o toureiro performa na arena para não morrer, o escritor também desempenha um papel ao criar a sua obra do eu, performando a si mesmo nos textos, arriscando-se a ser completamente massacrado pelo julgamento dos outros e da crítica, que nesse caso seria os chifres do touro: “risco direto assumido pelo autor seja de uma confissão, seja de um escrito de conteúdo subversivo, modo como a condição humana é olhada de frente ou “agarrada pelos chifres” (Leiris, 2003, p. 24).

Essa é uma metáfora no mínimo interessante em uma década que a ideia de privado ainda não era tão diluída e existia uma preocupação em se revelar. Desse modo, portanto, daqui refletimos uma das primeiras mortes simbólicas do autor, que seria talvez perfurado pela crítica se não atuasse bem como o próprio Leiris, performando em seu prefácio. É válido ressaltar que, assim, o desempenho dos críticos nesse período, nos respaldando na leitura citada, era mais fechada em si mesma e não um debate crítico com o escritor. Contudo, o pensamento de Leiris é uma ideia muito à frente por considerar a escrita de si mesmo uma prática arriscada, que depende de esmero e coragem diante do ataque pontiagudo dos críticos e leitores.

Hoje expostos à arena digital, muitas escritoras e escritores encontram-se diante de novas oportunidades de promoção e perigos de exposição. A escritora italiana Elena Ferrante, por exemplo, ao passo que mais se esconde atrás de seus textos – conversando com milhares de leitores pessoalmente através de suas cartas (e-mails) e sendo muito pessoal ao falar sobre suas escritas etc., mais cria uma personagem misteriosa, a prova disso é o desejo constantemente

de querer descobrir quem ela é. Se ‘esconder’ hoje atrás da literatura, logo, como iremos discorrer mais na frente, é quase impossível se considerarmos que vivemos na era da redoma das câmeras.

O ato de escrever – a decisão de escrever literatura mais especificamente – envolve uma certa procura pelas palavras, pelo seu estilo *pessoal* e pela sua voz, ou seja, é um trabalho de arquitetura com a linguagem, com o espaço-tempo narrativo, com a natureza dos eventos e a forma particular com a qual cada personagem responde a eles. Isso é tido por muitos escritores como um trabalho que envolve alguns sacrifícios. Maurice Blanchot, em *O Espaço Literário* de 1955, observa os procedimentos de escritas centrando sua reflexão na produção do artefato literário. De fato, esse é um dos grandes livros que conversa sobre os processos de escrita literária e um dos que se concentra sobre a ligação do ato de escrever literatura com o processo de morte, envolvendo igualmente dor, luta e até ‘sangue’ como numa arena de tourada, filosoficamente falando. No primeiro ensaio, entre muitos debates, sendo o principal a solidão que o autor precisaria ter para escrever, Blanchot pondera que o escritor não saberia quando parar de escrever o seu livro, fascinado pelo assombramento de que ele não estaria nunca finalizado:

O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais. O que se pode traduzir na observação de que o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece. Observação que talvez se deva inverter, porquanto o escritor não estaria morto à partir do momento em que a obra existe, como ele próprio tem, por vezes, o pressentimento, na impressão de uma ociosidade das mais estranhas? (Blanchot, 2011, p. 13).

A teoria de Maurice Blanchot nos revela, então, um assassinato do autor pela obra, quando ele enfatiza que “o artista, só terminando sua obra quando morre, jamais a conhece” (p. 13), ou seja, o literato quer sempre mais aprimorar o seu trabalho, escrevendo sem uma orientação precisa de quando seria o final e reescrevendo sempre o seu livro eterno em uma espécie de encantamento. Essa espécie de *feitico* só poderá ser desfeita no próximo passo, em que, sabendo que não pode mais dizer coisa alguma, o escritor é apartado sendo ‘morto’, portanto, livre para um novo trabalho (Blanchot, 2011, p. 13-14). Isso sugere duas questões, sendo a primeira o sentido ilusório de conseguir fazer algo de uma completude total, algo que pode ser alcançável em seu texto, mas que, é em sua natureza, incompleto, pois nunca se termina alguma coisa, se não para começá-la novamente.’ A segunda questão é a de que, nesse jogo no

qual a caça mata o caçador, o autor sugere que escrever literatura é um gesto que pode ser perpétuo, justamente por não saber quando algo está ou não acabado; ou seja, para o escritor, poderá ser algo inesgotável porque a matéria do seu trabalho é a linguagem, a sua vez, infinita. Por isso mesmo é um trabalho artístico de arquitetar seu texto ao contrário de uma infinidade de textos que ele poderia ser, ao escolher dizer isso e não aquilo, fazendo o seu recorte pessoal, moldando o seu texto e criando o seu estilo. Desse modo, segundo sua concepção, Blanchot enfatiza que se o escritor não passar por um certo *desvio*, por uma certa indiferença para precisar que seu texto está ou não acabado, o escritor jamais estará morto. A obra jamais nascerá. Nesse sentido é que é a obra quem deve matá-lo, apartando-o e ignorando-o –, para quem sabe, mais uma vez (re)nascer. Esse *desvio* seria, assim, a sua morte.

Essa premissa poderia ser assegurada quando lembramos de alguns casos na história da literatura que envolvem o ato de relembrar uma vida. No grande caso do escritor francês Marcel Proust, por exemplo, que passou a sua vida inteira lutando contra sua doença crônica, asma, que o acompanhou durante os sete tomos de seu romance mais conhecido, com mais de três mil páginas. Desse modo, segundo sua biografia e sua enorme fortuna crítica, é perceptível que ele acabou se dedicando puramente a viver para escrever. Em um vídeo celebre em que sua governanta e amiga Céleste Albaret relatou seus últimos dias, ela disse que quando ele terminou o seu monumental romance *Em busca do tempo perdido* 1913-1927, ficou de uma alegria imensa lhe confessando “Oh, querida Céleste, tenho uma grande notícia para dar-lhe” [...] “Algo imenso! Algo tão, tão bom!” (Albaret, 2021, 0:35-0:57), pois, “Coloquei a palavra fim, agora já posso morrer”.

Proust talvez não seja um dos melhores exemplos para pensarmos Blanchot, porém, um caso especial, porque além de ter passado boa parte acamado, tinha altas condições de se manter exclusivamente para o seu romance, podendo decidir quando acabar ou não a sua obra. Diferente de outros do seu mesmo período, que viam em seus romances uma forma de ganhar seu próprio sustento. Mas, se nos lembramos de Clarice que entendia a literatura como uma maldição que salvava, podemos entender que ele talvez tenha se salvado a si mesmo, tornando-se um imortal, ignorando a sua morte como nos contos orientais das *Mil e uma noites*, escrevendo e reescrevendo o seu grande livro, portanto, adiando a sua morte. E quem sabe, assim, vivendo uma outra vida que era a do seu herói, também com o nome Marcel e que sonhava em ser escritor. Desse modo, a concepção de salvamento de Lispector (2010, p. 52) através da literatura se aplica bem em Proust.

Desse modo, a ideia de ficar de fora de cena do palco como reforçava contraditoriamente sempre em suas crônicas, pode ser entendida quando Blanchot disse ao ler

os diários de Virginia Woolf e se questionar sobre sua preocupação e seriedade da crítica e dos amigos ao publicar qualquer coisa sua: “Mas um escritor não tem uma grande necessidade de anonimato? Não está acolhendo uma ilusão, quando acredita escrever em familiaridade com rostos e sensibilidades amigas?” (Blanchot, 2005 p. 143). Essas ideias de Blanchot ao lado de Leiris e a exemplo de Clarice Lispector, então, seriam umas das primeiras mortes simbólicas mais conhecidas de antemão, para partirmos de um ponto e atravessarmos alguns cruzamentos da mesma via. Enquanto Leiris já se preocupava com questões de literatura autobiográfica ao se expor publicamente ao passo que escrevia de si, Blanchot lidava com questões mais elaboradas sobre ser escritor e escrever a famosa literatura. De fato, o estudo de Blanchot, pela sua extensão e outras ideias gerais, acaba merecendo um maior destaque. Assim, esse ensaio, que até hoje é digno de admiração, têm muitos devedores e ainda muitos seguidores, quando pensamos em suas ideias originais e o seu alto teor culto.

Ele tem, também, pontos de contato com a teoria de Georges Bataille, em seu livro *O Erotismo*, ambos publicados nos anos cinquenta, este último no ano de em 1957 na França. Isso, pois, se a morte do autor é mesmo simbólica e é percebida como um movimento que envolve dor, sangue e transgressão, acreditamos que ela se faz e passa na mesma linha do erotismo cunhado por Bataille (2020, p. 35). Também, é preciso apontar, mais uma vez, que todos os teóricos citados nessa primeira parte da dissertação, que falaram ou iriam falar adiante sobre essa temática da morte do autor, embora fazendo crítica literária, filosofia etc., partiam de um ponto muito filosófico que levantamos como as ideias gerais herdadas do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), por ser esse tema em si de uma aparente abstração sobre tal conceito.

Em sua introdução do seu livro que foi dedicado ao seu amigo Michel Leiris, Georges Bataille (Bataille, 2020, p. 35) nos chama a atenção dizendo que somente as pessoas fizeram da atividade de reprodução uma atividade erótica. Com efeito, ele sugere que a atividade sexual em muitos séculos passados estava exclusivamente relacionada com a reprodução de uma vida. Em seu entendimento, essa relação, faz com que dois seres sejam descontinuados de antemão, se separando para um novo surgir, uma criança nascer, grosso modo. Dessa forma, para o autor, existe um abismo que não é estranho à morte, já que esse abismo é a própria morte. Assim, “a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade” (p. 37). Entendemos, que as mortes dos dois seres que se unem eroticamente, seria também simbólica na relação continuação-descontinuação. Em outras palavras, para ele, a atividade de reprodução sexual heterossexual (e hoje outras?) está vinculada a uma das chaves do erotismo, portanto, da ‘morte’ de dois seres para o nascimento de outro (Bataille, 2020).

Nesse contexto, a criação do texto literário, transpassado pelas ideias de Blanchot sobre se libertar da escrita cruzando com Bataille, de quem foi muito amigo, por sinal, e exemplificado por Leiris que confessou que ia escrever o relato de sua vida “sob o ângulo do erotismo (ângulo privilegiado, já que eu via então a sexualidade como a pedra angular do edifício da personalidade)” (Leiris, 2003, p. 22) seria um lançamento erótico do escritor consigo mesmo, em algo similar a uma reprodução assexuada ou sexuada no sentido de que o processo de escrita seria o jogo erótico em que culminaria na morte do escritor para nascer outros seres: a obra é publicada, o *filho* – que acaba matando o escritor (Blanchot, 2011), e assim eles renascem, novos seres, agora libertos, portanto, três. Essa seria justamente a descontinuidade-continuidade dos dois primeiros, mesmo que para isso eles precisassem serem agora outros, terem *morrido eroticamente* para renascer como uma fênix que nasce depois de queimar a si mesma com fogo – sendo esculpida de suas cinzas.

Percebemos, portanto, que essas concepções em certas medidas continuam presentes no meio literário que é o entendimento de produção de arte como processo ou o *work in progress*, como um trabalho solitário, que gera dor, produz ‘sangue’ e tem por princípio final o sentimento de morte, mesmo que simbólica. E que tal ato é também transpassado por uma relação erótica sexual, que teria o intuito de atingir o êxtase de dois seres que se unem para o ato sexual, dois seres que se unem formando uma única ‘solidão’, até se separarem em ‘duas solidões’ – e que um novo ser poderá ou não, surgir. Assim, essas teorias citadas, publicadas nos anos cinquenta, que tentavam descrever os fenômenos da criação artística e literária no território da experiência humana, em anos que se desenhavam como tempos modernos e conturbados, iriam influenciar outros grandes intelectuais pelo mundo, como os mais estruturalistas, porém, isso, em diversas formas de arte, não necessariamente apenas dentro da literatura, mas expandido fronteiras.

A “morte” das mortes do autor

Em 1967, Roland Barthes declarava, em seu famoso ensaio *A morte do autor*, que o autor deveria, efetivamente, morrer. Nessa esteira, prescrito pelas suas ideias, era imprescindível que o escritor “morresse”, só que, dessa vez, simbolicamente no momento da escrita não mais para se salvar de si mesmo – nos termos de Maurice e ao exemplo de Clarice em suas crônicas no jornal –, ou daquilo que escrevia, mas sua morte consistia no desaparecimento de seu rosto. Isso, porque (Barthes, 2004, p. 57) “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela

do corpo que escreve”. Desse modo, Barthes divulgava esse texto em um contexto que, segundo ele, as pessoas ainda estavam lendo literatura de uma forma muito ingênua, associando-a somente ao escritor como alguém ainda genial, embora não tão forçadamente como nos tempos do Romantismo, mas ainda com resquícios desse. Assim, era imprescindível que somente o texto *atuasse*, em seu entendimento, para que a obra *nascesse* e conversasse sozinha com o possível leitor que lhe encontrasse ao acaso – como num lance de dados cujo aspecto mais importante era não saber nada daquele nome na capa do livro, para não se ‘contaminar’ por sua imagem.

Outro intrigante ensaio que traz à baila a questão da morte do autor é *O que é um autor?*, de 1969, de autoria de Michel Foucault, inspirado por Barthes, como acusam muitos leitores críticos. Esse é então um dos textos que teve uma forte influência e foi muito relevante, considerado como um marco por muitos para a teoria do discurso, para literatura e outras disciplinas. Nesse texto, Foucault (2009) apontava a ideia de um sujeito que desaparecia conforme escrevia, logo, partindo também de um pensamento mais filosófico, isso, se nos questionarmos mais uma vez sobre a ideia de morte em si. De fato, ele acaba fazendo um apanhado histórico da noção de autor e nos revela que escrever estaria ligado também com um processo de sacrifício desde o seu surgimento, como defendia anteriormente Maurice Blanchot. Para tal, ele nos relembra uma das histórias mais antigas, a história oriental de Sherazade – na qual ela tecia e destecia o seu tecido para não morrer, como já foi citado em comparação no caso de Marcel Proust. Assim, a literatura, que estaria sempre ligada à ideia de imortalizar o escritor, deveria, a partir de então, matá-lo:

[...] a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. [...] Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor (Foucault, 2009, p. 88).

Já no segundo trecho selecionado, percebe-se a ideia de que a morte do autor está a serviço não de lhe apartar como em Blanchot para lhe libertar e lhe salvar para lhe lançar em outro trabalho, mas o de fazer com que seja excluído qualquer indício autobiográfico do autor, pois era preciso que só o seu livro falasse. Ganhava para Foucault e o estruturalismo no geral, logo, quem conseguisse dizer qualquer coisa desde que não fosse ‘pessoal’, para que o texto

não possuísse uma hierarquia de sentido. Mais adiante, então, depois de constatar que a morte do autor era uma grande temática do seu tempo, nascida da morte do homem proclamado por Nietzsche (Foucault, 2009, p. 91), Foucault enfatiza que naquele momento era preciso mudar de temática e começar a procurar o espaço deixado pelas mortes do sujeito moderno. Assim, a do autor nos discursos, segundo ele, seria o espaço deixado por sua ausência. Portanto, ele acredita que o espaço vazio deixado pela sua morte é preenchido agora por uma função, ou seja, apenas um nome de alguém que aponta um tipo de discurso que é legitimado por:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (Foucault, 2009, p. 99).

Como observado, o teórico entendia o nome do autor como uma função que ocupava o espaço do seu desaparecimento, também *paradoxalmente*. Assim, é percebido a função do autor enquanto mais um produto da nova sociedade, um nome que legitima os direitos autorais de alguma obra escrita, mas que, em seus escritos, não poderia haver nenhuma relação com o seu dono, logo, não poderia ter caracteres que lhe apontassem acusando-o.

Em suas leituras de Foucault na atualidade, Gisèle Sapiro (2022, p. 19) afirmará que “a emergência da figura moderna do autor [...] Ela funda tanto a responsabilização penal do autor quanto à propriedade intelectual: primeiramente codificada visando à imputação penal de um discurso suscetível de ser punido, essa atribuição justificou a reivindicação da propriedade da obra por seu autor”. De fato, em suas pesquisas, o que interessa a autora contemporânea é a questão dos inúmeros processos jurídicos envolvendo escritos autobiográficos. Desse modo, ela reflete sobre os perigos daquele que fala de si e embarca os seus – que poderiam escolher não estarem presentes:

Embora, no campo literário, o nome de autor funcione, então, como uma descrição que remete a um estilo, de acordo com a lei, é a teoria do nome próprio como designador rígido que se aplica, relacionando uma série de publicações e uma pessoa, independentemente do nome de autor empregado, para além das estratégias de autor, para compartimentá-las no espaço público (Sapiro, 2022, p. 34).

Esse não seria um dos focos dessa dissertação, porém é imprescindível comentá-lo, ainda que brevemente. Como sabemos, nos dias correntes, vivemos no impulso das escritas do eu e do entorno do ‘eu’, mas, na presente dissertação, nos interessa apenas autores que falam

de si e de seus familiares, sem terem sido processados por eles. É importante saber que tal fato é recorrente, mas que também nunca deixou de existir mesmo naqueles casos em que o livro é ‘essencialmente’ fictício, ferindo apenas a ‘moral pública’, como foi no caso de Baudelaire. Em compensação, entende Sapiro:

“Madame Bovary sou eu”, teria afirmado Flaubert. Que essa frase, cuja fonte nunca foi confirmada, continue a circular é sintomático da importância dada, em nossa tradição cultural, à questão da relação entre o autor e suas personagens. Se essa fórmula provoca as mentes é porque a identidade que ela pressupõe parece, à primeira vista, impossível: tudo parece separar o escritor Gustave Flaubert, burguês esclarecido, em crise com sua classe social, com uma visão lúcida e feroz de sua classe social, dessa pequena burguesa cujas leituras às escondidas de romances populares povoaram a imaginação de quimeras (Sapiro, 2022, p. 43-44).

Da mesma forma, vivemos a “«Cancel culture», movimento criado nos Estados Unidos” (Sapiro, 2022, p. 7) que é o movimento de ‘cancelar’ alguém por alguma coisa. No meio artístico, tal empreitada é pensada através da moral de determinado artista sobre alguma posição sua, opinião ou através de sua obra. Nessa esteira, percebemos que com o auge do meio digital, cada vez mais se quer descobrir alguma coisa do crush, do seu seguidor, do seu admirador e do seu ídolo e o seu círculo referencial. Saber um detalhe de sua trajetória enquanto escrevia aquele seu livro, mesmo que não seja autobiográfico, também é válido para nosso conhecimento geral, pois somos inspirados por histórias de vidas. É interessante saber que a mãe de Thomas Mann era brasileira? Acreditamos que sim e que sobretudo, esse detalhe jamais anularia qualquer coisa em sua obra, porque o conhecimento é acumulativo. Em contrapartida, acreditamos que entrar em um livro (mesmo autobiográfico) sem saber nada do escrevente, pular os paratextos e ir diretamente para a leitura, jamais invalidaria a leitura literária. Aliás, também funciona porque o que sustenta o texto literário de uma forma geral, as escritas autobiográficas, é o seu valor literário, a sua *verossimilhança* e a sua *verdade poética* como defenderemos adiante.

Como no belíssimo livro de Carolina Maria de Jesus *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, 1960, que mesmo se um leitor não conhecesse sua biografia e pegasse o seu livro para ler, iria conhecer a autora através de sua técnica, estilo e poética literária de escrita de si. Um dos livros lidos por Clarice Lispector. Desse modo, percebemos duas das maiores escritoras brasileiras com diferentes histórias de vida, com uma diferente concepção de se salvar com a literatura. Ao se encontrarem, serem fotografadas juntas, Paulo Mendes Campos acabou testemunhando o grande momento: “‘Como você escreve elegante’. Enquanto Clarice teria exclamado: ‘E como você escreve verdadeiro, Carolina!’” (Hansen, 2020, n.p). Assim, se nessa década, Carolina tinha orgulho em se dizer humildemente que era escritora lutando pelo seu

reconhecimento, publicação e escritura para mudar o rumo de sua vida e dar melhores oportunidades para seus filhos, enquanto Clarice sempre recusava o status de escritora mesmo escrevendo por dinheiro no jornal, presentemente, temos que aceitar que os tempos são outros, logo, essas discussões estão cada vez mais em alta. Acreditamos, que estamos em um período mais democrático, nesses termos, tanto no sentido de luta por reconhecimento, como no de não precisar mostrar sua Self para tal. De acordo com Eurídice Figueiredo (Figueiredo, 2022, p. 43): “A mão que digita no teclado de um computador já não é igual à mão que escrevia no papel, o corpo que se deixava fotografar algumas raras vezes já não é o mesmo corpo do autor midiático que dá entrevistas, comparece a feiras e bienais, dá depoimentos em programas de televisão e sites ou assado ou blogs da Internet”.

Dentro desse contexto, se é desprezado pelos mais conservadores que admiram apenas o cânone da literatura, a escrita de si é respaldada, pois encontramos em Walter Benjamin uma importante citação quando afirma no seu ensaio *O narrador*, de 1936, que é das experiências do que é vivido que se arquiteta o texto literário, atuando em todo o processo até chegar a sua *mala muerte* (Benjamim, 1987, p. 207 –grifos nossos): “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem **e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias** – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”. Dessa maneira, poderíamos refletir que estamos realmente inseridos em um outro contexto. É significativo o direito e deve-se ser respeitado a postura de Ferrante em não querer ‘aparecer’ – mesmo que o seu mistério reforce o que Clarice fez décadas atrás. Contudo, devemos perceber que também é o grande momento da reparação histórica, das oportunidades aos que foram sempre excluídos e querem ter a sua voz ouvida, o seu rosto mostrado, pois, ainda existi uma grande desigualdade para aqueles que não tiveram nem a oportunidade de escolha de aparecer ou não, de publicar e circular.

Em suma, voltando às discussões anteriores, resumidamente, poderíamos entender os pontos de contato desse modo: Segundo Roland Barthes (Barthes, 2004), quem fala não é aquele que escreveu o livro, mas a sua linguagem registrada. Ou seja, o seu discurso é quem evoca ‘comunicação’, uma vez que o sujeito que escreve “não para de desaparecer” (Foucault, 2009, p. 88), que a obra acabará matando-o, para em seguida ela nascer e conversar solitariamente com algum leitor que lhe espera, com o possível leitor, um leitor também sem um rosto. Assim, para Barthes e Foucault, o processo de morte inicia-se e se estende com o propósito de afastar cada vez mais o literato – que deveria estar completamente na essência da solidão – da obra que cobiça ser (Blanchot, 2011). Nesse processo, como vimos, o escritor morre e a obra nasce com um nome na capa do livro, ou seja, a “função autor” (Foucault, 2009, p. 99) que é o seu

discurso, como observado. Sem possibilidade de nenhum paratexto como se fosse possível desincorporar o “eu” do mundo em que se vive para encontrarmos somente o *sujeito de papel* que não poderia jamais existir correspondendo a ‘este’ mundo.

Assim, essas teorias estruturalistas eles influenciariam mais algumas décadas pela frente. Algum tempo depois, o teórico Antonie Compagnon, que foi discípulo e amigo de Barthes, recuperaria algumas de suas ideias ponderando-as, tendo um outro entendimento da autonomia da literatura, portanto, fazendo um novo balanço. Para Compagnon, assim, a literatura é autônoma enquanto arte, mas continua em diálogo com o real, com o contexto histórico e com o outro. Ou seja, essa autonomia é relacional e não a isola do mundo. Ao contrário, ela também é discurso, representação, forma de conhecimento e prática social. Diferente de Barthes, por outro lado, que defendia uma autonomia absoluta, radical –o texto é um universo autônomo de linguagem, libertando-se dos autores, da intenção e até da referência à realidade. “O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao ‘escriptor’, que não é jamais senão um ‘sujeito no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora” (Compagnon, 2010, p. 50).

Em suas leituras sobre o corrente assunto, o autor aparecerá como gesto para o crítico italiano Giorgio Agamben, entendendo-o como um ato de expressão. Desse modo, ele acabou fazendo também um novo balanço sobre a temática. O autor, nessa esteira, não é a fonte transcendente do sentido, mas um *gesto* –isto é, o ponto onde o ato de escrever se mostra enquanto tal. O momento da escrita deixado pelo literato. O escritor não é a origem nem o fim do texto, mas o movimento que torna visível o próprio processo de criação e de linguagem: “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (Agamben, 2007, p. 52). Desse modo, ele defende que:

O lugar –ou melhor, o ter lugar –do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente (2007, p. 56).

É certo, logo, como vemos com todas as discussões, que a corrente do sujeito autoral com essas discussões tinha injetado no século seguinte que a obra de arte não fosse exposta através da vida do escritor, não consistia em se preocupar para com aquele escrevente não perder, nas linhas de Lispector, a sua “intimidade secreta” e ser ferido pelo touro em Leiris, mas, sobretudo, para que o futuro receptor não fosse contaminado com sua biografia, ou seja,

não fizesse parte do debate, não fosse também um crítico, como iremos defender adiante. Essa era uma das grandes preocupações em um período em que a literatura vinha se estabilizando e ganhando um status de ciência depois de permanecer séculos sem um sistema, uma crítica de base, uma estrutura. Assim, como observamos, falava-se que era preciso que fosse excluído e negava o máximo os caracteres subjetivos no texto daquele que escrevia para que ele encontrasse o seu caminho através daquilo que seria a *verdadeira* literatura, ou seja, somente a ‘ficção’, ou o sistema independente de tudo, de todos e em seu pleno funcionamento.

