



CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESCRITA CRIATIVA

**O EU PARRESIÁSTICO EM ROMANCES DE LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de Andrade

CURITIBA
2023

Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de Andrade

**O EU PARRESIÁSTICO EM ROMANCES DE LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Teoria Literária da
Unibrasil.

Linha de Pesquisa: Escrita Criativa.

Professor Orientador: Professor Dr.
Edson Ribeiro da Silva.

CURITIBA
2023

TERMO DE APROVAÇÃO

Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de Andrade

O EU PARRESIÁSTICO EM ROMANCES DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Presidente: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

Convidada externa: Profa. Dra. Janice Inês Nodari (UFPR)
CPF 871.179.640-91

Convidado interno: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo
(UNIANDRADE)

Curitiba, 20 de março de 2023

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre prazeroso. Por isso, começo pelo princípio de tudo: as palavras. Sou grata por tê-las conhecido. Elas me abriram todo um universo de possibilidades. Com elas, aprendi a amar, a curar, a entender, a me perder em tantas letrinhas, mas também a me achar. Eu compreendi regras da vida através das regras gramaticais, assim como as entrelinhas de um texto me fizeram interpretar as ironias e as verdades do mundo das pessoas. As palavras me cativaram tanto que não consigo mais me desprender dos seus abraços. Paixão à primeira letra.

Agradeço também às primeiras sílabas que falei: pá e má. Com elas, eu formei as palavras mais importantes que carrego até hoje dentro do peito: papai e mamãe, a quem serei eternamente devedora de beijos e de amor.

As sílabas se multiplicaram, juntaram-se a outras e criaram mais motivos para ser grata: família, irmãos Hélder e Ceíça, marido Julio, filhos Tainá e Igor, sobrinho André e, em especial, minha amiga, sobrinha e incentivadora Carolzinha.

Vieram os professores, ao longo de toda a minha jornada, que ampliaram meu vocabulário. Hoje, mais velha, tenho mestres que são verdadeiras bibliotecas ambulantes, como brinco com o meu querido orientador Edson Ribeiro da Silva. No mestrado, fui metralhada com palavras e frases e textos de conhecimento. Quero mais!

Agradeço à vida e ao “cara lá de cima” que me possibilitou ver o poder das palavras e enxergar seus sentidos. Meus amigos invisíveis também contribuíram bastante para que eu adubasse todos os dias a minha fértil imaginação, que brotava em palavras.

Agradeço a mim que não desisti de correr atrás daquilo em que acredito: o poder de transformação por meio das letrinhas e das palavrinhas. Foi através delas que cheguei até aqui. É com elas e por elas que eu seguirei adiante.

RESUMO

Este trabalho se justifica por ter encontrado na *parresía* uma explicação para a demanda, no mercado brasileiro, pela literatura que mostra a verdade do narrado em distintas realidades. O fundamento está em teóricos, como Michel Foucault, que traz o conceito de *parresía* da Grécia Antiga e o aplica em testemunhos contemporâneos, assunto defendido por Márcio Seligmann-Silva, que também embasa o estudo e que mostra o comprometimento com a verdade dentro das narrações testemunhais. Karl Erik Schollhammer é um notável teórico porque dá ênfase à tendência literária atual de relatar a realidade de universos íntimos e sociais, dando voz a populações marginais. Philippe Lejeune faz parte dos estudiosos citados porque vem com a ideia de antificção nos diários, a estética do comprometimento com a verdade. A principal obra analisada neste trabalho foi *Divórcio* (2013) de Ricardo Lísias, escolhida por ser um romance autoficcional e antificcional que narra uma experiência de vida e testemunha a verdade, inserida em uma estrutura ficcional. O romance em questão é um exemplo de escrita de si, onde o sujeito-autor se tem como objeto. Ao ampliar a discussão sobre a escrita de si que tem a coragem de falar a verdade por meio de modos elaborados de narração, verifica-se a ligação indissociável entre a estética da antificção e a *parresía*. Outros autores são utilizados neste trabalho para ilustrar tal ligação, entre eles: Conceição Evaristo, Marcelo Rubens Paiva, Gilberto Dimenstein e Tatiana Salem Levy. Todos trazem à tona o sentimento de empatia autor-leitor que configura uma escrita parresiástica, onde o leitor sabe que vai encontrar nas obras a verdade do narrado.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Autoficção. Antificção. *Parresía*. Escritas de si.

ABSTRACT

This work is justified by having found in *parrhesia* an explanation for the demand, in the Brazilian market, for the literature that shows the truth in different realities. The theoretical background draws from theorists, such as Michel Foucault, who brings the concept of *parrhesia* from Ancient Greece and applies it to contemporary testimonies, a subject defended by Marcio Seligmann-Silva, who also supports the study and shows the commitment to the truth within the witnesses narratives. Karl Erik Schollhammer is a remarkable theorist because he emphasizes the current literary trend of reporting the reality of intimate and social universes, giving voice to marginal populations. Philippe Lejeune is part of the cited scholars because he comes up with the idea of antifiction in the diaries, the aesthetics of commitment to the truth. The main book analyzed in this work is *Divórcio* (2013), by Ricardo Lísias, chosen for being an autofictional and antifictional novel that narrates a life experience and testifies to the truth, embedded in a fictional structure. The novel in question is an example of self-writing, where the subject-author places himself as an object. By expanding the discussion on the writing of the self that has the courage to speak the truth through elaborate modes of narration, the inseparable link between the aesthetics of antifiction and *parrhesia* is verified. Other authors are used in this work to illustrate such connection, among them: Conceição Evaristo, Marcelo Rubens Paiva, Gilberto Dimenstein e Tatiana Salem Levy. All of them bring to light the feeling of author-reader empathy that configures a parrhesiastic writing, where the reader knows that he will find the truth of the narrated in the books.

KEYWORDS: Romance. Autofiction. Antifiction. *Parrhesia*. Writing of the self.

SUMÁRIO

RESUMO	VIII
ABSTRACT.....	IX
INTRODUÇÃO	1
1 ROMANCE COMO ESCRITA DE SI.....	7
1.1 O ROMANCE NA VISÃO DE TEÓRICOS.....	8
1.2 O ROMANCE COMO ESCRITA DE SI	11
1.3 ROMANCE E <i>NOVEL</i>	13
1.4 A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA EVOLUÇÃO DO ROMANCE.....	17
1.5 A MORTE DO AUTOR.....	19
1.6 IDENTIDADE NARRATIVA	22
1.7 MULHERES E ROMANCE.....	24
1.8 O JOGO NARRATIVO	26
1.9 O ROMANCE COMO MOCINHO.....	29
1.10 O ROMANCE COMO VILÃO.....	32
2 A BUSCA PELO REALISMO E PELA VERDADE DAS HISTÓRIAS.....	35
2.1 A LITERATURA MARGINAL.....	36
2.2 UNIVERSOS ÍNTIMOS	39
3 A AUTOFIÇÃO E A ANTIFIÇÃO ROMANESCA.....	43
3.1 LITERATURA CONTEMPORÂNEA: A AUTOFIÇÃO.....	50
3.2 LITERATURA CONTEMPORÂNEA: TESTEMUNHO	54
3.3 A LITERATURA DE TESTEMUNHO NO BRASIL.....	58
4 O NASCIMENTO DO EU	62
4.1 OS CUIDADOS DE SI E O “EU”	66
4.2 A <i>PARRESÍA</i> DE FOUCAULT.....	74
4.3 <i>PARRESÍA</i> : VALOR POSITIVO E NEGATIVO.....	76
4.4 <i>PARRESÍA</i> : UM JOGO	76
4.5 <i>PARRESÍA</i> POLÍTICA VS <i>PARRESÍA</i> FILOSÓFICA	78
4.6 AS CARACTERÍSTICAS DO PARRESIASTA.....	79
5 A <i>PARRESÍA</i> AO LONGO DA HISTÓRIA DO ROMANCE	81
6 ANÁLISE LITERÁRIA DO ROMANCE AUTOFICTIONAL E ANTIFICTIONAL	

DIVÓRCIO93

7	ESCREVIVÊNCIA E PROESIA.....	104
7.1	ESCRITA E DOR	111
7.2	POR QUE ESCREVO?	116
7.3	A FORÇA DA PALAVRA.....	120
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
	REFERÊNCIAS.....	131

INTRODUÇÃO

Começar uma dissertação é uma tarefa difícil. Qual palavra utilizar? Qual linguagem a ser empregada? Acadêmica, óbvio. Será? Como jornalista, tenho dificuldade em seguir as normas da ABNT, a linguagem formal requerida pela academia. Talvez, por isso, escolhi o mestrado em escrita criativa. Acredito que, na área da criatividade, podemos passar um pouco dos limites demarcados. Sem ter certeza de que posso ousar, tenho medo. Duas palavras fortes – ousar e medo –, minhas companheiras ao longo de todo este percurso, e que compõem o meu trabalho sobre a presença do “eu” na literatura contemporânea. E como será defendido aqui, a utilização do “eu” nas obras tem sido bastante comum nos nossos tempos. O que as pessoas têm tanto a dizer de si? Foi esta pergunta que me fez escolher o tema do trabalho.

Durante dois anos, li muita literatura, obras de pesquisadores, ideias já pensadas, mas não vi o lado humano entre as linhas das pesquisas. Identifiquei críticas, algo como, “hoje as pessoas são narcisistas demais e estão escrevendo sobre si mesmas só para mostrar seus feitos ao mundo”. Pode ser que algumas façam isso. Respeito. Mas há um tanto de outras pessoas que precisam jogar as palavras no papel para não enlouquecer com os problemas da vida. E atualmente, os escritores estão fazendo isso à medida em que testemunham sobre a verdade contida em uma estrutura de ficção. A verdade que dói, que incomoda, que necessita ser revelada para que o outro possa aprender e se transformar, como é uma das tarefas da literatura. O que noto é que o antificcional virou uma estética bastante apreciada e a *parresía* caiu no gosto popular. Sendo até musical e imitando Tom Jobim, eu diria: “quando um coração que está cansado de sofrer encontra um

coração também cansado de sofrer...” Sinto que é bem isso que explica a relação autor-leitor nos romances contemporâneos.

Por isso, com a pergunta na cabeça (o que as pessoas têm tanto a dizer de si?) e o foco estipulado (a verdade de um testemunho que é colocada em um romance, mesmo com toda a sua estrutura de ficção), iniciei minha jornada, com uma metodologia simples: ler, observar, procurar teóricos que me ajudaram a entender e sentir as entrelinhas da escrita de si contemporânea. Sei que o último verbo – sentir – não é apreciado pelos acadêmicos mais conservadores e que estão ainda na base cartesiana e linear. É certo que, desde que existe a psicanálise, o pensamento acadêmico passou a considerar os sentimentos e o inconsciente como essenciais à explicação do real. Aliás, o filósofo Blaise Pascal (1623-1662), quando criou a “filosofia do coração”, que nomeia a emoção como um dos elementos do conhecimento, além da razão, já advogava isso. Mas se lembra daquela palavra: “ousar”?

De modo a explicitar a pessoalização da experiência, vou me colocar no texto, em primeira pessoa, para verificar como é escrever sobre mim mesma. Brincarei com as linguagens que aprendi ao longo da vida: jornalística, acadêmica e do coração. Gosto de ler experiências de vida que se agigantam, muitas vezes, em realidades e problemas coletivos, sociais, econômicos. A dificuldade de um pode ser também minha ou sua. A *parresía* de Michel Foucault, os estudos sobre a literatura contemporânea de Karl Erik Schollhammer, o testemunho de Márcio Seligmann-Silva, a autoficção da especialista no tema Anna Faedrich Martins Lopez são o cimento da minha construção. Eles vão embasar aquilo em que acredito. Cito outros pensadores, autores, mas esses foram meus mestres. Eles me ajudaram a pensar até aqui.

Com esses teóricos ao meu lado, iniciei as leituras de Marcelo Rubens Paiva, Ricardo Lísias, Jean-Paul Sartre, Conceição Evaristo, Cristovão Tezza, Isabel Allende, Jeferson Tenório, Tatiana Salem Levy, Eliane Brum, Bartolomeu Campos de Queirós, Chico Buarque... uma lista sem fim. Todos falam de si, seja de uma maneira poética, seja com dor ou sofrimento; eles expõem uma realidade, uma verdade que nos envolve, nos incomoda, nos faz pensar, nos atinge como seres humanos. Cada um com seu estilo mexe no que há de mais precioso em nós: o coração-emoção.

Definida a minha linha de pensamento, o meu objetivo e minha metodologia, agora exponho o conteúdo de cada capítulo. Busquei costurá-los, fazê-los ter coerência e coesão, para que haja uma compreensão do que quero defender: o “eu” como tendência na literatura contemporânea, o “eu” que fala a verdade, o “eu” que se mostra inteiro, o “eu” que precisa escrever para se libertar ou para escancarar uma realidade que o outro não conhece, o “eu” de um romance autoficcional e antificcional. Tudo bem que esse “eu” seja cartesiano, pois ele é o centro agregador de experiências. Aceito Descartes, mesmo com as ressalvas de Ricoeur de que o homem-narrativa vai se construindo pelo discurso e pela palavra. Para isso, dividi o trabalho em sete pedaços, fragmentos de um tempo contemporâneo que conversam entre si e formam o conjunto desta obra.

O capítulo 1 trata do **romance como escrita de si** poderosa que mexe com o humano presente em nós, já que a voz que narra é reconhecida como a voz do autor que tem a coragem de expor a verdade, em uma escrita em que o próprio sujeito-autor se tem como objeto. A ideia é mostrar um pouco da história do gênero literário, suas características, a diferença que os ingleses colocaram entre *romance* e *novel*, e enfatizar a participação das mulheres, primeiramente como leitoras e, depois,

como autoras e impulsionadoras da literatura romanesca. Também são citados os lados “mocinho” e “vilão” do romance e o jogo narrativo ficcional que se desenvolve no interior das obras. Não tem como não falar da representação do real na evolução do romance, ligando a antificção ao retorno do real. O capítulo trata ainda da morte do autor, na época dos estruturalistas que privilegiavam o texto e ignoravam quem o escrevia, e da guinada da subjetividade que vem trazendo de volta o “eu” dentro das obras. A identidade narrativa de Ricoeur é peça fundamental no capítulo. Entre os teóricos apontados estão Milan Kundera, Wolfgang Iser, György Lukács, Mikhail Bakhtin, Catherine Gallagher, Philippe Lejeune, Michel Foucault, Beatriz Sarlo, Diana Klinger, Umberto Eco, Paul Ricoeur e Roland Barthes.

O capítulo 2 traz o romance já na **busca pelo realismo e pela verdade das histórias**. O teórico Schollhammer é quem norteia os passos neste caminho porque ele defende que os escritos que falam a verdade são tendência no Brasil. A literatura marginal abre espaço para as vozes periféricas das comunidades, assim como os universos íntimos, com o “eu” bem presente. Hal Foster aparece com seu realismo extremo nas artes visuais e que acaba se alastrando para a literatura.

O capítulo 3 segue a linha do escritor que quer gritar sua dor, sua experiência de vida, resgatar memórias, criando uma literatura da verdade. A forma utilizada para isso é **a antificção e a autoficção romanesca**. Trago definições e busco a literatura de testemunho, bastante utilizada no contexto antificcional. Também busco os pactos de leitura entre autor e leitor que definem como as obras autoficcionais e antificcionais querem ser lidas, ou seja, como textos assertivos ou como ficção ou ambos. Aqui, a base utilizada é dos seguintes teóricos: Márcio Seligmann-Silva, Anna Faedrich Martins Lopez, Philippe Lejeune, Manuel Alberca e John R. Searle.

O capítulo 4 é fundamentalmente fechado nas teorias do filósofo Michel Foucault. Faço um apanhado do **nascimento do eu**, já que pretendo mostrar que o “eu” parresiástico – que fala a verdade – está presente na literatura contemporânea e dentro dos romances antificcionais e autoficcionais. Tento responder à questão: Quando o “eu” começou a fazer parte do pensamento ocidental, ou melhor, quando o sujeito foi aceito no centro filosófico da comunidade humana? E qual foi a sua transformação até os tempos atuais? Também trato do tema da *parresía* (a coragem da verdade), questão aprofundada nos estudos de Foucault em seus últimos anos de vida. Para ele, a *parresía* – e vou grafar desta forma, acompanhando a tradução do livro *A coragem da verdade* – transmite o discurso verdadeiro, a franqueza, por meio da qualidade moral de quem fala, mesmo que isso machuque alguém ou a si mesmo. É um dever criticar a si ou ao outro, colocando-se até em perigo por causa da verdade.

O capítulo 5 discorre sobre a ***parresía* ao longo da história do romance**. Exponho o modo como ela se transforma, indo da digressão em autores como Tolstói, assumindo a ficção autobiográfica, criando as estéticas politizadas, nas quais o que está lá é a ideologia do autor, até chegar aos precursores da autoficção, como Jean Genet e aos autoficcionistas que são parresiastas, como Ricardo Lísias e Marcelo Rubens Paiva. Traço mais caminhadas até atingir uma *parresía* engajada, de raças, gêneros e classes sociais marginalizadas. O trajeto percorrido é para demonstrar como o autor foi ganhando a coragem de se expor como si mesmo.

O capítulo 6 faz uma **análise da obra *Divórcio*** de Ricardo Lísias, mostrando que o autor-narrador-protagonista é um mestre na arte de unir *parresía* e antificção. A soma dos dois conceitos é o que os leitores estão querendo ler atualmente:

testemunhos que narram a verdade de um trauma individual ou coletivo, inseridos na ficção romanesca.

O capítulo 7 é a **escrevivência** (escrita de vida) e a **proesia** (prosa poética), termos usados por Conceição Evaristo e Frei Betto, respectivamente. Explorei esses dois vocábulos porque minha intenção é mostrar, na prática, como se opera essa escrita do eu. Cito alguns romances que utilizam a escrita de si, que expõem a verdade, na estrutura ficcional romanesca. Aliado a isso, coloco vários escritores respondendo à seguinte questão: Por que escrevo? Destaco ainda o valor da palavra, já que ela é o alicerce para um bom texto.

Com este trabalho, pretendo levantar a discussão sobre a presença do “eu” no romance contemporâneo brasileiro, que quer falar a verdade sem perder a estrutura da ficção. E, claro, tais considerações não se esgotam aqui. O eu parresiástico de Foucault precisa ser aprofundado, assim como as razões que levam o “eu” a escrever sobre si: dor, autoconhecimento, denúncia, terapia? Talvez, agora, com a premiação da escritora francesa de autoficção Annie Ernaux, com o Nobel de Literatura de 2022, a academia aprecie e analise com mais profundidade o tema aqui proposto. Alguns intelectuais questionam a premiação. Muitos outros argumentam que a sociedade atual tem uma demanda grande pelo factual, em uma tentativa de combater *fake news* e o negacionismo. De qualquer maneira, acredito que um projeto futuro de pesquisa possa fazer essa ligação das áreas da saúde e de letras, provando que escrever sobre o “eu” é muito mais complexo do que imaginamos. Deixo, então, explicitada a pergunta-chave que me norteou ao longo de todo o processo de escrita: existe esse eu parresiástico nos romances da literatura brasileira? O eu que tem a coragem de falar a verdade?

1 ROMANCE COMO ESCRITA DE SI

Sou índia, embora não tenha nascido em uma aldeia. Meus bisavós ou tataravós viviam em tribos. Não sei qual etnia, ao certo, mas trago características deles na minha configuração física e nas minhas atitudes e comportamentos.

O texto poderia muito bem começar um romance, memórias, uma autobiografia, um conto, não é? Sim, poderia. E tudo o que está aí é verdade. Eu teria como escrever várias versões a partir desse trecho que traz identidades como narrativas de vida. Que tal testemunhar sobre as atrocidades sofridas pelos povos originários no Brasil? Quem sabe criar um romance com informações verdadeiras de uma vida vivida perto da natureza? Discorrer, de maneira memorialística, sobre um recorte das minhas aventuras pelas tribos que visitei ou elaborar um conto baseado em uma história real? Escritas de um “eu” que gostaria de ser visto, ouvido, entendido. Um grito de liberdade e de respeito pelos povos indígenas. Sim, eu poderia escrever, seguindo a tendência contemporânea dos autores, uma verdade minha, mas também de toda uma coletividade indígena que foi massacrada e abusada ao longo do tempo.

São obras baseadas nessa linha de raciocínio que estamos observando no Brasil e até no exterior. Vemos romances que falam a verdade, sem esquecer a sua estrutura ficcional. É aqui que vou me reter. O romance como uma escrita de si poderosa que vem trazendo palavras-realidade que mexem com o humano presente em nós. Histórias de vida que são expostas na literatura para nos fazer enxergar não só a dor ou o ponto de vista do outro, mas o nosso próprio caminhar na vida, as nossas emoções. Com os romances, nós visitamos seres humanos desnudos, embora protegidos pela literatura. Autores-narradores que têm a coragem de falar a verdade.

Assim, vamos, primeiramente, entrar no mundo do gênero literário que encanta e, ao mesmo tempo, desnorreia os estudiosos e os teóricos com seus flertes com a realidade, criando uma fronteira tênue entre a ficção e a veracidade dos fatos. E a tensão, não resolvida, vem de muito tempo. Sem atentar para a problematização, cada vez mais, o romance vai tomando espaço, alargando suas potencialidades e conversando com áreas diversificadas como cinema, história, psicanálise, universo *on-line*, direito, teatro etc. bem como se aproximando de outros gêneros literários.

E sem perceber, a modalidade de narrativa vai se transformando em algo novo, porém fincado na ficção – traço distintivo do gênero – que, segundo Catherine Gallagher (2009), faz com que a ficção precise ser redescoberta. Só que para redescobri-la, precisamos voltar ao passado e acompanhar a sua evolução.

1.1 O ROMANCE NA VISÃO DE TEÓRICOS

O romance germinava e se multiplicava na França do século XVII, e foi lá que surgiu o primeiro tratado legitimador do gênero. O bispo de Avranches, Pierre-Daniel Huet, prefaciando um livro de Madame Madaleine de La Fayette – intitulado *Zaïde* – deu a “bênção” para que a aristocracia francesa continuasse a consumir essa arte considerada sem polimento algum e de pouca dignidade pela crítica canônica. E, de acordo com Luiz Costa Lima (2009, p. 160), “se isso era bastante para que desqualificassem o gênero, não era suficiente para que o censurassem”. Assim, o romance seguiu arrebatando leitores e se estendendo, no século XVIII, para a Inglaterra, ainda nas palavras de Lima (2009, p. 158) sob a “acusação” de ser algo “pecaminoso”.

Mesmo com o caráter de pecaminoso e a acusação de que agredia a decência da sociedade aristocrática da época, o romance continuou se popularizando, forçando, assim, os teóricos a prestarem mais atenção a ele e a estudá-lo. Temos Friedrich Schlegel – um nome de destaque nos movimentos literários europeus do século XIX – com os *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803), que levantava uma série de questões sobre o romance. Inclusive, o lançamento do livro em português mereceu um artigo no caderno de Cultura do jornal *O Globo*:

O título evidencia a relevância do gênero filosófico predileto no início do romantismo: os fragmentos. Na contramão da completude totalizante do sistema do saber em voga na época – e que ganharia sua máxima expressão com Hegel –, os escritos de Schlegel expressam um pensamento descontínuo. Era um exercício de reflexão para o qual o inacabamento era incontornável e por isso deveria ser explicitado na forma de escrita. (DUARTE, 2017, s/p.)

São 4.700 fragmentos que tratam do romance como uma fusão de todos os gêneros. Os primeiros românticos alemães, aqui entra Schlegel, diziam que, enquanto sujeitos de um discurso, eles eram não lineares, fragmentados e colocavam em xeque o que o Iluminismo defendia: a razão.

Destaco Lukács com a obra *A teoria do romance* – publicada como artigo em 1916 e, como livro, em 1920 –, constatando que o romance é a forma necessária da modernidade. Ele faz uma comparação entre o mundo grego e o mundo contemporâneo, acentuando a proximidade da épica com o romance, como se esse fosse o descendente daquele:

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a

imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 55)

Para Lukács, o romance não é uma invenção de alguém, mas o produto de uma sociedade de consumo e de produção:

Podemos depreender das palavras de Lukács que o gênero romance ergueu-se desse espaço interno comum a todos e que – por causa de uma certa estrutura social, a estrutura capitalista – foi tornando-se cada vez menor. É do degrau entre o que queremos ser/fazer e entre o que temos de ser e fazer que surge a estrutura do romance. Das leis que nos escravizam surge a busca por leis internas quase apagadas, varridas para uma terra de ninguém. (MARTINS, 2012, p. 253)

Eu não teria como passar pelo romance sem falar de Mikhail Bakhtin, nem que fosse de uma forma breve. O teórico era um apaixonado pelo gênero literário em questão e, por isso, focou seus estudos no tema, principalmente, com relação à percepção da linguagem e à representação do espaço e do tempo.

Não irei me alongar por aqui – Bakhtin é tão complexo que levaria uma dissertação toda para explicar seu pensamento –, apenas dar algumas pinceladas nas características apontadas como sendo próprias do romance. De acordo com José Luiz Fiorin (2016), Bakhtin acreditava que “não é o mundo que é um livro que nos ensina tudo. O romance é o livro que nos permite conhecer o mundo e a linguagem” (p.150), pois ele é aberto “à mudança, à diversidade” (p. 149), e continua dizendo que sua construção “está fundada na relatividade. Ele não tem linguagem própria, pois assimila todos os gêneros, com a linguagem peculiar de cada um” (p. 149). Portanto, o romance é “plurilinguístico, pluriestilístico e plurivocal” (p. 125), ou seja, ele é um gênero sem regras preestabelecidas:

Um romance apresenta diálogos de todos os tipos (a conversação mundana, o bate-papo de amigos, o colóquio dos amantes...), monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos, proclamações oficiais,

memorandos, etc. [...] O romance faz tudo isso para mostrar a complexidade das esferas de atividade que retratam uma determinada época. (FIORIN, 2016, p. 128)

A riqueza do romance está exatamente, a meu ver, na mistura, no trabalho de construção e de remodelagem. E quando o gênero literário nasceu? Alguns teóricos defendem que o romance veio com a ascensão da burguesia, mas Bakhtin, relatado por Fiorin (2016, p. 127), acredita que o romance perpassa toda a história da literatura ocidental, da Grécia até os nossos dias. De qualquer forma, a burguesia teve, sim, um importante papel na disseminação da modalidade narrativa que chega, aos nossos tempos, com uma nova roupagem. E estamos apenas considerando o contexto ocidental. Há registros de romances escritos no Japão no século XI, como o livro *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu.