Para defender o seu posicionamento, Barthes lembra do poeta Mallarmé, que é por excelência “aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’ (Barthes, 2004, p. 58). Também Mallarmé será citado por Foucault. No entanto, o próprio poeta Mallarmé em várias de suas cartas declarou suas angústias, aflições e inseguranças sobre sua poesia, sua vida e sobre o seu eu que *desaparecia* de sua escrita (Mallarmé, 2010, p. 221) “O caso do poeta, nesta sociedade que não lhe permite viver, é o caso do homem que se isola para esculpir seu próprio túmulo”. Disso, infere-se que antes mesmo que o formalismo exclamasse, os estruturalistas batessem o martelo, nesses já tempos modernos de Mallarmé, o escritor não só deveria enterrar o seu ar *romântico*, como também estava impossibilitado de se sustentar no tecido social enquanto profissional das letras, como artista ou escritor. Com efeito, a influência dos teóricos estruturalistas foi sentida ‘matando’ diversos literatos, e a sua herança ainda é presente – tendo muitos devedores – e sempre é voltada para o debate, positivamente ou negativamente, quando se pensa em textos a partir de formas literárias autorreferenciais.

Esse isolamento de si mesmo que se fez por muito tempo graças aos preceitos estruturalistas, volta com o retorno do “eu” do autor ao texto uma vez que o seu túmulo sendo sua escrita palpável, aponta que dentro de si existiu um corpo. Para Diana Klinger (2023, p. 17-18) “a escrita como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado” pois, refletindo sobre a crítica estruturalista do sujeito, a teórica se pergunta se essa concepção da herança do formalismo russo e do estruturalismo não seria antes “um produto da ‘escritura’ do que uma concepção modernista da escritura?”

Será, no entanto, que a destruição “da identidade do corpo que escreve” não é menos um produto da “escritura” do que de uma concepção *modernista* da escritura? Não será que ela não depende de uma perspectiva da autonomia da arte, segundo a qual “a realidade externa é irrelevante, pois a arte cria sua própria realidade” (cf. Hutcheon, 1988, p. 146)? Sendo assim, a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado. Por isso – como assinala Beatriz Sarlo (1995, p. 11) –, se nós, os leitores, ainda nos interessamos pelos escritores é porque “não fomos convencidos, nem pela teoria nem por nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e antes de tudo, um apagamento completo da vida” (p. 18).

Nesse contexto, para Klinger, a autoficção e as escritas de si são o fenômeno mais vivaz da narrativa contemporânea ou mesmo a nova vanguarda do século XXI – especificamente na América-Latina desde o Brasil até o Caribe e na Europa, fortemente na França. Isso porque ela reivindica o retorno do autor que agora decide mostrar o seu rosto nos contando as aventuras de existir. Assim, segundo ela (Klinger, 2023, p. 18) “O “retorno do autor” – a autorreferência da primeira pessoa autobiográfica na narrativa contemporânea – talvez seja uma forma de questionamento do recalcado modernista do sujeito”.

O retorno do autor, também pensado por Eurídice Figueiredo, é marcado pelo próprio Barthes pós-estrutural, que não era o mesmo Barthes nos anos setenta. Assim, a volta do sujeito se completa no percurso de Barthes quando ele publica *Roland Barthes por Roland Barthes* 1975, livro de fragmentos com forte teor autobiográfico (Figueiredo, 2022, p. 35). Inspirado por André Gide, Marcel Proust e Michel Leiris. No primeiro, ao valorizar a subjetividade individual de Gide em *Si le grain ne meurt* 1924, ele acaba deixando para trás as mais formas rígidas do estruturalismo que tanto tinha ajudado a formular, e, via-o como uma espécie de escrita de si para ser admirada, *performada*, seguida: “sem contar o resto, ou seja, homossexuais que gostavam de ir aos países do norte da África Marrocos, Argélia e Tunísia) nas férias em busca de aventuras sexuais com os jovens árabes” (p. 41-42), tal qual como Yukio Mishima no Rio de Janeiro. Assim, se muito já se foi criticado no campo, é a prova de as escritas de si serem hoje uma nova ferramenta de uso, pois o autor “Ao retornar, triunfante, ele enterra (talvez) o lado secreto e transgressivo da literatura” (Figueiredo, 2022, p. 43).

Entretanto, para entender como se opera o retorno do escritor depois de anos sendo ‘apagado’, “é necessário chegar a uma definição precisa do que consideramos “autoficção” (Klinger, 2023, p. 18), que veremos mais na frente.

***Ceci n'est pas une mort* ou A morte do autor não é assim tão séria**

Mas, a morte do autor não é assim tão séria hoje, acreditamos, e nem foi depois do próprio Barthes admirando Proust, Gidé etc., depois do conceito de autoficção em 1977, e a partir dos anos 2000 para fixarmos um ano bem representativo, quando começa uma quantidade razoável de escritas de si sendo publicadas. Podemos afirmar essas datas com respaldo teórico em Philippe Gasparine (Gasparini, 2016, p. 5), entre outros – sobre os quais iremos falar mais detalhadamente no próximo capítulo.

Assim, ainda nos anos de herança do estruturalismo, (décadas de 60,70), até meados de 80, já havia algumas provocações sobre o processo de escrita enfatizando essa temática de morte, acreditamos, que na poesia ela sempre esteve presente, porém com muitos cruzamentos

possíveis. Desse modo, poderíamos lembrar do famoso quadro de René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* (1928-1929), traduzido como “A traição das imagens”, isso porque, essa é uma das obras mais adaptadas, tanto como lugares físicos como em um Café em Luxembourg no qual acusa *isso não é um café* em sua fachada, como milhares de outras releituras mais atuais que circulam nas redes. Uma das mais recentes, foi a releitura *Isso não é uma gripe* durante a pandemia da Covid-19, que em território brasileiro ganhou mais destaque quando o presidente na época acabou falando em várias ocasiões que tudo não passava de uma gripezinha, quando o Brasil sofria graves consequências de um governo sem nenhum preparo.

Poderíamos aqui imaginar então um quadro com um escritor (*fingindo, ou não*) morrer ao escrever seu romance, seu conto ou seu poema, ao ter terminado? Mas cujo título seja *Ceci n'est pas une mort*, ou *isto não é uma morte*, porque a obra que é esse quadro imaginativo, representa apenas a realidade, mas não é ela, ou seja, a própria obra com o autor fingindo é uma ficção que o receptor admira. Aqui evocamos um dos maiores poetas brasileiros, Manoel de Barros (1916-2014), que entendia o seu ofício de poeta como uma brincadeira com palavras, ou seja, de ressignificar as palavras, deslizando-as, reinventando outro mundo, o seu próprio mundo de poeta. No seu poema chamado *Autorretrato*, no seu livro de poemas *Ensaaios fotográficos* 2000, na segunda parte chamada “Álbum de família” que abre com uma epígrafe de Clarice Lispector: “Eu te invento, ó realidade!”, o poeta Manoel de Barros brinca com o fazer literário relacionando-o a morte do autor:

AUTORRETRATO

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
 não vi a hora.
 Isso faz tempo.
 Foi na beira de um rio.
 Depois eu já morri 14
 vezes. Só falta a última.
 Escrevi 14 livros
 E deles estou livrado.
 São todas repetições do primeiro.
 (Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.)
 Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.
 Em pensamento e palavras namorei noventa moças,
 mas pode que nove.
 Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
 Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
 abridor de amanhecer, uma fivela de prender
 silêncios, um prego que farfalha, um parafuso de
 veludo etc etc. Tenho uma confissão: noventa por
 cento do que escrevo é invenção; só dez por cento
 que é mentira.
 Quero morrer no barranco de um rio: –sem moscas
 na boca descampada! (De Barros, 2010, p. 389).

Como observado, o poeta mato-grossense diz ter morrido 14 vezes, porque escreveu 14 livros e que deles está ‘livrado’. O uso de tal palavra nos remete a dois sentidos, tanto no sentido de estar agora livre, liberto se pensarmos em Lispector ainda, como, no do próprio poeta ter se transformado em livro, estar também, portanto, ‘livrado’, dentro do livro que escreveu. Desse modo, o sentimento de ter morrido 14 vezes é estar livre dos seus 14 livros, sendo dessa maneira lido pela chave de Maurice Blanchot. Contudo, por uma perspectiva mais divertida que a sua poesia desenhada em tela almeja: o poeta brinca com suas mortes e nascimentos. Ou seja, ao se revelar que acabou de nascer no primeiro verso, o poeta, acaba brincando com o título chamado de ‘Autorretrato’ – o que nos faz pensar que o poema poderá ter traços autobiográficos. Mas, sobretudo, um poema que mistura já suas ‘possíveis verdades’ (ter publicado 14 livros, por exemplo, sem ter a certeza se sim ou se não até aquele momento em que Manoel publicou este livro, embora hoje se possa descobrir rapidamente através da Internet fazendo uma breve pesquisa) – com suas possíveis mentiras que a sua literatura lhe permitir fazer: (Em pensamento e palavras namorei noventa moças, que é sustentado pela mentira literária, mas pode que nove, retorna o poeta).

Assim, portanto, a sua morte mais lúdica, é uma morte literária, pois a sua verdadeira ou a mais desejada, o Eu-lírico nos revela somente ao final: “Quero morrer no barranco de um rio: –sem moscas na boca descampada!”. E assim o seu poema se encerra, se quisermos utilizar os estruturalistas: *matando-o*.

Autoficção: o jogo do eu e o pacto autobiográfico

Pelos meus textos sou mais mudado que pelo meu existir.

Manoel de Barros

Desde quando o escritor francês Serge Doubrovsky inventou o neologismo *autofiction*, citando-o em 1971 e em seguida inscrevendo-o no seu romance *Fils* em 1977, o conceito que já nasceu híbrido não deixou de se tornar polêmico, fato que desencadeou mais desentendimento do que o definiu como um gênero bem estabelecido. Tal conceito doubrovskyano nasce de uma resposta aos preceitos do *pacto autobiográfico* e *pacto romanesco*, teorizados por Phillipe Lejeune que, em 1975, estava inaugurando as discussões delimitando os limites entre o autobiográfico e o literário, como veremos adiante. Em seu ensaio ‘O último eu’, oportunidade que teve para divulgar seu último ‘self-romance’, Doubrovsky faz uma reflexão sobre sua criação: “Usei a palavra na quarta capa de *Fils* (1977), sob a forma

autoficção em *itálico*. A maior parte das resenhas do livro citava o termo entre aspas, como se o tratasse com luvas de pelica. Alguns artigos favoráveis ao livro bufavam diante do neologismo” (Doubrovsky, 2014, p. 112).

Há pessoas que continuam a não gostar da autoficção, é direito delas. Fiquei surpreso, pois não contava com isso, ao ver a palavra andar com as próprias pernas, independente de mim, a partir dos anos de 1980-1990, se propagar em resenhas, em livros de crítica e logo adquirir legitimidade, sem aspas, nos jornais, para falar não apenas de literatura, mas de cinema, teatro, pintura. A autoficção apareceu logo nos dicionários Larousse e Robert, tornando-se assim uma palavra da língua francesa. Mas ela existe também em inglês, alemão, espanhol, italiano. Tive o prazer de descobrir recentemente que havia livros que falavam de autoficção em polonês, embora, naturalmente, eu não tenha podido lê-los [...] 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 (p. 113).

É perceptível, por meio da leitura do último trecho, a consciência de Doubrovsky sobre a urgência do novo termo para enlaçar muitas novas formas de se contar, pois, como ele afirma, o termo alcançou vários outros lugares em torno do ‘eu’. Desse modo, a autoficção converge em dois sentidos, atualmente. O primeiro diz respeito a sua consolidação enquanto termo teórico, inspirando outros moldes como as escritas de si, ultrapassando fronteiras para outras áreas que não a literatura, e sendo recusado por nomes como Annie Ernaux. Em segundo lugar a sua efervescência dentro de uma sociedade cada vez mais midiática no qual percebemos um imenso desejo em postar a todo o instante algum traço do seu perfil no seu *feed* com o intuito de se promover.

Diante disso, ainda no primeiro ponto, dentro de muitas contradições levantadas justamente pela sua disseminação e abusos, ele acaba gerando grande incoerência conceitual (Faedrich, 2022, p. 81). Dessa maneira, com o intuito de causar menos confusão, alguns críticos começam achar desacerto classificar alguns romances autobiográficos de época como autoficção, ou seja, antes de 1977, para essa nova categoria, preferindo referir aos mesmos como romances autobiográficos, memórias, diários etc. É o que defende a teórica brasileira Anna Faedrich, entendendo como um equívoco quando o escritor Cristovão Tezza, pioneiro e expoente do movimento no Brasil, considerou de uma forma geral citando *As Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), como “um novo termo para uma prática já antiga” (Faedrich, 2022, p. 81) Assim, Faedrich reflete que:

Escrever sobre si é sim uma prática antiga, como sugeriu Tezza. Confissões, literatura de testemunho, diários, cartas, memórias e autobiografias são exemplos desse tipo de escrita. 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 o mesmo 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 (Faedrich, 2022, p. 81).

O pensamento de Tezza, embora muito recorrente entre outros escritores, leitores e alguns críticos, nos revela que a própria reflexão do termo tem levado constantemente ao debate de que a autoficção sempre existiu, sendo até inútil sua definição por uns, sendo tratada como indiferentemente para outros e sendo necessário por muitos. É o que defende Leyla Perrone-Moisés, nesse último caso, desse modo afirma (Perrone-Moisés, 2016, p.209): “Embora elástico e poroso em sua definição, ele substitui com eficácia as perífrases anteriormente utilizadas: ‘biografia romanceada’, ‘ficção autobiográfica’, ‘romance inspirado em fatos reais’. E pode ser aplicado tanto a textos contemporâneos como a textos de épocas passadas”. Nessa discussão, igualmente, se seguimos o pensamento da autora, encontramos mais algumas provocações: alguns considerem-na como novo gênero menor, como se o artista não trabalhasse hoje em seu próprio ofício ao se *confessar*, ou fosse simples e fácil escrever pela chave pessoal – já que agora existe uma terminação que pode lhe ajudar a se justificar. Entretanto, se existe uma crítica que insiste em chamar a atenção para que utilizar as experiências vividas sempre existiu no campo com o propósito de lhe invalidá-lo, realmente, deveria ser mais discutido pela mesma as questões sobre a forma. Ou seja, questões formais do texto literário, que são outras, pois, é imprescindível entender que na contemporaneidade o *como se faz* nunca esteve tão intrínseco com o debate crítico, ou seja, igualmente ao jogo do eu do escritor que é antes de tudo um leitor do mundo.

Com efeito, esse seria o ponto de partida mais desejável que alguns teóricos tem seguido conforme vimos em Faedrich: utilizar o novo termo pensando narrativas para nova área depois de sua invenção e em pleno diálogo, ou seja, ressaltando também a opinião do autor. Assim, sem jamais forçar um artefato artístico pela teoria. De fato, utilizar quem sabe o termo para textos depois de sua criação, não para uma precisão teórica, mas uma certa clareza – mesmo que essa sempre deslize e nos leve em outras questões paradoxais que circulam ao seu redor –, pois a técnica de se narrar também é uma convenção de caráter criativa no qual o autor tem demonstrado que conhece bem as regras do jogo. A própria definição com o intuito de etiquetagem, que é algo que não compartilhamos como fundamental nesse estudo – mas as questões que o termo e seu nascimento são constantemente levantados, também pode ser evitada, inclusive, pelos autores.

Mas, para entendermos o contexto em que a palavra foi criada por Serge e sua utilização, precisamos retornar às ponderações que circulavam no período e faz influência até hoje, sendo referencial aos estudos autobiográficos, que é *o pacto autobiográfico* (1975) do teórico Philippe Lejeune, tendo sido elaborado no pós-estruturalismo, mas ainda dentro da sua herança em pulso na França. Assim, nessa esteira, ainda com *A morte do autor* de Roland Barthes circulando, proclamada nos anos 1968 como já vimos, o escritor estava mais afastado do leitor o quanto possível fosse, pois, não haveria nenhum diálogo a partir do momento em que o escritor *morresse* – para o leitor nascer (Barthes, 2004, p. 58). De acordo com o Barthes dos anos sessenta “o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”. Isso, pois “Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (p. 63). Desse modo, embora nas primeiras páginas do seu artigo se mostre bastante preocupado com o leitor, sugerindo ser sua principal argumentação, acaba ao final defini-lo como:

[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (Barthes, 2004, p. 64).

Em muitos momentos dentro dos estudos de escritas do eu é sempre voltado ao argumento bartheriano para repensá-lo, resinificá-lo, isso porque ele foi um dos marcos para se pensar a imanência do texto literário, isto significa, internamente o texto sem nenhum *contexto*, sobretudo, sem a ideia de uma autoridade autoral inquestionável. No entanto, poucos se atentam como ele define quem ler como um sujeito ingênuo, ou, como o outro que se enriquece com a leitura de literatura, tendo chegado até ali mesmo sem nada: “sem história, sem biografia” (Barthes, 2004, p. 64). Por outro lado, dentro desse contexto bartheriano já muito explorado, Lejeune estava empenhado pesquisando livros autobiográficos “(narrativa que conta a vida do autor)” (Lejeune, 2014, p. 27-28) e nos indica que até aquele momento nenhum escritor tinha assinado um personagem de romance autobiográfico ou com traços deste, com o seu nome; sendo livros como o de Rousseau considerados como memórias e não ‘romances’. Através dessa análise, Serge Doubrovsky se inspira para escrever *Fils*, que em seguida causa grande agitação na academia ao criar um personagem no seu romance com o seu nome e sobrenome. Dessa maneira, Lejeune, de certo modo, talvez tenha inspirado Doubrovsky com seus estudos, ao surgir com seu aporte aproximando o autor empírico (nesse caso, o autobiográfico) e o leitor, para que seja feito um *contrato de leitura* no livro

autobiográfico. Isso porque, para Lejeune, dentro desse campo que já era bem produzido, aquele último precisava deixar claro que escrevia sua vida, ou, seu “segundo nascimento que é a escrita publicada” (Lejeune, 2014, p. 29). Assim, ele diz:

Vê-se que, aqui, tudo depende, de um lado, da ligação que estabeleço, através da noção de *autor*, entre pessoa e nome; de outro lado, do fato de que escolhi, para definir a autobiografia, a perspectiva do leitor. Para qualquer leitor, um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção. Penso, contudo, que essa definição, longe de ser arbitrária, ilumina o essencial. O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser (Lejeune, 2014, p. 39).

Outro aspecto importante para tese geral de Lejeune é “o espaço autobiográfico” que é o ponto de contato no qual estão circulando todas as referências que levam diretamente à gênese da personalidade de quem escreveu, assim, trânsitos e traços de sua história e acontecimentos pessoais – que o levam da sua recepção diretamente ao seu rosto/corpo, ou seja, a sua maneira de se mostrar. Dentro dessa linha, para ele, os três procedimentos principais para que isso ocorra é que em primeiro lugar, o texto autobiográfico seja uma narrativa – em primeira pessoa. Em segundo, que a narração se passe em caráter retrospectivo, e por fim, que o tema seja sua existência individual. Assim: “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2014, p. 16). Em particular, como demonstra Philippe Lejeune, o texto autobiográfico se concretiza pela existência do pacto autobiográfico que o escritor assume primeiramente com o seu leitor, quer dizer, o literato confessa que o que escreveu é sobre si mesmo, pois “A autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso” (Lejeune, 2014, p. 30), diz o autor.

Desse modo, é preciso que haja uma identificação imediata entre o nome do autor no livro, no caso, que ele assine com seu nome verdadeiro de registro, quanto na sua história – como também em outros pré e pós textos, quer dizer, em outros paratextos. De fato, o leitor – aceitando também o pacto –, precisará encontrar no escrito o mesmo autor, narrador e personagem, formando a tríade que leva a sua tese de que a pessoa que narra é ao mesmo tempo o biógrafo e o autobiografado (Lejeune, 2014). Essa seria a diferença das contribuições de Lejeune mais precisa com relação as autoficções, pois nas palavras de Eurídice Figueiredo “A potência da autoficção está em sua ambiguidade, sua indecidibilidade, o que coloca o leitor em liberdade para ter a sua interpretação” (Figueiredo, 2022, p. 84), desse modo ela conclui que

“o caso de *O filho eterno* de Cristóvão Tezza que, lido em tradução, dependerá de um paratexto para saber que se trata de uma autoficção”.

Para entendermos um pouco mais sobre o que concerne à essa ideia de espaço autobiográfico em Lejeune, recorreremos à Diana Klinger :

Na definição de autobiografia de Philippe Lejeune (1996), o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial” [...] Segundo o conceito de Lejeune, o “espaço autobiográfico” compreende o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da figura do autor: suas memórias e biografias, seus (auto) retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional. Se, num sentido geral, todo texto de ficção participa do espaço autobiográfico, as ficções em primeira pessoa e com traços autobiográficos ocupam aí um lugar de destaque: estabelecem o que Lejeune chama de “pactos indiretos”, pois o autor, por meio de alguma indicação, os dá a ler indiretamente como “fantasmas reveladores do indivíduo” (Lejeune, 2014, apud. Klinger, 2024, p. 14).

O modo de leitura do leitor, notado por Klinger vai ao encontro com o esclarecimento de Eurídice Figueiredo sobre o livro de Tezza. De fato, percebemos que os paratextos de livros sobre escritas do eu atualmente tendem a atuarem ao se inserirem no espaço autobiográfico de um escritor, assim como os familiares, seus amores, paisagens e seus amigos citados.

Algo delimitado conjuntamente por Lejeune, outrossim, como notamos, é reconhecer que muitos romances com forte carga autobiográfica no decorrer na história da literatura podem ser lidos também, somente como ficção. Por isso a importância de confessar o gênero para o teórico, ou seja, dizer que é um romance autobiográfico ou romance. Em outros termos, aqueles em que o autor não firmou contrato ficcional, logo, tendo somente utilizado do gênero romance – que constantemente aparece com a primeira pessoa como nos romances de aprendizagem, mas sem o nome explícito. Esse é para Lejeune, então, o *pacto romanesco* (Lejeune, 2014 p.34) (veremos mais adiante um exemplo).

Para Philippe Gasparini “Lejeune buscava delimitar dois gêneros que vamos encontrar ao longo da história da autoficção: a autobiografia e o romance autobiográfico” (Lejeune, 2014, p. 184). Em seguida, Gasparini reflete:

Como distinguir autobiografia e romance autobiográfico? Tenho de confessar que, se nos ativermos à análise interna do texto, não há nenhuma diferença. “Não há “nenhuma diferença” “no plano da análise interna do texto”, mas há uma diferença no plano da recepção, do contrato de leitura: foi introduzindo esse novo critério, pragmático, que Lejeune conseguiu distinguir os dois gêneros e, em seguida, circunscrever a especificidade da autobiografia (p. 184-185).

Segundo Eurídice Figueiredo, “Talvez o desvio mais significativo seja o do eu enunciador: trata-se de um eu que não se lembra da vida passada como na autobiografia tradicional, o eu enunciador narra seu desejo de escrever, não sua vida propriamente dita. Assim, as relações entre os dois estão esgarçadas, deslocadas” (Figueiredo, 2022, p. 85).

Para exemplificarmos dentro desses planos, poderíamos resgatar a trama da escritora francesa Colette (1873-1954) em *A vagabunda*, de 1919, para utilizarmos de um exemplo clássico pensando o recorte de pesquisador Lejeune. Nessa obra, a autora escreve um trecho de sua biografia romanescamente, isso é, pela máscara de sua personagem, com outro nome. Ou seja, ‘fictício’, logo, sem contrato declarado. Na agitação da Belle Époque a heroína Renée narra-se quando recém-divorciada, falida e roubada pelo ex-marido, tentava escrever ao mesmo tempo em que buscava a sua independência econômica. Para pagar o seu aluguel, trabalhava nos palcos de teatro parisiense como atriz de music-hall, mímica e dançarina, inclusive com indícios do famoso Moulin-Rouge vivido pela escritora em vida. Assim, através do espelho em que a protagonista se observa, em uma espécie de *mise en abyme*, ela confia:

Tenho diante de mim, do outro lado do espelho, no misterioso quarto refletido, a imagem de uma “mulher de letras que fracassou”. Também dizem de mim que eu “faço teatro”, mas ninguém me chama de atriz. Por quê? Uma sutil diferença, uma recusa bem-educada, da parte do público e dos meus próprios amigos, de me dar uma posição nesta carreira que eu, no entanto, escolhi... Uma mulher de letras que fracassou: é o que devo permanecer para todo mundo, já que eu não escrevo mais e me nego o prazer e o luxo da escrita. [...] É preciso muito tempo para se escrever. E, além disso, não sou nenhuma Balzac... O frágil conto que edifico desmorona quando o vendedor toca a campainha, quando o sapateiro me entrega a fatura, quando me telefona o procurador ou o advogado; quando o agente teatral me convoca para seu escritório para uma “apresentação na casa de um pessoal muito direito mas que não costuma pagar preços altos...” Desde que vim morar sozinha, foi necessário, primeiro viver, depois divorciar-me, e depois continuar a viver... Tudo isso demandou uma inacreditável carga de trabalho e de obstinação... E para conseguir o quê? Não restou para mim outro refúgio que não este quarto banal, no estilo Luís XVI fajuto; não tenho nenhum outro esteio além desse espelho impenetrável sobre o qual me debruço, cabeça com cabeça (Colette, 2019, p. 18-19).