1.2 O ROMANCE COMO ESCRITA DE SI

Você já fez um diário ou leu um livro de memórias, contando sobre uma viagem, uma dificuldade, a vida de alguém? As escritas de si nada mais são do que narrativas com traços autobiográficos e, em tempos atuais, é um espaço onde o autor pode aliar a verdade dos fatos a situações ficcionais. Sendo mais objetiva, a escrita de si é aquela em que o eu se revela contando a própria vida, tentando se organizar em meio a um mundo fragmentado e caótico. O sujeito, na escrita de si, faz de tudo para objetivar o eu que fala, seja em um diário, em memórias, no testemunho, na autobiografia, na autoficção ou no romance – este último objeto deste estudo.

E um parêntese é necessário aqui para ressaltar que a separação entre sujeito e objeto é a base do cartesianismo. Ser sujeito e objeto ao mesmo tempo cria a necessidade de nos vermos como os outros veem, através de narrativas. Isso é o

si-mesmo como o outro de Paul Ricoeur (2019). O eu é sujeito, mas o si-mesmo é sempre objeto.

Mas para falar de romance, começo pelo tema da vida de Philippe Lejeune (2014): a autobiografia. A explicação é simples. Os dois gêneros literários eram considerados opostos e, aos poucos, a fronteira entre eles veio se apagando porque o romance invadiu o território autobiográfico, tornando-se uma escrita de si bem contemporânea, onde o sujeito-autor se tem como objeto.

Dessa maneira, primeiramente, vamos à definição de autobiografia elaborada pelo teórico Lejeune (2014, p. 16): “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.”

Além de definir o conceito, Lejeune (2014) defendeu que para uma obra ser considerada autobiografia ela precisaria que o autor, o narrador e o personagem fossem a mesma pessoa. Essa identidade de nomes firma um contrato de leitura, o chamado pacto autobiográfico. Ele implica na reciprocidade entre o autor e o leitor: o primeiro comprometendo-se a ser autêntico e verdadeiro, já que conta a sua própria história; o segundo, a acreditar no que está lendo:

Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? (LEJEUNE, 2014, p. 85)

E o romance não poderia ser enquadrado em todas as particularidades descritas como autobiografia? Sim. Por isso, Serge Doubrovsky escreve o romance *Fils* (1977), provando que a ficção também poderia ter a identidade onomástica (autor = narrador = personagem) e ainda ter um caráter autobiográfico. Assim, nasce

a autoficção, colocada no meio do caminho entre a autobiografia e a ficção (romance). Assunto a ser tratado mais à frente. Hoje, os três conceitos (autobiografia, autoficção e romance) se misturam, invadindo as fronteiras uns dos outros, apesar de os limites ainda existirem.

1.3 ROMANCE E NOVEL

A invasão do espaço na autobiografia, por parte do romance, não ocorreu de forma abrupta. Aliás, nem mesmo o gênero ficcional foi entendido de pronto e vemos isso, claramente, engatinhando, na Inglaterra, lá no século XVIII. Por isso, vamos nos ater a uma distinção bastante oportuna, verificada naquele país, onde ao contrário do Brasil e de outros países, a transformação, sofrida pelo romance, é bem delineada. Antes, é bom salientar que o *novel*¹ – e já iremos falar sobre o termo – surgiu antes da autobiografia canônica, ali no fim do século XVIII, com *As confissões*, de Rousseau.

Os teóricos de língua inglesa possuem duas denominações para a narrativa ficcional: *romance* e *novel*. O primeiro termo marca obras com textos fantasiosos e de invenção e, após o século XVIII, – quando a modalidade narrativa passou a ser considerada um gênero literário – entra o segundo vocábulo (*novel*), com textos que se utilizavam não só da verossimilhança de Aristóteles, como da imitação do real, algo mais moderno.

Só uma pausa para diferenciar a verossimilhança da imitação do real. Verossimilhança é um conceito aristotélico, milenar, que significa a capacidade de um texto de se parecer real ou crível. Nas palavras de Aristóteles, na *Poética*:

¹ A palavra *novel* será retratada como substantivo masculino.

Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verosímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verossimilhança. (ARISTÓTELES, 2008, p. 68)

Quer dizer que a verossimilhança atua no campo das possibilidades e não da realidade. O pensador da Antiguidade Clássica e antigo discípulo de Platão defende fortemente isso: a arte não atua no campo do real, do factível. Ela pode ser semelhante ao real, mas não é cópia dele. Já a imitação do real é diferente. Busca-se uma veracidade dos fatos, uma reprodução da realidade, não apenas a plausibilidade das histórias.

Com a diferença colocada, voltemos à passagem do *romance* para o *novel*, quando houve bastante problema com a ideia de fato/ficção. Gallagher (2009, p. 634) atesta que “no século XVII e no começo do XVIII, as narrações críveis em prosa – inclusive aquelas que atualmente definimos como ficção – eram lidas ou como relatos reais ou como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade.” A estudiosa nos dá alguns exemplos da confusão que era para os leitores saberem se estavam lendo ficção, fraude ou verdade. Um dos exemplos é o livro de Daniel Defoe, de 1719, chamado *As aventuras de Robinson Crusóé*. O autor afirmava veementemente que a história, narrada em primeira pessoa, era real e que existia de fato o tal Robinson Crusóé. Recentemente, o jornal Estado de São Paulo trouxe uma matéria, assinada por João Lara Mesquita, em 7 de outubro de 2022, mostrando que o escocês Alexander Selkirk serviu de inspiração para Defoe. Aliás, anos depois da publicação do livro, o próprio Defoe teve que admitir o “engano”. O personagem era fictício, imaginado para fazer parte daquela história. E uma curiosidade: a professora Wilma Mass (2000), no livro *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*, diz que a obra de Defoe gerou um gênero

novo na época: a robinsoníada. Imitar essa narrativa em que um personagem forma a si mesmo é a base para o romance-autobiográfico que, por incrível que pareça, surgiu antes da autobiografia.

Outro tipo de engano que ocorria na passagem do *romance* para o *novel* era considerar o escrito como verdadeiro, mesmo sem estar na primeira pessoa. A escritora Delarivier Manley sofreu processos na justiça porque escreveu uma obra sobre um reino de monstros que foram reconhecidos como ministros do governo e damas da corte da época. Manley, a fim de se livrar das acusações de difamação, recorreu ao “álibi da ficção” (GALLAGHER, 2009).

A “alegoria” legitimava a pretensão de Manley de ter escrito uma obra de ficção, cuja popularidade, aliás, por certo era devida à convicção dos leitores de que revelasse os segredos dos poderosos e de que se referisse a indivíduos seus contemporâneos.

[...] Embora fossem continuamente lidos como obras de total fantasia, os *romances* franceses do século XVII, nos quais os ingleses se inspiraram, originalmente eram escritos e lidos como “reflexões” sobre poderosos disfarçadas de obras de imaginação. (GALLAGHER, 2009, p. 635)

Nas primeiras décadas do século XVIII, ainda era difícil se ler uma história verossímil e entendê-la como imaginária, o que já era totalmente compreensível no século XIX, quando fez sentido a narração crível, embora não verdadeira. É o nascimento do *novel*, e Gallagher (2009, p. 635) argumenta que “a diferença entre ficções e mentiras tornara-se menos óbvia, e a ausência de credibilidade não era mais o único critério distintivo.”

Michael McKeon, por seu turno, mostrou como o desenvolvimento interno do gênero *romance* ampliou a ideia de verdade até incluir a verossimilhança. McKeon demonstrou como a passagem do *romance* ao *novel* se insere em uma mudança epistemológica geral, de uma concepção limitada da verdade como exatidão

histórica a uma mais ampla que também inclui a simulação mimética. A aceitação geral da verossimilhança como forma de verdade, antes que de fraude, está na origem do conceito de ficção e, ao mesmo tempo, na do romance como gênero literário. (GALLAGHER, 2009, p. 636)

Outra mudança na passagem *romance/novel* tem a ver com a nova forma literária adotada de não se retratar “ninguém em particular”, e Gallagher (2009, p. 637) explica: “os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos.” O escritor Henry Fielding foi bem importante para que o público se habituasse a ler romances como histórias fictícias e com pessoas imaginárias.

Na Inglaterra, entre 1720, quando Defoe afirmara que Robinson Crusóé era um indivíduo “real”, e 1742, quando Henry Fielding asseverou que suas personagens não eram inspiradas em pessoas específicas, um verdadeiro discurso sobre a ficção tomou forma no romance inglês e à sua volta, definindo novas regras e novas técnicas de referencialidade. Precisamente em virtude dessa teorização explícita e articulada, é que se pode dizer que o *novel* descobrira a ficção. (GALLAGHER, 2009, p. 640)

A partir daí, o *novel* – que surge no contexto do iluminismo, do capitalismo e de sua defesa do materialismo, e com a ascensão da burguesia – desprende-se de fato do *romance* e passa a ser confundido com a verdade empírica real, que não é mais a da verossimilhança. A explicação é simples: o *novel* começa a falar de gente comum, de pessoas preocupadas com sua vida interior. Os textos se passam em lugares reais, fazem referências a fatos reais², contêm nomes de pessoas reais. É esse surgimento do realismo que confundia o leitor.

² Fato real é pleonasmo? Para dirimir a dúvida, baseio-me no linguista John R. Searle (2012) que caracteriza o fato real como relato comprovável a partir das convenções verticais, que definem o

1.4 A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA EVOLUÇÃO DO ROMANCE

O que se observa, hoje, na literatura, afirma Schollhammer (2012), é, de um lado, os gêneros que ainda buscam um realismo histórico, esse baseado na representação da realidade de Aristóteles, que é sustentada na verossimilhança ou, em outras palavras, “vincula a mímese à criação da imagem verossímil” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 144). Verossímil, para Aristóteles, é a coerência interna das obras. Essa coerência interna possibilita que textos literários com monstros, como a *Odisseia*, sejam verossímeis. Essa é a coerência, o que não é uma cópia do real. Aqui estão as biografias e os romances históricos. De outro lado, notam-se obras literárias que avançam na aproximação com o real e que têm uma experiência de leitura que abarca uma realidade cultural, social e histórica. Cito os romances autoficcionais que chegam com um testemunho forte de vida e com uma estética antificcional, de comprometimento com a verdade.

Minha sugestão para a discussão atual é entender o realismo hoje como uma estranha combinação entre representação e não representação, por um lado, visível na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e, por outro, na atenção em relação à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas. Tudo isso forma parte dessa “paixão pelo real” que para o filósofo francês Alain Badiou (2004) caracterizou o século XX nas artes, no pensamento e na política, sendo um dos temas marcantes dos debates do final de século em torno da compreensão da cultura ocidental contemporânea. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 129-130)

A “paixão pelo real” nem sempre foi tão propalada. Não se cogitava na possibilidade de o real pedir passagem dentro da literatura e nem, ao menos, de ele questionar o conceito de representação, vigente desde Aristóteles. Mas o conceito

que é um texto assertivo. Portanto, posso, sim, utilizar fato real porque existe também o fato narrado na ficção.

entrou em crise, embora não tenha se esgotado. A visão de que o romance era sustentado somente pela verossimilhança foi, aos poucos, sendo alargada para dar espaço a novas opiniões.

A representação do real deixa de existir na modernidade e retorna na pós-modernidade. O estudioso Luiz Costa Lima (1980) chama de modernidade exatamente o momento em que a literatura passa a se preocupar com a "mímesis da produção" ou "da representação", ou seja, com a forma, mas de um modo que o público pudesse perceber o processo de construção dessa forma. É o contrário do realismo de Balzac, por exemplo, que se preocupa mais com a realidade que ele representa do que com a forma.

A partir de *Madame Bovary*, começam a surgir os movimentos de vanguarda, sempre preocupados com a forma e modos diferentes de o público entender o que as obras representam. Assim, Flaubert criou uma ponte entre o realismo e a experimentação:

O romance realista deu uma nova autonomia à importância dos dados sensíveis para a compreensão dos eventos e suas descrições, às vezes criticadas por serem supérfluas e impressionistas, enquadraram as formas de visibilidade que deixariam a arte abstrata visível. Ironicamente, foi assim que o Realismo em vez de expressar um novo domínio representativo sobre a realidade pôde ser entendido como uma abertura de caminho para a experimentação do Modernismo. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 131)

A "morte do real" vai se estender até a Segunda Guerra Mundial, quando a arte fica realista de novo, no sentido de não ter mais o que inventar. É quando, então, há o "retorno do real". E essa demanda pelo real é resultado da ideia de que a arte teria que evitar que tragédias como a guerra ocorressem de novo, e é também um pessimismo sobre a possibilidade de a literatura servir como impedimento para coisas como o Holocausto.

E o que isso tem a ver com o meu trabalho? Tudo. A antificção, que vemos nos romances autoficcionais, corresponde a esse retorno do real. Só que, em vez de fazer uma arte realista tradicional, como cópia do real embora com forma pobre, ela busca modos de retorno do real com um alto nível de experimentação formal. Ricardo Lísias, reconhecidamente um autor autoficcional, é exemplo do real, mas com experimentação, como se ele ainda fosse um vanguardista.

1.5 A MORTE DO AUTOR

No Brasil, não há a diferenciação de vocábulos – *novel* e *romance* –, como já dissemos, embora se note a transformação do romance ao longo do tempo. Aqui, ele sofreu também com as confusões dos leitores – assim como os franceses e os de língua inglesa – com relação ao que era ficção. Hoje o gênero romance é compreendido e aceito, embora as inovações na forma de escrita e na própria linguagem estejam incluindo tendências, com estilos diferentes para o romance, e criando atritos entre teóricos. O romance autoficcional é um exemplo disso, já que se utiliza da estrutura romanesca para narrar histórias verdadeiras. O romance como escrita de si, enfatizando o eu do autor, que também é narrador, e que tem a coragem de falar a verdade trilhou um caminho cheio de percalços para chegar aonde chegou. Até mesmo o autor foi considerado irrelevante, morto. No entanto, houve uma reviravolta, uma guinada do “eu” que, atualmente, tem voz e testemunha a verdade.

O caminho para se colocar o sujeito-autor como objeto do narrado foi árduo. Imagine que toda a construção do sujeito feita na Grécia inicia um processo de desmoronamento no século XIX. Klinger (2006, p. 31) mostra que Nietzsche chega com a ideia de morte de Deus e do homem, ou seja, o desmanche “da figura

construída tanto pela tradição da filosofia moderna, fundada no *cogito* cartesiano, quanto pela tradição cristã na qual interioridade, renúncia e consciência de si seriam seus eixos fundantes”.

O século XX continuará nessa crítica e nesse dismantelamento do sujeito até chegar à “morte do autor”, encabeçada por Michel Foucault, dentro da literatura, seguindo a declaração de Nietzsche de que Deus está morto e que, portanto, Deus não estaria mais no centro do sistema filosófico ocidental. A declaração de Foucault sobre a morte do autor tinha como base as ideias do estruturalismo e do formalismo russo que colocavam de lado a figura do autor, chegando a defender o anonimato, ao mesmo tempo, em que privilegiavam o texto. O autor não poderia ser o fim-último do texto e nem poderia ter **aspectos biográficos ou caracteres individuais analisados** na obra. Mas o mesmo Foucault notou que o espaço deixado pela “morte do autor” precisava ser preenchido e, então, criou a “função-autor”, que se constrói junto à obra, em uma espécie de diálogo. Aqui o autor é o produto e a função da escrita e, não mais, o dono da ideia original.

No livro *O rumor da língua*, o francês Roland Barthes (2004, p. 57) é categórico na defesa da morte do autor: “[...] a escritura é a destruição de toda a 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”.

Para Barthes (2004, p. 63), “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”. E ele vai além, dando grande importância ao leitor, que, na opinião dele, é quem dá unidade ao texto. “Sabemos que, para devolver à escritura seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64).

Mas isso mudou a partir do final do século XX, quando o autor – já em um processo de profissionalização – vira um “produto da lógica da cultura de massas”.

Para a crítica literária, o autor é que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura – é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em carta, em fragmentos etc. (KLINGER, 2006, p. 34)

A “guinada subjetiva”, como nomeia Beatriz Sarlo (2007), surge com força e vem com os testemunhos dos campos de concentração e das ditaduras latino-americanas. Ela defende um retorno do eu, que a filosofia pós-moderna considera morto e enterrado.

[...] desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado. Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos de 1970 e 1980 de “guinada linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva*. (SARLO, 2007, p. 18, grifo do autor)

Em pleno século XXI, a literatura já não admite a morte do autor porque a presença dele é fato incontestável. A professora e estudiosa Ana Cláudia Viegas (2007, p. 15) salienta que “assistimos hoje a um ‘retorno do autor’, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático.” E mais: Viegas (2007, p. 18) afirma que quando lemos um texto, “não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos

jornais, televisão, na *internet*.” Por isso, este autor deixa de lado sua função de “ser de papel”, na concepção barthesiana, para se tornar uma “obsessão contemporânea.”

Hoje, a internet é vitrine para os novos autores que se utilizam de *blogs*, redes sociais, plataformas digitais para lançarem seus textos e obras. Muitos em primeira pessoa, o que não significa uma verdade das narrações, mas a mistura do real com o fictício:

A criação de diferentes identidades, característica das páginas virtuais, extrapola seu suporte técnico, apontando um traço da subjetividade contemporânea: plural, ambígua, ficcionalizada. Sabemos que em qualquer relato autobiográfico o compromisso com a verdade é sempre relativizado pelas falhas da memória e contaminação desta pela imaginação. Parece-nos, no entanto, que, num tempo em que a realidade se define como um cruzamento de imagens e não como dados objetivos representados por elas, esses textos contemporâneos investem na invenção biográfica, formulando “autoficções”. (VIEGAS, 2006, p. 226)

Tudo isso para mostrar que há, sim, um sujeito em cada um de nós. O autor não está morto! O próprio Foucault mudou o modo de ver o conceito de sujeito, isso já nos anos 1980, quando começou a estudar sobre o sujeito parresiástico, que fala a verdade e de que iremos tratar no capítulo 4. Outro defensor do sujeito é Paul Ricoeur (2014), com a teoria da identidade narrativa: só podemos saber quem somos narrando. Para o professor e estudioso francês, a identidade de uma pessoa é delineada pela narrativa, que é a maneira de conhecer quem nós somos por meio do agir, do sofrer e do narrar.

1.6 IDENTIDADE NARRATIVA

O conceito de identidade narrativa, de Paul Ricoeur (2014), é essencial na minha dissertação. Por quê? Simplesmente pelo fato de que sem identidade narrativa não há identidade individual. Você se recorda do início deste trabalho?

“Sou índia, embora não tenha nascido em uma aldeia. Meus bisavós ou tataravós viviam em tribos. Não sei qual etnia, ao certo, mas trago características deles na minha configuração física e nas minhas atitudes e comportamentos.”

O que eu estou fazendo aqui é uma forma de identidade narrativa, onde estou reconhecendo a mim mesma ao me narrar. E nesse pequeno trecho é possível encontrar um dos dois tipos de identidade retratada no livro *O si-mesmo como outro*: é a mesmidade, ou seja, é o reconhecer-se como igual, como o *idem* da identidade, o ser semelhante, e poder dizer que todo o meu grupo de origem (a coletividade indígena que foi massacrada e abusada ao longo do tempo) é marcado por esse *idem*. “É a busca, pelo indivíduo e pelas comunidades a que ele pertence, de sua respectiva identidade narrativa” (RICOEUR, 1997, p. 464).

Ricoeur defende que a linguagem projeta o nosso eu no mundo. Como? Pensando, dizendo, narrando. É por meio dela que nós nos expressamos. Em outras palavras, construímos nossa identidade através da narrativa. E detalhe: os processos são os mesmos da ficção. Somos “homens-narrativa” porque nós construímos e modificamos nossa vida toda vez que a contamos. Logo, a nossa relação é toda através da palavra, do signo.

Existe o eu, a subjetividade cartesiana (eu penso, eu existo), mas para eu construir a minha identidade, eu preciso do si-mesmo. Quando eu falo de mim, eu falo de si, eu sou o outro. Nós queremos nos ter como objetos, com um olhar de fora, e, por isso, não temos como construir a identidade, senão narrando. Há a identidade permanente (nome, genética, condicionamentos históricos). Porém, há a “ipseidade” – a segunda forma de identidade de Ricoeur –, que nos possibilita a mudança. Esses aspectos estão atrelados à questão da memória que, embora não

seja objeto de estudo, será tratada com parcimônia nos capítulos 1 e 2, sem muitos aprofundamentos teóricos.

Se formos pensar nos romances autoficcionais, o que Ricoeur estuda tem tudo a ver. Ele diz que a subjetividade é construída pela narrativa. E o que Lísias faz na obra *Divórcio*, por exemplo? Ele fala de si como se olhasse de fora e isso traz empatia. Isso traz um eu forte que se molda a cada narração. Assim, dá para afirmar que os autores autoficcionais estão atrás de sua identidade através da narrativa.

O romance pode expressar, portanto, o eu parresiástico de Foucault e a identidade narrativa de Ricoeur. Logo, pode ter um autor-sujeito narrando a própria vida. Pode ter também uma autora-narradora, não é? As mulheres tiveram um papel fundamental para a disseminação do romance. Portanto, nada mais justo que retratarmos a participação feminina dentro de um universo, inicialmente, masculino.

1.7 MULHERES E ROMANCE

As mulheres eram leitoras assíduas do romance e, talvez, por essa razão, a prosa fictícia, lá nos primórdios, tenha sofrido discriminação. O universo feminino era povoado de imaginação e havia um receio de que as moças e as senhoras copiassem as atitudes e os comportamentos das personagens dos livros, nem sempre tão ingênuas, doces, fiéis e submissas.

No século XVIII, as leitoras romperam com a hegemonia masculina e se lançaram na escrita, usando da subjetividade em suas histórias do cotidiano e em uma prosa com uma linguagem informal. As mulheres tiveram, assim, uma ativa participação no desenvolvimento do romance em todo o mundo. Até Virginia Woolf comemora o feito, no livro *Um teto todo seu*:

A atividade mais extrema da mente que se mostrou no final do século XVIII entre as mulheres – a conversa, o encontro, a escrita de ensaios sobre Shakespeare, a tradução dos clássicos – estava fundada na sólida constatação de que as mulheres poderiam ganhar dinheiro escrevendo. [...] Assim, pelo final do século XVIII veio uma mudança que, se eu estivesse reescrevendo a história, deveria descrever mais detalhadamente e considerar de importância maior que as Cruzadas e a Guerra das Rosas. A mulher da classe média começou a escrever. (WOOLF, 2020, p. 83-84)

Woolf (2020, p. 10) dá uma explicação simples e precisa do motivo pelo qual a mulher não conseguiu um lugar nas prateleiras das bibliotecas antes do século XVIII: “[...] uma mulher deve ter dinheiro e um teto todo dela se ela se dispõe a escrever ficção [...]”. E, como sabemos, o sexo feminino não tinha, até então, voz e nem mesmo um teto todo seu, por questões de herança e de manutenção do patriarcado no oriente e no ocidente. A mulher era tida como um ser inferior ao homem e alguns ainda afirmavam que ela nem alma possuía. Não votava, não opinava, não estudava e, logo, não escrevia. Existiam exceções, logicamente, condicionadas à existência de bibliotecas ou de um local privado para poucas mulheres. É daí que surgem as escritoras cristãs e as famosas madames Sévigné (1626-1696) e Staël (1766-1817).

Veio o século XIX e com ele a explosão da ficção na Inglaterra, possibilitada, nas palavras de Woolf (2019, p. 11), por algumas alterações “nas leis, nos costumes e nas práticas sociais”. As mulheres, continua Woolf, tinham “tempo livre e certo nível de instrução. Escolher o próprio marido não era mais uma exceção, só para mulheres das classes altas.” A autora também coloca que o romance era o gênero mais apreciado pelo sexo feminino e, grande parte deles, era autobiográfico:

A ficção era, e ainda é, a coisa mais fácil de uma mulher escrever. E a razão para isso não é difícil de encontrar. O romance é a forma de arte menos concentrada. É mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema ou uma peça. George Eliot parava de trabalhar para ir cuidar do pai. Charlotte Brontë trocava a pena pela faca de descascar batatas. E a mulher, vivendo na sala, em comum com

as pessoas que a cercavam, era treinada para usar sua mente na observação e análise do caráter. Era treinada para ser romancista, não para ser poeta. (WOOLF, 2019, p. 12)

Com a explosão da ficção na Inglaterra, a burguesia – e as mulheres estavam em peso aí – quer não apenas ler os romances, mas se ver nos livros. Já nesta fase, o *novel* está consolidado e, por isso, de acordo com Gallagher (2009, p. 642), os leitores preferem “a plausibilidade à fantasia, o familiar ao exótico. Isso, porém, não explica a descoberta da ficção, mas apenas a sua subordinação ao princípio da realidade.”

Em mais uma etapa de transformação, o *novel* abre caminho, na modernidade, para o jogo da imaginação, em uma chamada suspensão voluntária da incredulidade. É o que defendeu Coleridge, no início do século XIX, mais precisamente em 1817. Tal tese iluminou ainda mais o trajeto da ficção.

Com um ato de vontade inicial, renuncia-se à desconfiança e à prudência, que normalmente acompanha a incredulidade, e põe-se numa condição de maior receptividade às imagens. Essa sensibilidade, de tal modo autoinduzida, permite, por sua vez, um envolvimento mais intenso com a ficção. [...] O fato de entrar voluntariamente no jogo linguístico da ficção, como diriam hoje alguns teóricos, insere-o numa condição psicológica de indiferença temporária pela natureza fictícia da sensação prazerosa que esteja provocando. (GALLAGHER, 2009, p. 645)

E que jogo narrativo é esse em que o leitor resolve entrar, suspendendo sua incredulidade? Vejamos na sequência do que se trata.

1.8 O JOGO NARRATIVO

Umberto Eco (1994, p. 81) diz que, ao lermos uma ficção, aceitamos o acordo de acreditar nas mecânicas daquele mundo e que isso nos dá uma sensação de que a verdade é indiscutível.

O leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso pode pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finge* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81)

A ideia de fingirmos é fundamental para que não se entenda o leitor como um ingênuo e, ao mesmo tempo, é o fingir que possibilita que gêneros como o romance possam ser lidos como fingimentos, mesmo quando dizem apenas a verdade, conforme os fatos reais. E o fingimento não se confunde com a mentira, sendo assim, o romance pode ser *parresía* (verdade) e ser fingimento ao mesmo tempo.

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 2013, p. 34)

Iser (2013, p. 51) trata do fingimento como uma parte do jogo narrativo entre autor, leitor e o texto, possibilitando que o fictício se mova entre o real e o imaginário. A mentira não entra aqui:

Os autores jogam como os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente [...]. Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. [...] Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. (ISER, 1979, p. 107)

E existe algum resultado no jogo textual? Sim, o resultado é o significado, e aquele que vence o jogo consegue a vitória por estabelecer esse significado. Vale lembrar, no entanto, que a modalidade de jogo que Iser (1979) considera a da ficção

é a mímica, que não envolve a competição, mas é o fingimento das brincadeiras infantis, como brincar de médico, de casinha, o de colocar-se no lugar do outro:

O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um "suplemento" individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um "suplemento" porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele. (ISER, 1979, p. 116)

Jogar é algo que experienciamos desde criança. Portanto, jogar o jogo do texto, segundo Iser (1979, p. 117) não é tão difícil assim porque ele proporciona prazer e experiência.

E, assim, é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercíamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. (ECO, 1994, p. 137)

O fascínio pelo mundo ficcional nos fez escrever romances centrados no “eu”, já que tendemos a levar a ficção para o mundo real e vice-versa. Isso não seria um narcisismo em plena sociedade do desempenho, uma verdadeira agonia do Eros, em uma “narcisificação do si-mesmo”, como fala o filósofo contemporâneo Byung-Chull Han (2017, p. 08)? Pode até ser. Mas, a vontade de se expor ultrapassa o narcisismo, vai além do simples “querer aparecer”. O escritor do século XXI quer gritar sua dor, sua experiência de vida, resgatar memórias, criando uma literatura da verdade por meio dos testemunhos. E o romance é o instrumento utilizado para exteriorizar isso.

1.9 O ROMANCE COMO MOCINHO

A explosão do romance, como já mencionado, ocorre no século XIX, com uma carga imensa de novos conhecimentos advindos do Iluminismo (1685), da Revolução Industrial (1760) e dos pensamentos sociais de Karl Marx (*O capital* é um conjunto de três volumes, lançados entre 1867 e 1894, e composto de ideias socialistas que embasaram as revoluções comunistas do século XX). Dá para notar que o mundo mudara e, como ele, uma forma diferente de pensar e de escrever o ser.

A modernidade, fenômeno que começa na metade do século XIX, firma-se no século seguinte, com a teoria da relatividade de Einstein. O tempo e o espaço são relativos. Era o ano de 1905 e a partir da descoberta de Einstein, a caixa que guardava o mundo se rompe. A literatura, antes baseada no começo-meio-fim de Aristóteles e na concepção de tempo-espaço de Newton, concorre agora, nas palavras do professor e autor do livro *Moderno pós-moderno: modos & versões*, Teixeira Coelho (2011, p. 43), com “a *narrativa em paralelo* – contar várias ‘vidas’ de várias personagens que em algum ponto se cruzam – também é um recurso ‘moderno’”.

O cubismo absorve enormemente a ideia de Einstein, sendo “quase uma aplicação da teoria da relatividade”, afirma Coelho (2011, p. 44), argumentando que “um objeto é visto ao mesmo tempo sob vários aspectos”. E assim, o “ser” e o “eu” também são impactados com as transformações, com a tecnologia, com a mobilidade maior das pessoas pela chegada dos carros, com as mudanças morais e ideológicas.

É no século das grandes guerras que aparecem estudiosos que atestam o cansaço dos europeus com a vida e com os resultados de tanta tecnologia e tanta

ciência. O fundador da fenomenologia, Edmund Husserl (1859-1938), em uma de suas últimas conferências, em 1935, chamada “A crise da humanidade européia e a filosofia transcendental”, garantia que os novos tempos, recheados com a racionalidade da ciência, estavam destruindo a essência da espiritualidade europeia – a “interioridade da vida” (HUSSERL, 2008, p. 88).

E o romance em meio a tudo isso?

Aqui entra a tese de Milan Kundera (2016), no livro *A arte do romance*. Ele acredita no romance como o mocinho da história porque ele faz surgir no homem uma nova “paixão de conhecer” o mundo interior e exterior. Por isso, Kundera defende que não só Descartes inaugurou os tempos modernos, mas também o escritor de *Dom Quixote*, o espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) – considerado o primeiro romancista da literatura ocidental.

Um por um, o romance descobriu, a sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência: com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar “o que se passa no interior”, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História; com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente com James Joyce. Interroga com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do começo dos tempos, teleguiam nossos passos. (KUNDERA, 2016, p. 13)

Nas obras literárias citadas por Kundera, é possível ver um pouco daquilo que o autor considera como características essenciais no gênero romanesco, o que ele chama de “apelos”. Para ele (2016, p. 23-24), o romance possui um viés para a diversão e a leveza (livros de Diderot), outro apelo para o sonho e para a imaginação (Kafka aqui é imbatível), há também o lado do pensamento, em uma pegada mais filosófica e intelectual (Kundera destaca obras de Musil e Broch) e o

apelo do tempo (eu cito Proust e Joyce). Eu colocaria ainda o apelo pela verdade das histórias reais.

Com tantas obras que escancaram um mundo novo – interno ou externo –, que criam e despertam o interesse em conhecer e aprender, que transformam a maneira de ver a vida, como o romance pode estar com os dias contados? Muitos, há séculos, apostam na possibilidade do fim do gênero romanesco. Entretanto, ele vem se reformulando e incorporando outros gêneros literários que o deixam sempre com o jeito de novidade. E se o romance é, como profetiza Kundera (2016, p. 25), a arma contra o “esquecimento do ser” de Heidegger, não seria necessária sua existência atualmente?

O espírito do romance, talvez, não esteja em consonância com o espírito dos novos tempos. É por isso que há sempre o alarde de que o romance tenha data para acabar. Kundera (2016, p. 26) escreve que “o espírito do romance é o espírito da complexidade” e tal característica foge do imediatismo e da simplicidade da sociedade de hoje. Complementa que “o espírito do romance é o espírito da continuidade: cada obra é a resposta às obras precedentes”. Mais uma vez, não bate com o mundo atual que expulsa o passado, valorizando o presente, os instantes e os momentos. Mas esse descompasso é negativo ou positivo? Na dúvida, uma reflexão do autor: “[...] se o romance tem de desaparecer realmente, não é porque esteja no fim de suas forças, mas porque se encontra em um mundo que não é o seu” (KUNDERA, 2016, p. 24).

Acredito que a reinvenção constante do romance, com suas intertextualidades, traz um novo fôlego ao gênero, reinventando os “apelos” de Kundera. Isso se vê na tendência atual de escrever a verdade em forma de romance. O “eu” desvelado, nu, transparente. A curiosidade pelos fatos reais, não

perdendo a fórmula mágica da estrutura romanesca que encanta desde Cervantes. Fórmula essa que ainda não tinha feito um pacto de verossimilhança entre o autor e o leitor, portanto, a imaginação era algo forte que não queria competir com o real, apenas, de forma lúdica, entreter e divertir. Isso mudou:

O começo do século XIX representa uma grande transformação na história do romance. Eu diria quase um choque. O imperativo da imitação do real de súbito tornou ridícula a taberna de Cervantes. O século XX se revolta muitas vezes contra a herança do século XIX. Contudo, o simples retorno à taberna cervântica não é mais possível. Entre ela e nós, a experiência do realismo do século XIX se interpôs, de modo que o jogo das coincidências improváveis não pode mais ser inocente. (KUNDERA, 2016, p. 99)

E o jogo não é mais inocente, de fato. O romance não só está examinando a realidade, mas a existência. E isso é profundo. Kundera (2016, p. 50) salienta que o gênero romanesco está sendo o “campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz.”

1.10 O ROMANCE COMO VILÃO

“São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”. A frase é de Walter Benjamin (1987, p. 197), em seu ensaio clássico “O narrador”. E ele argumenta que o motivo primeiro é a perda do intercâmbio de experiências, fato corriqueiro nos tempos modernos. Com o fim da Primeira Grande Guerra, os homens voltaram, segundo Benjamin (1987, p. 198), “pobres em experiência comunicável”, pois não havia palavras para narrar o terror, a violência, a destruição. Para Benjamin (1987, p. 198), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”

E quem narra essas histórias? Dois grupos diferenciados. Os viajantes como os marinheiros e os comerciantes que vêm cheios de aventuras para contar e os que ficam, representados por camponeses, que passam a tradição para as novas gerações. De qualquer forma, diz Benjamin (1987, p. 200), “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, e complementa: “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (1987, p. 200-201).

O romance aparece, no ensaio de Benjamin sobre o narrador, como um vilão responsável pela morte da narrativa porque ele não só acaba com a tradição oral, como deixa de relatar experiências. Para Benjamin, o gênero literário segrega e é individualista:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1987, p. 201)

Mas o vilão não é apenas o romance. A informação também destruiu a tradicional forma de se narrar, simplesmente, porque ela explica todos os fatos, não deixando o leitor imaginar: Com isso, fala Benjamin (1987, p. 205), “desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. O interessante é que com a pressa do mundo moderno, o homem começa a abreviar as narrações, reduzindo a “comunicabilidade da experiência”.

E mais uma vez, Benjamin (1987, p. 215) volta à importância da experiência: “Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens.”

Até concordo com Benjamin em alguns aspectos: houve uma transformação do romance ao longo do tempo. Porém, isso não significa que foi para pior. O mundo muda e a forma de escrever segue o fluxo. As vozes dos narradores perdidas na Primeira Grande Guerra, como aludiu Benjamin, aparecem agora gritando nos testemunhos contidos nas autoficções e nas antificções e que, atualmente, preenchem as prateleiras das bibliotecas pelo mundo afora.

Fica, então, a primeira conclusão até aqui: o romance conquistou, a duras penas, o posto de uma escrita de si poderosa e, portanto, revela a presença do autor naquilo que escreve. Um sujeito que narra os traumas e tem a coragem de falar a verdade. No próximo capítulo, veremos como se dá essa busca pela verdade e sua apresentação na narrativa.

2 A BUSCA PELO REALISMO E PELA VERDADE DAS HISTÓRIAS

É certo dizer que existe uma tendência entre os escritores de literatura contemporânea no Brasil? O observador e estudioso da ficção brasileira contemporânea Karl Erik Schollhammer (2011, p. 11) acredita que sim. As gerações mais recentes buscam capturar o real e fazem isso por meio do “retorno às formas de realismo” e também via “memória histórica” e “realidade pessoal e coletiva”.

Sendo mais clara, os escritores contemporâneos demonstram uma vontade de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, por meio do testemunho e da denúncia. Esse real, que passa a ser parte do conceito de ficção no século XVIII e se intensifica no século XIX, e que havia sido posto como elemento secundário pela modernidade, volta com toda força após a Segunda Guerra e hoje é parte do que os teóricos têm chamado de “retorno do real”. O termo foi evocado por Hal Foster (2014), indicando um realismo extremo nas artes visuais e que foi se alastrando para a literatura, mostrando a procura de um “real” perdido ou impossível.

O Realismo histórico era comprometido com a representação sustentada na verossimilhança e na objetividade científica, e se os “novos realismos” de Bertold Brecht a Alejo Carpentier evocavam uma noção de real com certa demanda de realidade objetiva e confiança numa referência forte, o Realismo extremo evoca a derrota da representação. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 136)

O “retorno do real” começa com a tão propalada morte do romance ou da arte, com a crise da criatividade, que tem no romance-histórico a sua principal manifestação. Ele é tratado com estéticas mais parecidas com as do realismo tradicional, até chegar a formas de ruptura em que o eu se torna a condição de verdade daquilo que é narrado.

Foster desloca a discussão da experiência estética para uma vivência artística que coloca a própria experiência em jogo em um nível de subjetividade mais profundo. Assim, descreve uma produção artística que abandona a distância da realidade e

se propõe um encontro com ela no seu aspecto mais cru, abrindo caminho através de linguagens e imagens, através do simbólico e do imaginário em direção a um encontro impossível com o real. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 134)

Schollhammer traça o caminho dos realistas que olham para fora, por meio de estéticas objetivas e de tendências como o romance-histórico, para chegar às formas do eu que ele assume como “retorno do autor”. Seria o novo realismo:

Tanto na literatura quanto nas artes visuais, assistimos a uma preocupação de se colocar a referencialidade na ordem do dia, abrindo caminho para um novo tipo de realismo que, em vez de seguir o cânone mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista, procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo nas artes plásticas em lugar da questão representativa. (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 78)

A vida real é o que mais interessa à sociedade atual e observa-se isso nos programas de TV como os *reality shows* Big Brother, No Limite e A Fazenda, nas notícias em tempo real, nas entrevistas sobre detalhes íntimos das celebridades, nas câmeras ocultas espalhadas em pontos estratégicos da cidade, entre outros. Isso se reflete na literatura que se desdobra em memórias, autobiografias, antificcões, autoficcões e confissões. Todas movidas, na concepção de Schollhammer (2011, p. 57), pelo “aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa.” A partir daí, é possível enxergar duas estéticas literárias nesta produção contemporânea: o realismo marginal e os universos íntimos.

2.1 A LITERATURA MARGINAL

O mercado editorial vê um interesse enorme pelos testemunhos de prostitutas, sem-tetos, presos, viciados, ou seja, há uma procura pelas histórias reais. Na literatura contemporânea, os escritores se preocupam com um efeito que

vai além do estético da leitura, levando o leitor a se envolver afetivamente com o enredo em questão. Há, inclusive, um estudo do professor italiano Finazzi-Agrò (2014) que explica que a verdade do testemunho garante um envolvimento passional do leitor frente aos traumas pessoais e coletivos e que essa passionalidade pressiona, de alguma forma, a confiança de quem lê o testemunho:

O testemunho é sim marcado pela “fiabilidade” ou pela “con-fiança”, mas em qualquer depoimento ecoa ainda e sempre a origem latina do *auctor fio*, ou seja, a fórmula antiga pela qual alguém se declarava “autor” e garantia de uma verdade que dependia da sua interpretação dos fatos. (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 187-188)

E só a literatura consegue dizer o indizível, colocando a verdade do testemunho na estrutura romanesca que, por meio de um pacto de leitura, transmite não só um conceito de arte, mas a veracidade dos relatos. Assim, os escritores contemporâneos estão buscando formas diferenciadas de retratar “a vida como ela é”. Na busca, eles iniciam um processo de diluição dos limites entre a ficção e a não ficção. É a literatura marginal que escancara recortes inumanos da realidade social:

Nessa literatura, verifica-se uma ambição de trazer, para dentro de sua expressão, a realidade denunciada em forma de evidência testemunhal (depoimentos, fotos, materiais concretos etc.) ou de um *realismo performativo* que se realiza em situações de produção e recepção comunitárias, como uma parte da produção artística, literária e dramática de projetos como AfroReggae, Nós do Morro e o corpo de Dança da Maré, entre muitos outros. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 103, grifo do autor)

A sede de realidade abre espaço para as vozes periféricas das comunidades, adequando-a a uma linguagem criativa que, além de expor problemas do país, como violência, pobreza e corrupção, ainda dá espaço, na ficção, para uma esfera pessoal ou íntima.

O testemunho, comum nas violentas perseguições, genocídios e tragédias, tem o compromisso de trabalhar a memória individual, fazendo a passagem para o

coletivo. As ditaduras e a Shoah – termo utilizado para o holocausto – representam bem isso. Há uma necessidade de se narrar o inenarrável, o inimaginável, aquilo que dói e de mostrar ao outro a violência sofrida. Levi (1988, p. 08) é quem escreve sobre o genocídio dos judeus: “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares.”

Está aí o fenômeno do retorno do real, e de novo nos lembramos de Hal Foster, com seu realismo gritante que evidencia o eu que conta a verdade. Seligmann-Silva (2008, p. 69-70), um estudioso do testemunho e da narração dos traumas, coloca que “o sobrevivente no caso da Shoah tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as ‘do nosso mundo’.” É difícil narrar o que vai além da imaginação, mas, segundo Seligmann-Silva (2008, p. 70), é a imaginação que é “chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração.” E é por causa do sentimento de irrealidade dos fatos vivenciados e da imaginação que muitos judeus tiveram medo de contar o que ocorreu nos campos de concentração. Ser testemunha poderia ser sinônimo de ser mentiroso. Como alguém iria acreditar nas histórias individuais com níveis de crueldade tão absurdos? Os testemunhos vieram quebrar com a ideia de que a imaginação não é um compromisso com o real, pelo contrário, é até uma aliada:

Ocorre uma revisão da noção de literatura justamente porque do ponto de vista do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real. Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testimonhal*. Não se trata da velha concepção

realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71)

A memória é uma aliada do testemunho. E é ela quem puxa à tona o real que vem fragmentado, machucado pelos traumas vivenciados. O indivíduo traz sua história única, mas que evidencia uma realidade de muitos. O testemunho, portanto, consegue, com maestria, fazer a passagem do individual para o coletivo, com a verdade que vem aos pedaços, e que só consegue ser narrada via memória e imaginação.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) também se aprofundou no tema. Ele argumenta, no livro *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, que o ato de “testemunhar” apresenta a impossibilidade da testemunha de relatar o indizível. O testemunho possui um relato ausente, distante do seu campo de fala. Agamben (2008) tenta entender as dimensões da escrita dos sobreviventes dos campos de concentração, investigando as dificuldades de se testemunhar algo que não possui sequer referenciais básicos, em um espaço sem normas e sem lógica.

Como narrar o inenarrável? A literatura, e só ela, pode dar conta da verdade que, de tão real, fere aos ouvidos e aos olhos de quem não a vivenciou.

2.2 UNIVERSOS ÍNTIMOS

Dentro da característica da ficção de se apropriar da experiência de vida das pessoas, os romances autobiográficos, as narrativas memorialísticas, os diários, as autoficções e as antificções aparecem na literatura contemporânea com força total. O universo íntimo dos traumas e das dores transparece na escrita desta geração de novos autores. Há uma valorização da experiência pessoal, salienta Schollhammer

(2011, p. 107), “como filtro de compreensão do real”. O retorno do autor para os textos contemporâneos é algo que não se pode mais negar. Foucault, nos anos 1960, e dentro das bases do estruturalismo russo, decretou a morte do autor, mas mudou de opinião nos anos 1980, quando começou a estudar o eu parresiástico, que fala a verdade, e que narra suas próprias histórias.

É nos universos íntimos, aponta Schollhammer (2011, p. 107), que “são revalorizadas as estratégias autobiográficas, talvez como recursos de acesso mais autêntico ao real.” A experiência íntima de vida ancora a ficção, criando efeitos de verdade e de realidade nas narrativas. E nessa ficcionalização das histórias autobiográficas há um interesse genuíno por parte do leitor:

Por outro lado, vemos alguns escritores trazendo, para dentro de suas ficções, as condições factuais de criação, ou o material nitidamente autobiográfico que a envolve, tirando proveito da tensão entre o plano referencial e o plano ficcional, ora para confundir os limites entre essas instâncias, ora, como parece ser a tendência que prevalece, para inserir índices de um real originário na experiência íntima que ancore a ficção de maneira mais comprometida. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 114)

O panorama deste século XXI é exatamente esse: universos íntimos e literatura marginal. Ambos centrados no eu e testemunhando a realidade. Vemos nascer termos como “escrevivência” (escrita de vida), da escritora Conceição Evaristo, ou “proesia” (prosa recheada de poesia), de Frei Betto. Modalidades de narração que fazem o leitor se emocionar, criar empatia e conhecer outra realidade social. Interessante fazer a leitura de autoficções, como o livro *Divórcio*, de Ricardo Lísias, e se imaginar na “pele” do autor ou da esposa ou da família ou dos amigos. É isso que o romance que conta a verdade faz com o leitor: nos colocamos no lugar do outro, nem que seja só enquanto durar a leitura.

No entanto, é bom falar um pouco sobre o “outro”, que é uma relação bem complexa na literatura e até, digamos, pouco definível em termos de papéis. Quem

estuda a construção da identidade e discorre sobre o assunto com propriedade é Paul Ricoeur (2006). Ele assegura que, ao narrar a história do outro, o sujeito se narra, ou ao fazer o reconhecimento de mim, faço a atestação de um outro. A fronteira entre o “eu” e o “outro” se mistura como fios sendo tecidos.

Uma história de vida se mistura à história de vida dos outros. (...) O embaralhamento das histórias, longe de se constituir uma complicação secundária, deve ser considerada a experiência *princeps* do assunto: primeiramente embaralhamento nas histórias, antes de qualquer questão de identidade narrativa ou outra. (RICOEUR, 2006, p. 118)

Entendo agora o porquê de um romance autoficcional ser tão envolvente. O outro sou eu e eu sou o outro. É como não saber onde termina a costura de um lado e do outro de uma peça de roupa.

Quem trata também da outridade é Diana Klinger (2006, p. 78), que crê no fato de estarmos assistindo a uma “reformulação da categoria do ‘outro’.” Ela apresenta razões para a reformulação: “o outro excluído socialmente (o pobre, o preso, o índio) tem começado a falar – e inclusive a escrever.” Vemos isso na prática e também na academia, onde Schollhammer (2011) já cita a literatura marginal como tendência contemporânea. A segunda razão, colocada por Klinger (2006, p. 78), é que não existe mais uma “pureza das culturas”, ou seja, o outro deixou de ser puro, como um ser isolado, a exemplo de indígenas que hoje se misturam com outras culturas. “Com a expansão das comunicações e as influências interculturais, as pessoas interpretam aos outros e interpretam a si mesmas numa condição global” (KLINGER, 2006, p. 78-79).

E a segunda conclusão a que chego é sobre o “eu” fortemente presente na literatura contemporânea, seja falando de universos íntimos ou marginalizados. O testemunho está ali, expresso em palavras. E, no Brasil, obras assim se multiplicam

nas livrarias em formato impresso ou digital. O mundo contemporâneo quer retratar a si próprio, necessita falar de si, dos problemas individuais e coletivos por meio da própria experiência de vida. Claro que isso tem causas complexas, marcadas pela negação do sujeito e da verdade da memória, no século passado. O assunto é abordado com propriedade por Sarlo (2007), que sugere, como já dissemos, uma “guinada subjetiva” nos textos. A estudiosa tem convicção de que o testemunho ajudou a refazer a confiança na primeira pessoa que narra sua própria história, reparando “uma identidade machucada.” De acordo com Sarlo (2007, p. 19), o testemunho foi transformado em um “ícone da verdade” e também como “recurso mais importante para a reconstituição do passado” e conclui:

O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação. Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submersos em processos pouco acessíveis à simples introspecção. Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis. (SARLO, 2007, p. 39)

Todo o trabalho de lembranças, que vem do testemunho, aliado às construções romanescas e até às reflexões estéticas estão criando, para Jeanne Gagnebin (2009, p. 148), uma “unidade nova e essencial para a literatura contemporânea”, que se utiliza da autoficção e da antificção para mostrar verdades subjetivas que, muitas vezes, refletem toda uma coletividade. Esses dois aspectos serão tratados com mais detalhe no próximo capítulo.

3 A AUTOFICÇÃO E A ANTIFICÇÃO ROMANESCA

O termo “antificção” foi criado por Philippe Lejeune por causa da irritação dele com a palavra “autoficção”, segundo ele próprio escreveu no livro *On Diary*. “Eu amo autobiografia e amo ficção, mas não as amo quando misturadas”³ (2009, p. 201). Posto isto, nasceu o conceito de antificção, não a prática. Mas qual sua definição original?

Esta pequena palavra “antificção” não é muito atrativa, eu devo admitir – parece dizer alguma coisa diferente do inglês “não-ficção”. É mais combativa e menos leve. É ainda mais precisa: ela não se aplica para todos os textos que contêm não ficção (definição negativa), mas a uma categoria específica de textos que rejeita inflexivelmente a ficção (definição positiva).⁴ (LEJEUNE, 2009, p. 201)

A ideia de Lejeune de que existe uma antificção diferente da não ficção e que ela é tendência contemporânea é bastante justa, apesar de ele enxergar essa necessidade de se narrar o fato verídico apenas nas escritas de si, como o diário. Por isso, vamos nos reter a esta última frase: a antificção se aplica a “uma categoria específica de textos que rejeita inflexivelmente a ficção”. Será? O romance é ficção. Então, como evidenciar a verdade da antificção dentro do gênero literário?

Aí vem a pergunta: mas, afinal, é ficção ou não? Como saber? O primeiro passo é entender o que é a ficção e ninguém melhor do que o linguista John R. Searle para fazê-lo porque ele explicou a natureza da ficção, defendendo que ela é, antes de tudo, um pacto de leitura, já que “não há propriedade textual, sintáctica ou

3 No original: I love autobiography and I love fiction, but I love them less when they are mixed together (LEJEUNE, 2009, p. 201). Todas as traduções foram feitas pela autora.