A partir dessa ótica, com efeito, acreditamos que a narrativa literária autobiográfica, como no caso acima, sempre existiu, mas hoje não poderíamos ingenuamente embalar todas elas agora com a etiqueta da autoficção, escritas de si ou escritas do eu, como defendem alguns. Já aqueles com traços autobiográficos, podem ser memórias, romances autobiográficos etc., até alguns podendo serem lidos pela chave de pacto romanesco de Lejeune, utilizando-o como respaldo teórico. Na autobiografia entendida pelo mesmo, não é puramente o ‘romance’ com tons de si que deixa dúvidas, porque tal como exposto ele precisa que o autor se afirme e cumpra o seu compromisso entregando o que prometeu ao leitor: a possível escrita *fidedigna* de sua

história ou uma grande parte dela, ou, aquela mais ‘próxima’ possível, isso é, a afirmação do gênero escolhido que é a autobiografia e o seu nome no cenário. Tal qual o toureiro no espetáculo, servindo-se da metáfora de Michel Leiris (Leiris, 2004), para o possível julgamento de uma revelação que em sua essência seria do espaço privado.

Desse modo, portanto, conseguiríamos pensar autobiografias por um lado com seu grau de convenção, enquanto outras narrativas do eu surgem, mesmo que às vezes, rodeado daquelas. Isso posto, é válido ressaltar, logo, que mesmo por essas chaves de leituras, é preciso lembrar que embora se estabeleça um sentido de *autenticidade*, é percebido pela estética da recepção, entre outras críticas, que o leitor moderno já entra no texto literário com a expectativa de que vai ser *enganado* da ‘realidade’ ou tentando fugir da mesma. Por isto, na maioria das vezes já vai tentando ler mesmo uma autobiografia querendo achar algo de inverídico, de fora da *bio* – do autor. Esse que se arquitetou no tecido da sua enunciação. Assim, o leitor contemporâneo também se torna, em certa medida, um crítico do seu tempo.

Em busca de uma definição

Como vimos até aqui, a autoficção não tem o compromisso com uma verdade autenticada – iremos explorar isso no segundo capítulo, embora se utilize de elementos autobiográficos, mas sugerindo uma leitura com o leitor na qual ele possa ler atentamente o contrato, acusando que o contrato é ambíguo, tenta lhe enganá-lo, antes mesmo de assiná-lo ou refutá-lo. Como veremos adiante, o contrato da indecidibilidade.

Em seus estudos sobre o percurso teórico de conceituação, Anna Faedrich observa que o autor, ao se autorreferenciar, se coloca como personagem e com isso faz um jogo com o leitor – que fica sempre na indecisão se será autoficção ou *puramente* ficção? Com base nesse debate, para ela, é instaurado um novo contrato com o leitor, chamado de o pacto da *indecidibilidade* (Faedrich, 2022, p. 199-200), ou seja, uma ambiguidade que não se desfaz do início ao fim do texto literário. Com tal característica, o que importa não é descobrir o que determinado literato viveu ou não viveu pela mão da veracidade, mas aprofundar no *como* ele disse ter vivido. Outra contribuição de Anna Faedrich é a demarcação das fronteiras que definem a obra autoficcional, pois, como havia esclarecido o seu criador (Doubrovsky, 2014, p. 113) “A palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza”, e muitos que a adentram tentam explorá-la ao máximo, percorrendo por outras veredas. Assim, essas novas formas de si narrar, ou essa ‘aventura da linguagem’ – expressão que ilustra e é considerada a essência pelo teórico francês, permite a possibilidade de uma virada autorreferencial, como vimos anteriormente com Diana Klinger e veremos mais detalhadamente adiante.

No entendimento de Phillippe Gasparini (2014, p. 186): “Para Doubrovsky, a autoficção não é apenas um gênero novo, mas um gênero de vanguarda”. Nessa esteira, ela se aproxima constantemente da autobiografia daquele que se assume no texto com um ‘eu’ ou até mesmo da biografia – mas é claro que nunca deixará de existir dentro de um campo ficcional, ou seja, do próprio meio da literatura que lhe dá voz – que não existiria jamais quando o é narrado ficcionalmente e consequentemente, escrito. A sua existência narrada é apenas um momento, uma passagem – desse mesmo que não terminou o seu caminho, suas andanças e, portanto, não terminou de se contar. De início, em outras palavras, aproveitaríamos melhor sobre a matéria autorreferencial que lemos com um ‘confiar desconfiando e confiando’, porém tendo como um norte outros textos que dialogam com a sua gênese, ou, o ‘espaço autobiográfico’ de Lejeune, como vimos, trazendo-o para as autoficções. Mesmo que um texto literário autoficcional não tenha a pretensão de se concretizar em uma autenticidade verídica, ele ainda aponta para aquele que reivindica o seu lugar no mundo.

Para Philippe Gasparini:

A autoficção não propõe um novo tipo de contrato. Certos textos classificados como autoficções são lidos como autobiografias, ou pedaços de autobiografias; outros são lidos como romances, principalmente aqueles que se apresentam visivelmente como autofabulações. A maioria deles desenvolve estratégias de ambiguidade que os inscrevem na tradição do romance autobiográfico, mesmo se o herói-narrador tem o nome do autor, pois essa homonímia funciona somente como um indício suplementar de referencialidade, suscetível de ser contrabalançado por indícios de ficcionalidade igualmente convincentes (Gasparini, 2014, p. 204-205).

Assim, se para Gasparini não precisaria de nenhum novo contrato, ao contrário, Anna Faedrich defende o pacto da *indecidibilidade* (Faedrich, 2022, p. 199-200). Em seus estudos, ela faz um panorama sobre o campo, nas últimas quatro décadas, especificamente na França a partir do termo doubrovskyano, que é muito teorizado desde então, porém pensando narrativas diversas. Em seu percurso reflexivo, também passando por vários teóricos, Faedrich revela de antemão que a autoficção continua rodeada por confusões e estas acabam fazendo com que cada vez mais não se tenha um esclarecimento mais nítido para a sua definição, isso como já visto, desde o seu surgimento. Dessa maneira, a autora define-a justamente pelo que ela não é:

1. A autoficção não é um relato retrospectivo [...] 2. Ela não é autobiografia, porque [...] Enquanto a autobiografia, na maior parte das vezes, lida com fatos passados, a autoficção tende a se confundir com o presente. [...] 3. A autoficção não é a recapitulação da história do autor. A escrita autoficcional parte do fragmento, 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. [...] 4. A autoficção não é necessariamente uma narração em prosa, como Lejeune caracteriza a forma da

autobiografia. Na autoficção, é possível misturar os gêneros, modificar a forma, ousar, experimentar, se valer de estruturas híbridas. [...] 5. A autoficção não é autobiografia, nem romance propriamente dito. Nem um, nem outro. Ela instaura-se no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance (Faedrich, 2022, p. 84).

O que nos leva à conclusão de que:

[...] a autoficção é a prática literária – em especial, contemporânea – de ficcionalizar a si mesmo e de mergulho introspectivo. O autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor e elimina – deliberadamente – a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra. O modo composicional da autoficção é caracterizado pela fragmentação. Isto é, o autor não pretende (e talvez não creia ser possível) abranger linearmente a história *total* de sua vida; porque na autoficção o movimento é da obra para a vida, não da vida para a obra, caso da autobiografia. Essa inversão abre espaço para um texto com linguagem criadora mais livre. A narrativa é em tempo presente, e, como no estilo lírico, marcada por recordações. O autor rememora fatos e emoções passadas que marcam seu presente e precisam ser compartilhadas por meio da escrita metaficcional. A identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista é explícita ou implícita, desde que o autor intencionalmente crie um jogo de contradições. Nesse jogo, a indecidibilidade é a marca da autoficção (Faedrich, 2022, p. 199-200).

Como observado nos excertos acima, tais apontamentos e tal definição se tornam bem abrangentes para novas narrativas na contemporaneidade, pois, para Anna Faedrich, a escrita de si se estabelece como um recorte em um tempo introspectivo, sem a pretensão de lidar com uma concretização de unidade de uma vida inteira, fechada em si mesma, que seria mais o interesse da autobiografia. Desse modo, prevalece o pacto ambíguo no qual possibilitará ao escritor um encontro com o leitor através da marca de *indecidibilidade*. Essa artimanha é feita, como sugere Faedrich, orientada pela recordação, rememoração e reescritura do sujeito que se narra no tempo presente, portanto, se fazendo conhecer mais ao recriar as suas memórias – do passado, presente e de como ele o narra.

Em conclusão, a identidade e a assinatura do nome próprio, assim como o embate entre o autor, narrador e protagonista, como afirma a autora, poderá ser estratégico, pois embaralha as cartas, blefar e fazer o *poker face* em uma partida – também é uma arte. Como tentamos levantar, a autoficção reflete muito o tempo em que se desenvolveu, cresceu e está inserida. Assim, tentamos fazer um breve percurso em um tema já com uma boa fortuna crítica, para percebemos como ele está se estabelecendo, não esgotando nunca, portanto, um ponto de partida e não um de chegada, pois se ancorar em um determinado ponto nessa temática, seria limitar. Poderíamos aqui retomar algumas de suas características em suas manifestações como a inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação dos acontecimentos, falta de unidade, mas a lista seria demasiada extensa e já é bem detalhada por Faedrich. Tal conceito, mais uma vez precisa ser dito, utilizaremos não para uma definição precisa com relação aos textos

estudados na terceira parte, mas para levantarmos questões teóricas aqui, que discutimos até o momento, que aparecerão lá nos textos literários.

Não obstante, até aqui, é importante sinalizar que todos os autores estudados na terceira parte, no nosso entendimento, refletem o *como* se diz o ‘eu’ na literatura no mesmo momento em que se narram, durante os seus trânsitos transpessoais. Esse seria o portal de abertura para uma construção do saber em literatura em completo diálogo com o leitor. Se o autor precisou *morrer* simbolicamente por um determinado período, e agora regressa em sua morada como o Ulysses, ele nos tem contado que nunca deixou de se narrar.

Nesse sentido, para introduzir o próximo capítulo que se inicia com a questão de veracidade tão cara no campo – e até já comentada, portanto, poderíamos encontrar uma fórmula de conciliação na contemporaneidade entre os *gêmeos siameses* para ficarmos só com o autor empírico e o autor textual, de papel, segundo Compagnon, em Manoel de Barros, presente em seus *Poemas rupestres* 2004, na 2ª parte Desenhos de uma voz “Os Dois” (De Barros, 2010, p. 437).

Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e
Alice. O segundo é lettral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupa,
chapéu e vaidades.
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
frases.
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.

Compreende-se, portanto, que enquanto leitores, conseguimos amar tanto esses dois seres como nos convida o poeta Manoel de Barros, ou escolher amar apenas um, isso, antes mesmo de qualquer teoria crítica. Criamos, enquanto leitores, nossas referências. Inspiramo-nos. Podemos até usar sua máscara, fazer da sua performance, nossa performance. Não é nesse sentido que muito se tem representado em apresentações cênicas a imagem de Clarice Lispector em teatros, homenagens e fotografias? A maioria dos seus livros não circulam com uma foto sua na capa no estrangeiro, mesmo aqueles considerados mais ‘herméticos’? Terminou ela mesma sonhado com um anonimato que “é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. [...] Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum” (Lispector, 2010, p. 80).

CAPÍTULO II: A POÉTICA DA VERDADE NAS ESCRITAS DE SI

Si la lectura me exime de la vida familiar en la medida que se me perdona todo por ser tan aplicada con los libros, la escritura me encuentra conmigo misma. En la escuela comienzan las narraciones y me dicen que tengo talento para eso. Envían notas a mis viejos elogiando mis composiciones. No tengo conciencia, en aquel momento, de que soy yo la que escribe. Lo entiendo mucho después, pero el momento de incandescencia es ahí, en la escritura.

Camila Sosa Villada

A epígrafe acima, da escritora Camila Sosa Villada, presente no seu livro memorialístico *La viagem Inutil* (Villada, 2018, p. 21), traz consigo uma reflexão sobre a questão da escrita de si na atualidade que é o momento em que a autora – rememorando sua infância e seus primeiros escritos na escola – consegue descobrir a si mesma. Somente agora, no instante em que escreve de si, percebe: *de que soy yo la que escribe*, portanto, ela se afiança com a primeira pessoa, mas só *agora*, no texto. Em seguida ela diz que somente veio perceber mais tarde que de fato era escritora, embora *el momento de incandescencia es ahí, en la escritura*. Desse modo, poderíamos perguntar qual seria esse *ahí/aí*? O momento em que ela escrevia enquanto criança, ou seja, suas lembranças, o momento em que (re)escrevia suas memórias ou esse momento em que através da literatura deixa uma imagem de si?

Em essência, esse é o grande lance que atravessa as escritas do eu. Segundo Diana Klinger, a presença marcante da primeira pessoa é um sintoma *problemático* nas narrativas atualmente na América Latina – lugar de interesse da autora, pois ao mesmo tempo em que ela indica o “retorno do autor” textualmente para confrontar a crítica filosófica do sujeito autoral, se inscreve em uma demasiada cultura midiática pautada pelo sentimento de narcisismo. Assim, essa virada de paradigma, depois do pós-estruturalismo, faz com que “a autoficção se inscreva 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 (Klinger, 2024, p. 28).

O mito de narciso é um dos mais difundido em diversas culturas. O mais comum é a de que Narciso era um jovem grego de beleza incomparável que era muito indiferente a todos que o amavam, inclusive a ninfa Eco. Como punição por aquilo que foi reconhecido perante os outros como sua vaidade, a deusa Nêmesis o fez se apaixonar somente por seu próprio reflexo nas águas de um lago. Incapaz de se afastar da imagem, ele definhou até morrer. No local de sua morte nasceu a flor narciso. O mito simboliza, então, o perigo do amor excessivo

por si mesmo e da vaidade. A partir desse mito, Sigmund Freud cria o termo narcisismo em sua teoria psicanalítica como uma etapa fundamental do desenvolvimento da personalidade e como um traço presente em todos os seres humanos, no qual a libido está voltada para o próprio eu. Assim, “O narcisismo não seria uma perversão, mas o complemento libidinal do egoísmo do instinto de autoconservação, do qual justificadamente atribuímos uma porção a cada ser vivo” (Freud, 2010, p. 14-15). Com efeito, defendemos, que ser “narcisista” –longe dos estigmas do senso comum é um sentimento primordial para o desenvolvimento da subjetividade uma vez que “Eu não existe desde o começo no indivíduo; o Eu tem que ser desenvolvido” (Freud, 2010, p. 18-19), e que desse modo, portanto, somos todos narcisistas.

Dessa perspectiva, a escrita do eu é mais um encontro consigo mesmo através do espelho que é o leitor. Por consequência disso, muitos escritores estão cada vez mais se mostrando em muitas facetas, demonstrando vários níveis de análise de si mesmo. “Para isso é preciso entender que autores, mediante a prática autoficcional, estão, antes de tudo, fazendo uma ficção de si: “escrita de si”, que [...] compõem uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu” (Klinger, 2024, p. 40), diz ainda a autora. Ou seja, construindo-se no texto e dessa maneira, fazendo surgir uma figura de si a qual se torna impossível de ser descolada do narrador protagonista, do autor e do seu entorno. Segundo Klinger (2024, p. 41, grifo nosso):

[...] a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas. Assim, o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada e, portanto, **“mais verdadeira”** que a autobiografia.

Essa visada referencial, desse modo como descrito por Klinger, faz-se, muito frequentemente, por meio da composição do eu, da criação literária, que, em seu entendimento, é mais elaborada. A essa altura, ainda lembra que “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real” (Klinger, 2024, p. 45-46), porque ela entende que o autor nunca saiu de cena, embora fosse constantemente ‘apagado’.

Aqui é importante ressaltar outros dois conceitos interessantes, que embora não sejam destaque nesse estudo, merecem ser apontados, são eles: *A escrita do outro* também de Diana Klinger (2024) e *Escrevivências* (2020) da escritora Conceição Evaristo, grosso modo, quando se parte de escritas de si atravessadas pela experiência do outro. Como vimos um pouco no

capítulo anterior, seguindo adiante, uma das questões sempre questionada e retornada nas escritas de si é a questão da *verdade*, conceito tão escorregadio na literatura – como em outros territórios do saber, assim como foi discutida a questão da morte do autor. Desse modo, as citações de Klinger têm nos esclarecido que para além da verdade, existe o texto literário, primeiramente.

Segundo Eurídice Figueiredo (2022, p. 81), escrever sobre si mesmo é a nova tendência do momento já que “A expansão do fenômeno é sintoma dos novos tempos. Vive-se hoje a era da extimidade, já que se exhibe aquilo que sempre foi considerado intimidade; assim, fala-se em “extimidade” quando o que, em princípio, deveria ficar reservado ao domínio do privado é exposto pelo sujeito”. De fato a autoficção, depois de sua postulação, em 1977, tem se tornado muito utilizada e até considerada já banalizada por alguns. Isso porque também há aqueles que argumentam, por exemplo, que nunca se falou tanto de si na literatura. Com efeito, cruzando fronteiras entre público e privado, pois essa oportunidade é apenas agora reconhecida como assegurada. Desse modo, concluindo, Eurídice nos lembra que tudo aquilo que era para ser privado de um indivíduo, está frequentemente sendo exposto pelo mesmo com o intuito de estar sempre presente: *online*. No caso do literário que nos interessa, seja no meio de sua literatura como ultrapassando-a e se inscrevendo em outros paratextos que falam sobre o seu livro, sobre sua confecção ou sobre si, seja nas fotografias postadas, entrevistas ou diversos outros formatos. Com isso, manejando a si mesmo e escolhendo frequentemente qual faceta de si pretende ou não, mostrar.

Há milhares de facetas para escolher e muitos meios quando se resolve escrever sobre algo pessoal que não é necessariamente fidedigno, porque “a literatura sempre lidou com a verossimilhança, não com a verdade, mesmo se o autor se inspira nos fatos de sua vida” (Figueiredo, 2022, p. 240). Ou seja, não se pretende colar a biografia do escritor com sua literatura para acharmos respostas. Entretanto, explorar os seus recursos para fazermos mais perguntas, descolando sua bio para um distanciamento em que percebamos que quando ele entra no mundo da ficção, das palavras e da literatura, sua bio se transforma em outra coisa, como uma nova vida vivida pela primeira vez ao ser lembrada, *une vie à l'étranger*, sendo obviamente neste momento o leitor, que talvez não lhe conheça de antemão, quem vai lhe dar o enorme *soffio di vitta*.

Para Leonor Arfuch, as escritas de si seriam um “Deslizamentos sem fim, que podem assumir o nome de ‘autoficção’, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do ‘pacto’ de referencialidade biográfica” (Arfuch, 2010, p. 127).

O que está em jogo, então, não é uma política da suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade dessa voz, mas antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciador, mesmo sob a marca de “testemunha” do eu, sua ancoragem sempre provisória, sua qualidade de ser falado e falar, simultaneamente, em outras vozes; essa partilha coral que sobrevém – com maior ou menor intensidade – no trabalho dialógico tanto da oralidade quanto da escrita e cuja outra voz protagonista é, evidentemente, a do destinatário/receptor (p. 128).

A partir disso, reafirmamos mais uma vez a importância do receptor em livros autorreferenciais. Cabe ao escritor, fazer um leitor abrir um livro e fechar uma de suas telas, descobrir um novo horizonte e se colocar em seu lugar, se tornando uma criança com um olhar *incivilizado*. É imprescindível, logo, renovarmos nossa forma de enxergar os arredores como confirma Leyla Perrone-Moisés (Perrone-Moisés, 2016, p. 214) “A reação do escritor contra o excesso de imagens que cercam o homem contemporâneo é concentrar seu olhar em pormenores do mundo natural aos quais ninguém dá mais atenção”. Dessa maneira, despertar o leitor da ‘realidade’, de telas de smartphones, da era esmagadora dos *influencers* e das ‘verdades’ impostas desde quando nascemos. Ainda de acordo com Leyla, seria esse o novíssimo papel do escritor. Através de sua arte com as palavras ele poderá criar um “estranhamento poético” (Perrone-Moisés, 2016, p. 214), nos ludibriando em um universo mais calmo, ou seja, nos libertando do círculo das marcas comerciais com sua fantasia de pertencimento da já tardia sociedade do espetáculo.

Por uma poética da escrita de si

Em seu livro, *poétique du je*, de 2016, o teórico francês Philippe Gasparini, depois de ter muito escrito anteriormente sobre autoficção em seus outros livros, busca delinear agora uma poética da autoficção, ou seja, a sua especificidade, mas não no sentido Aristotélico. Já de início, ele nos chama a atenção que depois dos anos 1980, ainda marcado um pouco pelo fim das vanguardas, sobretudo, do Surrealismo, havia um enorme enfraquecimento nas teorias críticas literárias, possibilitando uma abertura para que novas formas artísticas fossem mais aceitas. Enquanto isso a literatura caminhava para um ramo mais inespecífico. Nessa esteira, tanto o escritor como o leitor começam a se fazer presentes nas discussões teóricas que eram mais fechadas. Desse modo, o autor afirma que simultaneamente a isso, os relatos autobiográficos ganharam uma grande dimensão em comparação aos romances. Contudo, o autor acredita que:

Os escritores do “eu”, que a poética sempre havia mantido à margem da literatura, aproveitaram esse vazio teórico para reivindicar um reconhecimento cultural. Mas,

não podendo se apoiar em uma teoria geral, eles **tiveram de elaborar, cada um por si, uma “poética” particular** (Gasparini, 2016, p. 5, tradução nossa, grifos nossos).¹

Tal apontamento faz muito sentido se olharmos as primeiras discussões na primeira parte da presente dissertação, e, vai ao encontro ao que disse o escritor Silviano Santiago (2008) em uma de suas primeiras conferências sobre seu processo de escrita enquanto escritor autobiográfico, ao ensinar *A sua fórmula mágica* de escrita:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (Santiago, 2008, p. 174).

Em seguida, Santiago (re)afirma o que tinha dito Gasparini, ao contar que (p. 175) “Como a autoficção não é forma simples nem gênero adequadamente codificado pela crítica mais recente, eis-me à vontade para relatar-lhes meu caminho pessoal. Desse modo, percebemos que Gasparini tenha acertado em sua análise ao esclarecer – e ilustrado por Santiago – que cada escritor tendeu/tende a trilhar o seu próprio caminho ao fazer sua escrita de si sem seguir uma espécie de receita e criar uma poética de verdade singular, ou seja, a sua própria poética de escrita de si – a especificidade de tal gênero:

[...] e compete hoje aos olhos do leitor – preencher os brancos e os vazios de que é também feito [...] Um texto literário, aliás, não tenhamos dúvida, qualquer texto, que o diga o psicanalista. Compete ao leitor empinar (como a uma pipa) e endireitar (como a algo sinuoso) um objeto em palavras que lhe é dado de maneira corriqueira e aparentemente em desordem. [...] **A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor.** [...] Um dos grandes temas que dramatizo em meus escritos, com o gosto e o prazer da obsessão, é o da verdade poética. Ou seja, o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção (Santiago, 177-178 – grifos nossos).

Nesses trechos, notamos que além de Santiago criar a sua poética de escrita de si, atravessa justamente o cerne do debate epistemológico. Se, combinando com os trechos específicos do ensaio do crítico francês Gasparini, entre outras passagens citadas nessa

¹ **Les écrivains du moi**, que la poétique avait toujours tenus en lisière de la littérature, ont profité de ce vide théorique pour revendiquer une reconnaissance culturelle. Mais, ne pouvant se réclamer d’une théorie générale, ils ont dû, chacun pour son compte, élaborer une « poétique » particulière.

dissertação até o momento, percebemos que não cabe à autoficção se tornar uma teoria que sairia amarrando obras literárias, porque a sua riqueza faz-se justamente pela sua inclusão de todas as diversidades possíveis – cada vez mais transversal, já discutido anteriormente quando tentamos chegar ao conceito mais abrangente, elegendo o de Anna Faedrich. A verdade poética de Ernoux, por exemplo, é concebida como um ato de revisão sobre si mesmo ao atravessar o seu outro:

Não se trata de contar a história da minha vida nem de confessar os meus segredos mas de decifrar uma situação vivida, um acontecimento, uma relação amorosa, e desvelar desta forma algo que apenas a escrita pode fazer existir e passar, talvez, para outras consciências, outras memórias. Quem poderia dizer que o amor, a dor e o luto, a vergonha, não são universais? Victor Hugo escreveu: “Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida sua”. Mas como todas as coisas são vividas inexoravelmente sob o modo individual – “é a mim que isto acontece” – elas só podem ser lidas da mesma maneira se o “eu” do livro se tornar, de certa forma, transparente, e se o “eu” do leitor vier a ocupá-lo. Se este “eu” for, em suma, **transpessoal** (Ernoux, 2022, n.p., grifo nosso).