4 No original: This little word “antifiction” – not a very attractive one, I must admit – seems to say something different from the English “non-fiction.” It is more combative and less soft. It is also more precise: it does not apply to all texts that contain no fiction (negative definition), but to a specify category of texts that adamantly reject fiction (positive definition) (LEJEUNE, 2009, p. 204).

semântica, que identifique um texto como obra de ficção” (SEARLE, 2002, p. 103). No ensaio “O estatuto lógico do discurso ficcional”, John Searle reconhece que não há elementos linguísticos que definam propriamente um texto como assertivo ou ficcional e que o mesmo texto pode ser considerado como assertivo ou ficcional, usando os mesmos elementos. Complicado?

Uma asserção, diz Searle (2002, p.101), “é um tipo de acto ilocutório que obedece a determinadas regras semânticas e pragmáticas muito específicas”. É o que ele chama de “convenções verticais”, ou seja, um texto assertivo precisa seguir as regras abaixo:

1. A regra essencial: o autor de uma asserção compromete-se com a verdade da proposição expressa.
2. As regras preparatórias: quem fala tem de estar em condições de apresentar indícios ou razões a favor da verdade da proposição expressa.
3. A proposição expressa não pode ser obviamente verdadeira tanto para quem fala como para o ouvinte no contexto da locução.
4. A regra da sinceridade: quem fala compromete-se com a crença na verdade da proposição expressa. (SEARLE, 2002, p. 101)

O texto ficcional caberia nessas normas? Não. O texto ficcional não se compromete a seguir essas convenções ditas verticais. Surgem, assim, as “convenções horizontais”, que rompem com o que foi estabelecido pelas “convenções verticais”. O teórico afirma que esse rompimento não chega a modificar o significado das palavras. As convenções horizontais permitem “ao falante usar as palavras com os seus significados literais sem assumir os compromissos que esses significados normalmente exigem” (SEARLE, 2002, p. 104). Deixemos claro que, de acordo com o estudioso, ambas as convenções são assumidas por quem produz um texto, embora a intenção seja diferente para cada caso. E de que maneira?

O leitor precisa entender qual é a intenção do autor para saber qual é o contrato de leitura do texto em questão: vertical ou horizontal? A partir da compreensão disso é que o leitor vai ler o texto como ficcional ou como assertivo. Podemos dizer assim que as convenções são parte de um tipo de pacto entre o autor e o leitor.

Um exemplo disso é uma notícia que, sem mexer na sua configuração textual, pode ser lida como assertiva, se estiver em um jornal diário, e como fingimento, se estiver em uma obra ficcional.

Searle é certo ao enxergar a existência de contratos de leitura como tendo prioridade sobre a configuração linguística para que se possa definir a natureza do texto. Sua atenção recai sobre a ficcionalidade ou verdade dos textos narrativos que aborda. As suas convenções verticais são as mesmas que orientam Lejeune ao definir as condições do pacto autobiográfico: o compromisso com o leitor de se poder confirmar a verdade dos fatos narrados. Lejeune também suspende a exigência dessa comprovação ao falar do pacto romanesco e enxerga no pacto fantasmático também essa suspensão: o reconhecimento do elemento autobiográfico altera o pacto de leitura, mas isso não é uma exigência da obra. (SILVA, 2021, p. 18-19)

Seguindo nessa linha, quando lemos um romance, fazemos o pacto da ficção, chamado de “romanesco” por Lejeune e que se contrapõe ao “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2014, p. 68). Este último centrado na verdade do narrado. O “pacto romanesco” ocorre, para Lejeune (2014, p. 32), quando há dois aspectos: “*prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo romance, na capa ou na folha de rosto [...])”.

Se lemos uma autoficção, sabemos que há relatos autobiográficos do autor naquele livro bem como relatos ficcionais. Que pacto, então, deveria ser firmado? Nem o autobiográfico e nem o romanesco. No caso da autoficção, surge um novo

acordo, chamado de “ambíguo” por Manuel Alberca (2007), que é uma mistura dos pactos autobiográfico e romanesco, verdade e ficção. E essa possibilidade de um mesmo texto servir a pactos de naturezas diferentes é uma estratégia da autoficção e da literatura de testemunho. Qual o resultado disso? A verdade da ficção e a verdade da narrativa de evento real se confundem.

Percebe-se que Searle (2002) clareou o caminho de outros teóricos com o estabelecimento de suas convenções horizontais e verticais. Faltou, no entanto, a ele atrelar o pacto de leitura, fundamental para se entender a ficção, ao gênero literário, algo que não pode ser separado da intenção do autor. De qualquer maneira, fica claro que as teorias que defendem a ficção como uma mentira – tal visão vem desde Platão, em *A república* – não se aplicam mais. O leitor precisa compreender que existe uma leitura ficcional e uma outra leitura assertiva do texto. Quem lê um texto precisa verificar quais convenções (verticais ou horizontais) vai seguir. Quando se entende um texto de ficção como mentira, depreende-se que houve uma incompreensão do pacto e não uma confusão qualquer relacionada a aspectos linguísticos ou acerca da verdade do narrado.

O argentino Juan José Saer (2012), no ensaio “O conceito de ficção”, tem um pensamento que complementa um pouco essa ideia de verdade, quando diz que ela “não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade”. Para ele, a ficção não é uma “reivindicação do falso”, mas ela se mantém à distância “tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso” (SAER, 2012, p. 02-03).

Saer (2012, p. 06) conceitua a ficção como uma antropologia especulativa, principalmente, por causa da posição do autor que se equilibra entre o saber objetivo

e a própria subjetividade. A ficção precisa, de acordo com ele, moldar essa tensão e fazer disso uma boa matéria-prima:

Não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar. (SAER, 2012, p. 02-03)

Um segundo passo seria evidenciar a verdade da ficção e a verdade de uma narrativa de fatos reais. Como? Elas não se confundiriam em um romance, por exemplo? O que precisa ficar clara é a natureza do narrado que deve evidenciar a realidade. No caso da obra *A vista particular*, o autor Ricardo Lísias traz o testemunho de uma memória bem brasileira do ano de 2016, época das Olimpíadas no Brasil e também do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, quando se discutiu bastante o conceito de arte. Ele faz um jogo sutil entre a ficção e a realidade, criticando a arte contemporânea e o excesso de exposição do protagonista e artista plástico José de Arariboia.

De novo as redes sociais abrigaram um imenso ruído. O nome de José de Arariboia, agora Zé Arariba, voltou a ser discutido por todo lado. Muita gente diz que se trata de outro espantinho do governo, criado para atrair holofotes e fazer a mídia esquecer os escândalos da corrupção. A maioria, porém, se digladiava em torno de uma questão que surgiu à época do gingado nu até a praia: estamos diante de um artista original ou de um gênio do marketing? (LÍSIAS, 2016, p. 82)

José de Arariboia é um personagem que, por conter traços evidentes do autor Ricardo Lísias, torna o texto autoficcional, embora *A vista particular* não construa uma ponte direta entre o autor-personagem-narrador, como ocorre, por

exemplo, no livro *Divórcio*. No entanto, há semelhanças nas estratégias de criação de Lísias e de Arariboia, com o uso de redes sociais e com o tratamento da realidade como arte.

Além de ter esse viés autoficcional, José de Arariboia também está envolto em um pano de fundo real: a discussão da arte no Brasil. Isso seria possível? A antificção não teria desistido de ser ficção? Essa teoria é defendida por Manuel Alberca, mas não encontra eco na literatura contemporânea feita no Brasil. “Diferentemente das autoficções, [as antificções] não buscam mesclar o vivido com o inventado e nem parecem relatos reais, são reais”⁵ (ALBERCA, 2014, p. 120). Para Alberca, os temas tratados nas antificções não admitem um tratamento lúdico (e *A vista particular?*) ou ambíguo. “São temas que não podemos julgar e nem frivolar: a morte de um ser querido, uma doença, uma dor física e espiritual, um mal-estar...” (p. 120).⁶

A afirmação de Alberca (2014) de que não podemos frivolar temas como morte ou dor é um exemplo claro de que a teoria é curta para abarcar a genialidade da arte, que extrapola limites e limitações. Afinal, os autores escrevem para ser lidos e não para cumprir pré-requisitos de uma teoria.

O teórico Alberca faz uma passagem da autoficção para a antificção como se a primeira tivesse sido apenas uma etapa para a consolidação da segunda, que se assume como autobiografia e tem pretensões de ser literatura. Para Alberca (2014, p. 114-115), a “autoficção foi uma volta ou um giro necessário para que a

⁵ No original: A diferencia de las autoficciones, no buscan mesclar lo vivido con lo inventado ni parecen relatos reales, lo son (ALBERCA, 2014, p. 120).

⁶ No original: Son temas con los que no se puede jugar ni frivolar: la muerte de um ser querido, la enfermedad, el dolor físico y espiritual, el malestar... (ALBERCA, 2014, p. 120).

autobiografia pudesse alcançar o reconhecimento literário, no mesmo nível da ficção, sem ser confundida com ela”.⁷

Na visão de Alberca, foi a autoficção que, pelo seu nível de elaboração estética, fez com que a autobiografia pudesse ser vista como literatura com maiúscula. Mas ela já teria cessado seu reinado e agora existiria o predomínio da antificção. Alberca (2014, p. 118) destaca o “quanto é importante nestes textos a predisposição literária para contar a verdade e somente a verdade, que exclui radicalmente a liberdade ou tentação de inventar que pode sentir o autor de autoficção”.⁸

Ele fala da literatura espanhola. Mas acreditamos que a tese dele não se aplica ao Brasil. Os autores de autoficção é que têm assumido esse compromisso de verdade, sobretudo através do testemunho. Eles não abandonaram a intenção de fazer romance; dizem a verdade, o fato efetivamente ocorrido, em um gênero ficcional. Lembramos que a ficção não se opõe à verdade, como demonstrou Searle (2002); ela é apenas um pacto de leitura.

Aqui vale a pena retomar o pacto ambíguo de Alberca (2007). É condição primordial do pacto de leitura da autoficção a inexatidão das naturezas ficcional ou autobiográfica do texto narrativo. Elas se misturam e tornam suas fronteiras bem tênues. Tanto Doubrovsky como Searle (2002) enxergam na leitura o estabelecimento desse pacto ambíguo:

⁷ No original: [...]la autoficción ha sido una vuelta o un rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel de la ficción, pero sin ser confundida con ella (ALBERCA, 2014, p. 114-115).

⁸ No original: [...] lo importante que es en estos textos la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que puede sentir el autor de autoficciones (ALBERCA, 2014, p. 118).

E, aqui, novamente, volta-se ao princípio da discussão: ser obra ficcional é uma condição basilar para a existência da autoficção. Por isso, a definição de Searle da ficção como efeito de contrato de leitura ajuda tanto a se entenderem os mecanismos pelos quais o pacto ambíguo se efetiva. Faltava a Searle uma atenção maior para as convenções que fazem com que os gêneros narrativos como o romance, o conto, a novela e a crônica possam ser apreendidos, já no paratexto, como obras de ficção. Mesmo que aquilo que narram seja fato real. (SILVA, 2021, p. 22)

Isso ajuda a entender como o pacto ambíguo se efetiva, de fato, dentro das ficções que narram o real, ou seja, o leitor tem conhecimento do tipo de obra que está lendo e assume o compromisso de lê-la como tal.

3.1 LITERATURA CONTEMPORÂNEA: A AUTOFICÇÃO

As características da autoficcionalidade passam pela escrita do tempo presente sem a necessidade de uma “narração com início-meio-fim nem linearidade do discurso” (LOPEZ, 2014, p. 24). O autor tem a liberdade de ficcionalizar um recorte da sua vida, fragmentos recriados de um tempo vivido, ao contrário da autobiografia que, tradicionalmente, segue uma linha cronológica de narração.

A estudiosa de autoficção no Brasil Anna Faedrich Martins Lopez defende que “a autoficção não é meramente uma recapitulação da história do autor. O texto deve ser lido como romance, mesmo que exista a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal” (LOPEZ, 2014, p. 22). Lejeune (2014), entretanto, não acreditava ser possível que o herói de um romance tivesse o mesmo nome do autor. Para ele, apenas os gêneros de literatura íntima como a autobiografia, o diário e as memórias detinham a identidade onomástica. A provocação foi levada a sério pelo professor francês Serge Doubrovsky, como mencionado no capítulo 1, que escreveu o romance *Fils* para provar que era possível, sim, escrever um romance

com a identidade onomástica. Foi aí que surgiu o termo “autoficção”, criado em 1977, pelo próprio Doubrovsky.

O termo autoficção dará conta de explicitar esse jogo entre realidade e ficção, entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido; o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e de convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar (entre autobiografia e romance), pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades. (LOPEZ, 2014, p. 23)

Uma característica da autoficção é que ela não é necessariamente uma narração em prosa. Lopez (2014) salienta que “é possível misturar os gêneros, modificar a forma, ousar, experimentar, escrever um texto de estrutura híbrida.” Na concepção original de Doubrovsky, a autoficção não poderia ser tratada como invenção e, sim, matéria autobiográfica. Lopez (2014, p. 25-26) garante que isso não é mais assim e o autor tem a liberdade de se expressar e de se reinventar.

É bom lembrar que a autoficção e a antificção acatam a subjetividade. Aliás, é mais do que isso: o novo realismo vem com uma vontade de mostrar a realidade atual brasileira, o que o diferencia das estéticas realistas anteriores:

Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 54)

E são muitos os autores que estão se expressando no novo realismo citado por Schollhammer (2011), usando da autoficção e explorando uma subjetividade possível. Entre eles, temos: Cristovão Tezza (*O filho eterno*), Conceição Evaristo (*Becos da memória*), Bernardo Carvalho (*Nove noites*), Michel Laub (*Diário da*

queda), Miguel Sanches Neto (*Chove sobre minha infância*), Bartolomeu Campos de Queirós (*Vermelho amargo*), Silviano Santiago (*Liberdade*), Chico Buarque (*O irmão alemão*), Luis Sérgio Krausz (*Deserto*), Rogério Pereira (*Na escuridão, amanhã*), Marcelo Rubens Paiva (*Feliz ano velho*).

Outra característica de grande parte dos escritores da nova geração, na visão de Schollhammer (2011), é a “criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a ‘ficção do momento’ quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa” (p. 13). E fazem isso, utilizando a tecnologia, com a disseminação dos conteúdos através da internet e de redes sociais como Instagram, Facebook e a gravação de vídeos no Youtube. As novas plataformas democratizam e ampliam a literatura, a partir da apropriação desses elementos midiáticos.

A *performance* é uma peça importante dentro da autoficção e, por isso, muito estudada. A autora Graciela Ravetti descreve com precisão essa arte performática que supõe

[a] exposição radical de si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p. 47)

A teórica Diana Klinger (2006, p. 61) também insiste na palavra “inacabado” porque, segundo ela, tanto a autoficção como a *performance* se apresentam como “textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo de escrita.”

O que se observa ainda é que a antificção e a autoficção trouxeram para dentro do romance, em uma escala gradativa, elementos paratextuais, os

biografemas e até a inserção de documentos verdadeiros, fotos, diários e cartas reais. E por meio disso, mostram que é possível falar a verdade em uma obra romanesca.

Com toda essa evolução do romance e com suas novas apropriações, nota-se que há um certo abandono da forma mais convencional – é o que nos mostra, por exemplo, o romance *Delegado Tobias* de Ricardo Lísias, com suas interações virtuais e que fogem, completamente, do suporte do livro impresso. No entanto, mesmo com o abandono do formato, a obra precisa ser reconhecida como romance – o gênero em si é ficcional – para que ocorra o pacto de leitura.

É interessante recordar que, lá no início da formação do romance, as escritas de si foram assimiladas por esse gênero literário e a imitação da linguagem dos diários e das cartas, por exemplo, passava ao leitor a sinceridade e a verdade. Bakhtin (2015) mostra que isso ocorre na gênese do romance e que foi essa assimilação que tornou o romance algo complexo, em termos de estrutura:

Além disso, existe um grupo essencial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo do romance, criando variedades peculiares de gênero do romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta, e alguns outros gêneros. Todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas etc.). (BAKHTIN, 2015, p. 108-109)

Deve-se atentar ainda que a antificção tem origem nas escritas de si e que, de antemão, já poderia garantir a condição de verdade, definida como *parresía* por Michel Foucault e que veremos adiante. Ainda, tal conceito é aplicado nos romances brasileiros que estão contando a verdade e testemunhando alguma realidade pessoal ou coletiva. Assim, a ideia original de antificção, criada e defendida por

Philippe Lejeune (2009, p. 201), de que ela se aplica a “uma categoria específica de textos que rejeita inflexivelmente a ficção”, está fora da prática literária contemporânea no Brasil. A antificção quer que o leitor reconheça o real como verdade, mesmo em um gênero que, por definição, usa as convenções horizontais de Searle (2002).

Temos, portanto, a terceira conclusão do trabalho: o romance como antificção/autoficção é uma tendência no Brasil e o pacto entre o autor e o leitor é que vai definir como ele deverá ser lido: como um texto assertivo ou como ficção ou como mistura das duas ou ainda como novos pactos que precisarão compreender a complexidade dos textos contemporâneos.

3.2 LITERATURA CONTEMPORÂNEA: TESTEMUNHO

O testemunho é um tipo de escrita que ganhou impulso a partir da Shoah, quando houve a necessidade “de lembrar e de esquecer” as atrocidades nos campos de concentração. A memória individual começa a ter um importante papel na reconstrução da história e a palavra escrita foi a ponte utilizada pelos sobreviventes para narrar o que era intraduzível.

Walter Benjamin foi o pensador que instrumentalizou a leitura da literatura como testemunho. De que forma? Por meio da sua teoria da história que tem muito a ver com uma teoria da memória (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 388). Anteriormente, a historiografia tradicional levava em conta uma linha contínua de acontecimentos, negligenciando a experiência pessoal. No conceito benjaminiano, essa linearidade não ocorre, principalmente, nas catástrofes. A história é construída por fragmentos de memória, ruínas que se traduzem em imagens e que precisam ser lidas:

Contra o Historicismo – que apenas reproduz a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno –, Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente. Essa nova “historiografia baseada na memória” *testemunha* tanto os sonhos não realizados e as promessas não-cumpridas como também as insatisfações do *presente*. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389, grifo do autor)

Em Benjamin, reforça Seligmann-Silva (2003, p. 394), o passado catastrófico é lido no presente, percebido em um determinado “agora”. Para externalizar esse choque ou catástrofe, a língua e a palavra são determinantes para trazer o narrado à tona. Eis a importância do historiador mais contemporâneo: saber trabalhar com a memória involuntária, aquela que aparece de forma fragmentária, como se fossem peças soltas de um quebra-cabeça.

Há um consenso, e aí trago o teórico Joël Candau (2011, p. 09), que “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo.” Candau defende que a memória pode se manifestar de três formas: a memória do hábito (escovar os dentes, dirigir etc), que ele chama de protomemória; a memória de recordação ou reconhecimento, que é a “invocação involuntária de lembranças autobiográficas” e, finalmente, a metamemória, que é a representação que “cada indivíduo faz de sua própria memória” (CANDAU, 2011, p. 21-23).

Seria, então, na memória de recordação e também na metamemória que o testemunho se firma. Isso pelo fato de que uma característica forte da literatura de testemunho é questionar a sua relação com o real que

[...] não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373, grifo do autor)

Para tanto, o relato precisa da literatura para conseguir mostrar a dor, em uma reformulação artística que acaba exterminando a fronteira entre a ficção e a realidade. Seligmann-Silva (2003, p. 382) conclui o pensamento: “Na literatura de testemunho não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de ‘manifestação’ do ‘real’. É evidente que não existe uma transposição imediata do ‘real’ para a literatura: mas a *passagem* para o literário”. E assim, expondo as memórias individuais e as memórias coletivas é que a história foi sendo construída, mesmo em cima de ruínas.

A teoria da história de Benjamin, que morreu em 1940 e que tomou a Primeira Grande Guerra como fonte para seus apontamentos, trouxe luz para a literatura de testemunho que não vive no tempo cronológico – aliás, há um deslocamento deste tempo –, mas espacial. Por isso, Benjamin fala de “escavar” a memória, uma tarefa cuidadosa dos novos historiadores que precisam saber escutar os sobreviventes, em um processo também de se abrir para o outro. Exemplos disso não faltam. *É isto um homem?*, de Primo Levi, é uma obra de testemunho que passou da escrita de si para o ficcional, assim como *A bailarina de Auschwitz*, de Edith Eva Eger e *Em busca de sentido*, de Viktor E. Frankl, entre tantos outros.

Em todos os livros acima mencionados, observa-se a força dos autores contra a política do esquecimento. A literatura de testemunho luta contra o negacionismo, e as vítimas tentam, por meio da escrita e da narração de suas histórias, não apagar o passado que querem esquecer, mas que precisam lembrar:

O perverso do negacionismo (tão discutido hoje em dia por conta dos que negam a existência das câmaras de gás nazistas, mas que é típico das querelas em torno de qualquer memória do mal) está justamente em querer apagar o passado negando os fatos tremendos que as vítimas querem ao mesmo tempo narrar e esquecer. Mas esses últimos querem se esquecer porque sofrem sob a sua sombra e não para apagar as atrocidades. (SELIGMANN-SILVA, 209, p. 279)

Na literatura de testemunho, nota-se uma exigência da memória que luta para contar os fatos de uma experiência individual e comum, até mesmo traumática. Tal afirmação é constatada na narração do Primo Levi:

Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. (LEVI, 1988, p. 127)

A memória está muito ligada à questão da identidade. E mais uma vez, coloco Candau (2011) na conversa porque ele afirma categoricamente que

[a] memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias como, por exemplo, a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do Holocausto. (CANDAU, 2011, p. 18)

Segundo Candau (2011), “restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade” e essas duas palavras (memória e identidade) que “se conjugam, que se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2011, p. 16).

Portanto, enfatizo a importância de três verbos dentro da literatura de testemunho, fundamentais e indissociáveis: lembrar, escrever e esquecer. Palavras que permeiam os textos testemunhais que trazem, por meio da literatura, a verdade doída e sufocada que precisa ser dita, mostrada e narrada para não ser esquecida.

3.3 A LITERATURA DE TESTEMUNHO NO BRASIL

O testemunho surgiu, na América Latina, nos países com passado de ditadura e de negação de direitos humanos, com ênfase na literatura da denúncia e da reportagem, da confissão e da biografia.

Na literatura latina de testemunho, há uma ênfase nas narrativas para o lado político-partidário, assumindo uma posição revolucionária. Em destaque, Cuba, que teve um importante papel na institucionalização do testemunho. Sem esquecer o Chile, com o governo Allende; da Nicarágua, com os Somoza; da Argentina com os governos militares de Juan Carlos Onganía (1966-1970), Marcelo Levingston (1970-1971), Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973), do ditador Videla (1976-1981), e do Brasil, com a ditadura que durou 21 anos (1964-1985), com os presidentes Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo.

Iremos nos ater à literatura brasileira dos chamados anos de chumbo. Para isso, utilizaremos as ideias do professor Renato Franco (2003), estudioso da produção cultural do Brasil na época. Com a ditadura instalada, que cortou os laços entre cultura e política, a literatura não parou de ser produzida. Porém, deixou claro que o testemunho, sobretudo aquele em forma de escrita de si, esmorece devido à censura. Ele volta com força após a anistia, em 1979. Mas esse testemunho veio como autobiografia e, não, romance. É por isso, acredito, que o interesse que agora está sendo levantado no romance sobre a ditadura é algo merecedor de atenção. A *parresía* estava nessas autobiografias; hoje, está também nas escritas ficcionais.

Há obras paradigmáticas de crítica à ditadura nos anos de 1960. O que diferencia essas obras da década subsequente é que elas recorrem à alegoria, fazendo caminhos criativos para fugir da censura e denunciar os abusos, como em

Incidente em Antares, um livro bastante importante e emblemático, lançado por Érico Veríssimo em 1971:

O de Veríssimo, por exemplo, é um dos primeiros romances da década a privilegiar a tarefa literária de constituir a memória por meio da recomposição do passado enquanto ruína, que, lembrada no presente, atualiza esse passado, fazendo ecoar seu grito no aqui e agora: modo, portanto, da literatura opor-se tanto ao esquecimento – sempre socialmente provocado – quanto à “história oficial”. (FRANCO, 2003, p. 358)

Com a abertura política em 1979, os romances de denúncia e de estilo reportagem vieram com toda a força, relatando em forma documental os anos de opressão, a violência sofrida pelos estudantes de esquerda e as mortes e sumiços de pessoas consideradas inimigas do regime militar. Além disso, como bem salienta Franco (2003), surge também a literatura de testemunho como uma maneira de reagir ao regime autoritário, isso após a anistia, em 1979. Antes esses livros não seriam permitidos e só o foram porque os autores estavam em evidência. As obras aparecem narrando experiências individuais, mas que englobam toda uma coletividade. Vê-se isso na obra *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira (2016 [1979]). Como guerrilheiro, Gabeira externaliza, em primeira pessoa, o sofrimento, desnudando um passado cheio de despreparo por parte dos jovens idealistas, as ações violentas do governo e toda a história do sequestro do embaixador americano que seria trocado por 15 presos políticos.

A safra de literatura de testemunho não parou mais. O livro *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, lançado em 2015, traz a memória da ditadura, mesclando jornalismo, documentos e a história do pai do autor, o ex-deputado Rubens Paiva, morto em 1971, por meio de torturas. A morte do ex-deputado só foi oficializada 25 anos depois, com a Lei dos Desaparecidos Políticos. Ao longo do livro, narrado em primeira pessoa, o autor, também personagem, vai contando os percalços sofridos

pela família para descobrir o paradeiro de Rubens Paiva. Ao mesmo tempo, Marcelo Rubens Paiva fala de memória, do lembrar – quando ele próprio era criança:

Já temos MEMÓRIA desde o primeiro dia em que nos deram à luz. Temos lembranças assim que acordamos, lembramos que o mundo é magnífico, sentimos um vazio no estômago, uma fralda pesada molhada, e lembramos que, se chorarmos, milagrosamente aparece alguém que nos livra do desconforto. Somos um pi-to-qui-nho de gente pe-ti-ti-ti-ca e temos memória, referências, jogamos com elas, calculamos nossas ações nos apoiando em lembranças (já) solidificadas. No entanto, não nos lembraremos de nada disso anos depois. (PAIVA, 2015a, p. 16)

A memória também não pode ser desvencilhada do esquecer. E o autor de *Ainda estou aqui* escreve sobre a mãe, Eunice Paiva, uma advogada que lutou não só para descobrir o paradeiro do marido e trazer à tona as barbaridades da ditadura, mas que defendeu a causa indígena pouco antes de desenvolver Alzheimer.

O renascimento de um fato psicológico passado, seu reconhecimento e localização são as condições necessárias das lembranças. Ou da memória. Elimine um deles, não será lembrança, mas reminiscência. Você olha uma pessoa na rua, pensa reconhecê-la, imagina que já a viu antes, mas não sabe dizer quando nem onde. Há o retorno de um fato passado e o reconhecimento, mas falta a localização: não há lembrança. Henri Bergson escreveu sobre isso. Um teste clínico simples para detectar a falta de memória, como em pacientes com Alzheimer, é perguntar onde e em que ano estamos. (PAIVA, 2015a, p. 17-18)

A história da ditadura, vivenciada por uma criança e que serpenteou toda a vida do autor, foi sendo descortinada pela memória, que ele retrata como sendo “dunas de areia”, que, aos poucos, vai se transformando em histórias.

A memória não é apenas uma pedra com hieróglifos entalhados, uma história contada. Memória lembra dunas de areia, grãos que se movem, transferem-se de uma parte a outra, ganham formas diferentes, levados pelo vento. Um fato hoje pode ser relido de outra forma amanhã. Memória é viva. Um detalhe de algo vivido pode ser lembrado anos depois, ganhar uma relevância que antes não tinha, e deixar em segundo plano aquilo que era então mais representativo. Pensamos hoje com a ajuda de uma parcela pequena do nosso passado. (PAIVA, 2015a, p. 117)

Já a quase 40 anos do fim da ditadura, notamos que a literatura de testemunho, no Brasil, enveredou por outros caminhos, apesar de que ainda há uma expressiva produção de obras sobre o período de chumbo. A literatura começou a tratar de temas sociais como violência, miséria, abusos sexuais, doenças. Cito aqui *Becos da memória*, de Conceição Evaristo; *O filho eterno*, de Cristovão Tezza; *Vista chinesa*, de Tatiana Salem Levy, entre inúmeros outros.

É evidente que existe uma diferença entre o testemunho não ficcional, que é sobretudo uma escrita de si, e o testemunho nos gêneros ficcionais. As obras de Marcelo Rubens Paiva, como *Feliz ano velho*, são o paradigma do momento em que as duas possibilidades de testemunho se misturam e não é mais possível fazer uma distinção categórica do gênero literário, senão através do pacto de leitura. Isso é gradativo nas nossas estéticas do eu: o eu autobiográfico que vai cada vez mais tomando conta dos gêneros autoficcionais. O cinema dos anos de 1980 ajudou bastante a construir esse gosto pelo eu.

O que notamos na leitura dos livros, e aqui podemos ter nossa quarta conclusão, é que o testemunho contemporâneo está muito aliado às estéticas do eu, configurando-se como autoficção e antificção. A criatividade estética não abriu mão do relato da verdade e do real, contido na literatura de testemunho, e está conseguindo aliar o romance a essa narração de traumas e sofrimentos. É uma tendência no Brasil contar a própria história – seja em primeira ou terceira pessoa – de forma romanceada. E quando esse “eu” despertou? Vamos tratar disso no próximo capítulo, voltando a tempos remotos para entender nosso presente e nos baseando na teoria do filósofo Michel Foucault.

4 O NASCIMENTO DO EU

Na escola, sempre ouvi o professor falar da importância da história para o entendimento do presente. Não conseguia ver a ligação e, portanto, nem preciso dizer que não gostava da matéria. Hoje parece que uma venda foi retirada dos meus olhos e percebo o quanto o discurso daquele mestre, lá atrás, faz sentido. Por isso, resolvi buscar a origem do “eu” nos romances de autoficção e antificção e tentar entender o porquê de o “eu” estar tão em voga atualmente.

Quando o “eu” começou a fazer parte do pensamento ocidental, ou melhor, quando o sujeito foi aceito no centro filosófico da comunidade humana? O filósofo Michel Foucault, na obra *A hermenêutica do sujeito*, defende que a tradição grega do “cuidado de si” fez com que o “eu” fosse inserido nas discussões dos pensadores. Para o homem grego, a *epiméleia heautoû*, termo traduzido para “o cuidado de si mesmo”, era um princípio de vida que abrangia a noção de ocupar-se consigo, preocupar-se consigo. E tal noção foi atrelada ao *gnôthi seautón*, ou seja, “conhece-te a si mesmo”, frase que ficou imortalizada na obra *Alcíbiades*, de Platão, – considerada como a primeira formulação teórica e sistemática do cuidado de si – e que foi atribuída a Sócrates. As duas expressões gregas colocaram o “eu” em evidência.

Mas qual o real sentido da *epiméleia heautoû* para a cultura grega e romana? Além da comentada ideia de cuidar-se, o termo vai além. É atitude, uma forma de encarar a vida, a si mesmo e os outros. Também implica, na visão de Foucault (2019, p. 12), em “estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento.” Outra interpretação está ligada às ações de purificação ou de transformação, como as práticas de exercícios, meditação, exames de consciência. E toda a filosofia de vida veio tomando forma e construindo a história da subjetividade.

No entanto, ao longo do tempo, a *epiméleia heautoû* foi perdendo a força e o sentido para a civilização, e o espaço – ocupado por quase um milênio – foi sendo tomado pelo *gnôthi seautón*. E por quê? Seguindo ainda o pensamento de Foucault, há duas razões: uma seria o momento cartesiano e a outra, a forma cristã de achar que o cuidar de si era algo negativo, pois remetia à cultura do egoísmo.

Começamos pelo egoísmo. A ética cristã recomendava e até obrigava a desconsiderar o eu, já que os novos tempos pediam uma moral menos individualista. Os cuidados de si e a ocupação de si passaram a ser uma prática malvista e de cunho egocêntrico. Renunciar a si era a nova ordem e, desta maneira, o cristianismo sepultou a *epiméleia heautoû*, resultando no esquecimento e na desconsideração do tema, “acabando por desaparecer da preocupação dos historiadores”. (FOUCAULT, 2019, p. 14)

Aliás, esta apropriação ou subordinação da *epiméleia heautoû* pela *gnôthi seautón* aparece perfeitamente na obra *Alcibíades*. Platão expressa que o cuidado de si se constitui no próprio conhecimento de si. E tal ênfase, salienta Foucault (2019, p. 63), terá um peso tremendo e efeitos consideráveis na civilização grega, helenística e romana porque haverá uma reorganização geral das técnicas e do entendimento do “eu”.

É para conhecer-se a si mesmo que é preciso dobrar-se sobre si; é para conhecer-se a si mesmo que é preciso desligar-se das sensações que nos iludem; é para conhecer-se a si mesmo que é preciso estabelecer a alma em uma fixidez imóvel que a desvincula de todos os acontecimentos exteriores. É, ao mesmo tempo, para conhecer-se a si mesmo e na medida em que se conhece a si mesmo, que tudo isso deve e pode ser feito. Portanto, haverá uma reorganização geral, parece-me, de todas essas técnicas em torno do “conhece-te a ti mesmo”. De todo modo, aqui neste texto, em que não são evocadas todas as técnicas anteriores, pode-se dizer que, uma vez aberto o espaço do cuidado de si e uma vez definido o eu como sendo a alma, todo o espaço assim aberto é coberto pelo princípio do “conhece-te a ti mesmo”. (FOUCAULT, 2019, p. 63)

Aliado ao pensamento cristão do não egoísmo como virtude do ser humano, surge o momento cartesiano que, de acordo com Foucault (2019, p. 14-15), “atuou

de duas maneiras, seja requalificando filosoficamente o *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo), seja desqualificando, em contrapartida, a *epiméleia heautoû* (cuidados de si).” E é exatamente aqui que os cuidados de si foram excluídos do campo do pensamento filosófico. Qual a razão?

Para Descartes, considerado um expoente do racionalismo clássico, era necessário ter-se um alicerce para todo o conhecimento e, ao buscar isso, rompeu-se com a tradição da filosofia aristotélica do conhecimento empírico que, juntamente com a filosofia escolástica – aquela que uniu a razão e a fé para explicar os elementos teológicos – nortearam todo o pensamento no período medieval. Com a ideia de que a verdade deveria vir do conhecimento e da ciência, deixou-se de lado, no fim do século XVI e no século XVII, a premissa de que a verdade viria da transformação do indivíduo. E, por isso, Foucault (2019, p. 173) defende que “o conhecimento de tipo cartesiano não poderá ser definido como acesso à verdade, mas conhecimento de um domínio de objetos”.

Aquele ponto de iluminação, aquele ponto de completude, aquele momento da transfiguração do sujeito pelo “efeito do retorno” da verdade que ele conhece sobre si mesmo, e que transita, atravessa, transfigura seu ser, nada disso pode mais existir. [...] Tal como doravante ela é, a verdade não será capaz de salvar o sujeito. (FOUCAULT, 2019, p. 19)

O pensamento filosófico se despreendeu das condições de espiritualidade que embasaram a *epiméleia heautoû*, isso porque a racionalidade da própria teologia fundava os princípios de um sujeito cognoscente que encontrava em Deus, de acordo com Foucault (2019), seu mais alto grau de perfeição, um modelo a seguir. E a separação entre o sujeito e o objeto do conhecimento serviu de base para a filosofia moderna. Mesmo assim, no século XIX, muitos, como Hegel, Nietzsche e

Schopenhauer defenderam a estrutura da espiritualidade, vinculando-a ao ato do conhecimento.

E a consolidação desse eu, com o cogito (pensar) cartesiano? Descartes entende o homem por meio de sua razão. Esse sujeito racional foi chamado, mais tarde, de *sujeito exaltado*. Foi o medo desse sujeito que gerou as estéticas objetivas, realistas, que evitam o eu. Lá na frente, Nietzsche questiona o sujeito cartesiano e gera o movimento que costuma ser chamado de *sujeito humilhado*, que culmina com a negação do sujeito, por Foucault e Derrida, e aí temos a morte do autor, já tratada no capítulo 1. É importante pensar que o retorno do eu da “guinada subjetiva” e dessas tendências do eu, que não é nem o exaltado nem o humilhado, resulta em um eu equilibrado. Essa ideia é de Paul Ricoeur (2014), que retoma a questão do sujeito.

No livro *O si-mesmo como outro*, Ricoeur nomeia a problemática da subjetividade de “ipseidade”, exatamente, para se distanciar das filosofias do cogito de Descartes e do anticogito de Nietzsche. O estudioso tem como ponto de partida não o Eu da 1ª. pessoa (eu penso, eu sou, eu existo), mas o Si, reflexivo, que pode ser usado na 3ª. pessoa e também pode ser aplicado ao sujeito. O estudo de Ricoeur é interessante porque tem muito a ver com a *parresía*, o compromisso com a verdade, já que a “atestação” ou testemunho – palavra em que se fundamenta o sujeito de Ricoeur – é definida como “a crença e a confiança de ser o sujeito de seu discurso, de sua ação, dos relatos que se faz de si mesmo, da responsabilidade enfim pela qual o si se reconhece idêntico em sua história e em seus compromissos” (PIVA, 1999, p. 210).

4.1 OS CUIDADOS DE SI E O “EU”

A tradição da *epiméleia heautoû* existia na cultura grega arcaica, assim como toda uma tecnologia de si, onde as práticas de purificação, concentração da alma e retiro espiritual, por exemplo, compunham os cuidados de si. Entretanto, é atribuído a Sócrates, no texto *Alcibíades*, o princípio de que é preciso “ocupar-se consigo”. Na obra, o conceito está ligado a um privilégio político, econômico e social, um *status* que não atinge todos da mesma maneira. A questão do cuidado de si nasce quando o jovem Alcibíades se mostra interessado em entrar para a política e governar a cidade. O filósofo, então, coloca que, para tal, é imprescindível ocupar-se primeiramente consigo. Mas não só o exercício do poder aparece atrelado aos cuidados de si, o *déficit* pedagógico também tem a ver com tudo isso. Alcibíades tinha uma péssima formação e, portanto, precisaria acessar o saber necessário para governar o outro. E quem é este “eu” com quem o jovem aristocrático precisa se ocupar para chegar aonde quer?

Ocupar-se consigo mesmo será ocupar-se consigo enquanto se é “sujeito de”, em certas situações, tais como sujeito de ação instrumental, sujeito de relações com o outro, sujeito de comportamentos e de atitudes em geral, sujeito também de relação consigo mesmo. É sendo sujeito, esse sujeito que se serve, que tem essa atitude, esse tipo de relações, que se deve estar atento a si mesmo. (FOUCAULT, 2019, p. 53)

O “eu” é este sujeito que está no centro das discussões filosóficas e que vai precisar de um mestre que cuide de prepará-lo para governar. E esta necessidade do outro será bem mais visível na idade de ouro do cuidado de si. Os séculos I e II chegam com um “eu” não só visto como objeto do qual se cuida, mas como uma finalidade, um agente e um instrumento dos cuidados de si. Deixa-se de cuidar de si apenas por querer governar o outro, como se vê em *Alcibíades*. Faz-se isso por si mesmo. Agora o ocupar-se consigo é um princípio geral e não depende mais de um

status. Outro ponto interessante é que o cuidado de si não se determina mais na forma única de conhecimento de si e vira plural em suas formas. Ele é extensivo à arte de viver, identificando-se e incorporando-se a ela.

Em *Alcibíades*, o jovem, ao fim da adolescência, era o alvo dos cuidados de si, cuidados que eram um imperativo à crise pedagógica relacionada ao período da vida. Nos novos tempos de ouro, a meta é outra. Todos têm obrigação de cuidar de si e isso serve para toda a vida. A velhice, então, começa a ter uma importância grande e a preparação do indivíduo para esta fase é o novo objetivo. Assim, com a mudança do centro de gravidade da prática de si, a correção de maus hábitos, bem mais que o foco na formação, torna-se um ponto a ser defendido:

A prática de si não mais se impõe apenas sobre o fundo de ignorância, como no caso de Alcibíades, ignorância que ignora a si mesma. A prática de si impõe-se sobre o fundo de erros, de maus hábitos, de deformação e de dependência estabelecidas e incrustadas, e que se trata de abalar. Correção-liberação, bem mais de que formação-saber: é nesse eixo que se desenvolverá a prática de si, o que, evidentemente, é fundamental. (FOUCAULT, 2019, p. 86)

Apesar de se colocar que a prática de si era para todos, o que se vê é que nem todos podiam cuidar de si, seja porque esses cuidados estavam dentro de um grupo religioso ou cultural ou porque fugia das condições econômicas dos interessados. Outra questão de destaque: se em *Alcibíades*, a alma era o que precisava de cuidados, os séculos I e II vêm com o interesse também no corpo. E aí, a medicina ganha importância, pois a prática de si é concebida como uma “operação médica”, um meio para se chegar à saúde mental, espiritual e física.

Como dito anteriormente, a meta da prática de si era o “eu”, embora o outro fosse algo fundamental para se atingir os cuidados indispensáveis para a correção do sujeito. Foucault (2019, p. 115) mostra que existem três tipos de relação com este outro: a mestria de exemplo, a mestria de competência e a mestria socrática.

A mestria de exemplo é um modelo a ser seguido, transmitido até pela tradição. Foucault (2019, p. 115) escreve que “são os heróis, os grandes homens que se aprende a conhecer através das narrativas, das epopeias, etc.” Também são os anciãos, os ancestrais e até os enamorados. Já a mestria de competência, continua Foucault (2019, p. 115-116), é a “simples transmissão de conhecimentos, princípios, aptidões, habilidades, etc. aos mais jovens”. E finalmente, vem a mestria socrática. Aqui, o diálogo entra como forma de descoberta de si e saída da ignorância.

O sujeito da idade do ouro é alguém que necessita ser corrigido pelo outro não apenas para tirá-lo da ignorância, a exemplo dos períodos grego, helenístico e romano, mas para corrigir suas imperfeições morais:

O indivíduo deve tender para um *status* de sujeito que ele jamais conheceu em momento algum de sua existência. Há que substituir o não sujeito pelo *status* de sujeito, definido pela plenitude da relação de si para consigo. Há que constituir-se como sujeito e é nisso que o outro deve intervir. Creio que aí se encontra um tema muito importante em toda a história da prática de si e, de modo geral, da subjetividade no mundo ocidental. (FOUCAULT, 2019, p. 117)

O mestre ressurgiu, salienta Foucault (2019, p. 117), como um operador na reforma do indivíduo e na formação do indivíduo como sujeito. O mestre nada mais é do que o filósofo. É ele quem vai servir de conselheiro privado, no formato romano, ou quem vai gerir a escola, no formato helênico. De qualquer maneira, a figura do outro para despertar o “eu” foi uma regra para a prática de si, uma espécie de direção da consciência. Aos poucos, o filósofo começa a ter uma relação social intensa com seu aluno e a relação verbal com o outro inaugura uma nova ética, denominada *parresía* que, nas palavras de Foucault (2019, p. 148), é “uma regra de jogo, um princípio de comportamento verbal que devemos ter para com o outro na

prática da direção de consciência”, é a chamada franqueza ou até abertura do coração e do pensamento.

O cuidado de si continuou se transformando. Em Plutarco e Marco Aurélio, filósofos estoicos, temos um terceiro momento do “eu”. Não é mais o cuidar de si pensando no outro, como em *Alcibíades* e nem cuidar de si só para si. É um pouco além. É um aplicar-se a si mesmo, desviando-se de tudo o que está em volta, do outro, do cotidiano. É voltar os olhos em direção a si mesmo, uma espécie de converter-se a si que, para Foucault (2019, p. 187), é uma das mais importantes tecnologias do eu que o Ocidente conheceu.

E esta conversão helenística e romana não tem a ver com a conversão cristã, quando houve a ruptura do sujeito com ele mesmo, na noção de que era um tipo de renascimento, transformando o modo de ser da pessoa. Na conversão dentro da filosofia e do cuidado de si, a ruptura não é dentro do sujeito, mas em torno dele, com o ambiente externo. É uma trajetória de si para si bastante evocada por Marco Aurélio, na análise de Foucault (2019, p. 199), quando diz que não se deve olhar para o outro ou prestar atenção nele e, sim, concentrar o pensamento na própria ação.

A figura que encontramos em Marco Aurélio consiste, antes, em definir um certo movimento do sujeito que, partindo do ponto em que está no mundo, entranha-se em seu interior, ou em todo caso debruça-se sobre ele, até em seus mínimos detalhes, como para que lançar um olhar de míope sobre o mais ínfimo grão das coisas. (FOUCAULT, 2019, p. 260)

E esse deslocamento do sujeito, enfatizava Foucault (2019, p. 276), valorizando o interior das coisas e possibilitando o sujeito a ver-se de fato, era um saber de espiritualidade e que foi esquecido nos séculos XVI e XVII pela ascensão

do saber do conhecimento. Importante complementar que a tradição cristã das confissões e da reclusão monástica valorizou o conhecimento de si:

Entre platonismo e cristianismo constituiu-se, durante todo o período helenístico e romano, uma arte de si que, para nós, seguramente não passaria de um episódio colocado definitivamente entre parênteses por aqueles dois grandes modelos, o anterior e o posterior, que em seguida o dominaram e recobriram, de maneira que, conseqüentemente, poderíamos considerá-lo nada mais do que uma espécie de curiosidade um pouco arqueológica, se todavia não tivesse ocorrido – este, sem dúvida, o paradoxo a compreender – que foi no interior deste modelo helenístico, nem platônico nem cristão, que se formou uma certa moral exigente, rigorosa, restritiva, austera. (FOUCAULT, 2019, p. 230)

A conversão de si encontrada em Marco Aurélio tinha a linha da espiritualidade e não do saber do conhecimento. E é nesta linha que vamos seguir na prática de si que ficou evidenciada nos séculos I e II, a chamada *áskesis* (ascese), termo grego que significava exercício de si sobre si, uma maneira de ligar o sujeito à verdade (FOUCAULT, 2019, p. 283) e que objetivava “constituir uma relação plena, acabada e coleta de si para consigo” (p. 285). E como fazer isso? A ascese precisava de um instrumento, o *paraskeué*, ou seja, de “uma preparação para os acontecimentos da vida” (p. 286), uma espécie de equipamento para ser usado, se necessário. Equipamento este constituído pelos discursos. Eram frases, proposições, citações fundadas na razão escritas e reescritas para serem guardadas na memória ou ainda entendidas como ordens dadas ao sujeito.

A ascese filosófica, de que estamos tratando, difere da ascese cristã. Enquanto a primeira é um dotar-se de algo que não se tem, a segunda é um renunciar-se a si. Outra diferença: a filosófica, que é a ascese da prática de si na época helenística e romana, possui, na interpretação de Foucault (2019, p. 296), a função de assegurar a subjetivação do discurso verdadeiro, procedimento tratado na

obra de Sêneca, que deixa claro que se deve fazer a sua verdade. E como atingir isso?

O suporte para a ascese como subjetivação do discurso verdadeiro passa pela escuta, leitura, escrita e o falar. Começemos pela primeira: a escuta. E para falar do procedimento pelo qual a verdade vai se entranhar no ser, vamos lembrar o livro *Como ouvir*, de Plutarco. O filósofo coloca que, no fundo, ouvir é ao mesmo tempo ser passivo e ser lógico. Não se pode não escutar o que se passa perto de nós. Um exemplo dessa passividade é Ulisses. Ele se atrela a um mastro do barco para não cair em tentação com o canto das sereias. Quando não queremos ver, tapamos os olhos, mas e quando não queremos escutar? Eis a passividade de que nos fala o filósofo. Para Plutarco, o ouvir é o único de todos os sentidos pelo qual se pode aprender a virtude e ele defende a economia de palavras:

Só a escuta reveste verdadeiramente os jovens de beleza viril e perfeita, proveniente da razão, e assim penso que não ouvirás de antemão, com desagrado, o que Teofrasto diz do sentido da audição: ele é entre os demais, o mais venerável. (PLUTARCO, 2003, p. 07)

Além do silêncio, é mister uma atitude ativa, quer dizer, o corpo precisa auxiliar na escuta do discurso verdadeiro. A imobilidade do corpo é importante. Isso mostra um domínio de si, ao contrário de uma movimentação exterior, de gestos exacerbados. E também há o componente da vontade. Para se escutar é imprescindível mostrar interesse. E quando algo entra pelo sentido da audição, é necessário ainda um rápido exame de si e verificar se isso nos aproximou do discurso da verdade e, assim, seguir as recomendações de Sêneca para nos apropriarmos disso, fazendo dessa verdade a nossa verdade. A memorização do que foi escutado é parte do processo de interiorização da verdade.

O segundo suporte para a subjetivação do discurso da verdade é a leitura, no sentido de propiciar a meditação. Para tanto, não seria essencial ler vários autores, livros ou assuntos. A ideia, para a prática de si, é escolher trechos, citações que exercitem o pensamento na apropriação da verdade e que ela, a verdade, bem racionalizada, seja gravada no espírito de quem a lê. Dessa forma, a pessoa vai fazer dessa verdade a sua verdade e transformá-la em ação, em prática.

E é essa função meditativa como exercício do sujeito que se põe pelo pensamento em uma situação fictícia na qual se experimenta a si mesmo, é isso que explica que a leitura filosófica seja – se não totalmente, ao menos em boa parte – indiferente a autor, indiferente ao contexto da frase ou sentença. (FOUCAULT, 2009, p. 320)

Como a leitura, nos séculos I e II, tinha o caráter meditativo, ficou intimamente ligada à escrita, que é o terceiro suporte da subjetivação do discurso da verdade. A leitura se reforça na escrita, que também é considerada um elemento de meditação. Na carta 84 de Sêneca, o filósofo coloca que é preciso alternar a leitura e a escrita:

Não devemos limitar-nos nem à escrita nem à leitura; a escrita contínua irá macular nossa força e a esgotará; a leitura sozinha fará a nossa força flácida e aguada. É melhor recorrer a elas alternadamente e misturar uma com a outra, para que os frutos da leitura possam ser reduzidos à forma concreta pela pena. (SÊNECA, 2021, p. 156)

A escrita vem para incorporar a verdade dentro de nós. Ler, escrever, reler nos faz acreditar e praticar a verdade. Dentro da escrita, Foucault nos alerta para as *hypomnémata*, que são os suportes da lembrança. Segundo ele (2019, p. 322), as anotações de alguns ensinamentos ou citações ativam a memória e, quando lidas, auxiliam no processo do conhecimento de si e do outro. Nas cartas de Sêneca a Lucílio, vemos isso em ação. Quem escreve e quem lê aprende duas vezes. E é nas correspondências que Foucault evidencia os relatos de si, não como um deciframento, mas uma espécie de abertura de si para o outro.

Então, chega a vez da palavra, o último suporte da subjetivação do discurso verdadeiro. E aqui entra a confissão. Mas antes de continuar, vamos pontuar o seguinte: existem dois modelos de escrita que se destacam: o do período helenístico greco-romano e em Sêneca e Marco Aurélio. A escrita é produzida para uma espécie de exame de consciência, mas não julga o passado. “Aquele que é conduzido à verdade pelo discurso do mestre não tem que dizer a verdade sobre si mesmo. Sequer tem que dizer a verdade. E uma vez que não tem que dizer a verdade, não tem que falar” (FOUCAULT, 2019, p. 325). Na era cristã, a confissão trouxe a escrita como renúncia de si, punindo intenções e ações anteriores. São objetivos completamente diferentes, embora ambos utilizem a escrita como forma de memorização, o que era uma prática de si para a descoberta da verdade.