Se entendermos que cada estilo de cada escritor (au)tobiográfico é único, assim como, cada um é único no mundo, conseguiremos entender que toda forma de vida é válida de ser vivida, escrita e narrada, sendo verdadeira a sua maneira e *transpessoal* com relação aos outros no mundo. Se pararmos para pensar puramente somente em estética artística, podemos crer, do mesmo modo, que cada escritor do eu tem um estilo único de escrita de si e somando a isso a sua poética. E se a capa da ficção, que é a mentira por ser a linguagem verbal escrita, moldada, esculpida, transformada, captada com o intuito de ser capturada da *real* brutalidade, é mais verdadeira – como nos diz Santiago, não nos deveria assustar se em escritas de si ela for mais verdadeira ainda, mais memorialística ou for a pura *ficção do autor*. É, nesse caso, mais mentiroso ainda aquele que escreve a partir de si? Do que diz ter vivido? Do que tem lembrança? E de que forma, através dessa lembrança, às vezes tão remota, consegue pintá-la com outras cores? Por exemplo, se um determinado escritor diz que teve tuberculose na infância e relata o hospital de sua cidade que costa no mapa, mas pintar a fachada de azul-esverdeado e não o branco conforme o *real*, estaria mentindo completamente? “E a tal ponto mente, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser escritor, de dizer a verdade que lhe é própria, de dizer a verdade poética” (Santiago, 2008, p. 179).

Segundo Gisèle Sapiro, a noção de verdade em si mesma, é mais alcançada com a literatura (Sapiro, 2022, p. 44), do mesmo modo que pensa Klinger nos excertos acima, dessa maneira Sapiro, citando o escritor francês André Gide:

As Memórias sempre são apenas parcialmente sinceras, mesmo que a preocupação

com a verdade seja grande: tudo é sempre mais complicado do que se diz. Talvez se chegue mais perto da verdade no romance”. Essa constatação talvez faça eco a uma troca com Marcel Proust, que teria escrito a ele: “Você pode contar tudo; desde que nunca diga: *Eu*”.

Seguindo a linha desse raciocínio, podemos concluir que a verdade nas escritas de si é, antes de tudo, um convite que chama o leitor para o debate, atualmente, sem o alvo de montar um quebra-cabeças recortado de uma uniformidade verídica, mas se aprofundando em algumas peças-chaves, alguns momentos de vida que são lembrados pelo escritor – e ajudá-lo na construção do esboço de seu quadro. Portanto, escolhemos mais uma vez as palavras de Leyla Perrone-Moisés para enfatizar que o leitor consiste em uma das peças principais para a formação do sentido literário “Um texto não é monológico, inclui outras vozes e se destina aos leitores” (Perrone-Moisés, 2016, p. 210). Da mesma forma, a autora realça a relevância da cumplicidade entre o emissor, a mensagem e o receptor: “Essa também é uma maneira de partilhar com o leitor suas experiências. Não há bom escritor sem abertura ao mundo que o cerca. É ela que lhe garante a adesão do outro a que se destina o texto, o leitor” (p. 212).

As transformações nas narrativas (auto)biográficas

É mediante relatos memorialísticos que autores que escrevem sobre si conseguem fazer um retrato pessoal, captando um contexto subjetivo para uma autorreflexão, se aprofundando em sua realidade e naquela que o rodeia. Podendo executar uma obra em função de sua existência, lhe acompanhando, amadurecendo consigo. No que se refere ao romance, por exemplo, isso pode se dar mediante o entrecruzamento com vários outros gêneros textuais, como nos lembra Bakhtin (2002): “Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor”

Porém, existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance confissão, romance-diário, romance epistolar etc.). Cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os ditos aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade (Bakhtin, 2002, p. 124).

Já nas palavras de Figueiredo (2022, p. 234) “A riqueza do romance decorre de sua maleabilidade: sem regras fixas, tem uma possibilidade infinita de se adaptar aos novos tempos.

Quanto ao mundo real, o romance pode pintá-lo de maneira fiel, como pode deformá-lo, falseando as proporções e as cores”, como tentamos ilustrar imaginando um escritor relatando sobre ter sofrido na infância com a doença da tuberculose, usando a mesma metáfora da pintura. Em seguida, ela diz que:

A minha hipótese é que o romance hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. [...] Em romances recentes, de jovens escritores (sobretudo), mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha) e/ou no próprio texto indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção. O leitor pode ser levado a crer que se trata de autoficção, sobretudo quando o romance é escrito em primeira pessoa, quando na verdade o trecho é totalmente inventado, a única verdade é a presença de um narrador que tem alguma semelhança com o autor. (Figueiredo, 2022, p. 83-84).

Vemos, desse modo, que o romance se altera conforme o delineamento no tempo e no espaço, agregando muitos gêneros, porém, conserva a sua base principal que é ser essencialmente uma ficção. Se em um momento ele foi predominantemente associado a um entretenimento altamente da burguesia, de um aspecto mais privado e uma atividade mais solitária, as escritas de si aproveitam dessa nova fase em que o leitor também participa da narrativa. Exatamente, em alguns modos, permanece a premissa fundamental que cola ao seu estado de ficcional quando “a única verdade é a presença de um narrador que tem alguma semelhança com o autor” (Figueiredo, 2022, p. 234).

Já nas narrativas mais breves, como os contos, por exemplo, encontramos outros potenciais expedientes narrativos para se narrar uma vida, por exemplo:

É justamente por esta capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. É o caso, entre outros, da escritora Nadine Gordimer, para quem o conto representa o real como que através de flashes de luz, intermitentes como **o piscar de vaga-lumes**. Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário (Gotlib, 2025, p. 30, grifos nossos).

Em outro momento, a autora se questiona sobre o desenvolvimento do conto com relação ao seu gênero vizinho mais extenso, pensando sobre as suas recepções no decorrer dos séculos: “Se o romance, conforme a crítica marxista de G. Lukács, pressupõe privacidade para a sua curtição pela classe burguesa e marca o apogeu da cultura individualista, que papel social caberia à leitura do conto?” (Gotlib, 2025, p. 55). Para responder à pergunta, ela se respalda em algumas leituras de escritores que escreveram sobre o tema e conclui que, embora o conto siga o mesmo trajeto em se voltar para o leitor solitariamente, ele representava um *flash* dos tempos

modernos; pois sua característica de ser um recorte representava muito bem a nova sociedade moderna industrial, que propaga uma espécie de valor mercadológico ao tempo, tornando-o algo ao mesmo tempo caro e fugaz. Diante disso, ele não deveria ser perdido com uma leitura extensa, como era costume durante o período do Romantismo.

Desse modo, coube ao conto assumir um comprometimento de entregar menos páginas com o propósito de prender o leitor do começo ao fim, espantando-o com a fugacidade dos instantes como um trisque no Kindle que substitui o passar de páginas com os dedos. É interessante lembrar que as narrativas mais *modernas* ao se inspirarem nos seus acontecimentos frenéticos, trouxeram alguns efeitos que tinham a pretensão do *bouleversé* em uma nova selva que estava caminhando desenfreadamente para o status da burguesia, como o efeito de estranhamento. Basta nos lembrarmos dos contos *Dublinenses* (1914), de James Joyce, em que alguns despertavam uma epifania, um sentimento de descobrimento em alguma coisa ao observar um objeto e de algo de caráter religioso que transcendia a nossa visão nos despertando, antes mesmo do desfecho. Entretanto, com apenas poucos personagens ações e um enredo mais, digamos, “estranho”, ele escreveu aspectos singulares de sua Irlanda na literatura.

Voltamos a Annie Ernaux, seu romance *Os anos*, de 2008, com duzentas páginas na edição brasileira contrasta com *Uma mulher*, por exemplo, lançado pela Fósforo Editora em 2024, contando apenas 56 páginas. Nesse caso, o último continuaria sendo um romance? É uma novela? É um conto? Muitas de suas obras acabam tendo menos que cem páginas, nos fazendo refletir sobre a extensão da narração para pensar se realmente as escritas de si são exclusivamente pertencentes ao romance. Ou melhor, ao gênero romanesco mais tradicional. Ou se as escritas de si não moldam o gênero romance conforme seu desejo, inspirando também o conto.

Nesse contexto, é preciso observar a riqueza de livros de contos (auto)biográficos que andam pelo mesmo caminho quando é preciso dizer um caso sobre si. Uma pequena história tem como premissa de ser mais concisa, mais condensada e menos detalhada, embora os detalhes em si mesmo por serem menos, não são menores, mas pequenos espelhos nos quais mergulhamos. Agora em outros moldes, como estudaremos na terceira parte, alguns escritores acabam transformado suas narrações de vida em pequenas epopeias, causos, fábulas e estórias, portanto, contos. A suposição é a de que nesta área de narrativas, o escrevente se escreve em cada narrativa no qual é centrado em um conflito que tenta se desenrolar, geralmente do começo até o final, como nas suas bases estruturais, ou inversamente, mas não tendo puramente essa finalidade. Não há limites bem definidos como no romance, todavia, a estrutura dos contos em relação ao segundo infere um único *clik* ao meio de diversos reality shows, como tirando um

retrato de si em um momento muito específico de sua vida, ou seja, uma memória que precisa ser guardada. O manejo em se dizer em cada pequena parte, desse modo, é mais concentrado. Tendo as vezes um desfecho que é amplamente aberto. E muitos sem descartar o efeito clássico de estranhamento, as epifanias, o fantástico, o maravilhoso – entre outras categorias. Assim, percebe-se que conto moderno não se alterou muito em sua estrutura tradicional e os seus elementos mais utilizados para causar alguma determinada catarse escolhida pelo autor. Quando ele se converte enquanto um conto autobiográfico, notamos que permanece com as mesmas características.

Quando o livro de contos é inteiro considerado autobiográfico, cada trabalho tem sua plena autonomia, porém se liga ao todo do livro, que tem como tema principal o tecido que é a sua própria vivência, como em *O coração que chora e que ri* (1999), de Maryse Condé e o *Mon Maroc* (2000), de Abdelhah Taïa.

O eu e suas heranças: colonização, guerra, ditaduras

Philippe Gasparini (2016, p. 207, tradução nossa) para falar sobre o florescimento das escritas de si, afirma que “Não se via tantos escritores se interrogando sobre sua prática desde o surrealismo e o Nouveau Roman”². Obviamente esse fenômeno advém de várias fatores: a revolução cultural, feminista e a revisão do passado colonial e o consequente florescimento das questões identitárias envolvendo gênero e pertencimento étnico; os processos de desterritorialização movidos por guerras e as constantes crises do capitalismo; a recuperação do trabalho de luto em relação ao passado ditatorial entre outros tantos. Esse movimento está a processos de reparação histórica ou o “desejo obsessivo de salvar o que acontece – ou deixa de acontecer – na inscrição ininterrupta, sob a forma de memória”, como diria Derrida (2014, p. 46). Sobretudo, questionamos mais o colonizador agora porque temos mais oportunidades já que as guerras tinham colocado os colonizadores uns contra os outros, por conquista de mais território. Também, as guerras retrocederam as leituras de importantes escritores nesses tempos conturbados, como o ensaio *Pele negra, máscaras brancas* 1952. Assim, as heranças de se pensar as artes de uma forma mais engajada nas vanguardas, destacando o Surrealismo e os poetas engajados como Paul Éluard, assim como as contribuições lúcidas da corrente do existencialismo foram sendo amadurecidas.

A memória dos campos de concentração do terror nazista hoje se esbate em

² On n'avait pas vu autant d'auteurs s'interroger sur leur pratique littéraire depuis le surréalisme et le Nouveau Roman. Todas as traduções desse texto, neste estudo, são nossas.

reminiscências dos centros de tortura e extermínio das últimas ditaduras em países latino-americanos, na desolação dos campos de refugiados do Sudão, nas ruínas da enlutada Palestina. Sobreviver em meio a esses escombros do capitalismo à busca de esperança move o discurso, impele a narração.

[...] a Palestina não é uma causa apenas árabe ou islâmica – ela é importante para muitos mundos diferentes, contraditórios, mas que se entrecruzam. Trabalhar em prol da Palestina significa, necessariamente, ter consciência dessas muitas dimensões e educar-se constantemente nelas. Para isso, precisamos de uma liderança altamente educada, vigilante e sofisticada e do apoio democrático a ela. Sobretudo, precisamos ter consciência de que a Palestina é uma das grandes causas morais do nosso tempo. Portanto, devemos tratá-la como tal. É uma causa justa, que deve permitir que os palestinos alcancem e mantenham a superioridade moral (Said, 2012, p. 151).

Se o Museu da Shoa em Israel, Auschwitz ou o Mural dos nomes judeus em Paris, nos prova que cada nome é importante, precisamos, mais do que nunca, construirmos outros Murais, e neles, gravar, urgentemente, os nomes de tantos palestinos, de tantas crianças que não vão crescer, de tantos trabalhadores cujas vidas se exauriram nos campos e nas fábricas do capitalismo neoliberal, de tantos refugiados afogados na cruenta travessia, e de tantos outros que ainda esperam por justiça. Não desviar os nossos olhos do nosso tempo sombrio, é, portanto, ser contemporâneo, segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 65):

É por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

O trabalho da memória, assim, é também o trabalho da justiça. “Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (Candau, 2016, p. 59). Por isso, nos interessa, aqui, o registro da memória e da experiência. Como afirma Derrida “Num traço autobiográfico mínimo, pode estar reunida a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica – eis o que realmente me interessa” (Derrida, 2014, p. 62). O que realmente nos interessa.

O mundo *Orlandesco*: escritas de si Lgbtqia +, + que políticas

Outro tema muito recorrente nas escritas de si é sobre sexualidade. Nunca se escreveu tanto reivindicando o seu próprio corpo. As mulheres, depois de muito tempo sendo silenciadas, nunca escreveram tanto sobre si mesmas. Contudo, em relação a literatura, músicas, filmes etc. A temática lésbica, por exemplo, ainda há em uma quantidade menor, se compararmos com as

dos homens gays. No entanto, se pensarmos já nos avanços históricos, veremos que temos mais ganhos no geral em todos os meios. Também, nessa esteira, começam, cada vez mais, literaturas sobre infinitas formas de considerar o seu próprio corpo e suas sexualidades, entendendo esse último sendo mais fluido do que estável, ou seja, acompanhamos cada vez mais uma nova letra na sigla LGBTQIA+. Nesse contexto, não pretendemos fazer uma análise detalhada sobre tais gêneros e todas as suas pautas. Entendendo o princípio de que, antes de toda a demasiada teoria sobre o tema – que também é fluida, importante, precisaríamos conhecer essas vidas mais de perto. Eis que a literatura tem nos convidados de antemão.

É nesse sentido que entendemos a releitura de Paul Preciado, no seu filme *Orlando: minha autobiografia política*, 2024. Neste, produzido em francês, ele desenvolve a sua concepção de gênero, colocando perguntas e deixando que algumas vozes sejam ouvidas a partir de suas experiências. A sua ideia é de que o mundo está cada vez mais *orlandesco*. Isso quer dizer que, com a pauta da sexualidade sendo frequentemente reivindicada, além de muitos escolherem qual o gênero quer ser, seguir e fazer parte, eles igualmente se fazem presentes em suas próprias discussões para se reafirmarem. Dessa maneira, o longa está sendo aceito como um brilhante manifesto trans pela comunidade LGBTQIA+. Igualmente, uma prova de que o romance de Woolf citado nessa introdução é presentemente digno de notas, por muitos caminhos, sendo um dos mais populares da autora inglesa. Parece que avançamos muito, no entanto, ao assistir o longa, percebemos que existem muitos obstáculos que tendem a excluir as pessoas, principalmente em países ditos do terceiro mundo, como iremos ver no ‘conto-ensaio’ autobiográfico da brasileira Amara Moira e no ‘conto-prólogo’ autobiográfico da escritora argentina Camilla Soza Villada mais na frente.

No filme, aparecem muitas pessoas de várias sexualidades falando sobre si sem nenhum receio, mas é percebido que, ainda em um ambiente completamente patriarcal, as pessoas para se afirmarem em quem são, dependem de um severo diagnóstico psiquiátrico (Preciado, 2025, 19:03-19:38), voltaremos a comentar isso mais na frente. Paul Preciado, que acredita que designações como masculino e feminino fazem parte também da ficção moderna, ou seja, também são invenções, digamos, arbitrárias, escolhidas e disputadas, chama a atenção ao fato de que a própria Virginia enfrentou o medo do patriarcado ao se relacionar romanticamente com sua amiga a quem lhe dedicou o livro. Livro esse, que, quando publicado, apesar de ter sido seu maior sucesso de vendas, chegou a ser mal visto pela aristocrata família de sua amante, pedindo a retirada do nome e sobrenome dos seus, ou seja, a retirada da dedicatória entre outros caracteres que lhe indicassem sua casa ancestral chamada Knole. Se avançamos, encontrando romances da temática mais emergente que o de Woolf, é, pois, pelo tempo presente em que

vivemos.

Escritas LGBTQIA+ como *performances* do corpo. Mas, se voltarmos um pouco antes, e percebemos que o final de muitas ditaduras na América Latina e algumas revoluções importantes como a cultural, a corrente existencialista, as independências de muitas colônias como Argélia e o movimento hippie cantando sobre a paz, horizontava um novo recomeço, mais livre de amarras, mais liberto do peso de anos de chumbo e mais alegre, encontramos, o surgimento de uma nova pandemia como novo ponto propulsor que iria desestabilizar o Brasil com sua nova democracia, e, talvez em escala mundial, o fresco cenário.

Se na década de 1990 o escritor francês Hervé Guibert (1955-1991) scandalizou a França ao falar abertamente sobre sua condição de portador do vírus do HIV-aids, de luta pela sua vida, em seu estado avançado de aids no seu romance *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* 1990, quando o assunto era um extremo tabu no seu apogeu. Vale lembrar, por exemplo, de Michel Foucault, que escondeu o assunto até o final de sua vida, embora tivesse escrito extensamente sobre sexualidade, como nos lembra Eurídice (Figueiredo, 2022, p. 238), ele permanece muito estigmatizado. Se primeiro a doença foi fixada e enraizada aos estrangeiros, aos marginalizados, ou seja, aos hispânicos e aos negros nos Estados Unidos e em outros ‘excluídos’ em diversos lugares no mundo, logo depois, essa “condenação moral da sociedade” (Sontag, 2004, p. 124), foi reforçando metáforas segundo Susan Sontag, com o propósito de discriminar a vítima que era o doente, gerando identidades deterioradas cujo ápice foi de: “identificar a doença quase exclusivamente homossexual” (p. 127-128). Como os tempos são melhores graças aos avanços e tratamentos de muitas doenças sexualmente transmissíveis e temos mais liberdade de expressão, agora nunca foi tão falado o tema da sexualidade. E nele embarcando histórias que muitas sociedades fingem não terem existidos, como as que Hervé ou Caio Fernando Abreu tiveram que lutar para serem lidos, entre outras. Entretanto, poderíamos agora mesmo refletir se esses livros que contam esse período específico são muito circulados, traduzidos, editados e vendidos; ou se ainda permanecem clandestinamente nas margens.

O que acreditamos é que, na época atual, nunca se *confessou* tanto sobre sua condição sexual fazendo o *Coming out*, como no caso de maior parte da literatura de Abdellah Taïa, que é o primeiro artista marroquino a se revelar abertamente gay, dos franceses Didier Eribon e Édouard Louis, entre tantos outros. Para citarmos um bom exemplo brasileiro, poderíamos levantar aqui o escritor João Silvério Trevisan, grande ativista dos direitos humanos para todos. Esse fato também é defendido igualmente por Eurídice em seu artigo *Autoficção feminina: A mulher nua diante do espelho* 2010, no qual ela desenvolve que também as mulheres estão

falando cada vez mais de suas sexualidades utilizando das escritas de si, depois dos avanços dos movimentos feministas brancos, negros e indígenas.

E como amostra mais palpável, poderíamos ler no romance autobiográfico de Édouard Louis: *O Fim de Eddy* 2014, no qual ele relembra na primeira parte chamada ‘LIVRO 1 Picardia (fim dos anos 1990 – começo dos anos 2000)’ como se descobriu ser homossexual perante o julgamento de seus colegas ainda em sua infância nos corredores da sua escola:

No corredor, eles me perguntaram quem eu era, se era eu o tal Bellegueule de quem todo mundo falava. E me fizeram a pergunta que eu em seguida passei a me repetir incansavelmente, por meses, por anos, É você o veado? Quando a pronunciaram eles a inscreveram em mim para sempre, como um estigma, aquelas marcas que os gregos infligiam a ferro em brasa ou a faca no corpo dos indivíduos desviantes, perigosos para a comunidade. E percebi a impossibilidade de me desfazer desse estigma. Foi a surpresa que me atravessou, mesmo que aquela não fosse a primeira vez que me diziam algo semelhante. A gente nunca se acostuma às ofensas (Louis, 2018, p. 15-16).

Neste trecho, é digno de retomar que Louis alude a uma prática antiga dos gregos de marcar aqueles indivíduos que eram expulsos das cidades, por poderem desviar alguém considerado até então como parte da *normalidade*, remetendo também a ideia de ser anormal, ou o exótico como já vimos na introdução: do inimigo que parece estrangeiro, de tudo que é de ruim e vem somente de longe. Quando o que achamos como estranho é o mais familiar possível. Ou seja, daquele que é perigoso o bastante ao ponto de fazer com que o seu semelhante se reconheça em si como o ‘lado negro do eu’ (Manguel, 2008, p. 41); por conseguinte ele deve sair do lugar que nasceu por não caber no padrão ou não cumprir as regras, portanto, não ser civilizado o bastante. Como os trans no filme de Preciado, que diferente do personagem de Woof, Orlando, não tiveram a mesma sorte de simplesmente acordar mulher em um mundo fantástico onde nada foi tão questionável, pois, como nos lembra Preciado, mais uma vez, a partir do século 19, todos os *Orlandos* (as multidões queer) que ousaram e atravessam a fronteira de gênero são confrontados (ainda hoje) pela psiquiatria com o intuito de provar para o outro, o heterossexual, o ‘normal’ que precisa sim tomar determinado hormônio, de uma receita, ou seja, ser ‘validado’ para tal empreitada (Preciado, 2025, 13:02-13:14). Ou como no mundo gay Árabe em Taïa, que pune severamente os homossexuais fazendo com que eles vivam suas sexualidades escondidas sem poderem ser os seus próprios protagonistas, por causa da forte influência da religião Islâmica, como iremos tratar na comparação com Condé, em *A escrita sem verniz*.

Desse modo, esse trecho ilustra bem o sentimento de Édouard ao ser rotulado puramente como homossexual, vislumbrando, isso é claro, somente o que é acreditado como inverso,

maléfico e perverso em contraponto com a heteronormatividade. É de fato, um dos assuntos mais relatados nas escritas autorreferencias no nosso entendimento como temos explanado, pois, ser homossexual é ainda um crime em muitos países, cujas punições com penas de mortes, às vezes, chegam ao grau do absurdo e do inimaginável. Dessa realidade, erguem-se exílios em outras localidades e nessas o sentimento de ter chegado. Só que, muitas das vezes, chegarem e serem severamente empurrados à margem da sociedade. Embora esta já seja uma pequena sombra, uma elevação, a margem Ocidental que como observado no escritor francês Édouard em seu romance, permanece muito medieval, tradicional, conservadora, patriarcal e discriminatória.

Ao falar acima sobre sua experiência de crescer *homossexual* aos olhos dos seus colegas de escola que se dizem héteros, ele diz haver essa impossibilidade de se desfazer desse estigma ao ser tatuado diariamente, portanto, agredido com o apelido de veado. Somando a isso outras diversas ofensas e o sentimento da exclusão que é severamente intrínseca em muitas culturas, como na nossa de base ocidentalizada. Isso, é provado por ele em seu romance de si e por Foucault em sua história da sexualidade quando enfatiza que “O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa” (Foucault, 1999, p. 43). Ou seja, à medida que o personagem no romance perde a sua subjetividade enquanto sujeito, ele vai se tornando cada vez mais no outro, no diferente quando é constantemente marcado pelas ofensas, se transformando no veado, logo, no personagem de si mesmo.

Consequentemente, diante dos expostos, se essas linhas de literatura sempre foram pouco produzidas no decorrer dos tempos, sendo roladas para debaixo do tapete, foi-se pelos argumentos construídos na história da civilização com o intuito de inferiorizar pessoas que gostam do mesmo sexo seja desde a nomeação com as ofensas desde períodos mais remotos como pelo sentimento de esquecer algumas memórias mais que políticas das quais a maioria não fazia parte. Como as escritas de si que partiram para documentar as pós-colonizações, as guerras, – as ditaduras, para construir o que nunca fomos e não olharmos nostalgicamente aos ‘bons costumes’ dos tempos passados, como fazem os mais conservadores: tentando encontrar em algum lugar o paraíso perdido.

A teoria Queer, tão ‘famosa’ agora, que inclui *Orlando* como um dos pioneiros de acordo com Preciado, se é pouco produzida e menos produzida em comparação ao acervo no dia corrente, mas pouco lida, não é só uma prova de que ela foi mantida escondida, distanciada e estigmatizada. Não obstante, considerada erroneamente menor, perversa e *inversa*. Tal qual

como tudo que é estranho da matriz patriarcal é distanciada por ela mesma. Entretanto, merecidamente, é restituída. É tão produzido hoje, portanto, igualmente as outras escritas levantadas nesse capítulo, justamente pelo seu apagamento histórico, para reforçar outra vez. O mundo nunca foi tão político como na releitura do título do filme comentado. E o nosso corpo não deve ser mais encarado como objeto do desejo fetichista dos ganhadores – como no turismo sexual e exótico no norte da África pelos europeus que já foi citado. Se alguns, expelem ao falarem que a literatura está muito politizada, em tom de deboche e nostalgicamente relendo os clássicos julgando não haver política lá (portanto, não sendo os verdadeiros contemporâneos ao lerem o passado criticamente, ao lerem novas histórias), encontramos em Leyla (Perrone-Moisés, 2016, p. 27) uma ótima reflexão sobre tudo isso: “A melhor literatura de nosso tempo é crítica. A crítica foi uma invenção da modernidade, visando a um futuro melhor”.

“Do mesmo modo, não há dúvida de que pensar é sempre interpretar. O que não impede que às vezes devamos ser “contra” a interpretação (Sontag, 2007, p. 81), finaliza Susan Sontag em seu estudo das metáforas sobre doenças que discriminavam as vítimas. Dizendo de outro modo, rever algumas metáforas, estereótipos negativos e palavras, que estão tão enraizadas em certos discursos com a intenção de intimidação. Em seu agitado manifesto *Ética Bixa* 2019, o filósofo espanhol contemporâneo Paco Vidarte alerta sobre usar a própria palavra bixa, ou veado etc., como apropriação para uma nova ressignificação. Palavra como arma de luta, segundo o autor. Ele termina provocando: “Uma bixa, por definição, só tem futuro. E presente” (Vidarte, 2019, p. 83). Caberá, portanto, com a ajuda da literatura, urgentemente apagar esse ponto nessa frase, ou seja, (re)escrever o seu passado.

A capa do livro como a máscara do(a) autor(a)

*La mémoire ne nous servirait à rien si elle fût
rigoureusement fidèle*

Paul Valéry

Sendo assim, poderíamos passar a refletir um pouco nas capas de escritores no meio editorial na atualidade, porque mesmo alguns acusando fortemente estarem escrevendo sobre si, ainda reforçam com fotografias. Ou o contrário, negando o gênero, inventando um próprio como Ernoux (A autossociobiografia ou autobiografia impessoal), ou deixando em aberto a discussão, sem negá-la, mas se mostrando na capa como uma espécie de autopublicidade. Na França, no original, os livros de Annie Ernoux trazem outras fotografias, indicando as histórias,

mas sem as fotos reais da autora, como nos livros do Brasil.

Um caso interessante é o da escritora belga Amélie Nothomb, em suas edições originais, mas também espalhadas pelo mundo com algum indício, com algum paratexto e com fotografias pessoais da autora. Contudo, esse fenômeno que parece ser muito recente, teve sua efervescência antes mesmo dos abalos da primeira guerra mundial, ainda na Belle Époque como no caso da escritora francesa Colette (1873-1954), que naquele tempo não cogitava o termo autoficção nem escritas de si, mas aceitava estar no rol dos artistas ‘autobiográficos’. Apesar da série de livros ter o nome de Claudine, as fotografias das capas até hoje são expostas pela sua autora. Nesse momento, a maior parte de sua obra é considerada pela crítica como autobiográfica. Isso nos mostra que a publicidade do meio editorial, começou séculos atrás a colar o texto do autor com sua fotografia, fazendo o escritor de slogan de sua escrita. Entretanto, se houve uma expansão durante a encantada Belle Époque de luzes inebriantes, ele decaiu depois da primeira guerra mundial caminhando para a segunda, pois é perceptível que a noção de sujeito ficou mais fragmentada ainda depois da criação de estados totalitários, do fascismo e do nazismo como já comentado, – e somando-se a isso as leituras mais apuradas, maduras de nomes como Nietzsche. Dessa forma, aparecendo perguntas como: ‘É isto um homem?’ Sem nenhuma fotografia aparente de Levi porque se o próprio teor do texto que não era aceito pelas editoras, imaginamos que seria recusado muito mais com uma fotografia ‘horrenda’ sua da época. A não ser que fosse escolhido uma foto antiga do seu rosto mais jovem? Entretanto, mesmo que não houvesse uma fotografia sua na capa do seu livro, ele se autoafirma em seu texto com fortes traços de si, mas sinalizando que sua escrita autobiográfica é uma escrita, sobretudo, coletiva, cuja pergunta lançada ao mundo, ainda – a Palestina, a Ucrânia sabe (infelizmente) e nós, por ter o direito ao tecido da vida que é o tempo, não, apenas refletimos, ainda sem resposta.

Assim, sem o seu rosto de Levi de imediato porque ele representa muitos outros rostos. Nesse sentido, o retorno do autor na capa do livro, ressurgiu e se intensificou mais, acreditamos, junto a popularização do termo de autoficção, a partir dos anos 2000 como já defendido. Em muitos casos, percebemos um eu que é o um sujeito individualizado, mas representando as mesmas pessoas da sua mesma cultura, por isso mesmo, um Eu ou uma versão do Eu que é também coletivo, isso, obviamente, não apenas para as fotografias.

Nessa esteira, passamos a analisar o que pensa o escritor e filósofo francês Didier Eribon. Ele é atualmente considerado um dos maiores intelectuais de seu país, o seu livro autobiográfico *Retorno a Reims* 2009, já é tido como um dos mais renomados e prestigiados. O seu sucesso foi tremendo que acabou sendo traduzido para diversas línguas, entre elas o

português brasileiro: “Em uma resenha calorosa do Retorno a Reims, Annie Ernaux o descreveu como uma «autoanálise levada ao ex-tremo». Essa descrição muito me emocionou” (Eribon, 2022, p. 10). Eis o seu teor afim de nos orientarmos:

De fato, eu tinha concebido meu projeto como um esforço para ir o mais longe possível na exploração de mim mesmo. Isto é, na exploração dos mundos sociais nos quais vivi minha infância e minha adolescência, e dos processos pelos quais uma trajetória desviante e ascendente me afastou do destino que me aguardava - afastando-me, por isso mesmo, de minha família e de meu meio de origem. O livro não era portanto sobre mim, mas sobre a realidade social, com suas hierarquias em toda parte evidenciadas e com seus vereditos em toda parte pronunciados, isto é, sobre a violência que essa realidade contém e que inclusive a define (Eribon, 2022, p. 10).

Assim, em sua introdução de seu livro de ensaios *A sociedade como veredito: Classes, identidades, trajetórias* (que mais se parece um ensaio de escrita de si, e será muito citado nesse momento nos interessando, sobretudo, como o filósofo pensa questões de memórias) ele acaba relatando que irá fazer outra vez um ‘Retorno’ aos seus, a sua primeira morada e que isso lhe custará outro preço, pois, elogiando também Ernaux que escreveu livros como *A vergonha*, 1998, diz o autor que ela sabia que esses escritos de si (Eribon, 2022, p. 1, grifos nossos) “nos faz correr riscos [...] **livros depois dos quais seria difícil encarar os outros, olhá-los nos olhos, uma vez que sabemos que lhes concedemos poder sobre nós**”.

Por hora, nos interessa pensar a fotografia pessoal do autor que foi solicitada por sua editora para uma segunda versão do livro – que tinha sido um sucesso de vendas, mas agora em livro de bolso com o intuito de alcançar muito mais leitores com preços mais acessíveis. Eles, nesse contexto, pediram uma foto do autor para pôr na capa e isso gerou dúvidas em Eribon, ao olhar a foto escolhida. Ele nos revela:

Nesse caso, uma foto minha poderia tender a personalizar e singularizar os problemas que eu ali busquei abordar, contrariando assim todos os meus esforços, que consistiram justamente em despersonalizá-los e coletivizá-los: em «sociologizá-los», de certa maneira. Dado que se tratava da realidade social e não de mim, por que colocar uma foto minha? [...] As fotos de que eu dispunha me enfeitiçavam. Eu sempre as procurava. Eu as analisava longamente como se, com paciência, elas pudessem ganhar vida sob meus olhos e me teletransportar para esse mundo que tinha sido o meu. [...] E me pergunto o que ainda me liga àquele garoto, o que em mim vem dele, sobreviveu dele, depois de tantos anos e de tantas evoluções. Esse «face a face» comigo mesmo, eu desejaria tê-lo guardado em segredo, de modo algum torná-lo público ou, ao menos, já que eu o tinha tornado público em um livro, não o tornar visível, tangível. Eu disse tantas vezes, implicitamente, aos meus leitores: «Leiam sem ver». E tive de me confrontar com a decisão de, a partir de então, dizer «Leiam e vejam». Não! Para mim, isso era quase impossível (Eribon, 2022, p. 18-22).

Primeiramente, antes de entregar a editora, o autor ainda fala e teoriza – teorizando ao mesmo instante em que escreve sobre si mesmo, sobre a importância das fotos do passado nas

nossas vidas contemporâneas, nesse ensaio memorialístico digamos, então, ele acaba discutindo e nos revelando que a fotografia é:

Para o melhor, já que elas nos permitem, por exemplo, continuar a ver as feições daqueles que perdemos, e para o pior, pois insistem em inscrever a marca indelével do que fomos naquilo que somos e que, talvez, não gostaríamos mais de ser. Aquilo de que gostaríamos de nos desprender volta a se apresentar a nós, à nossa revelia. Nesse caso, sim, é infernal, trata-se do passado e, conseqüentemente, dos outros que o constituem e que a partir desse passado nos impõem um ser social, uma identidade fixa. Uma foto parece ser ao mesmo tempo uma marca, um vestígio, mas também um operador e um instaurador de certa ideia da família que trazemos sempre em nós: aquilo a que os vínculos familiares – qualquer que seja sua natureza – tendem sempre, quer queira quer não, a nos reconduzir. É uma coerção social que pesa sobre o desenvolvimento dos afetos, com os sobressaltos e os remorsos que acompanham necessariamente toda transformação de si. Então, sim, muitas vezes temos vontade de jogar fora as fotografias, ou recortá-las. Quem nunca se sentiu tentado a fazer isso? (Eribon, 2022, p. 25-26).

Segundo Natalia Brizuela, indo nessa direção, “A fotografia é a materialização da concepção moderna do sujeito como resultado da relação de força entre uma interioridade e uma exterioridade, entre um eu e outro” (2014, p. 151). Com efeito, é perceptível em Eribon a sua indecisão sobre sua foto na capa do seu livro, parecendo até exagerada nesse século de exposição. Haveria uma certa contradição em comparação com outros escritores? pois, as capas de livros do escritor francês que está fazendo igualmente sucesso escrevendo sobre si, Édouard Louis, não tem fotos suas nas capas, assim como, a já ilustre Annie Ernaux – que foi a primeira mulher francesa a ganhar o Nobel de Literatura em 2022, isso nos originais em francês. (De fato, como já falado, no Brasil, as capas de Ernaux seguiram as dos Estados Unidos, colando-a na abertura. As de Louis no Brasil lhe camuflaram). Então por que com ele, também vindo de uma família muito humilde, de operários como os outros? Que tem como texto introdutório, o jovem Louis que está no auge de sua fama, mais jovem. Ele, senhor Eribon, que não era nenhuma Amélie Nothomb, ela que cresceu sendo filha de diplomatas e que a cada ano lança um livro com uma foto sua. Essa são algumas perguntas que levantamos, mas que o autor não as fez. Mas, muitas outras. Poderíamos lembrar que uma boa desculpa nesse caso, seria que a mesma editora lançou outro livro seu, sobre Michel Foucault (cujo título é esse, logo, um livro de autobiografia) com uma foto do autor Foucault, no mesmo modelo, mesma fonte, tamanho, em preto e branco e amarelo como fundo. Possivelmente uma certa padronização editorial, conforme percebido no site da editora, ao vermos mais exemplos. Contudo, quanto mais era solicitado uma foto sua, mas Eribon se encontrava nessa situação de recusar, conforme o projeto editorial era seguido. Assim, ele entrega uma foto sua, depois de muito amadurecer a ideia, porém com uma peculiar subjetividade. Ele corta o seu pai da foto com uma tesoura.

Ao se questionar sobre sua prática sobre a retirada do seu próprio pai, ele acaba trazendo-o novamente:

Minha mãe me deu uma foto inteira. Eu a mutilei. O passado, eu o conhecia! Eu queria apagá-lo. Nada sobre meu pai! Porém, de certa maneira, o resultado é o mesmo. Ainda é possível discernir, próximo à margem da foto, um pedaço da camisa xadrez que ele usava naquele dia. Isso atrai o olhar, como atrairia um detalhe bizarro em um quadro arruinado, e confere um caráter de insistência à presença renegada daquele que tornei ausente. Talvez eu também tenha desejado, com este livro que agora apresento à leitura, A sociedade como veredito, partir em busca dessa parte que desapareceu da foto. Não que eu ignore o que figurava nela. Fui eu que a suprimi e que a joguei fora para que ninguém pudesse, jamais, pedi-la de volta. Apesar disso, eu queria saber mais e saber melhor. Menos para me conhecer ou conhecer meu pai, e mais para dar conta da ordem do mundo e das determinações sociais – e políticas – que seu funcionamento inscreve nos menores detalhes de nossa existência, da minha, da dele e da relação entre nós... Não seria meio tarde para isso? Meu pai já não está por aqui para me confiar as informações que antes me interessavam tão pouco e que hoje eu desejo tanto (Eribon, 2022, p. 26-27).

Desse modo, percebe-se a sua reflexão com um corte de uma parte do seu passado, do seu pai, da sua classe operária que tanto quis se distanciar. Ao revelar o seu ato de corte, acaba se encontrando novamente com o seu pai, agora na escritura. Nesse sentido, ainda segundo Natalia Brizuela a própria fotografia já é “um corte, é uma interrupção do mundo, um talho que separa e isola, que obriga o olhar a reorganizar-se” (2014, p. 168). Assim, o seu livro autobiográfico, «autoanálise levada ao ex-tremo» considerado por Ernaux, é um retrato cortado de um coletivo de um povo porque “Até o *Je est un Autre* de Rimbaud foi ultrapassado pelo estilhaçamento do espelho: o eu são vários outros” (Figueiredo, 2022, p. 40). E isso se encaixa bem para a maioria das escritas de si que não vão pelo verdadeiro caminho narcísico da coisa, se afogando na sua própria miragem, mas na relação ao ver o outro. Encontramos, então, no seu *A sociedade como veredito*, de onde tiramos todas as presentes citações e percebemos o seu ensaio de si – também já muito traduzido, consideramos, como um possível diário daquele outro, do seu romance. Tal como fazia Gidé. Só que este, analisando ao máximo ao qual grau de exclusão um ‘eu’ consegue chegar, atravessar e ultrapassar – ao olhar de longe seu *bouquin* tão admirado pela sua coragem. Tal como na seguinte passagem: “Não podia ler “A parábola da lei” no *Processo* de Kafka sem ver nela a figuração do meu destino: morrer sem ter alcançado a porta que só tinha sido feita para mim, o livro que apenas eu podia escrever” (Ernaux, 2022, n.p).

Eis a capa do livro como máscara do autor:

Figura 1: Capa do livro *Retour à Reims*

(Fonte: Flammarion)

Enquanto máscara, nos respaldamos em Aguilar e Camára que entendem a máscara como um dispositivo performativo da modernidade literária que é utilizada ao atravessa a vida pública, instituições, mercados, pelos escritores, tendo em vista que cada vez mais se é solicitado a pessoa física do escrevente (Aguilar, Camára, 2017). Assim, “A máscara precisa de discurso. Ela é constituída por uma textualidade que inclui não só a obra poética ou ficcional, mas também todo texto ou discurso público do escritor” (2017, p. 141). Segundo o autor: “Pensamos, mais exatamente, que tanto a *máscara* quanto a *pose* produzem, *performativamente*, efeitos de “verdade” ou de “falsidade”, de autenticidade e afetividade, no interior de uma vasta cadeia discursiva sempre sujeita a reconfiguração” (p. 144).

Ainda é curioso que, voltando a fotografia acima, embora seja considerado pela editora como “Un grand livre de sociologie et de théorie critique. Um grande livro de sociologia e teoria crítica” (Flammarion, 2025, tradução nossa), vemos, além disso, como uma escrita de si que consegue *vingar a sua raça*, utilizando da expressão de Ernoux quando recebeu o Nobel de literatura. Mesmo que para tal, tenha se exposto ao máximo. Agora com uma foto sua. Ao final, Leyla Perrone-Moisés, ao pensar as fotografias no mundo contemporâneo nos diz que:

A fotografia também aparece na ficção contemporânea, como tema ou como linguagem visual anexada à verbal. Nossa época vai deixar, para o futuro, um número incalculável de imagens fotográficas. Os escritores contemporâneos refletem, frequentemente, sobre a função das fotos em nossa existência. Mais do que

conservadoras da memória, as fotos antigas lhes parecem estranhas, fantasmagóricas, mais evocativas da morte do que da vida. Quando elas são incorporadas a uma narrativa, em vez de funcionarem como ilustrações, evidenciam a diferença entre a memória das formas retratadas e a memória das palavras escritas. Ambas as memórias são infiéis, mas somente com palavras podemos apontar essa infidelidade e refletir a esse respeito (Perrone-Moisés, 2016, p. 260).

Deste modo, as fotografias, pensadas por Eribon, Brizuela e Leyla e ainda ilustrada por Eribon – colada a ideia de máscara por Aguilar e Camára, para ficarmos apenas com um paratexto nesse estudo, se inscreve como o mais característico do nosso tempo. Isso, porque mais que contar um determinado passado ela lança um gesto performativo: “A força da fotografia é seu poder de com um gesto performativo inscrever um evento” (Brizuela, 2014, p. 189).

A prova disso, tanto na atualidade, são as fotos da persona de Clarice Lispector nos seus romances não autobiográficos em diversas traduções, como em inglês. Se na internet, circulam milhares de fotos de atrizes performando a autora em teatros e que muitas das vezes confundem os leitores, nas suas capas pelo mundo, se mantêm a sua imagem fiel como em *La città assediata*. Assim, acreditamos, que contraditoriamente, muitos escritores de si acabam não desejando colar uma foto sua do mesmo modo que Eribon nos mostrou. Ao passo que tantos outros vestem a si mesmo na sua *couverture de livre*, trazendo à baila seu gesto performativo. Alguns casos, há o receio de ser considerado como apenas mais uma ‘autoficção’ tentando enquadrar, quando vimos que para cada escritor de si – há uma poética toda sua. Enquanto isso, diversos escritores clássicos são recuperados com suas fotografias, por serem antes de tudo, clássicos. Mas, questões editoriais visam vender mais, outras são questões culturais e de recepção. Se Ernaux não tem fotos suas no seu país de origem, ela é apreciada com sua máscara em tantos outros, mesmo quando o leitor ainda não saiba nada a seu respeito. Por esse motivo, levantamos livro como máscara do autor(a), por não sabermos com qual ‘vergonha’ universal, transpessoal e autobiográfica iremos cruzar.

As fotografias enquanto dispositivos, então, nos desperta a reflexão, como observamos em Eribon: não apenas naquele tempo longínquo, sobre nosso passado. Contudo, instiga o nosso presente, nos deixando alegres, nostálgicos, melancólicos, ou, querendo-o modificá-lo: cortar algo, positivamente ou negativamente, sem culpar jamais o futuro. Esse corte demonstra o estético da memória. A memória sobre a foto, as reminiscências e os esquecimentos, portanto, agem para a revelação de uma fotografia com a plena surpresa das aventuras de existir. A confissão da capa do livro com uma fotografia do autor é, portanto, a confissão de sua máscara.

CAPÍTULO III: O CONTO DO EU

A escrita de si sem verniz em Abdellah Taïa e Maryse Condé

Deveriam aprender desde a infância que a vida é difícil, os fatos inflexíveis, e que a jornada até aquela terra fabulosa onde nossas mais vivas esperanças se extinguem, nossas frágeis embarcações soçobram nas trevas [...] exige, acima de tudo, coragem, verdade e a força de resistir.

Virginia Woolf, *Ao Farol*

Em um dos últimos do livro de contos autobiográficos de Maryse Condé, ela acaba citando *Ao Farol* da Virginia Woolf, um dos seus livros lidos no final da adolescência quando o seu irmão mais velho e mais preferido já tinha morrido e sua mãe estava mais doente, revelando-nos uma intertextualidade. Tal como a família inglesa idealizada por Woolf, com muitos filhos na saga ao farol, os dois escritores que serão abordados, nascem em um núcleo familiar também numeroso. Mas é preciso levar em consideração, desde já, que as crianças e adolescentes que encontraremos nos contos dos escritores francófonos, que tiveram que amadurecer mais precocemente, são bem diferentes em muitos aspectos, da família Ramsay.

A escrita de si, como vimos, enquanto ficção de si (Klinger, 2024) é cada vez mais uma das marcas na contemporaneidade. A sua especificidade é fazer com que cada escritor crie a sua poética de si (Gasparini, 2016) ao nos contar algum percurso de sua caminhada encontrado em sua própria narração. Alguns traços biográficos surgem não somente como uma chave para fazer um balanço sobre o seu passado, suas memórias e esquecimentos, mas, se inscrevem em um eu que pode também ser o outro. Tanto o mais próximo como o culturalmente afastado. Desse modo, com a sua narração, o autor consegue conversar com o seu próximo. Nesse sentido, Mikhail Bakhtin ainda acrescenta: “O valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida” (2013, p. 139). Dessa forma, conseguimos entender que o como se diz no relato autorreferencial no gênero conto, do qual nos interessamos, é também uma autoconstrução que não se termina ao se contar. Isso permite recontá-la. E novamente em outro conto, como faz Condé.

Nesse contexto, podemos seguir agora, a compreensão teórica da historiadora Ângela de Castro Gomes (2004, p. 11), que vai entender a escrita de si especificamente na esteira de “uma memória de si [...] a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a ‘sua’ verdade” (2004, p. 14-15). Sendo

assim, refletimos sobre memórias pessoais que, nos textos literários, adquirem algumas camadas mais estéticas, para ilustrar o que se viveu, trazê-lo em tela e reivindicar nele o seu lugar de protagonismo. É nessa ocasião que se coloca indagações relativo a aquele que se confessa, ao duvidar sobre sua confiança memorialística. Se como vimos, a questão da verdade não é a principal, a memória se aproveita disso para ultrapassá-la.

Em *La vie sans Fards* 2012, no seu prefácio, Maryse Condé se questiona sobre o poder de dizer a verdade através do romance autobiográfico. Começa, dessa maneira, se perguntando: “Pourquoi l'être humain est-il tellement désireux de se peindre une existence aussi différente de celle qu'il a vécue? Por que o ser humano tem tanto o desejo de pintar uma existência tão diferente daquela que viveu?” (2012, p. 11, tradução nossa)³. Nesse sentido, entendemos que ela utiliza a expressão ‘sem verniz’ – justamente como sua poética de si, ou seja, para pintar uma memória de si utilizando uma estética que, no seu entendimento, seria o contrário de envernizar uma peça, mas descascá-la chegando ao caroço. Ela, então, pretende desvernizar as suas memórias de criança no conto que estão muito encobertas pelas ações do tempo. Por conta disso, utilizaremos a expressão escrita de si sem verniz por esse caminho de argumentação, ou seja, mais uma vez, pensando na raspagem de sua poética de escrita de si como forma estética, portanto, um ‘método’ todo seu. Ainda no mesmo romance citado, ela se ‘lembra’ de como começou o desejo de escrever, retomando um ponto fundamental do seu primeiro livro autobiográfico que é a sua relação maternal – que seria a inspiração para se tornar escritora:

De certa forma, sempre senti uma paixão pela verdade, o que, tanto no plano privado quanto no público, muitas vezes me prejudicou. No meu livro de memórias *O Coração a rir e a chorar – Contos verdadeiro de minha infância*, conto como minha “vocaçao de escritora”, se se pode usar tal termo, teria surgido. Eu tinha cerca de dez anos. Foi em um 28 de abril, dia do aniversário de minha mãe, a quem idolatrava, mas cujo caráter singular, complexo e fantasioso nunca deixou de me intrigar. Eu teria, então, elaborado uma composição, meio poema, mini-sátira, onde eu me esforçava para retratar as muitas facetas de sua personalidade, ao mesmo tempo suave e serena como a brisa do vento do mar, ora zombeteira e áspera (Condé, 2012, p. 12-13)⁴.

Sem dúvida, como observado acima, a autora nos confessa sua relação complexa com sua mãe, que é muito mais que uma personagem em seu espaço composicional autoreferencial. Em suas duas

³ Todas as traduções dessa obra neste estudo são nossas.