Com toda essa história de subjetivação, o “eu” chegou aos nossos tempos bem forte. Aproveitou esses suportes da ascese, como a escrita, para crescer e tornar-se poderoso. Hoje ele quer falar a verdade e se utiliza da própria escrita para fazê-lo. Aí, adentramos no terreno da *parresía* que, etimologicamente, significa “fato de tudo dizer”. Estão na definição a franqueza, a abertura do coração, da palavra, da linguagem, a liberdade da palavra. E Michel Foucault explica como ninguém esse discurso da verdade:

Para que o silêncio do discípulo seja um silêncio fecundo, para que, no fundo desse silêncio, se depositem como convém as palavras de verdade que são as do mestre, e para que o discípulo possa fazer dessas palavras algo de seu, que o habilitará no futuro a tornar-se ele próprio sujeito de veridicção, é preciso que, do lado do mestre, o discurso apresentado não seja um discurso artificial, fingido, um discurso que obedeça às leis da retórica e que vise na alma do discípulo somente efeitos patéticos. É preciso que não seja um discurso de sedução. É preciso que seja um discurso tal que a subjetividade do discípulo possa dele apropriar-se e que, apropriando-se dele, o discípulo possa alcançar o objetivo que é o seu, a saber, ele próprio. (FOUCAULT, 2019, p. 329)

4.2 A *PARRESÍA* DE FOUCAULT

Por que a *parresía* é tão importante neste trabalho? Acredito que o falar franco proposto por Foucault é transposto para as obras contemporâneas, como um testemunho da verdade. Por isso, é preciso discorrer um pouco sobre os estudos desse filósofo que coloca a *parresía* como um novo modo de subjetivação. Afinal, Foucault acredita que o compromisso da verdade nas escritas de si é a própria *parresía* aplicada.

Em toda a cultura greco-romana, nota-se a importância dada ao princípio de que é preciso dizer a verdade sobre si mesmo e, para isso, investiu-se nas práticas de si como a meditação, os cadernos de anotações, o exame de consciência, entre outros. E a presença do “outro” no contexto em questão é extremamente requisitada. Sem o “outro”, não haveria a *parresía*, o franco-falar que aparece na literatura grega em Eurípides (484-407 a.C.) e se desenvolve no fim do século 5 a.C., embora ainda possa ser encontrada durante o século 5 d.C.

A palavra *parresía* e todo o seu conceito nortearam o filósofo Michel Foucault nos últimos anos de sua vida. Para ele, a *parresía* transmite o discurso verdadeiro, a franqueza, por meio da qualidade moral de quem fala, mesmo que isso machuque alguém ou a si mesmo. É um dever criticar a si ou ao outro, sem nenhum bajulamento, colocando-se até em perigo por causa da verdade.

Aquele que fala a verdade é o parresiasta, e ele tem dois adversários (FOUCAULT, 2019, p. 334-335): a lisonja, como inimigo moral; e a retórica, como inimigo técnico. A primeira mascara a verdade por ser uma forma de ganhar poder, mais espaço com a pessoa que está sendo adulada. Seria uma espécie de discurso mentiroso (p. 335). Dessa maneira, depreende-se que a *parresía* só poderia ser uma antilisonja:

A meta final da *parresía* não é manter aquele a quem se endereça a fala na dependência de quem fala – como é o caso da lisonja. O objetivo da *parresía* é fazer com que, em um dado momento, aquele a quem se endereça a fala se encontre em uma situação tal que não necessite mais do discurso do outro. [...] porque o discurso do outro foi verdadeiro. É na medida em que o outro confiou, transmitiu um discurso verdadeiro àquele a quem se endereçava que este então, interiorizando este discurso verdadeiro, subjetivando-o, pode se dispensar da relação com o outro. (FOUCAULT, 2019, p. 335)

O segundo adversário é a retórica, conhecida como a arte da persuasão, e como tal, infere um discurso não necessariamente verdadeiro, o que é contrário à *parresía*. O bom retórico nem sempre diz o que crê ou sabe. Além disso, a retórica tenta conduzir ou comandar o outro para determinado objetivo de quem fala, para seu próprio proveito. A *parresía*, não. Ela age sobre as pessoas com a intenção de libertá-las, de abrir os olhos para a verdade, por meio da generosidade, da prudência e da habilidade (FOUCAULT, 2019, p. 344-346), prestando atenção para o momento certo de falar francamente ao outro. O parresiasta consegue fazer isso por meio da opinião pessoal.

Sêneca (2021, p. 87), em sua carta 75, defende que “nossas palavras devem ter como objetivo não agradar, mas ajudar.” E nesse não bajulamento está a principal força da *parresía*. Também salientava a importância de dizer o que se sente e sentir o que se diz, em busca pela harmonização da fala com a vida. O filósofo ainda usa de uma metáfora que poderia muito bem significar a simplicidade no falar a verdade, sem ornamentos no discurso ou sem arroubos da retórica: “Um é o tipo de beijo que um homem dá a sua amante e outro, o que ele dá a seus filhos; ainda no abraço do pai, sagrado e refreado como é, a abundância de afeto é revelada” (SÊNECA, 2021, p. 87). Apesar de a carta ter o enfoque sobre as doenças da alma, o conteúdo pode ser todo voltado para a descrição resumida do que é a *parresía*: simplicidade, verdade e não bajulamento.

4.3 PARRESÍA: VALOR POSITIVO E NEGATIVO

A *parresía* apresenta dois lados, como em uma moeda. Um deles tem o significado de “dizer tudo”, sem freios. É como se o *parresiasta* fosse um tagarela. E tal valor pejorativo apareceu em Aristófanes e também em Platão, quando no livro *A República*, ele descreve uma democracia ruim, onde todos podem se dirigir aos concidadãos para falar de qualquer coisa, seja ela estúpida ou perigosa. De acordo com Foucault (2011, p. 11), “essa má cidade democrática pratica a *parresía*: todos podem dizer qualquer coisa.”

Há, no entanto, o outro lado da moeda: o positivo. É quando o “dizer tudo” é uma modalidade do “dizer a verdade”, sem dissimulação, sem discursos complexos ou ornamentados. A ideia da *parresía* está ligada ao risco. Quem fala a verdade sempre corre o risco de violência por parte daquele a que ela é destinada.

Em suma, para que haja *parresía*, é preciso que, no ato da verdade, haja: primeiro, manifestação de um ato fundamental entre a verdade dita e o pensamento de quem a disse; [segundo], questionamento do vínculo entre os dois interlocutores (o que diz a verdade e aquele a quem essa verdade é endereçada). De onde essa nova característica da *parresía*: ela implica uma certa forma de coragem, coragem cuja forma mínima consiste em que o *parresiasta* se arrisque a desfazer, a deslindar essa relação com outro que tornou possível precisamente seu discurso. De certo modo, o *parresiasta* sempre corre o risco de minar essa relação que é a condição de possibilidade do seu discurso. (FOUCAULT, 2011, p. 12)

Vamos só abrir um parêntese para apontar que essa relação de que fala Foucault é uma forma de pacto. É esse pacto que vai originar a *parresía* dentro do pacto de leitura ficcional.

4.4 PARRESÍA: UM JOGO

O jogo parresiástico nada mais é do que o risco em falar a verdade para alguém que, também, tem que ter a coragem para ouvi-la. É uma forma de ajudar o outro a conhecer a si mesmo, através de uma verdade colocada à prova e que precisa ser refletida por quem a escuta. Imagine um rei ou um déspota, um amigo ou um professor que fossem alvos desse parresiasta que tudo diz, sem receio de ser desagradável. O jogo parresiástico funciona como se fosse um pacto estabelecido entre duas pessoas: a que fala e a que ouve, inicialmente, mestre e discípulo. Depois, a prática foi se ampliando para os governantes e, claro, aumentando os riscos daquele que propunha dizer a verdade que ninguém quer ouvir.

Esse jogo foi potencializado pelos cínicos, como Diógenes, porque eles não tinham medo algum de escandalizar com a fala franca. Às vezes, o jogo parresiástico chegava a ser perigoso, envolvendo vida e morte. Foucault (2011, p. 12) exemplifica isso quando cita uma conversa entre Platão e Dionísio, o Velho. O filósofo fere o tirano com palavras verdadeiras e, claro, este não suporta escutá-las. Dionísio, então, traça um plano para executar Platão.

Trazendo para o hoje, consigo visualizar a parte moral desses riscos de que tanto fala Foucault. A sinceridade de falar de si é ainda algo considerado bastante condenável. O autor Ricardo Lísias, na obra *Divórcio*, sabe bem disso e expôs alguns julgamentos sobre escrever algo do domínio privado e que passa para uma esfera pública, assim como ocorreu com a confissão cristã:

Quando publiquei “Meus três Marcelos”, não imaginei que começaria a ser pressionado para deixar o assunto “divórcio” longe da literatura. Essas coisas, Ricardo, a gente não deve falar em público, quando mais escrever!
A última frase, por exemplo, ouvi do jornalista que mais tinha feito fofoca sobre minha ex-mulher. Outro veio me dizer que a literatura é grande demais para tratar de questões tão mesquinhas. (LÍSIAS, 2013, p. 181)

A *parresía*, realmente, precisa de um pacto entre o autor e o leitor, o falante e o ouvinte. Quem narra quer falar a verdade; quem lê precisa querer ouvir a verdade. Simples assim. É o pacto parresiástico!

4.5 PARRESÍA POLÍTICA VS PARRESÍA FILOSÓFICA

Existe *parresía* política? Sim. Ela nasce com a democracia em Atenas, onde todos os cidadãos podiam falar francamente. Isso no contexto histórico. Platão é um dos filósofos que questionam essa *parresía*, pois nem todos tinham competência para usá-la. Foucault (2011, p. 34) fala sobre o assunto no livro *História da sexualidade: a vontade de saber*. Para ele, essa *parresía* era um risco, quando no coletivo, porque aqueles que falavam a sua verdade e que não possuíam qualificação tinham o poder e os recursos do Estado nas mãos.

Na obra *Alcibíades*, de Platão, a ligação entre a política e a *parresía* é bem clara, pois mostra que os jovens eram levados a cuidar de si e a exercer essa coragem da verdade para governar.

Mais tarde, no período helenístico, prevalece a *parresía* filosófica que buscava uma ética não direcionada à política. O foco inicial era na velhice, considerada um bem-estar a ser trabalhado. Foucault estuda o que ele chama de a fase da ética na *parresía* ou a época de ouro que englobou o epicurismo, o estoicismo e com o auge no cinismo. É o que analisa Frederic Gros (2011, p. 313), quando diz que os cínicos viviam ao “pé da letra os princípios de verdade.”

O cínico se esforça para a “verdadeira vida” a fim de provocar os outros a ouvir que se enganam, se extraviam, e de detonar a hipocrisia dos valores recebidos. Por essa irrupção dissonante da “verdadeira vida” no meio do concerto das mentiras e das falsas aparências, das injustiças aceitas e das iniquidades dissimuladas, o cínico faz surgir o horizonte de um “mundo outro”, cujo advento suporia a transformação do mundo presente. (GROS, 2011, p. 314)

Há uma distância entre esses filósofos que defendem uma mudança de comportamento que os aproxime da verdade, o qual leva à condenação de certos comportamentos, e o parresiasta segundo Foucault, para quem a *parresía* é, sobretudo, discursiva, sem importar o comportamento moral de quem assume dizer a verdade. Essa questão moral será esmiuçada a seguir.

4.6 AS CARACTERÍSTICAS DO PARRESIASTA

O parresiasta é aquele que diz a verdade e tem moral para fazê-lo. Ele fala em seu próprio nome, através de sua opinião pessoal. Acredita no que pensa e no que crê e a convicção é passada para o outro em uma conversa franca, de forma clara e sem qualquer ornamento retórico.

É bom esclarecer que o parresiasta não é um futurólogo porque ele não desvela fatos futuros, embora, nas palavras de Foucault (2011, p. 16), ele revele o que “a cegueira dos homens não pode perceber”. O homem da verdade também não fala por enigmas e, portanto, não é um profeta. A palavra lançada por ele tem o objetivo de mudar a conduta de quem a ouve a partir do momento em que o receptor da mensagem aceitar o que foi dito. Assim, o parresiasta não é uma pessoa reservada porque ele tem o dever de falar a verdade para quem quer que seja e não pode se furtar do encargo.

Então, quem é o parresiasta? O parresiasta, nos dias de hoje, é, por exemplo, o autor contemporâneo que testemunha a verdade e, sem medo, investe na literatura, colocando o conteúdo em obras autoficcionais e antificcionais. Expõe sua vida privada, embora o relato, geralmente, acabe atingindo toda uma coletividade. É o escritor que usa da sinceridade e que, portanto, corre o risco de ser malvisto, mal

interpretado, julgado e que, mesmo assim, decide testemunhar aquilo que dói, que traumatiza.

Com tudo isso fica a pergunta: será que a *parresía* não poderia ser um novo modo de subjetivação? O eu e o outro, por meio da fala franca, não estariam constituindo uma subjetivação ética e verdadeira? Isso não estaria sendo transposto para as autoficções e antificções como um testemunho da verdade?

5 A PARRESÍA AO LONGO DA HISTÓRIA DO ROMANCE

O autor sempre teve coragem de se expor na ficção romanesca? Não. A maneira como se escreve hoje é um resultado de muitas transformações ao longo dos tempos. As histórias sempre existiram e o narrador era alguém que se colocava entre elas e o público. Aos poucos, porém, as histórias foram ficando cada vez mais complexas e o narrador foi mudando de posição:

[...] o narrador foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios; ou, mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui. (LEITE, 1985, p. 05-06)

Com a complexidade crescente das diferentes narrações de histórias, surgiu a necessidade do estudo desse narrador. O foco narrativo, então, foi teorizado por ser uma questão fundamental para a construção de um romance. Henry James, no final do século XIX, difundia, em prefácios de seus próprios livros, ideias que passaram a ser estudadas e desenvolvidas por outros teóricos sobre a presença de narradores equilibrados, como se a história se contasse por si mesma.

Aí estão as principais ideias do escritor, a defesa de um PONTO DE VISTA único, a sua antipatia pelas interferências que comentam e julgam, pelas digressões que desviam o leitor da HISTÓRIA. E tudo em nome da VEROSSIMILHANÇA, como é também em seu nome que ele ataca a NARRATIVA em primeira pessoa (LEITE, 1985, p. 13, grifo no original)

Lígia Chiappini Leite (1985, p. 13-14, grifo no original) complementa que há um “desaparecimento estratégico do NARRADOR, disfarçado numa terceira pessoa que se confunde com a primeira.” Vários estudiosos embarcaram na condenação da interferência do narrador nas histórias, como foi o caso do crítico Percy Lubbock (1976), que se baseou na literatura de Tolstói, de Flaubert, de Henry James, entre

alguns outros, para distinguir o narrar do mostrar, ou seja, a intromissão ou não do narrador.

Tolstói fazia parte de um grupo de escritores que davam opiniões como se os narradores de seus textos fossem eles mesmos, inserindo juízos de valor e críticas. Eles faziam digressões, desviando o leitor da história. A *parresía* também já estava aí, nessa ficção autobiográfica de Tolstói, com suas estéticas politizadas e onde se vê a ideologia do autor que narra a história da Rússia à época de Napoleão Bonaparte.

As digressões de Tolstói vão constituir o que, mais tarde, Norman Friedman (1967) categorizará como autor onisciente intruso – comum nos séculos XVIII e início do século XIX –, com total liberdade para narrar o que quiser e como quiser. Os comentários do narrador intruso podem ou não estar entrosados com a história que é contada.

A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão. Assim, por exemplo, Fielding, em *Tom Jones*, e Tolstói, em *Guerra e Paz* interpolaram seus ensaios como capítulos separados dentro do corpo da obra e, dessa forma, são mais facilmente destacáveis. (FRIEDMAN, 2002, p. 173)

Paralelamente às discussões sobre o foco narrativo, que é como a voz do narrador se configura, foi se estudando o ponto de vista, que é de onde o narrador observa. Os dogmas de desaparecimento do narrador, narração objetiva e único ponto de vista para se desenvolver um bom texto literário – atribuídos a Percy Lubbock – foram contestados até mesmo pelos romancistas, e novas teorias vieram à tona. Uma dessas teorias era de Wayne Booth (1980), que vinha com o pensamento de que existem várias formas de se contar uma história e é graças a ele que temos o conceito do autor implícito, onde “o autor não desaparece mas se

“mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa” (LEITE, 1985, p. 19).

Destaca-se também Jean Pouillon, com o livro *O tempo no romance* (1974), que escreveu, acerca da relação narrador-personagem, três tipos de visão: A **visão com**, a **visão por trás** e a **visão de fora**. O narrador que tem a **visão com** é aquele que apenas vê o que o personagem enxerga; na **visão de fora**, o narrador se restringe a narrar os fatos, sem saber nem mesmo o que a personagem pensa; e o narrador com a **visão por trás** é aquele que tudo vê e tudo sabe, como se fosse um Deus, *onisciente*.

Surgem, a partir daí, novos tipos de narradores. O divisor de águas é o narrador onisciente neutro, observado nas obras de Flaubert, e que faz parte das categorizações de Norman Friedman. O romancista francês Gustave Flaubert, salienta Leite (1985, p. 29), “preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma.” Aqui, as narrações vêm em terceira pessoa e não há intromissões do narrador, que mantém uma objetividade. Tal tipo de narrador é bem utilizado nos séculos XIX e XX, geralmente, dentro de romances policiais.

Também vamos ver, na classificação de Friedman, o narrador-testemunha, aquele que narra em primeira pessoa, apesar de não ser um protagonista no texto, mas uma testemunha que participa das ações, as observa e as conta ao leitor, como uma testemunha da verdade. Aqui, temos o exemplo do famoso detetive Sherlock Holmes, com suas histórias narradas pelo ajudante e amigo, Dr. Watson:

O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa.

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência [...] (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176)

O narrador-protagonista, que é a quarta classificação de Friedman, não é onisciente e, portanto, não tem acesso aos pensamentos das personagens. Ele narra baseado em seus próprios sentimentos e percepções. Notamos aqui narradores em primeira pessoa, criando personagens ainda totalmente diferentes dos autores. Depois vem a condição intermediária, que é a ficção autobiográfica, em que o autor faz uso da memória, embora não seja necessário, para o pacto, que o leitor saiba disso. Mas isso muda, mais para frente, quando esses narradores viram projeções do próprio autor e assumem a verdade como condição para o que narram, sem comprometerem a estética dos focos narrativos que escolhem. E é na complexidade dos narradores e de suas narrações que a *parresía* vai aparecendo e amadurecendo dentro das obras.

A coragem da verdade chegou, enfim, aos precursores da autoficção, como Jean Genet, considerado um gênio da literatura francesa que escrevia sobre suas experiências na marginalidade, na homossexualidade, no cárcere e na prostituição. Em 1943, Genet lança o livro *Nossa Senhora das flores*, considerado uma obra-prima, que é a história de uma travesti com um cafetão. Durante a narração, o autor afirma que se baseia em sua própria vida para desenvolver a trama.

O escritor é mais ousado no livro *Diário de um ladrão* (1949), onde narra sua trajetória de misérias, em primeira pessoa. A obra, considerada uma espécie de promessa autobiográfica, é um convite para adentrar na história do autor-narrador-personagem. Apesar de o título remeter a um diário, a estrutura não é dessa escrita de si, pois o autor não coloca as datas sobre o texto narrado, conforme exige a

modalidade literária. Então, o livro seria de memórias? Uma indefinição pairava no ar. Até aqui, não existia o conceito de autoficção, criado por Doubrovsky em 1977. Eis por que Genet é considerado um precursor da autoficção.

No Brasil, o fenômeno autoficcional aparece há um bom tempo. Um nome fundamental que precisa ser citado como possibilidade estética é o de Graciliano Ramos. Ele escreveu *Infância* – publicado em 1945 –, que era considerado um livro de contos e acabou catalogado como autobiografia. A obra é um exemplo notável de que é o pacto de leitura que indica se a narrativa é ou não ficção. E ainda existe aí a *parresía*, que é o fato de o autor-narrador-personagem encerrar o livro narrando sua iniciação sexual aos doze anos, algo que pode ser visto até como crime.

A *parresía* ou a coragem da verdade passou a precisar de elementos não ficcionais para o leitor perceber de imediato que o autor assume como verdade aquilo que diz. Chegamos aos autores autoficcionais tidos como parresíastas: Marcelo Rubens Paiva e Ricardo Lísias, nomes bem representativos da autoficção no Brasil.

Feliz ano velho é um livro que marca o ingresso de Marcelo Rubens Paiva na literatura, publicado quando Paiva tinha vinte e poucos anos. É uma obra peculiar em vários aspectos. Ela narra, em primeira pessoa, não só um drama pessoal que levou o autor a ficar tetraplégico, mas todo um momento conturbado da transição política no Brasil, já às beiras da redemocratização. Marcelo cursava Engenharia Agrícola na Unicamp e, em 1979, filiou-se ao Partido dos Trabalhadores. Era filho do ex-deputado federal Rubens Paiva, torturado e morto na ditadura. Marcelo escreve sobre o desaparecimento de seu pai, ao mesmo tempo em que relata sua experiência autobiográfica. Temos que chamar a atenção para algo novo que surgia

na nossa literatura: a identificação dos nomes de autor-narrador-protagonista. Aliado a isso, o fato de uma obra com essa identificação já ser lançada como romance:

14 DE DEZEMBRO DE 1979

17 HORAS SOL

EM CONJUNÇÃO COM NETUNO

E EM OPOSIÇÃO A VÊNUS

Subi numa pedra e gritei:

— Aí, Gregor, vou descobrir o tesouro que você escondeu aqui embaixo, seu milionário disfarçado.

Pulei com a pose do Tio Patinhas, bati a cabeça no chão e foi aí que ouvi a melodia: biiiiiiin.

Estava debaixo d'água, não mexia os braços nem as pernas, somente via a água barrenta e ouvia: biiiiiiiiiiiiin. Acabara toda a loucura, baixou o santo e me deu um estado total de lucidez: “Estou morrendo afogado”. Mantive a calma, prendi a respiração, sabendo que ia precisar dela para boiar e aguentar até que alguém percebesse e me tirasse dali. “Calma, cara, tente pensar em alguma coisa”. Lembrei que sempre tivera curiosidade em saber como eram os cinco segundos antes da morte, aqueles em que o bandido com vinte balas no corpo suspira... (PAIVA, 2015b, p. 13)

Essa primeira obra do autor foi certeira em misturar sua vida pessoal com a vida do país. Assim, Marcelo Rubens Paiva extrapolou a literatura íntima, trazendo reflexões sobre o coletivo e resgatando fatos históricos e políticos da história do Brasil, a partir de colocações memorialísticas.

Rubens Paiva não foi o único “desaparecido”. Há centenas de famílias na mesma situação: filhos que não sabem se são órfãos, mulheres que não sabem se são viúvas. Provavelmente, o homem que me ensinou a nadar está enterrado como indigente em algum cemitério do Rio. O que posso fazer? Justiça neste país é uma palavra sem muita importância. As pessoas de farda ainda são as donas do Brasil, e elas têm um código de ética para se protegerem mutuamente (como no caso do Riocentro). (PAIVA, 2015b, p. 77)

Na época do lançamento do livro, a autoficção ainda não era tão usual e, de acordo com Lopez (2014, p. 55), não “incomodava os domínios da teoria da literatura”. Mas, esse tipo de escrita de si – uma espécie de relato autobiográfico

com romance – começou a se expandir no Brasil. Marcelo é uma testemunha – que fique claro que o autor não é um narrador-testemunha –, buscando encontrar a verdade, mostrando a dor da injustiça. A coragem do autor de se expor e de contar a verdade dentro da estrutura romanesca já estava enraizada.

Ricardo Lísias vem depois, mas com toda a força da autoficção. O escritor faz uso de recursos bem modernos, como postagens de redes sociais, notícias de críticos nas mídias TV e jornal eletrônico. Os recursos servem de paratexto, dando suporte e complementando as informações das obras que escreve.

No caso de *A vista particular*, Lísias escreve sobre um artista plástico que decide fazer arte da própria realidade de uma favela. Ele põe os moradores para performar o que eles já vivem todos os dias: miséria, violência, tráfico de drogas, doenças, morte. Ele cita nomes reais de personalidades e jornalistas, pontua a localização exata de ruas, fala de museus existentes e da favela do Pavão-Pavãozinho, no Rio. Essas intervenções antificcionalis ao longo do texto, ou seja, o comprometimento com a verdade, confundem os limites do real com a ficção, principalmente, quando o narrador-protagonista-autor começa a colocar suas plataformas digitais como ferramentas a serviço da sua obra.

Sua primeira exposição individual vai ser montada no Museu de Arte do Rio, o MAR, estrategicamente no mesmo período em que Georges Didi-Huberman deve dar uma série de conferências no auditório do prédio. A ideia é conseguir uma introdução do próprio Didi-Huberman para o catálogo. Donatella não vê motivos para o célebre intelectual francês recusar. Dali para o Centro Pompidou não faltará muito.

Na esquina da Sá Ferreira com a Nossa Senhora de Copacabana, região da cidade que emociona José de Arariboia a ponto de aparecer em muitas de suas telas, o artista não chama a atenção de ninguém. (LÍSIAS, 2017, p. 11)

“Minha hipótese é de que Lísias constrói uma nova autoficção no Brasil, utilizando-se de um ato performático com ‘pitadas’ de cinismo” (SILVA, 2019, p. 13).