⁴ D'une certaine manière, j'ai toujours éprouvé de la passion pour la vérité, ce qui, sur le plan privé comme public, m'a souvent desservi. Dans mon récit de souvenirs *Le Cœur à rire et à pleurer - Contes vrais de mon enfance*, je raconte comment ma « vocation d'écrivain », si on peut employer pareils termes, aurait pris naissance. J'aurais environ dix ans. C'était, semble-t-il, un 28 avril, jour de l'anniversaire de ma mère que j'idolâtrais, mais dont le caractère singulier, complexe et fantasque ne manquait pas de me déconcerter. J'aurais donc élaboré une composition, mi-poème, mi-saynète, où je me serais efforcée de peindre les multiples facettes de sa personnalité, tantôt tendre et sereine comme brise de mer, tantôt moqueuse et grinçante (2012, p.12-13).

escritas de si, a imagem da mãe tem grande importância influenciando em todo o arranjo. Dessa forma, segundo Maria Letícia Macêdo Bezerra (2021, p. 14) “a figura complexa de Jeanne Quidal, mãe de Condé, parece nunca deixar de ocupar espaço. As tentativas da narradora de decifrá-la e o peso dessa busca se refletem nas repetidas menções a ela”. Assim, em outro trecho ainda no mesmo prefácio de *La vie sans fards*, Maryse confessa que certa vez ao imitar sua mãe, ela lhe pergunta com os olhos cheiros de lágrimas: “É assim que você me vê? Eu teria sentido naquele momento um sentimento de poder que teria buscado reviver, livro após livro” (2012, p. 13, tradução nossa)⁵.

Em seu conto *Retrato de família*, o primeiro do seu livro *O coração que chora e que ri: contos verdadeiros de minha infância*, 1999, Maryse Condé nos narra a sua família, apresentando-nos seus pais e irmãos, sendo a caçula de oito, no contexto da pós segunda guerra mundial que até então lhe impediam de viajar para Europa: “Para eles, a França não era de forma alguma a sede do poder colonial. Era na verdade a mãe pátria e Paris, a Cidade Luz que sozinha dava brilho à existência deles” (2022, p. 11). Em seguida, sua primeira confissão é sobre a história mística do seu nascimento que tinha ouvido: sua mãe já com 43 anos e seu pai 63 anos, pensavam estarem já em menor pausa, portanto, ela teria sido um descuido: “cada vez que eu ouvia essa história, sentia a mesma tristeza: eu não tinha sido desejada” (2022, p. 12). O que pode parecer como algo aparentemente banal, vai ser sempre recuperado lhe apartando-a. Mas o que mais lhe marca, o quadro principal dos seus, não é dentro do contexto caribenho, lugar de partida, mas em plena França nos meados de 1946, depois do final da segunda guerra mundial – no qual reinava o tormento do Shoah – rodeados pelos garçons franceses como ‘moscas no mel’ em um café em Paris. Nesse espaço ainda com resquícios de uma cultura ocidental completamente destruída, mas ainda sendo a ‘Europa’, o que mais valia não era receber um elogio de um garçom de que falavam muito bem o francês, mas, explicarem aos seus filhos como a si mesmos:

– E, no entanto, somos tão franceses quanto eles, suspirava meu pai.

Mais franceses – reforçava minha mãe com veemência. Ela acrescentava à uisa de explicação: nós somos mais instruídos. Temos melhores modos. Lemos mais. Alguns deles nunca saíram de Paris, enquanto nós conhecemos o Monte Saint-Michel, a Riviera Francesa e a Costa Basca.

Havia nessa interação algo de patético que, mesmo pequena como eu era, me constrangia. Eles se queixavam de uma grave injustiça. De repente, os papéis se invertiam. Aqueles que recebiam gorjeta de colete preto e avental branco se erguiam acima de seus generosos clientes. Eles possuíam com muita naturalidade aquela identidade francesa que, apesar de sua boa aparência, era negada, recusada a meus pais. E eu não entendia os motivos pelos quais essas pessoas orgulhosas, satisfeitas consigo mesmas, notáveis em seu próprio país, rivalizavam com os garçons que as serviam (Condé, 2022, p. 12-13).

⁵ «C'est ainsi que tu me vois?» J'aurais éprouvé à ce moment-là un sentiment de puissance que j'aurais cherché à revivre, livre après livre (2012, p. 13).

Esse complexo de inferioridade que é enraizado da herança da colonização, faz com que o homem negro seja discriminado chegando ao entendimento de querer ser parecido com o seu semelhante que é o colonizador europeu; que fez por séculos um desmonte cultural atingindo-o sua dignidade de existir em sua essência, portanto não lhe deixando escolhas se não no seu mundo. É como se o explorado refletisse a própria self do explorador para se afirmar. A família no excerto acima ilustra, nessa linha de raciocínio, o entendimento de Franz Fanon que entende uma pessoa alienada (importante palavra no conto de Condé) como alguém que foi privada de si: “Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade” (2009, p. 94). Desse modo, a pequena Condé encontra na rebelião uma espécie de desvendamento de si no decorrer do conto, questionando tudo o que sua mãe, responsável por sua educação, lhe indicava como referência. Como notamos ainda na narrativa, ao cultivar sempre um descontentamento e enfrentar a sua mãe lhe questionando, percebemos que, sua atitude é a de alguém que quer encontrar a sua própria essência. De fato, ao escrever de si criança, Condé nos mostra as contradições estabelecidas nas Ilhas caribenhas divididas pelas elites e os proletariados, ou aqueles em situações de calamidades. Ou seja, mesmo além do ultramar, a presença constante da cultura ocidental é a que prevalecia estabelecendo relações de poder no qual tinha como intuito separar aqueles que seriam os “letrados, viajados, estudados” mais pertos dos brancos, dos que falavam somente as línguas maternais primitivas, como o crioulo. Nesse contexto, o *Retrato de família* que Condé nos apresenta, de sua família de elite bem vestida no jardim de Luxemburgo, revela uma criança descontente entre as pernas de sua mãe por pensar estar representando um papel que *verdadeiramente* não era o seu, logo, rodeada de máscaras brancas:

Desde então, tive todo o tempo necessário para compreender o sentido da palavra “alienado” e, sobretudo, para me perguntar se Sandrino tinha razão. Meus pais eram mesmo alienados? Com certeza, eles não tinham nenhum orgulho de sua herança africana. Eles a ignoravam. É um fato. Durante essas estadas na França, meu pai nunca tomou o caminho da Rue des Écoles onde a revista *Présence Africaine* saía da cabeça de Alioune Diop. Como minha mãe, ele estava convencido de que somente a cultura ocidental deveria existir, e demonstrava reconhecimento em relação à França, que lhes tinha permitido obtê-la. Ao mesmo tempo, nem um nem outro tinha o menor sentimento de inferioridade por causa da cor. Eles se achavam os mais brilhantes, os mais inteligentes, a prova dos nove do desenvolvimento de sua Raça de Grandes Negros. Isso é ser “alienado”? (Condé, 2022, p. 16).

No conto do escritor marroquino Abdellah Taïa *Une année à la Bibliothèque générale* “Um ano na Biblioteca Geral”, o escritor nos conta sobre seu nascimento e seu primeiro ano de vida, passado na Biblioteca Geral de Rabat na capital Salé, lugar do trabalho do seu Pai

Mohammed, ao se narrar em primeira pessoa, com a temática também da descoberta do seu nascimento e o sentimento de desejo, de pertencer. Isso, através do que lembra ter ouvido de sua família. Já no começo ele confessa não se tratar de qualquer biblioteca, porém a mais importante por guardar muitos documentos de sua cidade natal, e que iria lhe afastar de uma possível casa assombrada. Uma de suas primeiras indagações é sobre o seu nome Abdellah que em sua cultura árabe significa – entre muitas expressões religiosas – o servo de Deus, e que foi indicado por El-hadj El-Adaoui, um grande amigo dos seus pais, teólogo respeitado e muito estimado de descendência alemã. Ciente de que não teria como se utilizar de sua memória de si criança como no caso de Condé, ele evoca os seus: “Claro, eu não me lembro de nada desse primeiro e peculiar ano, era muito pequeno. Tudo o que tenho para contar vem dos meus pais, das minhas irmãs. Eles viveram minha vida por mim, a gravaram em suas memórias para mais tarde. É através deles que eu a revivo, em fragmentos (2009, p. 13-14, tradução nossa)⁶.

Assim, tendo ouvido muitas vezes, ele se apegava nessas memórias, principalmente as do seu pai, aquele que lhe tratava como o mais amado e o seu orgulho, e desse modo, percebemos uma expectativa muito alta em seu nascimento: “Em muitos aspectos e principalmente por causa do meu sexo: masculino. Eu era desejado há anos e anos. Infelizmente, nascido hipersensível, frágil, doentio, eu precisava de atenção constante. E eu tinha” (2022, p. 14)⁷. Assim como Condé, ao pensar seu nascimento, a ideia do pertencimento aparece como questionamento, sendo na escritora guadalupense nascida descuidadamente – principalmente não se sentindo parte em vestir uma máscara, portanto sendo muito mais indesejada. E em Taïa como aquele que era esperado já algum tempo, pois depois de muitas meninas tendo nascido – ou tentativas em conseguir um menino, era imprescindível a chegada de mais um filho homem.

Embora, segundo o excerto acima, tenha nascido muito doente, ele era muito querido por ter nascido ‘homem’. Esse aspecto vai perpassar o conto nos mostrando que em sua cultura marroquina fortemente religiosa, a casa que tivesse mais homens era a mais respeitada. E, por consequência disso sua mãe M'Barka, tenho já tido seis meninas via no seu nascimento a possibilidade se libertar dessa espécie de sentimento de inferioridade, inclusive pelos seus mais próximos, como o pai de Taïa lembra que era ridicularizado pelo seu irmão. Nesse caso, esse

⁶ Bien sûr, je ne me souviens de rien de cette première et particulière année, j'étais trop petit. Tout ce que j'ai à conter me vient de mes parents, de mes soeurs. Ils ont vécu ma vie pour moi, l'ont enregistrée dans leur mémoire pour plus tard. C'est à travers eux que je la revis, par bribes. (2009, p. 13-14). Todas as traduções dessa obra neste estudo são nossas.

⁷ À plus d'un titre et surtout grâce à mon sexe: masculin. Désiré, je l'étais depuis des années et des années. Malheureusement, hypersensible, chétif, maladif, je nécessitais de l'attention en permanence. Et je l'avais.

primeiro ano passado na biblioteca com o pai com e mais conforto e rodeado de homens, seria a sua libertação do ventre de sua mãe:

Eu era esperado. Muitas expectativas eram depositadas em mim. Mas eu não sabia disso. Então, como para testar seu amor, eu frequentemente adoecia, seriamente: problemas intestinais. De fato, eles me amavam muito. [...] Eu era esperado: para me manter, custei-lhes muito caro. Eles se sacrificaram por mim. Nos doze primeiros meses de minha existência, fiquei doente por cerca de seis meses. Já o meu corpo me ultrapassava, não fazia o que eu dizia, não me ouvia. Mais tarde, será pior (2022, p. 15-16, tradução nossa)⁸.

Nesta cena, se descortina o seu planejamento de escrita do eu, ou seja, para encarar de frente a sua autoritária mãe, que acreditava fortemente na narração que todos tinham desenhado para ela. Tal situação, entre mãe e filho, é bastante conflituosa em seus escritos. Se, a princípio no conto de Taïa, a sua presença parece ficar em segundo plano, é evidente que ela é consequentemente recuperada como ‘culpada’, pela consequência de ter trazido má sorte ao seu pai e sua família. Ou seja, desde o princípio, a mãe de Taïa permanece sendo central, aparecendo justamente para ser criticada, sempre magoada em seu orgulho, mas para quem o escritor dedica o seu primeiro livro, analogamente a Condé. Para quem ele sempre escreve cartas para tentar se reconciliar com seu lar, pois seu laço mais íntimo seria o materno, logo, seu continente, a sua primeira morada.

Enquanto em outras obras literárias, sua presença é tão marcante como a mãe de Condé, no sentido de ter uma personalidade extremamente forte, em Taïa, no tocante maternal sendo mais cruel em relação a aceitação de sua homossexualidade, obviamente, empurrando-o para metrópole, por causa disso, pois, a questão da *homossexualidade* de rapazes e moças segue sendo um tabu, condenando-os a viverem a sua sexualidade escondidos e com medo. Isso porque: “A atividade sexual entre pessoas do mesmo sexo é proibida pelo Código Penal de 1962, que criminaliza “atos obscenos ou antinaturais”. Esta [...] prevê uma pena máxima de três anos de prisão e multa” (Human Dignity Trust, 2024, n.p). Diferente de Condé, de família de classe média alta, que era levada para as melhores escolas até adentrar a Sorbonne e conquistar a mais alta cultura.

Essas tentativas de explicação para si mesmo conversando com sua mãe, lhe provoca um impacto, poderíamos explanar, tal como em Annie Ernaux quando decide escrever sobre

⁸ J’étais attendu. On attendait beaucoup de moi. Mais je ne le savais pas. Alors, comme pour tester leur amour, je tombais souvent malade, sérieusement: des ennuis intestinaux. En effet, ils m’aimaient beaucoup. [...] On m’attendait: pour me garder, je leur ai coûté très cher. Ils se sont sacrifiés pour moi. Sur les douze premiers mois de mon existence, j’étais malade durant à peu près six mois. Déjà mon corps me dépassait, ne faisait pas ce que je lui disais, ne m’écoutait pas. Plus tard, ce sera pire.

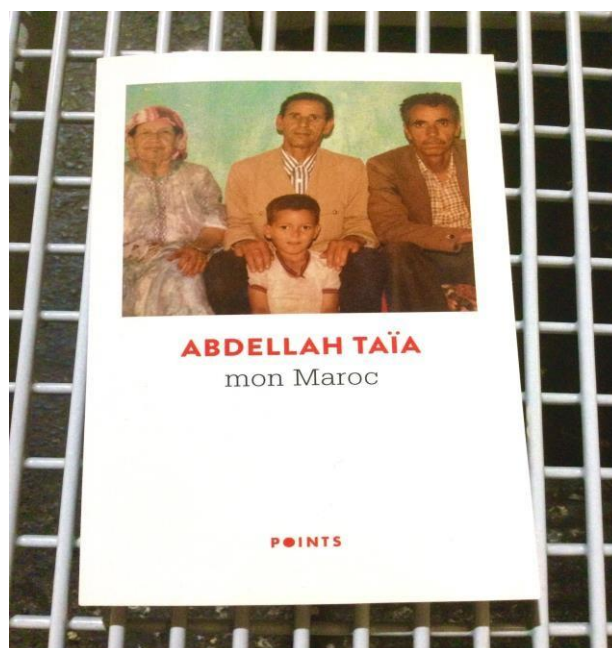
sua mãe em *Um Mulher*: “Meu projeto é de natureza literária, pois trata de buscar uma verdade sobre minha mãe que só pode ser alcançada por meio das palavras” (2024, p. 12). Só que, no caso de Ernaux faz-se uma outra busca porque a sua mãe era autoritária em outros termos, sendo rígida lhe incentivando frequentemente aos estudos para conseguir um futuro mais digno, por exemplo. Com efeito, uma outra concepção, diferente dos territórios colonizados. Disso, os escritores estudados olham em seus elos maternos todas as contradições culturais de cada um, seja indagando suas origens ou procurando meios de conciliação por meios de diálogos, entre dias de luta, amor e de descanso.

É válido, citar nesse estudo comparativo, como foi citado o romance de Condé como espécie de paratexto, *La vie sans fards*, um interessante romance de Taïa que é muito lido pelos brasileiros que é a continuação do seu projeto de se narrar e narrar sua família, ou seja, como o menino marroquino do conto irá aparecer futuramente em sua fase adulta, em outra escrita de si. O inverso do que fez Condé, que começou com um romance e depois contos.

Aquele que é digno de ser amado é um romance epistolar de Abdellah Taïa em francês publicado em 2017, no Brasil traduzido por Paulo Werneck, em 2018. A sua estrutura é dividida em quatro missivas entre 1990-2015, e tem o personagem principal Ahmed (Abdellah, portanto, autobiográfico, tendo o próprio confessado em algumas entrevistas, apesar do disfarce do nome que é quase como um sinônimo e de caráter fortemente religioso), imigrante na França como remetente ou destinatário das cartas. Na primeira carta, para sua mãe, ele volta a abordar seu nascimento, revelando que sua mãe iria se livrar dele, abortá-lo, com o receio de ele ser a oitava menina. Entretanto, através de um sonho do seu irmão mais velho – como numa premonição, Slimane diz que ele seria outro homem: “Eu não era menina. Logo, era preciso ficar comigo. Um segundo menino te daria um pouco mais de poder, com certeza. Eu me tornava, de repente, precioso a seus olhos, uma mercadoria importante” (Taïa, 2017, p. 34). Adiante, percebemos a relação conflituosa também com o seu irmão, que a medida que cresciam, via nele um outro, diferente: “Eu era um menino. Ele tinha razão. Mas eu não era que nem ele. Cada vez que o olhar dele se fixava em mim, ele me indicava isso. Eu nunca deveria ter te salvado” (2017, p. 34).

No dia 8 de março de 2022, o autor posta em seu Facebook, o seu livro que tinha sido acabado de ser reeditado:

Figura 2: Capa do livro *mon Maroc*



(Fonte: Facebook Abdellah Taïa)

Ao publicar em sua página online, refazendo a divulgação do seu primeiro livro, sobre a fotografia na capa, ele afirma que:

Na foto, o menininho: sou eu. 5 anos. 1978. Entre as coxas do meu pai Mohamed. Ao lado de sua irmã extraordinária: a lendária Messouada. O homem com o belo bigode: o marido da minha tia materna Hlima... Eu adoro esta foto. Eu beijo esta foto. É a mais antiga que tenho de mim. Não tenho nenhuma lembrança de quem tirou esta imagem. Mas estou tão feliz, e orgulhoso, de pertencer ao mundo que existe nesta foto. Foi esse mundo que fez de mim um escritor e que me ensinou tudo sobre a vida e sobre a resistência. Orações para a alma do meu pai Mohamed. Orações para a alma da minha sublime tia Messouada. Sinto falta deles (n.p., tradução nossa).

A fotografia sem sua mãe, mas com seu pai poderá sustentar a hipótese da poética do livro no qual ela é a verdadeira protagonista, presente em todos os lados, mas severamente, orgulhosamente e docemente, se retirando por sua conta própria, quando não, acreditando puramente no seu único destino que é ser mãe, e desse modo, mais forte ainda – no sentido de resistência levantado por Taïa na foto. Dessa maneira, o homem adulto que começa se narrando em *Mon Maroc* 2000, sobre sua infância – desde o primeiro conto, adolescência até adentrar a França – como em Condé, ao tentar se recordar de seu primeiro ano, ele acaba retomando a partida inicial, rememorando como um estrangeiro que percorrer braços e pernas do território de si mesmo – outra vez. Reviver também os seus, mesmo apesar dos pesares, dos conflitos domésticos. E sentir orgulhoso que quando criança, pertenceu, como relatado no trecho acima através da imagem, só chegando mais tarde, o desbotado verniz. Então, nessa linha de

pensamento, eles não preenchem todos os pontos levantados, não tendo essa intenção, mas nos convida a ocupá-los. Diante disso, a importância da recordação acontece em introspecção – especificidade de narrativas autobiográficas, pois muito que é lembrando, acontece graças as reminiscências que estão sempre prontas para nos revelar algum traço novo que julgávamos completamente esquecido. Encoberto, até raspamos.

Para Aleida Assmann há vários estabilizadores da recordação, entre eles, a língua seria o mais poderoso estabilizador das recordações, porque: “É muito mais fácil lembrar-se de algo que já tenha sido verbalizado do que algo que nunca tenha sido formulado em linguagem natural. Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles” (Assmann, 2011, p. 268). Seguindo essa linha de raciocínio, o conto de Taïa, então, se constrói e se passa numa espécie de coletar as fontes verbalizadas dos seus, para construir sua história. À medida que vemos ele relembando a lenda do seu nascimento, ele vai se moldando com todas essas vozes, até, através da escrita literária, criar a sua.

Já em Condé, as recordações de criança que ela tenta com ajuda da inteligência em uma idade mais avançada traçar, ou melhor, *proustiana* utilizando a relação com o Proust na epígrafe que abre o livro: *O que a inteligência nos apresenta sob o nome de passado não é de fato o passado*, vão pela mesma via, em seu esforço de encontrar as melhores felicidades, aromas, gostos, brincadeiras, amadurecimentos e assim retornar a casa, sem máscara e encarar a sua mãe com sua verdadeira Self. Portanto abrir mais espaço em suas reminiscências, possibilitando, jus a sua bela citação de Benjamin (1987, p. 37): “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.

É fato que o olhar de uma criança é curiosamente provocador, explorando o seu próprio corpo e sua morada, seus entes, seus valores, crenças etc., tentando compreender os adultos em suas tomadas de atitudes paradoxais. Outrossim, no que concerne à aproximação entre os dois continentes tão distantes um do outro, entendemos que os escritores, estando distante e já em fase adulta ou com maior idade, conseguem aparados pelas recordações retornar ao lar, segurando as mãos daqueles pequenos para se tornarem eles mesmos. É dessa forma que Taïa ‘ora’ pelo seu povo, confessando-se. Alertando como é perigoso viver sendo quem é no seu próprio país e as lutas ao escolher o refúgio europeu em sua espécie de exílio. Entre todas as perdas, as mais significativas, são as culturais. Como por exemplo no último conto que fecha seu primeiro livro, chamado *Henry’s* (Taïa, 2022, p. 113) um biscoito marroquino fundado em Casablanca que dar nome ao conto. Neste, o literato na capital Francesa o *deseja* saudosamente

remetendo-o sobre ele ser sua legítima *Madeleine*. É por isso que se escrever sem verniz, pensamos, consiste em um trabalho de reconstituição de si do qual a literatura é capaz. Com essa oportunidade, é possível reencontrar as pessoas de sua formação em um sublime *rendez-vous*, com o compromisso de atravessar suas contradições sem escondê-las.

O funcionamento das tramas nesse estudo comparativo é pautado pela memória estética, como argumentamos. Sendo assim, há ainda a escrita de si sem verniz que faz com que as reminiscências mais problemáticas sejam trazidas também ao arranjo composicional, com o intuito de não esconder as contradições que cada escritor passou em seu amadurecimento com relação a sua família.

A criança que encontramos em Condé, portanto, é uma criança que desejou amadurecer precocemente para trilhar a sua própria história – ou histórias por ter passado por muitas, e não a dos seus pais, da sua mãe, fortemente idealizados pela França. Esse fato vai se relacionar ao que pensa a teórica norte-americana Saidiya Hartman (2021, p. 131), quando afirma que a primeira coisa que se perde na diáspora, é a presença da mãe, do lar. Em Taïa, ao jogo com a escrita do seu nascimento entendemos, logo, como uma recordação com relação ao aspecto religioso cultural de ter que nascer ‘homem’ – para enfim se tornar ele mesmo. Nesse aspecto, esse retorno ao berço faz-se por meio da narração, que em Simone de Beauvoir (2017, p. 152), lemos “Minha vida seria uma bela história que se tornaria verdadeira à proporção que a contasse a mim mesma”. Esse contar é atravessado, portanto, também pelo contar dos outros, dos familiares, como percebemos.

Esse mergulho no eu, outrossim, que acontece em consonância com o seu país natal, em ambos os escritores, revelam os dois continentes em um recorte de tempo específico, mas que são ligados pela grande metrópole Paris, ou seja, a cultura dominante francesa, além da aproximação das obras publicadas no começo dos anos 2000. Aspecto já levantado, mas reforçado agora para pensarmos que a maioria dos imigrantes na França são desses países colonizados.

Contudo, como defendemos, o ponto principal é a figura da mãe, para quem os livros são dedicados, que é centralizada nos dois casos em complicações – e em pleno em Amor. Nota-se que, ao retomar a sua história, Taïa e Condé evocam o nascimento e a criança que percorre as primeiras paisagens africanas e caribenhas, respectivamente. Ao final, ao tentar reencontrar a mãe e os seus – assim como país – por meio dos laços que os ligam ao “seu nascimento”, os escritores acabam encontrando com o outro, como os imigrantes.

Esses primeiros passos são também a narrativa de sua formação pessoal, mas não puramente uma história subjetiva. Ao contrário, se constroem como recordação de

representação coletiva, inscrevendo um pouco da cultura dos seus países nos determinados recortes de tempo. Seja um ‘Eu’ literário que atinge muitos do seu meio, mas únicos em suas individualidades por terem escrito com todo o seu coração, corpo e a sua pele.

Atingindo o leitor, que se sente representado. Contos sem verniz que é um lugar aberto de debate conduzindo-nos a um mundo mais justo para o campo da reconciliação, como almejava o escritor marroquino ao escrever cartas para sua mãe.

A escrita de si como relato em Félix Bruzzone e Lina Meruane

*Remexo com um pedacinho de arame nas minhas
memórias fósseis*

Manoel de Barros

*[...] como a memória esquece, surge a necessidade de
invenção [...] este desejo dolorido de escrever*

Conceição Evaristo

Esse desejo dolorido de escrever as escrevivências, as escritas de si, dito poeticamente pela escritora em seu romance *Becos da memória* 2006, é atravessado pelo desejo de escrever as memórias – não puramente para guardá-las, mas em forma de documentos, preservá-las. Nesse sentido, outra temática bastante presente nas escritas de si é voltada para um relato testemunhal, ou quase, que tenta em todas as medidas documentar um passado violento para nele fixá-lo como forma de não esquecimento, e mais que isso, como uma possível justiça, mesmo que tardia, até poética. Nesse sentido, encontramos em Félix Bruzzone uma das vozes urgentes para ser ouvida.

Escritor argentino nascido em 1976, ele é filho de pais desaparecidos durante a ditadura, experiência que marca profundamente sua obra. Sua literatura, nesse sentido, mescla memória pessoal e ficção, explorando a ausência, o trauma e a reconstrução da identidade familiar. Por meio de contos e romances, como *Otras fotos de mamá* – que será discutido, Bruzzone utiliza elementos autobiográficos para refletir sobre perdas, lembranças fragmentadas e a herança da violência estatal, criando uma escrita que é ao mesmo tempo íntima, política e inventiva, na qual a memória e a imaginação se entrelaçam para dar sentido ao que sobrou.

Tal como no Brasil, a ditadura civil militar argentina (1976 -1983) foi um período brutal. Desse modo, o autor escreve de um contexto marcado pelo chamado “Processo de Reorganização Nacional”, caracterizado por fortes desaparecimentos forçados, tortura, censura e repressão política. É nessa linha que ele utiliza da literatura de si para reviver e trazer os seus

pais desaparecidos, reconstruindo memórias pessoais e familiares, logo, explorando a ausência e o trauma deixados pelo regime, para registrar de forma sensível, as consequências de uma ditadura. E a luta para preservar a memória dos seus, que se inscrevem muito mais que apenas na histórica da Argentina, se não, da América Latina.

Otras fotos de mamá, assim, acompanha um narrador sem nome, que revisita lembranças fragmentadas de sua mãe desaparecida durante a ditadura argentina, por meio de fotografias, como sugere o título. O conto se inicia com o autor rememorando um almoço na casa de um ex-namorado de sua mãe, que ainda tem algumas fotos dela. O que lhe interessa, de fato, são as possíveis lembranças. No entanto, ele vai ficando surpreso com as poucas fotos, com as poucas palavras do casal (Roberto e sua companheira), com a falta de lembranças, logo, depois de ouvir assuntos que considerava banais – do presente, ele reflete: “De mamá, en cambio, dijo bastante poco. No tenía claro cuándo habían estado juntos por última vez ni por qué habían dejado de verse” (Bruzzone, 2007, p. 48). Mesmo diante de poucas informações, Roberto, que parece ter desconfiado de ter oferecido tão pouco, encoraja-o a procurar mais, e nisso, consegue uma nova lembrança, de quando a viu pela última vez:

Más tarde, mientras me alentaba en mi búsqueda y prometía averiguar entre algunos conocidos, recordó que una mañana, poco antes de que nadie supiera más de mamá, se habían cruzado por casualidad en una esquina. Él esperaba el colectivo – era invierno, pero hacía calor – y cuando de pronto la vio acercarse su primera intención fue saludarla, pero ella le hizo un ademán para que no lo hiciera y entonces él se quedó en el lugar, casi inmóvil, y se limitó a devolver el gesto. Eso era todo. No sabe si ya entonces la perseguían, pero sí que él no había tardado mucho en abandonar el país porque las cosas, para todos, se habían complicado más de lo que esperaban (p. 48).

Depois dessa cena, ainda mergulhado entre poucos resquícios do passado e muitos outros assuntos do presente – como uma tempestade que se aproxima, o narrador fica mais instigado:

[...] pero más me preocupaba saber nuevos detalles de la mañana en que Roberto había visto a mamá por última vez. ¿Dónde había sido? ¿Cuánto antes de la desaparición? ¿Sería esa la última noticia que yo tendría de ella o alguna vez lograría saber algo más? Por otra parte, me daba la sensación de que el encuentro con Roberto había generado más cosas para él que para mí (p. 48).

Percebe-se, no conto, desse modo, que a própria lembrança de sua mãe pelo seu ex, Roberto, é tão fragmentada como um flash, uma fotografia, daí o título, que somado as fotos físicas, se convertem em *outras*, no plural. É dessa maneira, que ele observa essas diferentes fotografias que restaram de sua mãe e tenta reconstruir, por meio dessas imagens, uma memória afetiva e uma presença que lhe foi arrancada muito cedo, sendo a sua escrita de si como um

relato, outra foto para o seu álbum: “Yo iba a estar en casa hasta tarde, pensaba escribir en mi cuaderno de cosas de mamá todo lo que había dicho Roberto y después emborracharme. Siempre que averiguo algo sobre mamá compro dos o tres botellas de vino y las tomo solo en el patio” (p. 49).

No entanto, quanto mais ele observa em sua escrita, mais percebe que essas imagens são insuficientes –falta cada vez mais fotos, falta mais histórias, mais pessoas que foram amigos de seus pais, faltam explicações. Falta, portanto, os seus pais, que ele encontra na sua escritura através de sonhos e pesadelos frequentes:

También recordé mis propias pesadillas. Mejor dicho, la pesadilla persecutoria que se había repetido durante años. En ella siempre alguien, o algo -algo que quizá solo era la sensación de ser perseguido-, me acechaba desde un lugar invisible. Las calles familiares se convertían en pasajes estrechos donde los edificios, huecos, eran iluminados por y despedirla con alguna frase cordial y la promesa de volver a hablar con Roberto por lo de las fotos. Pero al abrir y verla afuera, mojada, me pareció mejor hacerla pasar (p. 50).

A ausência na narrativa vai se tornando cada vez mais física com as palavras, vai se aproximando nos acontecimentos do cotidiano cada vez mais ganhando um detalhe, incorporando todo um sequestro desumano. Com efeito, mergulhado em sonhos e pesadelos, em lembranças de relatos e esperanças de mais algumas lembranças dos outros que conheceram sua mãe, o personagem se torna mais lúcido. Eis que à ameaça da tempestade lhe traz o desejo de tomar vinho para se embriagar, nisso, percebemos todos esses contornos do passado e do presente se misturando na escritura e indicando que, apesar de tudo, a vida continua, continuará. E por isso mesmo urge nele a procura até encontrar a sua mãe até o fim, atravessando barreiras, pois, “Independentemente dos artifícios com os quais se procura ocultar os crimes da história, esses destroços de vidas passadas parecem resistir ao apagamento, apelando, de alguma forma, a um meio de representação” (Pereti, 2020, p. 145).

Todos esses fragmentos, ou reminiscências, na sua escrita de si no seu conto lhe ludibria em sua dor por um momento em algo mais seguro, palpável, portanto, uma forma de manter viva a presença que a violência de uma ditadura brutal lhe tirou. A memória urge em sobreviver convertendo-se em, conforme conclui Emerson Pereti, (p. 146) “um apelo que se impulsiona a um devir interpretativo, àqueles que saibam reconhecer neles reminiscências de um testemunho da catástrofe e um apelo a uma justiça futura”. É com fragmentos, quase como disparos de flashes, que a escritora chilena de ascendência palestina Lina Meruane tenta reconstruir o seu país, arrancado de si e dos seus pais. Em seu livro de memórias, *Volverse Palestina*, ela viaja à Palestina para investigar suas raízes e compreender como identidade,

memória familiar e política se entrelaçam. Ao percorrer cidades marcadas pela ocupação, ela confronta a experiência do exílio herdado, o apagamento cultural e a força simbólica do retorno – mesmo que em forma de turismo, refletindo também sobre o poder da linguagem e do discurso na construção – e destruição – de narrativas. Assim, selecionamos um dos fragmentos, que lido ao acaso, ao abrir o seu livro, por exemplo, conseguiria significar uma micro história, um pequeno conto, uma fotografia do nosso tempo. É na sua poética de registrar que encontramos a sua forma de resistência, que nos passa, assustado, o sentimento de estar preso em um lugar e ser ameaçado constantemente a ser esquartejado, diluído. Assim, em uma de suas ‘fotografias’, no seu texto chamado *repetir y repetir*:

Es asombroso que sean los propios herederos del holocausto quienes hayan elegido olvidar lo que fue vivir y morir en el lugar del oprimido, lo que significó: el desprecio y la constante humillación, la consiguiente suspensión de sus derechos ciudadanos y humanos, su conversión en enemigos, en seres indeseables menos que animales, escoria. Esas palabras inhumanas hicieron posible lo impensable: el genocidio. No es entonces una simple ironía. Es una irresponsabilidad histórica inaceptable y estremecedora que ellos elijan no ver, o peor, elijan repetir esa fórmula discriminatoria sobre los palestinos. Aquel Arabs, niggers of the desert, en grueso aerosol negro, pintado sobre sus mercados y las paredes de sus casas no son solo palabras. Son llamados a la acción que vienen desde un tiempo que quisiéramos olvidar. Son los colonos quienes la vuelven a poner en circulación cuando escriben, por mano propia, Arabs to the gas chambers. Ese reemplazo de sustantivos hace de los árabes las víctimas de un genocidio pasado, y conecta, paradójicamente, a los sionistas más antiislámicos con el fascismo en el sintético e imperativo Gas the Arabs! del presente. Las paredes palestinas son las páginas donde se reescribe el guion del holocausto que los judíos continúan legítimamente enrostrándole al mundo como víctimas. Los colonos israelíes, mientras tanto, les aplican los mismos términos a los palestinos en lo que queda de sus territorios. Los atacan con piedras, los insultan y los humillan ante la mirada impasible de los soldados israelíes (Meruane, 2014, p. 75).

Este trecho pertence a um dos momentos mais contundentes de *Volverse Palestina*, onde Lina Meruane colocar em tensão duas memórias – a memória do Holocausto e a memória atual da Palestina do deslocamento forçado e da ocupação, sobretudo, do genocídio. Assim, ela nos mostrar como o discurso desumanizante, em qualquer época, abre caminho para a eterna violência. Ao relacionar o passado judaico e a realidade atual dos palestinos, então, a autora procura revelar o risco universal por trás da linguagem do ódio: quando a dor histórica é transformada em escudo moral ou justificativa política, ela pode ser instrumentalizada para legitimar práticas de opressão. A escritora, traz nesse trecho, para exemplificar sua fala, a banalização de uma parede com a seguinte frase em inglês: *Arabs to the gas chambers*, no qual fica evidente que um trauma, quando não elaborado de maneira ética, pode se converter em mecanismo de repetição.

Assim, o esquecimento ético permite que narrativas traumáticas se invertam e se repitam, mostrando que a desumanização, quando normalizada, atravessa fronteiras, épocas e identidades. Tal reflexão expõe a nossa responsabilidade moral, nosso cuidado para com nossas memórias coletivas e o poder destrutivo das palavras, que são escritas dia após dia em paredes que separam. Com esse fragmento, refletimos sobre a construção de uma mãe, no primeiro caso, e, na construção de um país ‘perdido’ em Meruane, sobre uma poética de escrita de si que envolve uma poética da memória, das reminiscências e do esquecimento que se utilizam de construções literárias, estéticas. Pois, rever um passado traumatizante é importante, como nos ensina Seligmann Silva (2003, p. 9), “a leitura estética do passado é crucial, principalmente por opor-se à “musealização’ do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no *presente*. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer *apresentar*, *expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes”. É imprescindível, assim, criarmos dispositivos que assegurem memórias que durem, se enraízem em nossa sociedade e circulem, ou seja, que estejam conosco para que possamos sempre estar mais lúcidos diante dos milhares ataques com o propósito do mal arquivamento. E conforme ainda acreditava Joel Candau “todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade” (2016, p. 74) Candau afirma, nesse sentido, que recordar é um ato ativo, no qual o sujeito dá significado ao passado ao selecionar e organizar suas lembranças, apropriando-se dos acontecimentos vividos. Esse processo de incorporação imprime uma marca pessoal na memória, formando um *selo memorial* que funciona como um elemento simbólico da identidade. Assim, ao reinterpretar o passado, a memória contribui diretamente para a construção identitária, articulando experiências, sentidos e pertencimentos.

Somado a isso, em guia de conclusão, segundo Paul Ricouer, para refletir quem nós somos, e quem nos tornamos depois daquilo que nos acontece, precisamos contar a nossa história, É no contar que descobrimos o nosso jeito de ser, nossa personalidade, nossa identidade – que está sempre em construção. Dessa maneira, consideramos o seu conceito de identidade narrativa para melhor pensar no como nos narramos. Assim:

Quem nós somos, nós vamos construindo numa história a pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas ‘experiências’. Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem (Ricœur, 1991, p. 176).

Esse conceito indica que nós devemos ser os narradores, portanto, os protagonistas da nossa vida. Tudo que acontece nela ajuda a construir as características do personagem principal dando sentido a quem ele É. Nesse contexto, que “A linguagem dá voz aos narradores que tentam nos dizer quem somos; [...] a linguagem constrói com palavras a realidade e seus habitantes, dentro e fora dos muros da sociedade” (Manguel, 2008, p. 112). Eventualmente, acontecem incidentes indesejáveis como nos escritores estudados aqui, que provam que todo o caminho se faz e é incompleto, mas passam a fazer parte da igualmente da nossa narrativa, mesmo as maiores injustiças, movimentando o nosso enredo.

De uma forma poética, logo, também estética, o escritor argentino acaba o seu conto, entre o acordar de pesadelos e o dormir, entre a realidade que ameaça um grande temporal e a ‘certeza’ de outro dia talvez de sol etc., e nesses entres, o autor aproveita para ir ao mercado de um senhor chinês, comprar algumas garrafas de vinho e beber. O senhor, lhe diz para esperar passar a chuva quando esta intensifica e lhe convida a beber. Desse modo, percebemos um desfecho que une dois desconhecidos, um imigrante em terras argentinas e o outro que perdeu no seu próprio país, os seus pais:

Después señaló hacia la calle, supongo que para decir que me quedara hasta que pasara la tormenta. Entonces fue hasta el fondo del supermercado y volvió con una silla. Me senté, él bajó las persianas y también se sentó y pronto tomamos el resto de la botella. Después tomamos la otra y cuando la terminamos él, siempre sonriente, trajo cuatro o cinco más. Supongo que en algún momento me quedé dormido, que vomité, que me sentí bien y que me sentí mal, muy mal, que lloré; y creo que cuando me fui – empezaba a amanecer y del temporal que – daba sólo una lluvia suave – el chino, sentado en el suelo, apoyado contra una de las góndolas, aún sonreía (Bruzzone, 2007, p. 51).

É com o sorriso do imigrante chinês que o autor termina o seu conto, com um momento de empatia expresso na cumplicidade de uma bebedeira, na linguagem sem palavras da cordialidade. Mais distante que a memória do antigo país, que deve estampar o sorriso do simpático senhor, está a memória da mãe do narrador, um país permanentemente inalcançável, escondido atrás de suposições e conjecturas. O dia amanhece, o luto não cessa, em busca de outras fotos da mãe, seguimos o narrador, e temos, como ele, tantas perguntas. É através de suas memórias pessoais, experiências, escritas de si como relatos, que os autores conseguem, também, nos ajudar a construir importantes memórias coletivas, condolescidos como essas gigantescas ausências.

A escrita de si como *performances* em Amara Moira e Camilla Sosa Villada

Con tantos secretos, era claro que sólo podía terminar escribiendo

Camilla Sosa Villada

Camilla Sosa Villada é uma das vozes mais poderosas da literatura contemporânea, nasceu em 1982 na cidade de La Falda, em Córdoba, na Argentina. Com muitas dificuldades enfrentadas enquanto mulher trans, cursou comunicação social e licenciatura em teatro na Universidade Nacional de Córdoba. Em 2009, estreou como atriz em seu primeiro espetáculo *Carnes tolendas: retrato escénico de un travesti*. Uma versão da peça clássica de García Lorca emaranhado com traços de si da autora. Desde então, atuou em várias produções audiovisuais no cinema e na televisão e se lançou na literatura com o livro de poesia *La novia de Sandro* 2015, tendo alcançado grande prestígio com o seu romance *Las Malas*, que recebeu o prêmio Sor Juana Inés de la Cruz pela Feira Internacional do Livro de Guadalajara, em 2020. Em seu ensaio autobiográfico *El viaje inútil* 2018, Sosa Villada ao resgata memórias de sua infância e adolescência, num belo exercício de autoinvestigação, também recorda os prazeres da leitura e de como coemçou a escrever:

Si la lectura me exime de la vida familiar en la medida que se me perdona todo por ser tan aplicada con los libros, la escritura me encuentra conmigo misma. En la escuela comienzan las narraciones y me dicen que tengo talento para eso. Envían notas a mis viejos elogiando mis composiciones. No tengo conciencia, en aquel momento, de que soy yo la que escribe. Lo entiendo mucho después, pero el momento de incandescencia es ahí, en la escritura (Sosa Villada, 2018, p. 21).

Como observado nesse trecho, a escritora esclarece que, através da escrita, consegue fazer um encontro consigo mesma. Em sua produção, atravessando as fronteiras entre o ficcional e o não ficcional, realidade e a magia, ela demonstra ser uma escritora muito prolífica. Esse momento de encontro consigo, acontece em Villada, também, utilizando da escrita do eu, especificamente no seu conto *Obrigada, Defunta Correa* presente no seu livro de contos *Sou uma tola por te querer* 2022. Na entrevista para promoção de seu trabalho no Brasil, na Livraria Megafauna em São Paulo no dia 06/12/2022, Villada acabou confessando que a maioria dos contos revelam um pouco de si, de seus pais e das paisagens em que se criou, onde ela se travestiu pela primeira vez. Assim, ela confessa que *Obrigada, Defunta Correa*, sua primeira narrativa, tinha sido escrita por último, pois, mesmo sem a intenção de fazer algum prefácio, porém, acabou fazendo como a editora lhe disse, um novo gênero – o *Conto-prólogo* (Sosa Villada, 2022).

Afirmando-se na escrita de si, contudo, ela se sente indecisa, pois como tem acompanhado, ela acredita que a *autoficção*, termo que sempre aparece em suas palestras, é muito malvisto no meio literário, na academia e considerado por alguns até como gênero menor por ser utilizado de experiências pessoais, ou seja, não *ficcionais* – “altamente desprezado” (Sosa Villada, 2022, 07:51-8:48). Outra discussão interessante levantada na entrevista citada é o seu questionamento a partir de si – enquanto o outro culturalmente *estranho*, ou seja, o quanto da mulher travesti Camila há nos seus livros. Críticas essas que lhe apontam como um próprio personagem, ou, o ser ‘exótico’ falando de literatura em palestras. Desse modo, como se ela não pudesse narrar se não a partir do seu mundo, sem a possibilidade de criar outros, ficcionais, mágicos etc. Assim, entende a autora isso como um enorme desrespeito, mas também ela própria considera interessante uma mulher travesti, termo que utiliza, escrevendo sobre o que quiser e falando de livros. Enquanto ao homem branco, levanta a jornalista Adriana Ferreira concluindo: “é autorizado a escrever sobre tudo” (Sosa Villada, 2022, 09:17-10:00).

A sua história começa com um narrador em primeira pessoa contando-nos uma viagem de um casal Don Sosa e La Grace – que fazem forte referência ao pai e mãe de Villada – até o santuário da *Defunta Correa*, figura religiosa argentina que atrai muitos devotos de todos os lugares graças aos seus alegados milagres. A história da santa envolve uma peregrinação com seu recém-nascido, atravessando um deserto para encontrar o amado que tinha sido forçado ao abandono do lar para uma guerra, ao atravessar o deserto ela acaba morrendo de cansaço, fome e sede. Contudo, o seu filho de colo milagrosamente é encontrado vivo por camponeses mamado em seu seio, ou seja, sendo nutrido pela mãe morta:

O que Don Sosa e La Grace foram fazer naquele lugar depois de atravessar um deserto inteiro num descascado Renault 18, quase no final de 2008? Foram pedir que sua filha travesti achasse um trabalho melhor. No que trabalhava sua filha travesti? Era prostituta, evidentemente. Tinha ido estudar Comunicação Social e Teatro em Córdoba, mas acabou virando puta. Eles não sabiam, mas no inverno daquele ano dois clientes tinham dado um mata-leão na filha deles e roubaram todas as posses de sua pobreza: um televisor antigo que perdera a cor, um DVD emprestado, um aparelho de som e o carregador de seu celular. Também os quarenta pesos que carregava na carteira. Amarraram-na com sua própria roupa enquanto se encontrava desmaiada e, ameaçada com uma faca de serra, os dois ladrões a foderam, sem violência, só que durante toda uma longa noite. Ao amanhecer, um taxista amigo passou para buscá-la e ela ficou amarrada e humilhada no seu quarto de pensão (Sosa Villada, 2022, p. 11).

Através do trecho acima, percebemos as *posses da pobreza* da personagem que desde o início não tem nome, mas é caracterizada como universitária, apesar de estar completamente nas margens da sociedade. E entre a universidade e prostituição com a digna possibilidade do

seu lar de descanso, de trabalho, sendo sua casa os dois ao mesmo tempo. Desse modo, a história da viagem dos seus pais caminha na linha de encontrar com a protagonista em uma espécie de *em busca da filha perdida* para o retorno à casa. Depois de descrever sua forma de sobrevivência, a prostituição, que é desconhecida dos personagens iniciais que fazem a viagem, ela segue narrando-se.

Segundo Beatriz Sarlo: “A prostituição é uma atividade de risco (risco de enfermidades, de violência, de morte, de exploração obscura), e, sem dúvida, os lugares onde é exercida vivem em clima de tensão permanente que intimida aqueles que não participam de nenhum dos lados do negócio (Sarlo, 2005, p. 72). “Já os travestis exibem uma modalidade de sexo que perturba mais do que qualquer outra”, acrescenta a autora: “O que inquieta é a derrocada da norma única, é o enfraquecimento daquilo que era considerado como ‘normalidade’. O que inquieta é a transgressão visível daquilo que consideramos, sem pensar muito, como ‘natural’” (2005, p. 74).

Nesse cenário selvagem urbano e desigual que não faz oportunidades para todos, a escritora acaba se confessando, pois se ainda restava alguma dúvida, através da oração de sua mãe que acreditava que algo de ruim estava acontecendo com sua filha, acaba revelando-a por meio de seu pensamento maternal:

Que consiga um bom trabalho, Defuntinha Correa, que deixe o mal que estiver fazendo agora e que sua vida mude. Do lado de fora, o vento dos Andes se enroscou em si mesmo, se lançando depois a percorrer os mesmos desertos que secaram Deolinda em sua fuga e chegou até Córdoba, a capital. Três meses depois, a filha travesti de Don Sosa e La Grace, ou seja, eu – na escrita é inútil disfarçar uma primeira pessoa, pois os escritos começam a adoecer a partir de três ou quatro parágrafos –, estreava Carnes Tolendas. Porque além de gostar de ser puta, também gostava de teatro (Sosa Villada, 2022, p. 12).

Assim, é perceptível, a partir de sua *confissão* que o conto faz como uma *performance* cênica da autora, ou seja, da sua narração e assim rememoração de uma parte importante de sua existência que é um *trecho de sua biografia* passada em Córdoba no período dos seus estudos na Universidade, na vida urbana mais agitada, no começo do sonho de teatro. Com efeito, a sua afirmação no corpo do seu texto se configura também como estratégica, atuação. Desse modo, entende Diana Klinger por performance e como ela está ligada a teoria de gênero em Butler, o seguinte:

O termo inglês “performance” significa “atuação”, – “desempenho”, “rendimento”, mas começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos 1950 como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida. Do ponto de vista da antropologia, uma performance é “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (Schechner, 1988, p. 30).

Assim, para Victor Turner (apud Taylor, 2003, p. 19), as performances revelam o caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura. Pelo contrário, o performático significa, na teoria de gênero da crítica norte-americana Judith Butler, não o “real, genuíno”, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação. [...] A argumentação de Butler (2003, p. 197), ainda que voltada para uma *gender theory*, pode ser muito proveitosa para pensar o conceito de autoficção. Para Butler, o gênero é uma construção performática, quer dizer, uma construção cultural imitativa e contingente. O gênero é “um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido”. Butler argumenta que a noção de gênero como essência interior de um sujeito e como a garantia de identidade é uma ilusão mantida para os propósitos da regulação da sexualidade dentro do marco obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. Assim entendido, o gênero é considerado uma ficção regulatória e encarna uma performatividade por meio da repetição de normas que dissimulam suas convenções. A performance dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. Butler analisa o caso da paródia do gênero que realiza o travesti e diz que essa paródia não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitariam (Butler, 2008, p. 19).