A frase está na tese de doutorado de Luís Cláudio Ferreira da Silva, que escreveu *O ato performático-cínico: Ricardo Lísias e uma nova autoficção*. A *performance* é uma linha de frente do trabalho de Lísias na obra *A vista particular*.

Mas é preciso dizer que essa encenação de si só se completa por conta da presença de um corpo real, extratextual, aquele corpo cujas mãos construíram a obra, e ao qual remetem as inferências que aparecem ao longo do romance. Uma espécie de onipresença: dentro e fora do texto temos essa figura repleta de contornos ambíguos para, assim, constituir essa *performance* de si. O ato performático é, então, uma característica “básica” da autoficção. (SILVA, 2019, p. 109)

A teórica Diana Klinger estuda esse conceito de *performance* atrelado à autoficção. Para ela, o autor e o personagem convivem na autoficção de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança entre eles, pois isso “aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional” (KLINGER, 2006, p. 60).

E por que essa *performance* é tão importante? Eu diria que ela é um recurso para se construírem os biografemas – ferramentas de construção biográfica como gestos, cenas e imagens – de que o leitor necessita para aceitar o pacto da autoficção. Além dela, existe a *parresía*, que também é um elemento fundamental nos romances autoficcionais.

No livro *Divórcio*, Lísias mostra sua dor, sem pele e em “carne viva”, por causa da separação conjugal por traição. É uma escrita de si doída, visceral e que expõe a vida do autor-narrador-personagem, que usa da *parresía* para se desnudar, sem medo. Todo escritor possui uma espécie de assinatura, um estilo de escrita, um modo de fazer. Lísias tem isso bem marcado e é esse estilo de escrita que o diferencia de outros autores na construção romanesca que realiza. Nas obras dele, há frequentemente uma citação de algum romance anterior, a chamada técnica de *mash up*, como se fosse uma mistura de dados, muito utilizada na música:

Entretanto, nos romances, não há exatamente uma reapropriação do próprio texto, mas uma reapropriação de temáticas regurgitantes relacionadas às próprias obras que aparecem com frequência, fazendo com que os livros se conectem formando uma cadeia, um citando o outro de maneira direta e servindo até como um sustentáculo [...]. (SILVA, 2019, p. 31)

A *parresía* não para aí, pelo menos, no Brasil. Ela continua seu caminho com outros autores, aparecendo de uma forma mais engajada, tratando de raça, gênero e classes sociais marginalizadas. Vemos isso, bem claramente, nos livros de Conceição Evaristo (*Becos da memória*) e Jeferson Tenório (*O avesso da pele*). O primeiro, mostrando a vida e as experiências de mulheres pretas na favela. Através da memória, a personagem protagonista Maria-Nova desenha todo um contexto de marginalização dos anos de 1980 e de pobreza:

Em volta do campo fincavam-se bandeirinhas armadas em um varal de estacas de bambu. A garrafa de cachaça rolava de mão em mão, algumas cervejas também. Miúdos de porco eram sempre servidos. Muita gente criava porquinho no chiqueiro, no fundo do barraco. A bebida ficava sempre por conta daqueles que no momento tivessem mais. Donos de botequim e de bitaquinha sempre davam alguma. A criançada ganhava balas, pipocas e pirulitos. Os heróis ali muitas vezes ganhavam mulheres. Brigas sempre, só de faca; tiro, às vezes saía algum. Muito raro alguma morte. Se morte havia, o jogo, a bola não tinham culpa. Existiam outros motivos; quase sempre mulher. (EVARISTO, 2017, p. 23)

É possível enxergar, nas palavras da autora, o cenário desenhado por ela, assim como é possível sentir o peso da cor no livro *O avesso da pele* de Jeferson Tenório, que vem com narrativas de racismo estruturado e enraizado na sociedade, sofrido pelos pais e pelas outras gerações:

Você sempre dizia que os negros tinham de lutar, pois o mundo branco tinha nos tirado quase tudo e que pensar era o que nos restava. *É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e*

veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos. Lembro que você fazia um grande esforço para ser entendido por mim. Eu era pequeno e talvez não tenha compreendido bem o que você queria dizer, mas, a julgar pela água nos seus olhos, me pareceu importante. (TENÓRIO, 2020, p. 61, grifo do autor)

E tantos outros autores surgem com a proposta da estética antificcional, com um compromisso com a verdade: Tatiana Salem Levy escreve sobre a dor do estupro, em um local conhecido como Vista Chinesa, no Rio de Janeiro, na época das Olimpíadas. Pelo relato, baseado na história real de uma amiga, no livro *Vista chinesa*, ela consegue extrapolar um caso individual para abarcar todo um problema de violência contra as mulheres.

A força da palavra parresiástica no texto envolve o leitor sobremaneira. Compreender, por meio do pacto da verdade, que aquela história é a história de muita gente, mexe com o humano dentro de nós. O estupro, por exemplo, é algo que, mesmo na estrutura romanesca, violenta e fere. O detalhe do fluxo de pensamento no trecho abaixo é inquietante:

[...] Vejo pedaços, fragmentos daquele momento: uma clareira um cinto folhas no céu uma boca se mexendo uma língua sapatos um peito nu um tapa um passarinho um soco um cinto folhas caindo do céu outro soco ânsia de vômito gosto ruim dentro outro tapa fora dor dor dor uma jaca duas jacas várias jacas um rosto os detalhes de um rosto um rosto de desfigurando um rosto. (LEVY, 2021, p. 12)

A ficção romanesca, como se percebe, ganhou potência ao longo do tempo e os autores perderam o medo de desnudar-se, contando a verdade, testemunhando fatos pessoais que, muitas vezes, atingem uma coletividade. E como o testemunho, na origem, está ligado ao trauma, existe uma necessidade, uma urgência em narrar a dor.

É desesperador quando a palavra não cola na imagem. Toda fenda é exasperante, mas esta dói no corpo. Eu tenho vontade de sair gritando, por favor, me deem a

palavra certa, aí alguém diz, não existe, as palavras certas nunca existem, mas eu não acredito nisso, eu acho que para toda a coisa existe uma palavra certa e se a gente falar falar falar uma hora a gente a encontra.

As palavras certas poderiam ser: *Eu fui estuprada*. A mãe de vocês foi estuprada. Eu, a mãe de vocês, fui estuprada. Foi. Fui. Estuprada. Estuprada. Es-tu-pra-da. (LEVY, 2021, p. 13)

O eu que fala de si ressalta verdades e envolve o leitor, o que não se vê em uma narrativa impessoal. A noção de antificção é extremamente necessária para que essa demanda seja assimilada como explicação para o que tem ocorrido com o romance. No Brasil, as escritas de si são vistas não apenas como antificcionais, como o diário que Philippe Lejeune (2014) estuda e conceitua, mas como uma antificção romanesca que não se contrapõe à verdade e que é resultante de um pacto de leitura. Sendo a antificção uma espécie de evolução da autobiografia, como defende Alberca (2014), e que já passou pela autoficção e que se consolida como uma narrativa do real elaborada com arte, há um pacto a ser efetuado. O pacto aqui, na concepção de Lejeune (2014), seria o autobiográfico.

Sim, a antificção romanesca adota uma postura parresiasta quando se coloca como autobiografia ou como narrativa testemunhal, chegando até a uma verdade historiográfica, com anexação de documentos e cartas, provando aquilo que se expõe no texto. Tal ocorre, por exemplo, no livro *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque. Em vários trechos, Buarque coloca fotocópias de cartas em alemão, devidamente datadas e assinadas, endereçadas ao pai para comprovar a existência de Sérgio Günther.

Chico Buarque tomou conhecimento de um irmão alemão aos 22 anos de idade. Misturando verdade e invenção, o autor leva sua história de vida à literatura e exemplifica com maestria a antificção romanesca:

Estou convicto de que em sua noite insone, enquanto meu pai cantava um acalanto aos brados, mamãe juntou as pistas que tenho largado aqui e ali do meu interesse obstinado pela história de Sérgio Ernst. E por mais que o tema lhe seja incômodo, na sua cabeça é esse o único caminho possível de me aproximar do meu pai. Para ela, a ouvir meus desastrados palpites literários, papai há de sempre preferir que meu irmão o distraia com as historietas da Luluzinha ou as últimas notícias da Brigitte Bardot. Em contrapartida, poderei ganhar sua atenção, seu crédito, seu mais íntimo reconhecimento, caso tenha êxito no rastreio de um menino de identidade incerta, porventura sobrevivente aos anos de terror, numa cidade bombardeada e partida ao meio. Pois ainda que meu pai aprenda todas as línguas e devore todas as bibliotecas do mundo, talvez seja incapaz de concluir a grande obra da sua vida enquanto não suprir essa pequena ignorância dentro dele. (BUARQUE, 2014, p. 117-118)

Toda a produção romanesca antificcional deve, portanto, assimilar a coragem da verdade das escritas de si canônicas, seja no nível coletivo, com as catástrofes e os genocídios, seja no nível individual, com os traumas de cada um. Tanto um quanto o outro pedem coragem, exigem a aplicação da *parresía* de Foucault, requerem um compromisso de verdade na narrativa, mesmo quando em uma estrutura ficcional como o romance. Assim, a ligação entre antificção e *parresía* é algo visceral, indissociável e que se utiliza não apenas da estetização para ser narrada, mas da coragem do autor-narrador para desnudar-se. E a coragem dos autores, como vimos, precisou de um longo percurso para se estabelecer nos romances, chegando, atualmente, ao ponto de ser uma modalidade de escrita bastante apreciada no Brasil, onde o leitor sabe que ali vai encontrar a verdade do narrado. É o que ocorre de forma bem explícita no livro *Divórcio*, de Ricardo Lísias, que será analisado, mais minuciosamente, no próximo capítulo.

6 ANÁLISE LITERÁRIA DO ROMANCE AUTOFICCIONAL E ANTIFICCIONAL *DIVÓRCIO*

Há um romance na literatura brasileira contemporânea que mexeu muito comigo. Talvez pelo fato de tratar de separação, de fim de amor, de recomeço. Quem nunca passou por isso? E foi lendo *Divórcio*, de Ricardo Lísias, que comecei a questionar o eu parresiástico, a estudar a coragem da verdade, a pensar que há muitos autores que são notórios exemplos de *parresía*, sobretudo os que expõem problemas pessoais, a vida íntima, aquilo que não se diz para estranhos.

A partir de Lísias, passei a procurar estéticas que deixavam evidente que os autores não narram fatos inventados, mas verdadeiros. Essa estética é a antificção. É por isso que farei uma análise mais detalhada do livro *Divórcio*, mostrando que há qualidade literária, sim, dentro das escritas de si, como em alguns romances, alcançando, por meio da exposição do eu, resultados estéticos originais e expressivos.

Com a obra de Lísias, chego à conclusão de que existe uma relação visceral entre a *parresía* e a antificção. A descoberta me fez ler e pesquisar teorias já abordadas nos capítulos anteriores, com conceitos de *parresía*, de antificção, de romance e de como o eu é visto atualmente. Resolvi, assim, criar a equação *parresía*+ antificção = ? para “amarrar” as ideias do meu trabalho.

Início minha análise pela capa. Vejo a imagem de uma pessoa sufocada com um saco de plástico na cabeça⁹. A sensação de angústia se manifesta em mim. “Logo depois do divórcio, um dos meus maiores problemas foi o ar. Na rua, respirava fundo e o fôlego não atravessava a garganta” (LÍSIAS, 2013, p. 08). No

⁹ A imagem da capa é da skye.gaze/Getty Images.

alto, o título *Divórcio* e o nome do autor Ricardo Lísias. Corro para a leitura da contracapa e já fico sabendo que é um romance que ultrapassa os limites da autoficção e que o narrador é o próprio Ricardo. Um indiscutível exemplar de escrita de si, onde o sujeito-autor objetiva o eu que fala. Leio a curta biografia de Lísias na orelha do livro e não resisto. Rendo-me à apreciação da obra, que trata de um divórcio por causa da traição da esposa – 40 dias após o casamento –, comprovada por meio de um diário retratado no livro.

Logo de pronto, noto que a narrativa está em primeira pessoa, que as frases são curtas e que a dor e o sofrimento rondam o testemunho do personagem que também é Ricardo Lísias, cujo nome aparece 63 vezes no texto, seja como Ricardo, Lísias, Ricardo Lísias ou Ricardinho. “Quando o medo de ter enlouquecido ficou muito forte, parei em um sinal vermelho e repeti o meu nome. Ricardo Lísias. O meu nome é Ricardo Lísias” (LÍSIAS, 2013, p. 78).

A obra tem uma veia testemunhal bem evidente, com o traço autobiográfico presente na ficção. E por contar acontecimentos de sua própria vida, Lísias estabelece um canal aberto com quem lê o livro *Divórcio*. O autor trabalha com paratextos e com uma comunicação efetiva por meio de entrevistas à imprensa e redes sociais que dão base ao entendimento do que é fato real no romance. Ele expõe sua privacidade, torna-a pública e, assim, seu texto transgride um pouco o pacto ficcional, como explica Klinger (2012):

É precisamente essa transgressão do “pacto ficcional”, em textos que – no entanto – continuam sendo ficções o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a idéia (sic) de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção”. (KLINGER, 2012, p. 11)

Não deve ser fácil ficcionalizar a si mesmo, não é? Lísias desempenha a tarefa de performista autoficcional de uma maneira fluida. E o detalhe é que faz isso, não apenas dentro da sua obra, mas ele consegue ir além das esferas extratextuais. Como? Espetacularizando a figura do escritor, no caso ele mesmo, que sai de uma posição de um simples autor para um patamar de sucesso midiático, inovador e de destaque no cenário literário brasileiro.

Há uma identidade onomástica entre autor-narrador-personagem. Isso já poderia se configurar como uma autobiografia, que Lejeune (2014) defende como narrativa de fatos reais, da verdade. Mas o livro é um romance autoficcional – recordam o romance *Fils* de Doubrovsky que é escrito para provocar Lejeune, criando o termo autoficção, em 1977? – que diz isso na contracapa e que quer ser lido como tal.

Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens.

Acabo de achar a folha com as frases autobiográficas que redigi naquele dia. Um pouco abaixo do meio, depois do comentário sobre o enterro da minha avó, escrevi várias vezes com caneta vermelha:

ACONTECEU NÃO É FICÇÃO. (LÍSIAS, 2013, p. 15-16)

A última frase “ACONTECEU NÃO É FICÇÃO” não está aí por acaso. Ela também tem uma função de paráfrase, pois retoma o famoso *slogan* da antiga revista Manchete: “Aconteceu virou manchete”, que remete a um elemento do gênero notícia, que não é ficcional.

As convenções verticais e horizontais de Searle (2002), citadas no capítulo 3, me vêm à mente e com elas o entendimento de que o leitor precisa compreender qual é a intenção do autor para saber qual é o contrato de leitura do texto em questão. Por meio de paratextos e da pesquisa de dados sobre a vida de Lísias,

pondero que a intenção dele é que eu leia um romance que fala a verdade. O contrato entre autor e leitor, está, portanto, estabelecido. “*Divórcio* não é um livro de jornalismo, não tem fontes, não usa *off*, as fotos são de arquivos familiares e o autor do livro, responsável por todas as linhas, é Ricardo Lísias” (LÍSIAS, 2013, p. 196).

Eu só não posso me esquecer de que a estrutura, sobre a qual a verdade está sendo escrita, é ficcional. Dessa maneira, suponho que em algumas coisas, onde a memória de Lísias não funcione direito, haja a liberdade do autor de inventar, de criar. Eu me apoio em Gerard Genette (1991) que menciona que, no caso das narrativas autoficcionais, é o leitor que precisa investigar as contradições apontadas dentro da obra e decidir como fazer a leitura e qual pacto efetuar com o autor.

Aí, aparece o pacto ambíguo de Alberca (2007), que funciona para autoficções, ou seja, o leitor sabe que há uma mistura do ficcional do romance com a autobiografia. Vou ler *Divórcio* entendendo que o que é narrado apresenta muita verdade.

A verossimilhança deixou de ser um imperativo para a ficção. O mundo real não oferece mais bases sólidas. Mesmo a certeza de que não morri e acabei dentro de um romance meu precisou ser refeita através de tratamento psicanalítico. É um jeito que encontrei para continuar vivendo, dormindo e respirando mais ou menos como fazia antes da ficção inverossímil que foi o meu primeiro casamento. (LÍSIAS, 2013, p. 198)

Para comprovar a veracidade de fatos na narrativa em questão, há indícios fortes ao longo do romance: 11 fotos da família de Lísias, todas sem legenda. Há ainda várias informações que coincidem com a vida do escritor: fez Faculdade de Letras; é professor, tradutor e doutor; correu na São Silvestre; viveu um divórcio; a data certa do Festival de Cannes, em que a ex-mulher esteve presente a trabalho, e que premiou o filme *A árvore da vida* em 2011; joga xadrez e participou do campeonato infanto-juvenil no Chile, em 1989; fala dos seus romances *O céu dos*

suicidas (citado 11 vezes), *O livro dos mandarins* (citado 4 vezes) e o *Cobertor de estrelas* (citado uma vez); comenta sobre uma submissão do conto “Divórcio”, na Revista Piauí:

Presumo, porém que tenha revisado o conto “Divórcio”. Também fui atrás do contato do editor da revista *piuí*. Não sei como o obtive, mas dez dias depois da aula sobre a ética na obra de Julio Cortázar, submeti o conto à publicação. Ele logo foi aceito. (LÍSIAS, 2013, p. 157)

O conto “Divórcio” está publicado, na edição 62, da revista Piauí, de novembro de 2011, na seção de ficção. Nele, o autor escreve sobre o diário, sobre sua falta de ar e também sobre a perda da pele, que tanto o incomodam. Como dizer que não há verdade no romance?

Lísias imprime o diário da ex-esposa – que o processou na vida real e perdeu a batalha judicial (tudo correu em segredo de justiça) –, segundo relata no livro, e vai inserindo partes dele, aos poucos, na obra. As palavras dirigidas a Lísias não são generosas. Elas machucam, ferem, traumatizam. Mesmo assim, ele resolve publicá-las:

10 de julho: Nova York. Eu estou viajando em lua de mel, mas não estou apaixonada. O Ricardo é legal, inteligente e às vezes me diverte, apesar de andar muito. Mas apaixonada não estou. Eu não sei o que vai ser quando voltarmos ao Brasil. Eu gosto de ser casada com um escritor. É só esconder certas coisas e pronto. Eu sou uma mulher atraente, não tenho dificuldades para achar amantes, nunca tive. Quanto ao jornal, eu acho que vou sair mesmo. Sou a maior jornalista de cultura do Brasil.

O Ricardo é um retardado, não tenho dúvidas, mas mesmo assim é um escritor, o que me preserva de certas coisas. (LÍSIAS, 2013, p. 90)

A escrita do eu parresiástico fica evidente quando aliada ao compromisso da verdade que está na estética antificcional, aplicada por Lísias, no livro *Divórcio*. O relato na obra é sofrido, fragmentado, repetitivo e descontínuo, como um desabafo. A repetição, que esbarramos com frequência no livro, é uma forma de reelaborar a

dor e, como diz Sigmund Freud (1980), é um ponto de encontro entre o passado do indivíduo e o presente.

Repeti os capítulos anteriores. Quero muito ser forte: preciso de mil repetições! Para terminar uma corrida, a gente pensa em cada metro. Uma passada depois da outra, quase todas iguais. Estou chegando lá: falta um quilômetro. (LÍSIAS, 2013, p. 219)

Para repetir, ainda falando de Freud (1980), é preciso recordar. Lísias puxa da memória para escrever. Ele se ampara em fotos da família, no diário, na dor, ou seja, na sua experiência de vida para tratar com propriedade do assunto divórcio:

Claro que esse foi também um trabalho de resgate, aliás como o que fiz com meu bisavô. Criei certa memória porque, enfim, senti que estava me esquecendo de muita coisa. Minha cabeça teve um branco depois que me vi morto no cafofo. O livro serviu como uma tentativa de lembrar. (LÍSIAS, 2013, p. 200)

A escrita é uma tentativa de lembrar. Inclusive, há o mito de Theuth, que mostra bem isso. A história é contada na obra *Fedro*, de Platão (1997). Theuth é um deus que apresenta a escrita ao deus egípcio Thamous como um remédio para a perda da memória. Escrever para não esquecer e para tornar os homens mais sábios. Não é o que fazemos na literatura contemporânea?

O deus Thamous, porém, foi cauteloso com a descoberta e volta na questão do recordar:

[...] essa descoberta provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque confiados na escrita, é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro, graças a esforços próprios, que obterão as recordações. Por conseguinte, não descobriste um remédio para a memória (μνήμη), mas para a recordação (ἀναμνησκομένου) (PLATÃO, 1997, 275a-b).

A recordação está nas autoficcções, nas memórias, nos diários, nas autobiografias. Candau (2011) é incisivo na afirmação de que o passado é domesticado quando é recordado:

O fato de dotar de coerência sua trajetória de vida satisfaz uma preocupação que podemos qualificar como estética: permite ao narrador transformar a seus próprios olhos a narrativa de si próprio em uma “bela história”, quer dizer, uma vida completa, rica em experiências de toda natureza. Nesse sentido, 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. (CANDAU, 2011, p. 74)

Lísias constrói sua identidade e a renova toda vez que narra sua dor. Não somos os “homens-narrativa” de Ricoeur (1997), retratados no capítulo 1? O autor do livro *Divórcio* se recria, remodela-se e reinventa-se quando escreve sua história. “O adultério que minha ex-mulher conta ter cometido no quadragésimo dia do nosso casamento mostrou-me a diferença entre a solidão e um tipo estranho e cruel de dor” (LÍSIAS, 2013, p. 117).

Dor que só consegue ser digerida por meio da literatura. A vulnerabilidade do autor cria uma ponte com os leitores, uma conexão, talvez, com os sentimentos ali descritos. O que vão dizer de alguém que casa e é logo traído? E a vergonha por ter passado por isso? “Tive muitos sentimentos desde que li o diário: dor, medo, raiva, sensação de ridículo e vergonha. Hoje, sobrou-me um enorme constrangimento. Meu primeiro casamento foi um vexame” (LÍSIAS, 2013, p. 67).

No Brasil, existe verdadeira preferência por obras que abordam traumas coletivos, como a ditadura, as secas no nordeste, o racismo, a vida nas favelas, a violência contra a mulher. O detalhe é que o público tem preferido isso na forma de romances. É o eu que conta sua própria história. E por que não escrever romances

também para traumas individuais, como o de Lísias, e que acabam abraçando a história de muita gente que já passou por isso? É o que atestamos na obra *Divórcio*.

Por isso, a pergunta: afinal, o leitor atual está em busca do quê? Tenho convicção de que o leitor quer obras que tenham a coragem da verdade dentro delas. E não é a verdade de autores que faziam comentários, como já relatamos antes, na figura do narrador intruso, como uma terceira pessoa realista. Não. A verdade que se quer é aquela de que tratava Walter Benjamin (1984), ao dizer que apenas quem viveu algo pode falar sobre essa experiência. Ou seja, o leitor está atrás de testemunhas, de autores-narradores que mostrem que eles sabem do que estão falando quando escrevem sobre algo. Não seria o caso de Lísias, no livro *Divórcio*?

Mais uma indagação: a busca do leitor não poderia ter ficado, como tratam Lejeune (2014) e Alberca (2007), no nível das escritas de si, do diário, da autobiografia? Poderia, mas foi além, porque o leitor atual quer mais e sua busca gerou muito mais formas de narrar que o das escritas de si evidentes. A autoficção é um exemplo disso. Podemos até considerá-la uma das formas novas de pacto de leitura. Por que não?

Na autoficção de Lísias, no caso da obra *Divórcio*, ele faz uma travessia da dor para o renascimento, ao mesmo tempo que conclui uma travessia de 15 quilômetros da mais tradicional corrida do Brasil, a São Silvestre. A maneira como isso é colocado no texto passa uma verdade, um sentimento de superação dos obstáculos, dos problemas da vida:

No final da corrida, porém, a sensação de força é maior que qualquer dor. Na verdade, acho que aquele estranho vigor toma conta do corpo inteiro com tanta intensidade que os incômodos desaparecem. No quilômetro final, não existe contusão.

É mais ou menos assim que estou me sentindo. O livro vai chegando ao fim e, mesmo sem ter conseguido contornar todos os defeitos que enxergo nele, sinto-me forte. Se meu objetivo inicial era deixar para trás todo o mal-estar que senti ao ler o diário, *Divórcio* é um romance bem-sucedido. (LÍSIAS, 2013, p. 212)

Seligmann-Silva (2008) não afirma que narrar o trauma é renascer? A todo momento, Lísias diz que precisa ter sua pele de volta e que necessita escrever para se sentir emocionalmente estável:

Ao resolver publicar alguns textos, ordenando a minha dor, procurando dar forma literária ao caos que não me deixava dormir e apostando na literatura, com o auxílio da corrida, iria refazer a pele que o diário da minha ex-mulher levou... (LÍSIAS, 2013, p. 182)

A falta de pele também me leva à figura do “despelado”, de Roland Barthes, citado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Barthes (1981, p. 74) começa assim o capítulo: “DESPELADO. Sensibilidade especial do sujeito apaixonado, que o torna vulnerável, à mercê das mais leves feridas.” Lísias se mostra frágil e tal condição o torna tão humano como qualquer um de nós, leitores. Ele cria, com sua fragilidade ao longo das 237 páginas do romance, um elo entre o autor-narrador e o público.

O autor conclui que a escrita do livro “ensinou muito sobre mim” e que “cada linha que redigi durante meu processo de recuperação foi decisiva” (LÍSIAS, 2013, p. 214-220). A obra de Lísias vem ao encontro do que considero essencial nessa escrita do eu parresiástico: ela cria empatia com quem lê, mas, fundamentalmente, transforma quem escreve. A coragem da verdade de quem narra tem a mágica de envolver.