Desse modo, respaldado pela crítica de Butler sobre gênero, Klinger relaciona o sujeito autoral autoficcional como escrita de si performática, aquela em que, pela repetição constante da atuação, faz com que nos passe a ideia de uma ilusão de uma identidade mais fidedigna de autor, mas que, assim mesmo como o gênero sexual, é algo que alguém faz – uma série de atos performativos repetidos, ou seja, a *autoficção* do eu não é uma substância fixa. Este tópico, é levantado por Camilla que na entrevista confessou provocar ‘estranhamento’ em suas *atuações* como literata, não por estar performando uma mulher nos termos de Butler, mas uma mulher ‘travestir’ escritora, ou seja, ‘espaço’ ainda pouco habitado e muito apagado, e que por consequência disso mesmo, sem ainda um ‘original’ ou ‘originais’ para se copiar, logo, performar. Ainda no seu conto, no seu espetáculo:

Carnes *Tolendas* durava aproximadamente cinquenta minutos e terminava com um nu frontal meu de frente para uma plateia que não podia acreditar que estava vendo uma travesti fazer aquilo. María se formou em Artes Cênicas com nota dez e elogios rasgados. A peça nos custou pouco dinheiro. Costurei o figurino, usávamos poucos objetos, bigodes, algumas flores de plástico e uma coroa de noiva. Tínhamos pensado em fazer oito apresentações durante dois meses. Uma apresentação por final de semana (Sosa Villada, 2022, p. 14).

É ainda pensando nas escritas de si como performances, que entendemos o conto-ensaio, de Amara Moira, na coleção “Eu escrevo: *dilemas das escritas de si*”, livro de 2025 que reuniu muitos autores contemporâneos para falarem de autoficção, escrita de si, escrivência etc. Na terceira parte do livro, intitulada *Eu escrevo: a própria voz*, encontramos escritas que se aproximam de contos, ensaios como performances sobre a temática central, ou seja, de escritores que já fizeram alguma escrita autorreferencial. E somado a isso, alguns temas, portanto, ‘a própria voz’, como no caso de Amara que vai escrever sobre a questão trans entre

outras do seu entorno: sendo a principal, a questão da violência corporal.

A autora Amara Moira, é uma escritora brasileira e a primeira mulher trans a obter doutorado em teoria literária pela Universidade Estadual de Campinas, utilizando o seu nome social, e, publicar seus escritos, entre outros feitos. No conto chamado *Trauma e transcrição* no livro citado, a autora começa perguntando: “– Mas foi estupro?” Para uma de suas amigas trans, e fica abismada ao saber que sim – aos oito anos de idade, o que faz ela pensar e se confessar com seu nome:

Acontecimentos do tipo são considerados a pior coisa que pode acontecer a uma criança, contudo elas estavam ali, adultas, se divertindo com essas lembranças. Seria coincidência as três serem travestis, terem vivido situações do gênero na infância e lidarem com essas memórias de maneira similar? Eis uma das questões que pretendo discutir aqui. Diferentemente das minhas amigas, que desde a infância foram percebidas como “bichinhas” e nunca precisaram oficialmente transicionar, eu só comecei a ver o mundo por uma perspectiva travesti perto dos 30 anos. Foi aí que tive as primeiras experiências com assédio, por exemplo. Até então ninguém nunca havia me abordado de maneira abusiva ou tocado o meu corpo sem o meu consentimento. Era medo o que, antes, impedia as abordagens invasivas? Mas, se era medo, o que havia efetivamente mudado para que, nesse início oficial de transição (quando comecei a me apresentar como Amara), tais investidas se tornassem recorrentes? Meu corpo era ainda o mesmo, em boa medida, exceto pelos vestidos, adereços e o pouco de maquiagem que eu me permitia usar (Moira, 2025, p. 197).

Acima, ela diz que nunca teve um assédio quando criança, e que quando teve, isso só iria acontecer perto de sua transição, enquanto adulta, portanto, reconhece os seus ‘privilégios’ que teve enquanto rapaz. De fato, a partir dos relatos de uma de suas amigas trans, que se convertem em relatos no plural no qual todas compartilham do mesmo sentimento, a autora acaba refletindo criticamente, e nesse sentido, entendemos um conto-ensaio. Na medida que ela vai tentar relacionar a sua própria voz, sua vida, ela acaba citando outras autobiografias para falar da temática levantando todas as referências bibliográficas ao final – e chegando a conclusão de que todas as autobiografias de mulheres trans que ela leu, estuda e cita, tem em comum o estupro quando criança. Entendemos, assim, como fica claro, que a narrativa se desenvolve em duas partes, uma na qual ela conta a sua experiência mais próxima de uma violência e a outra na qual ela faz um ensaio crítico e bibliográfico.

Aqui, optamos pela parte no qual ela usa a sua vivência como matéria para a narração – no qual também percebemos uma visão igualmente crítica. Nesse sentido, ela nos relewa que o mais perto que chegou de tais violências físicas que já leu, foram assédios durante um carnaval em Campinas, no qual se fantasiou de mulher pela primeira e teve várias *mãos bobas* que passavam pelo seu corpo. Nesse contexto, sentindo às vezes repulsa, mas, contraditoriamente desejada: “mas às vezes era justamente o oposto, o ato fazendo com que

eu me sentisse desejável, feminina o suficiente para atrair a atenção dos homens” (Moirá, 2025, p. 198), ao falar sobre isso com sua amiga no carnaval ela se descobre:

Em determinado momento, comento com uma colega cisgênero que, com essa chuva de mão-boba, agora eu estava sentindo na pele o que era ser mulher. Um comentário risonho, não crítico, com o qual ela ficou bastante irritada: –E você acha isso engraçado? Me desculpei pelo que havia dito e mudamos de assunto para não azedar a festa. Não era exatamente graça o que eu sentia, era uma forma inusitada de excitação, e o riso servia apenas para disfarçar o sentimento. Disfarçar de mim, inclusive, porque eu também não estava pronta para a descoberta que fazia (2025, p. 198).

Com base no excerto acima, ao narra sua experiência Amara percebe que não foi tão traumatizante enquanto na leitura das outras enquanto criança, que para si, parece tão inverossimilhante apenas com oito anos, quando já são “mais veadinhos”. É, nesse sentido, que entendemos que a própria voz da autora é a voz de tantas outras, ou seja, ela encontra nas leituras autobiográficas de mulheres trans todos os relatos traumatizantes que também são seus – e nesses, incluídos outros das mulheres cis, em um país que os índices de feminicídio e homofobia é aterrorizante. Sua experiência no carnaval se converte, mesmo que em outra medida: ela se sente agora representada por todas. E conforme os trechos trazidos, transformando sua narração em literária, uma escrita de si. Desse descobrimento ela reconhece que a hipótese mais acertada é ter tido começado a sua transição somente mais tarde, permanecido ‘homem’. Igualmente, agregamos a isso, depois de sua transição, a sua possibilidade de estudar cada vez mais se tornando a primeira doutora da Unicamp, escritora, professora, ativista em suas causas pelas suas, conforme ela conclui:

Tenho imbricado sexo e gênero em todos os textos que escrevo, tanto nos fantasiosamente autobiográficos quanto naqueles que se disfarçam de ficção. Sem concessões, sem pedidos de desculpa, sem alertas de gatilho. É a forma que encontrei de honrar a coragem dessas figuras que, muito antes de mim, com estratégias das mais improváveis, vêm inventando o direito de ser travesti (Moirá, 2025, p. 205).

Se Amara encontra em muitas outras vozes urgentes, ela poderia facilmente se deparar com a de Camilla. Era no teatro que Sosa Villada via a possibilidade de sair da prostituição conforme narrou no seu conto, acreditando em seus estudos, em uma oportunidade na sociedade ‘civilizada’ de representar no palco um personagem à margem, uma travesti. Ao perceber que não tinha mais nada a perder, depois dos crimes sofridos na prostituição, ela abraça sua atuação. A peça então se torna um sucesso. Eis que acontecendo o milagre da Defunta Correa, feito pela mãe da autora, eles retornam os três na peregrinação até a Santa, para agradecê-la:

Pouco tempo depois, fomos com La Grace e Don Sosa agradecer à Defunta por aquela virada de página. Antes de nos metermos no Renault 18 do meu pai, fizemos a promessa de nos tratar bem uns aos outros durante a viagem. Como família, era muito complicado dividirmos espaços fechados. Mas conseguimos. Também me chamou a atenção como era tremendamente sexy a imagem em gesso da Defunta Correa. Ao vê-la, pensei que a atriz Coca Sarli a teria interpretado de modo inesquecível no cinema.

– Como a Defunta é sexy! – falei ao pé do ouvido de La Grace. Tivemos um ataque de riso e Don Sosa nos obrigou a sair do lugar. Ao olhar para ele, nos demos conta de que andou chorando (Sosa Villada, 2022, p. 15).

Essa cena traz o sentimento de reconciliação entre a filha e os pais, ao ocuparem o mesmo espaço: o trajeto de carro até a Santa, logo, unidos enquanto família. Rindo da estátua da Santa que é também sensual, de vestido vermelho. Mas, no decorrer da narrativa, percebe-se que eles a apoiavam em sua transição e em seus estudos longe de casa, mesmo sem saber o que ela fazia para se manter dentro da universidade, para sobreviver em Córdoba, na grande cidade do interior. Percebemos, ademais, que a relação mais delicada é a com o seu pai que no trecho acima chora, ou seja, o sentimento de medo sobre aceitação da figura paterna se faz mais forte. Ainda na sua entrevista ela disse que no seu crescimento a relação entre seus pais era tal delicada que a forma de existir e se mostrar para eles e para o mundo era escrevendo, escrevendo-se e escrevendo-os (Sosa Villada, 2022, 22:22-22:24). Na trama, a primeira vez que seu pai vai lhe assistir ao seu espetáculo, ela se sente insegura: “Não sei se foi a turnê que me deixou muito cansada ou os nervos por atuar em frente ao meu pai, bastou começar e tive de pedir um microfone, pois não me ouviam” (Sosa Villada, 2022, p. 16). Nesse cenário, a escritora fazendo uma nova *performance* de si, encara aos outros, a si mesma e seus pais com a sua *verdadeira* face, sem a máscara da ficção – que o teatro impunha: a travesti, mas a mulher trans, fazendo o seu melhor show. Nua em cena diante do pai, o seu corpo literário nos revela: “Nunca ninguém falou com ele daquele jeito sem levar porrada. Mas sua filha travesti e prostituta, a razão de sua promessa para a Defunta, contou para ele a sua versão do milagre” (Sosa Villada, 2022, p. 17).

Ao fim, lança-se a hipótese de a escrita de si mais que performance em Amara Moira e Camila Sosa Villada, porém como um exercício de si memorialístico em muitas camadas, portanto, performances, no plural. Tanto política com a reivindicação do seu corpo, como pela representação de muitas outras, como pela atuação de si mesma. Nos contos, prólogo e ensaio, em estudo, as escritoras nos mostram a sutileza de suas poéticas de resistências urbanas, revelando como o palco do mundo ainda é violento, hostil e hipócrita, com suas contradições e seus momentos de alegria, fazendo-nos perceber suas coragens com relação a vida, portanto,

esperançar. É costume dizer antes de entrar em cena para uma atriz de teatro: “Quebre a perna!...” como sinônimo de boa sorte, nesse sentido, em seu conto Camilla tem nos mostrado uma ótima oportunidade para lhe aplaudir de pé, assim como Amara tem aplaudido tantas outras, as mesmas que a levaram tão longe, rasgando a cortina dos muitos teatros da sociedade patriarcal.

Assim, entendendo que ao escrever de si como *performances*, elas acabam amenizando o sentimento de solidão de um grupo muito excluído, ao reler e incorporar em suas escritas tantas outras, nenhuma estando mais sozinha. Diante disso, em um final feliz, Camilla se interroga: “O que aconteceu com o filho da Defunta Correa? Foi encontrado pelas travestis do Parque Sarmiento” (Sosa Villada, 2022, p. 17). Esse mesmo piá cresceu – transicionou – e seu nome é agora Dra. Amara Moira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sinto de vez em quando que sou o personagem de
alguém*

Clarice Lispector

*A distância entre o que foi uma pessoa e o que se
recorda dela é literatura*

José Saramago

Entre o que fomos e aquilo que lembramos ter sido há um espaço que a literatura não apenas ocupa, mas transforma. É nesse intervalo – entre experiência e memória, entre vida e escrita, entre o eu que viveu e o eu que se narra – que esta dissertação procurou situar as escritas de si. Mais do que investigar a correspondência entre vida e obra ou verificar a autenticidade de uma experiência narrada, interessou-nos compreender de que modo escritores contemporâneos elaboram literariamente suas experiências e, ao fazê-lo, como constroem diferentes formas de dizer “eu”.

Partimos, inicialmente, da discussão em torno da autoria, da chamada “morte do autor” e das formulações acerca da autobiografia e da autoficção. Esse percurso permitiu perceber que o retorno do autor à literatura não significa uma recuperação ingênua do sujeito como garantia de uma verdade biográfica. Ao contrário, a presença autoral nas narrativas contemporâneas coloca em questão justamente a possibilidade de separar, de maneira definitiva, experiência, memória, ficção e elaboração estética. O autor retorna, portanto, não como prova documental daquilo que aconteceu, mas como uma presença que participa do jogo literário e que exige do leitor novas formas de interpretação.

Foi a partir dessa constatação que buscamos deslocar a discussão da pergunta sobre “o que é verdade?” para outra questão: como a literatura produz uma verdade própria a partir da experiência? Nesse sentido, a noção de uma poética das escritas de si tornou-se fundamental para esta pesquisa. Em diálogo sobretudo com Philippe Gasparini, compreendemos que não há uma fórmula única capaz de reunir todas as manifestações da escrita de si. Cada escritor constrói, a partir de sua experiência, de sua memória, de sua linguagem e de suas escolhas estéticas, uma maneira particular de narrar a si mesmo.

Assim, a escrita de si não se reduz ao relato documental de uma vida. Ela implica seleção, montagem, deslocamento, invenção, esquecimento e rememoração. A experiência, quando transformada em literatura, já não permanece idêntica àquilo que foi vivido. É justamente nessa transformação que se encontra sua potência estética. A ficção não aparece,

portanto, como o oposto necessário da verdade, mas como uma das formas pelas quais uma experiência pode adquirir uma verdade literária. Nesse ponto, a noção de *transpessoal*, mobilizada a partir de Annie Ernaux, mostrou-se igualmente importante para nossa reflexão. Embora a escrita de si parta de uma experiência singular, o “eu” que se escreve, não permanece necessariamente encerrado em sua individualidade. Ao tornar-se matéria literária, uma experiência particular pode alcançar outras experiências, outras memórias e outros sujeitos. O “eu” deixa de ser exclusivamente privado para estabelecer uma relação com o outro e, sobretudo, com o leitor.

A escrita de si é, assim, simultaneamente, uma afirmação de singularidade e uma possibilidade de compartilhamento da experiência. Essa dimensão se torna ainda mais significativa quando observamos os contextos históricos e sociais atravessados pelas obras estudadas. Migração, colonialismo, guerras, ditaduras, sexualidades dissidentes, violência, pertencimento e deslocamento não aparecem apenas como temas exteriores às narrativas. Tais questões atravessam os próprios sujeitos que escrevem e participam da construção de suas memórias. Nesse sentido, narrar a si pode significar também recuperar experiências individuais inscritas em histórias coletivas que foram silenciadas, marginalizadas ou insuficientemente representadas.

É nesse horizonte que se inseriu nossa proposta de pensar o conto do eu. Se as escritas de si não pertencem exclusivamente ao romance ou às formas autobiográficas tradicionalmente reconhecidas, o conto oferece um espaço particularmente significativo para a elaboração de experiências pessoais. Sua brevidade, sua capacidade de condensação e seu caráter fragmentário permitem que uma vida seja apreendida por meio de episódios, imagens, lembranças e acontecimentos específicos. O conto não precisa narrar uma existência inteira para produzir uma escrita de si, pode fixar apenas um instante, uma memória, uma ferida, uma descoberta ou uma relação e, a partir desse fragmento, fazer emergir uma experiência mais ampla.

Foi justamente essa possibilidade que orientou a leitura do *corpus* no terceiro capítulo. As obras de Abdellah Taïa, Maryse Condé, Félix Bruzzone, Lina Meruane, Amara Moira e Camila Sosa Villada demonstraram que não há um único modo de construir o “conto do eu”. As diferentes formas encontradas – a escrita de si sem verniz, o relato e a performance – evidenciam que cada autor desenvolve procedimentos próprios para transformar a experiência em matéria literária. Em Taïa e Condé, a escrita de si articula deslocamento, pertencimento, memória e heranças coloniais, fazendo da escrita um espaço de elaboração de uma voz própria. Em Bruzzone e Meruane, a experiência individual encontra-se atravessada por contextos

históricos traumáticos, fazendo da memória também uma forma de interrogar heranças, ausências e traumas coletivos. Já em Amara Moira e Camila Sosa Villada, corpo, gênero e sexualidade conferem à escrita uma dimensão performativa, na qual o “eu” não apenas se representa, mas se constrói no próprio ato de narrar.

A leitura comparativa permite reafirmar, assim, que as escritas de si constituem um campo de possibilidades estéticas, no qual cada escritor elabora sua própria poética a partir da relação entre experiência, memória, ficção e linguagem. Não há, portanto, uma forma homogênea de representação do sujeito, mas diferentes modos de transformar a experiência em literatura. Nesse processo, o nome próprio e a primeira pessoa não garantem uma verdade absoluta, mas marcam uma presença construída textualmente. O “eu” é, simultaneamente, aquele que recorda, escreve e se produz pela escrita. É justamente nessa distância entre a pessoa que viveu e aquela que se recorda, para retomarmos Saramago, que a literatura encontra uma de suas possibilidades de criação.

A dimensão autobiográfica, por sua vez, não encerra a experiência no indivíduo. Ao tornar-se literatura, uma memória particular pode alcançar outras experiências e adquirir dimensão transpessoal. A escrita de si torna-se, desse modo, também uma forma de disputa pela memória: sujeitos antes representados pelo olhar do outro, como o Mouro na introdução, passam a assumir a palavra e a participar da construção de suas próprias imagens.

O conto do eu, portanto, constitui uma possibilidade estética própria de elaboração da experiência. A pesquisa demonstrou, assim, que diferentes poéticas são construídas na intrincada relação entre experiência, memória, ficção e linguagem. O sujeito não apenas recupera aquilo que foi: recria-se ao lembrar, produzindo não uma verdade absoluta, mas uma verdade poética capaz de transformar a experiência particular em possibilidade de reconhecimento no outro.

Se, como afirma Clarice Lispector, “sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém”, a literatura permite também narrar, fabular e disputar as formas pelas quais uma vida será lembrada, nesse movimento, o “eu” que escreve deixa de pertencer somente a quem escreveu e migra para outras consciências, memórias e histórias. É nesse trânsito entre o que fomos, o que lembramos e aquilo que a literatura nos permite tornar que reside a potência maior da poética da escrita de si.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUILAR, CÁMARA, Gonzalo, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALBARET, Céleste. Inspiração Literária. “A IDEIA DA MORTE”. Céleste Albaret e Marcel Proust. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUSIhIYzSP8>. Acesso em: 18 ago. 2025.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.
- AULETE, Caldas; GEIGER, Paulo. *Novíssimo Aulete: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. O malogro do demônio: a vocação. In: *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.141-152.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BATAILLE, Georges. Introdução. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020, p. 34-48.
- BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de uma moça bem-comportada*. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BEZERRA, Maria Leticia Macêdo. *Viajar é impreciso, a errância de Maryse Condé*. 2021, 113 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São

Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas, v. 1). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRUZZONE, Félix. Outras fotos de mamã. 2007. Disponível em: <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/escritura1/wp-content/uploads/sites/119/2020/05/BRUZZONE-F.-2007-%E2%80%9COtras-fotos-de-mam%C3%A1%E2%80%9D.pdf> Acesso em: 21 nov. 2025.

CANDAU, Joël. Da mnemogênese à memogênese In: CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016, p. 59-82.

COLETTE, Gabrielle. *A vagabunda*. Tradução: Julio Silveira. Rio de Janeiro: Ímã editorial, 2019.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONDÉ, Maryse. *La vie sans fards*. Paris: LCLattès, 2012.

CONDÉ, Maryse. *O coração que chora e que ri: contos verdadeiros da minha infância*. Tradução: Heloisa Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ERIBON, Didier. *A Sociedade como veredito*. Tradução: Luzmara Curcino. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022.

ERIBON, Didier. FLAMMARION. *Retour à Reims*. Disponível em: <https://editions.flammarion.com/retour-a-reims/9782080484772>. Acesso em: 19 ago. 2025.

ERNAUX, Annie. *Uma mulher*. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2024.

ERNOUX, Annie. *Discurso de Annie Ernaux ao aceitar o Prêmio Nobel de Literatura*. Fundação Maurício Grabois, 16 dez. 2022. Disponível em: <https://grabois.org.br/2022/12/16/discurso-de-annie-ernaux-ao-aceitar-o-premio-nobel-de-literatura/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas*. Editora zouk: Porto Alegre, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. Revista Criação & Crítica, São Paulo, Brasil, n. 4, p. 91–102, 2010. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>. Acesso em: 19 ago. 2025.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos, vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Márcio. *Sobre a evolução literária*. Revista Investigações [S. l.], v. 23, n. 1, p. 221–229, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1340>. Acesso em: 12 ago. 2025.

GASPARINI, Philippe. *Poétiques de je: du roman autobiographique à l'autofiction*. Paris: Presses Universitaires de Lyon (PUL), coleção Autofictions etc., 2016.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.

GOMES, Ângela de Castro. “Escrita de si, escrita da História a: a título de prólogo”. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução: José Luis Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HANSEN, Marise. *Os laços que unem Clarice e Carolina*. Quatro cinco um: a revista dos livros. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/artigos/literatura/os-lacos-que-unem-clarice-e-carolina>. Acesso em: 19 Ago. 2025.

HUMAN DIGNITY TRUST. *Morocco*. Human Dignity Trust: country profile. Disponível em: <https://www.humandignitytrust.org/country-profile/morocco/>. Acesso em: 8 set. 2025.

KAHLO, Frida. A CASA FRIDA. “Viva la Vida” de Frida Kahlo – 1954. *A Casa Frida*, 11 out. 2021. Disponível em: <https://www.acasafrida.com.br/single-post/viva-la-vida-de-frida-kahlo-1954>. Acesso em: 20 ago. 2025.

KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, n. 12, 2008, pp. 11-30. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178> Acesso em: 09 abr. 2023.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024.

LEIRIS, Michel. Da literatura como tauromaquia. In: LEIRIS, Michel. *A idade viril*. Tradução: Paulo Neves. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Rocco, Rio de Janeiro: 2010.

LOUIS, Édouard. *O fim de Eddy*. Tradução: Francesca Angiolillo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

MANGUEL, Albert. *A cidade das palavras*. Tradução: Titan Jr. Samuel. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MERUANE, Lina. *Volverse Palestina*. Editor digital: Titivillus, 2014. ePub (base r2.1).

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PERETI, Emerson. De desaparecidos e reaparecidos: as políticas da morte, o impulso da vida e a latência das artes. In: GUIZZO, Antonio Rediver; PERETI, Emerson; MATIAS, Felipe dos Santos (Orgs.) *América Latina: estudos comparados em literaturas e outras artes*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

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

PRECIADO, Paul B. *Orlando, minha biografia política*. [Vídeo no YouTube]. Túlio Asbahr. 29/05/2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wTfyxPbhDEg>. Acesso em: 13 ago. De 2025.

PRECIADO, Paul B. Orlando on the road. In: *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p.165-167.

RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SAID, Edward W. Legado da sociedade palestina é ter sobrevivido In: *Cultura e política*. Tradução de Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2012, p.150-153.

SANTIAGO, Silviano. *Meditação sobre o ofício de criar*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 173–179, 2008. DOI:10.17851/2317-2096.18.2.173-179. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216>. Acesso em: 19 ago. 2025.

SAPIRO, Gisèle. *É possível dissociar a obra do autor?* Tradução de Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Mário. (org). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SONTAG, Susan. AIDs e suas metáforas. In: *Doença como metáfora. AIDs e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.77-151.

SOSA VILLADA, Camila. *El viaje inútil*. Segovia: Tusquets Editores, 2018.

SOSA VILLADA, Camila. *Sou uma tola por te querer*. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Tusquets, 2022.

SOSA VILLADA, Camila. *Sou uma tola por te querer com Camila Sosa Villada na Megafauna Bate-Papo Completo*. YouTube, 12 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KDe875pY238>. Acesso em: 04 de nov. 2025.

SCHWARTZ, Adriano. Uma crítica e um incômodo. In: AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (Orgs.). *Eu escreve [recurso eletrônico]: dilemas das escritas de si*. Rio de Janeiro: Record, 2025. Recurso digital.

TAÏA, Abdellah. *Aquele que é digno de ser amado*. Tradução: Paulo Werneck. São Paulo: Nós, 2018.

TAÏA, Abdellah. *Mon Maroc*. Paris: Points, 2009.

TAÏA, Abdellah. MON MAROC. Facebook: Abdellah Taïa. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=524189935730754&set=a.259693755513708>. Acesso em: 17 nov. 2025.

VIDARTE, Paco. PISEAGRAMA, 13 Desobediência Texto de Paco Vidarte. *ÉTICA BIXA*. <https://piseagrama.org/edicao-da-revista/13-desobediencia/>. p. 77-85.

WOOLF, Virginia, *Orlando: uma biografia*. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.