A única pessoa real exposta neste livro sou eu. Não havia como ser diferente. Estava sem pele e qualquer máscara doía demais. No primeiro mês fora de casa, suave o tempo inteiro. Se tivesse me coberto, talvez me sufocasse. Uma pessoa com tanta falta de ar precisa sair para um espaço aberto. (LÍSIAS, 2013, p. 214)

Outra característica de Lísias, em seus romances autoficcionais, é o discurso metaficcional, chamando a atenção para os mecanismos de produção do texto. Em *Divórcio*, o recurso é aparente: “Enquanto corria, repeti muitas vezes uma frase piegas. Talvez eu mude de ideia na revisão” (LÍSIAS, 2013, p. 157). Ou ainda: “O capítulo fracassou. Meu plano inicial era lembrar tudo o que vivi de bom com minha ex-mulher para entender por que resolvi me casar” (LÍSIAS, 2013, p. 131).

A *parresía* de Lísias e suas técnicas diferentes de narrar a verdade, seja utilizando metaficcões, os *mash ups*, a interação com o mundo digital, a própria estética antificcional e os paratextos, fazem com que tudo o que ele escreve seja recebido como verdade. Vejo que essa recepção do leitor ocorre graças ao modo como Lísias combina as modalidades literárias da autoficção e da antificção.

Lísias é um mestre em juntar a *parresía* e a estética antificcional. E não só ele. Mas foi por meio de suas obras que pude enxergar o seguinte: os autores, com seus romances autoficcionais, querem ser lidos como arte. E eles conseguem extrapolar as escritas de si puras, chegando a modos elaborados de narração.

Cito aqui dois exemplos de estéticas – Lísias como autor – que extrapolam o tradicional: *Delegado Tobias* e *Inquérito policial: família Tobias*. Aliás, nas duas obras, há um abandono do formato que conhecemos do que é um romance. O último, inclusive, é uma brochura que se assemelha a um processo na justiça, sem páginas, feito só com documentos que fingem ser autênticos. Já no livro *Delegado Tobias*, um e-book, o autor desenvolve a trama em suas redes sociais. Não há um suporte impresso.

Mesmo com toda a criatividade sendo colocada nos novos romances contemporâneos, esse gênero literário continua explorando as experiências individuais dos personagens, ambientando-os em todo um contexto, seja ele

histórico, cultural ou social. Isso quer dizer que a antificção e a autoficção não mexeram com as características do gênero romance, apenas mostram que é possível falar a verdade dentro de uma obra romanesca.

Portanto, a partir das observações, estudos e leituras, acredito que a soma da equação *parresía*+antificção= ? é o que já estamos vendo nas nossas livrarias, sejam virtuais ou físicas. O resultado da conta é simples: **o novo romance autoficcional e antificcional contemporâneo brasileiro** que suscita empatia no leitor e firma um pacto diferente de leitura, além de mostrar que é uma possibilidade nova, de um novo gênero literário. Sendo mais clara: uma ficção que narra fatos reais. Vale lembrar que a ambiguidade sempre foi o que caracterizou esse tipo de narrativa, portanto, não se pode chegar a um resultado taxativo para a equação, uma categoria que definisse as inúmeras possibilidades dessa literatura.

7 ESCREVIVÊNCIA E PROESIA

O “eu” forte e parresiástico chegou aos nossos tempos. A vontade de escrever a verdade, mantendo as características do gênero ficcional romance, de fato, já é bem popular. As vivências estão sendo colocadas na literatura e até um novo nome surge: “escrevivência”. A escritora Conceição Evaristo foi quem criou o termo, partindo da ideia de que a ficcionalização das lembranças e das memórias de infância é possível, sim, e que con(fundir) vida e escrita é mais comum do que se imagina. O romance *Becos da memória* é um exemplo disso.

A obra, uma espécie de experimento na arte da escrevivência, levou 20 anos para ser publicada e está inserida na linha de escrita de Conceição Evaristo: questões sociais, população afrodescendente, violência urbana e pobreza. A força da palavra contida no texto e a tessitura poética, que é feita com a realidade de uma favela, são retratadas com a verdade de quem viveu a história, é o que denominam lugar de fala. Mas, tudo é verdade? No romance não poderia haver invenção? A autora diz que os inventos servem para cobrir os vazios da memória e ela se utiliza das “lembranças transfiguradas” para escrever a realidade vivida:

Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. (EVARISTO, 2017, p. 11)

A própria personagem e narradora Maria-Nova é declaradamente a autora, que não esconde e nem se constrange com a aparência:

Quanto à aparência de Maria-Nova, comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada pela *escrevivência* pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange. (EVARISTO, 2017, p. 12)

Prestem atenção no trecho que Evaristo diz: “deixo a charada para quem nos ler resolver”. A autora está estabelecendo um pacto ambíguo de modo explícito, metaficcional – que explica os mecanismos da produção do texto literário dentro da própria obra. É comprovação, na prática, que é este pacto que determina como a autoficção e antificção querem ser lidas.

Escrever é uma ferramenta importante para juntar pedaços de memória perdidos, estilhaçados pelo tempo. Maria-Nova usa da força da palavra, com suas metáforas e colagens de imagens por meio de palavras compostas, para retratar a experiência de vida em uma favela. A menina vai buscando dar voz ao silêncio das minorias, deixando clara uma visão de mundo que não consta da memória oficial. É a memória subterrânea que aflora (POLLAK, 1989), é uma espécie de testemunho que escancara uma janela para o leitor e sangra ao ver a perspectiva de quem vivencia a pobreza, perspectiva esta que passa despercebida da sociedade.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. (POLLAK, 1989, p. 06)

Pollak, que é pesquisador do *Centre National de Recherches Scientifiques - CNRS*, ligado ao *Institut d'Histoire du Temps Present* e ao *Groupe de Sociologie Politique et Morale*, defende que a memória subterrânea “reabilita a periferia e a marginalidade” (1989, p. 02), acentuando o “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional”. Não seria isso que a professora doutora e escritora Conceição Evaristo traz em seus livros? Uma memória individual, mas que se choca com algo maior, coletivo, puxando do profundo uma vivência verdadeira, embora na estrutura ficcional do romance, a antificção? Claro que isso, como

mostramos no capítulo anterior, foi uma progressão. A literatura ficcional foi escancarando o eu, aos poucos, e junto com ele, a *parresía*, a coragem da verdade. Dessa forma, a ficção autobiográfica foi dando espaço para a autoficção.

Em *Becos da memória*, as histórias das personagens vêm fragmentadas, como as memórias. E voltando um pouco ao teórico Candau (2011, p. 59-60), ele afirma que “sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece.” No entanto, essa falta de memória não ocorre no livro de Conceição Evaristo. Os textos – repletos de lembranças –, que não têm uma ordem linear, mas cortes bruscos, são costurados ao longo da obra, como se fossem uma colcha de retalhos. As histórias de Bondade, Maria-Nova, Maria Velha, Cidinha-Cidoca, Negro Alípio, Vó Rita, Tio Totó, entre outros, intercalam-se, cruzam-se o tempo todo, em uma costura recheada de observação e rica em palavras que nos levam a justapor imagens, um efeito que, segundo Ezra Pound (2013, p. 69), no livro *ABC da literatura*, potencializa a linguagem ao seu máximo grau de eficiência, por meio de três etapas, como vemos a seguir:

1. Projetar o objeto na imaginação visual (fanopeia, como fazem os chineses);
2. Produzir correlação emocional por meio do som e do ritmo da fala (melopeia);
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações intelectuais ou emocionais (logopeia).

Conceição Evaristo consegue potencializar a sua obra com sua linguagem simples, que nos faz imaginar a favela e seus acontecimentos; sentimos o ritmo das ações dos personagens e o sofrimento deles. Não existe a possibilidade de não se

emocionar. Aliado a isso, o texto marcha com as características do pós-modernismo, com uma estética mista, ambígua, em que a autora mescla fatos dela mesma e de sua família nos relatos autobiográficos oferecidos ao leitor. Vemos que a escritora colhe palavras e lhes dá a força necessária para compor sua obra. E a escrevivência se amplia com uma subjetividade plural, ou seja, a voz de Maria-Nova é a voz de muitas mulheres negras brasileiras. O individual acaba abrangendo toda uma coletividade. O “eu” cala na alma de quem lê o livro, mostrando uma reconstrução e um resgate da identidade da mulher negra, pobre e favelada, que expressa medo diante de um Brasil que sai da ditadura e caminha para a redemocratização dos anos 1980.

Outro exemplo de um eu forte e parresιάstico está no romance *Vermelho amargo*, que trata da história autobiográfica de Bartolomeu Campos de Queirós. Ele perdeu a mãe muito cedo para o câncer, aos 6 anos, e conviveu com uma madrasta ciumenta e econômica e um pai rude. Da dor, nasceu uma forma de escrita batizada por Frei Betto (2017, p. 52) de “proesia” ou prosa poética, em que a poesia é tecida no interior do texto.

Em todo o livro, o autor faz alusão a tomates, cujas fatias eram cortadas com amor pela mãe – “com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava” (QUEIRÓS, 2017, p. 14) – e com ódio pela madrasta – “afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós” (QUEIRÓS, 2017, p. 09). As fatias do fruto vão se tornando mais grossas a partir da saída dos irmãos de casa. Apesar de ser um relato declaradamente autobiográfico, os fatos não são narrados em uma ordem cronológica. Portanto, a fragmentação do texto propõe algo de memorialístico, como explica Porto (2011):

O narrador memorialista cria uma espécie de metamemória literária, pensada sob a estrutura do memorialístico, num jogo espelhar, num jogo de linguagem, onde as entrelinhas são as linhas e vice-versa, onde o profundo e a superfície interagem para compor o ato de criação. É diferente da tentativa de escrita (auto)biográfica, quando se pretende escrevê-la unicamente como registro e “ilusão” histórica, como se a existência humana e a memória ou até mesmo os documentos dessa existência fossem lineares. Por sua vez a escrita memorialista se lança às reminiscências para também pensá-las pelos seus avessos, nas idas e vindas, e ao pensá-las repensar ressentimentos e esquecimentos, através das falhas, das lacunas de uma história, dos “brancos” como numa “cegueira branca” também da História. (PORTO, 2011, p. 433)

A narrativa memorialística é memorialística porque ela se indaga sobre as possibilidades de a palavra reproduzir o que, na memória, aparece como imagem. Essa literatura questiona os limites de se fazer o leitor chegar a essa imagem através da linguagem. Então, existe sempre o risco do fracasso da narrativa memorialística. O medo desse fracasso costuma ser enfatizado por autores memorialísticos. Essa literatura toda é metamemória, já comentada na página 55.

Há, no entanto, uma forte correlação entre a autobiografia e a memória e isso é bem-marcado na obra que mescla os dois gêneros na revisitação da história vivida, preenchendo os espaços vazios com a ficção. E essa busca pelo passado, como escreve Queirós (2017, p. 07-08), “dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Principia nas unhas, passa pelos cabelos, contagia os ossos, penaliza a memória e se estende pela altura da pele.” O autor tece o texto em primeira pessoa, expondo um lirismo sobre a narrativa, deixando-a não tão clara para o leitor. Ele é considerado um mago das palavras (BETTO, 2020, p. 52) e deixa tal característica clara quando diz que transformar a memória adormecida em palavras é sangrar o abstrato morto:

Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles. E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o

abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las. (QUEIRÓS, 2017, p. 16)

E a narrativa puxa para a revivência do passado, tirando dos subterrâneos da memória todas as recordações da infância. “Também pela superfície profunda da pele a memória se faz palavra” (p. 30) e “[...] suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente” (p. 60). Reinventar o passado entra na esfera de atualizar e reelaborar o presente. Desta maneira, com a dor latejando no peito, Bartolomeu Campos de Queirós refugia-se na palavra e faz dela um porto seguro:

Matriculado na escola me vi diante de imenso oceano. Para vencê-lo, só com muitas palavras. Na margem – entre rendas de areia – as palavras eram meu barco. Com elas atravessaria as ondas, venceria as calmarias, aportaria em outras terras. Se era meu barco, eram também meus remos. Com elas cortava as águas, flutuava sobre marés e me via em poesia. (QUEIRÓS, 2017, p. 61)

O que faz o livro de Queirós ser “proesia”? Talvez a sensibilidade e o modo de tratar da dor de uma criança, por causa de suas perdas, de uma maneira poética e bela. O autor, que é considerado um grande poeta brasileiro, consegue transportar a beleza dos momentos de uma vida para a prosa, levando ao texto alguns efeitos estéticos formais recorrentes da poesia, com dispositivos sintáticos, fonéticos e semânticos diferenciados. A “proesia” poderia ser enquadrada como uma narrativa lírica, sim, em que aparece o eu falando de si, e trazendo à tona as emoções do poeta.

Ainda nesta linha da empatia, da dor e da verdade, há um livro recente que foca no tema do racismo e que ganhou o Prêmio Jabuti, em 2021, intitulado *O avesso da pele*. O romance tem fatos verdadeiros do autor Jeferson Tenório, que resolveu escrever por causa de uma abordagem policial que sofreu ao sair de uma pizzeria em Porto Alegre. “Os policiais foram educados, pediram meus documentos

e disseram que haviam recebido uma denúncia sobre um homem suspeito parado na rua”, disse Tenório à repórter Raquel Carneiro, da revista *Veja*, em 07 de agosto de 2020. A humilhação resultou no livro que, por meio de dois personagens, Henrique e Pedro (pai e filho, respectivamente), discute um pouco da identidade brasileira, na questão da cor e dos preconceitos que a envolvem.

O policial passou o coturno sobre seus pertences, como que procurando alguma coisa. Depois disse que aquela não era hora de estar a rua, você disse que era trabalhador. O policial mandou você calar a boca que *senão te levo em cana, neguinho*. (TENÓRIO, 2020, p. 150)

O romance autoficcional/antificcional chama a atenção porque está em primeira pessoa, mas a voz do narrador assume uma roupagem de segunda pessoa, quando fala do pai de Pedro, Henrique, morto em uma abordagem policial. A criatividade é uma característica forte do gênero romanesco que está sempre se moldando às novas formas de escrever a verdade. E, por isso, é preciso desenvolver novos pactos de leitura que atendam à complexidade dos textos contemporâneos inovadores.

Na primeira vez que ouviu falar de consciência negra, você não compreendia que a sociedade se importava mais com a sua cor do que com o seu caráter. E, quando você foi apresentado à família de Juliana, quando naquele almoço de domingo o tio dela de cinquenta e quatro anos, o Sinval, um motorista de Kombi escolar, te chamou de *negão*, você não se importou. Não se importou porque aquilo significava algum tipo de intimidade, e você, enfim, estava sendo aceito pela família branca da sua namorada. (TENÓRIO, 2020, p. 29)

Os três livros citados: *Becos da memória*, *Vermelho amargo* e *O avesso da pele* têm algo em comum: o sofrimento, a dificuldade e a dor de um “eu” que necessita ser escrito. Isabel Allende, no livro *Paula*, resgata memórias para poder contá-las à filha Paula, que está em coma em um leito de hospital. Nas 431 páginas, a autora, além de falar dos antepassados, da infância, da adolescência e da vida

adulta, faz um desabafo, utilizando a escrita como confissão, uma forma de superar a dor.

Escrever me faz bem, apesar de ser às vezes penoso, porque cada palavra é como uma queimadura. Estas páginas são uma viagem irreversível por um longo túnel, não enxergo a saída, mas sei que deve haver alguma; impossível voltar atrás, tudo é questão de continuar avançando passo a passo até o final. Escrevo procurando um sinal, esperando que Paula rompa seu implacável silêncio e me responda sem voz nestas folhas amarelas, ou talvez o faça somente para superar o espanto e fixar estas imagens fugazes antes que elas caiam no esquecimento. (ALLENDE, 2016, p. 307)

Então, vem a pergunta: escrever este “eu” contemporâneo tem a ver com dor? O testemunho, como já falado, está ligado a um trauma que precisa ser extravasado. Uma dor que é pessoal, mas que também pode ser coletiva.

7.1 ESCRITA E DOR

A pergunta relacionando escrita e dor me veio, primeiramente, depois de ler *Na colônia penal* (KAFKA, 2011). A novela trata de uma máquina que escreve na pele do condenado sua sentença. Com apenas quatro personagens (o explorador, o oficial, o condenado e o soldado – isso sem contar com os dois comandantes sempre citados na obra), muitos temas nascem do enredo: quebra de tradições, o Deus morto, a revolta de filhos contra os pais, a justiça “injusta” que condena alguém sem julgamento, a posição de um estrangeiro em outro país, a dor na escrita. E é a este último ponto que quero me ater.

No livro, o processo da máquina dura 12 horas. E é durante as 12 horas que a sentença se inscreve no corpo do condenado e ele morre por causa da dor e da tortura sofrida. Gagnebin (2009, p. 126) diz que “o processo de agonia também é, simultaneamente, um processo de aprendizado: com seu corpo, o condenado aprende a sentença que ele não conseguiu, durante a vida, realizar.” Interessante a

visão de aprendiz-tortura por parte do oficial. É ele quem defende a forma de inserir na consciência do condenado o que é “certo” e mostrar aos outros essa escrita-ferida, ou seja, o aprendiz.

O homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos. Seja como for, exige muito trabalho; ele precisa de seis horas para completá-lo. (KAFKA, 2011, p. 47)

É como se o aprendiz tivesse que ser inscrito na alma, de maneira cruel. “O entendimento ilumina até o mais estúpido”, argumentava o oficial de Kafka (2011, p. 44). Aliás, Nietzsche traçou uma ligação entre a escritura e a memória. No livro *Genealogia da moral, uma polêmica*, ele faz um paralelo entre o esquecimento e a sua “força oposta”, a memória. E com todas as letras fala da dor:

Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento?... Esse antiquíssimo problema, pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e respostas suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mnemotécnica*. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória” – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradora) psicologia da terra. (NIETZSCHE, 2008, p. 50)

A memória, assim, está vinculada à violência e à dor. Isso porque, na explicação de Nietzsche (2008), na história do homem, a posição do credor e do devedor fez com que se desenvolvesse a punição, a responsabilidade e a própria memória, pois tanto o comprador como o vendedor, de tempos atrás, tinham que se lembrar ou não se esquecer das dívidas e dos pagamentos.

Quer dizer que aquilo que dói fica na memória? E aí, conseguimos passar o sentimento para o papel, por meio da escrita? Sim, nas palavras de Schollhammer

(2011), que consegue ver esta característica bem presente na literatura contemporânea:

O mergulho no cotidiano e nos processos íntimos que envolvem afetos básicos de dor, medo, melancolia e desejo aparece, assim, na literatura contemporânea, sem o peso do estigma que atingia a literatura existencialista ou psicológica das décadas de 1950 e 1960, pois agora a intimidade justifica-se na exploração dos caminhos do corpo e da vida pessoal, de seus recursos de presença e de afirmação criativa, de dispositivos privados, numa cultura massificada, inumana e alienante. Trata-se de uma hipótese do comum e do banal por trás da qual se esconde uma ilusão da realidade verdadeira, ligada aos sentimentos íntimos que agora reivindicam pertinência pública, numa cultura em que o sentimentalismo virou matéria-prima dos processos simbólicos. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 117)

A frase de Schollhammer (2011) ficou na minha cabeça: “o sentimentalismo virou matéria-prima”. Se é verdade a afirmação, os livros e romances de autoficção estão fazendo sucesso porque o humano do leitor se conecta com o humano do escritor como se uma ponte entre eles fosse erguida. As palavras trazem essa conexão de sentimentos e manifestam um “eu” que se repercute ao longo do texto, atingindo o leitor em cheio.

A autoficção, assim como a lírica moderna, desprende-se do sujeito, despersonaliza-se, mas, contraditoriamente, trata do próprio sujeito, do sofrimento, do trauma, das experiências vividas, que, agora, precisam ser narradas e compartilhadas, “confessadas” – por assim dizer, precisam se tornar matéria do próprio fazer literário, ou artístico, a fim de reunir o conscientemente vivido e apreendido, com aquilo que está fora do nosso alcance, aquilo que não controlamos, o “resto”, o esquecido, que vem à tona em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras. (LOPEZ, 2014, p. 51)

A verdade do testemunho, na antificção romanesca, cria empatia, sim, abrindo uma fresta para uma recepção passional por parte do leitor que confia, sem necessidade de provas, o que é requerido na historiografia. E esse papel da literatura de superar o relato historiográfico foi defendido por Finazzi-Agrò (2014), quando estudou a relação da memória e da catástrofe na narrativa. Você consegue

imaginar uma autoficção cheia de números e fatos comprovados por extensa documentação, mostrando uma verdade fria, como nos livros de História? O romance escancara a verdade, mas em uma estrutura ficcional.

Nesse sentido, a literatura cumpre um papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o *abjeto* (para utilizar um termo evocado por Márcio Seligmann-Silva, 1999), conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e *inter-dita* que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devem dizer: “que História seria, com efeito, aquela em que o autor manifesta o seu horror ou a sua comoção diante de fatos que ele deveria, em princípio, apenas relatar de forma lógica ou até ‘apática’?” (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 182).

A verdade inter-dita foi o que ajudou a literatura a sobreviver após o trauma do Holocausto. A dor que permeava os judeus que voltaram dos campos de extermínio só conseguiu se expressar por meio da literatura. E o pacto de leitura para esse tipo de obra é muito simples: o leitor sabe que tem para ler uma obra que pretende ser arte sem abrir mão de sua verdade como testemunho.

O eu do autor, que também é o narrador e o personagem dos romances autoficcionais, dá um caráter ambíguo às obras que oscilam nas categorizações literárias. É uma autobiografia, uma ficção, uma autoficção? Mas são essas obras com duplo sentido que são consideradas antificcionais, exatamente porque reconhecem o eu como autobiográfico. E é exatamente por isso também que Alberca (2007) se perde, a meu ver, quando diz que a autoficção é uma etapa para a legitimação da antificção. Na realidade, os dois conceitos ocorrem juntos no Brasil e servem como estratégia para que o testemunho seja efetivado.

Os romances que testemunham a verdade desvelam sentimentos que gritam para ser compartilhados, o eu necessita ser mostrado/confessado com toda a sua carga de emoções:

Às vezes me perguntam o que aconteceria comigo se não existisse a palavra escrita. Eu respondo: teria me assassinado, consciente ou não de que estava me matando. É uma resposta dramática, e eu sou dramática. O que tento dizer é que, se não pudesse rasgar o papel com a caneta, ainda que numa tela digital, eu possivelmente rasgaria o meu corpo. E, em algum momento, o rasgaria demais. (BRUM, 2017, p. 16)

A jornalista Eliane Brum mostra a escrita e a palavra como uma maneira de expressão máxima do eu. Um eu que precisa desnudar-se para se expressar, um eu que tem a escrita como algo imprescindível para viver e atenuar a dor e o sofrimento.

Mas seria só dor na escrita? No livro *Em busca do tempo perdido*, uma simples “madeleine”, um bolo francês, puxa toda uma memória afetiva e, por isso, Marcel Proust se destaca como o grande escritor do século XX, já que cria algo novo na literatura contemporânea: o trabalho das lembranças atrelado ao romance, misturando autobiografia e ficção. Sabe-se que, na época em que escreveu a obra, a mãe de Proust havia falecido. A dor estaria aí, embutida? Se sim ou não, aqui entra o que Nietzsche chamou de “memória da vontade”:

[...] entre o primitivo “quero”, “farei”, e a verdadeira descarga da vontade, seu ato, todo um mundo de novas e estranhas coisas, circunstâncias, mesmo atos de vontade, pode ser resolutamente interposto, sem que assim se rompa essa longa cadeia do querer. (NIETZSCHE, 2008, p. 48)

Proust exercita essa memória da vontade para trazer ao presente as lembranças do passado, em uma espécie de procura por momentos de felicidade. O

que chama a atenção é que o narrador não se encontra rapidamente com o passado e, sim, por meio de uma procura bem lenta, num brincar de esquecer e lembrar:

A lembrança que o gosto da “madeleine” assinala como estando, ao mesmo tempo, presente e perdida, essa lembrança não será reencontrada por uma espécie de *insight* mágico, como muitas vezes se interpreta. Aliás, não há nenhuma garantia para esse reencontro; Proust ressalta que muitos signos são emitidos sem que jamais sejam decifrados. O que existe é muito mais o trabalho de travessia, de prova, de escuta, de exploração tateante de um imenso território desconhecido. (GAGNEBIN, 2009, p. 159)

O território desconhecido pode, então, ter a ver não só com a dor, mas com memórias, medos, felicidade e uma infinidade de outros sentimentos que transformam quem escreve ou quem lê. E essa transformação se relaciona bastante com a verdade e com a carga emocional colocadas no texto. É a partir daí que me pergunto: qual a razão para que os autores se desnudem nos livros, mostrando o “eu” sem máscaras ou filtros?

7.2 POR QUE ESCREVO?

Eis a primeira pergunta do livro *Ofício de escrever: por que escrevo?* Vamos a algumas respostas de Frei Betto (2017): “Escrevo para constituir a minha própria identidade” (p. 11); “Escrevo para lapidar esteticamente as estranhas forças que emanam do meu inconsciente” (p. 11-12); “Escrevo para ser feliz. Bartheanamente, para ter prazer” (p. 12); “Escrevo também para sublimar minha pulsão e dar forma e voz à babel que me povoa interiormente” (p. 12); “Enfim, escrevo para pagar contas” (p. 19); “E tenho ânsias de confessar que, no fundo, é para impedir que se cure a loucura que, por trás dessa aparente normalidade, faz de mim um homem embriagadamente alucinado” (p. 21).

Escrever o eu tem também a ver com autoconhecimento. Clarice Lispector deixa isso claro quando publica o livro *Um sopro de vida*, que é uma alusão à morte.

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (LISPECTOR, 2020, p. 13-14)

Por meio da criação de uma personagem (Ângela Pralini) e da figura de um autor, a escritora dialoga consigo mesma sobre o fim da vida. “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo” (LISPECTOR, 2020, p. 65).

Em um livro diferente de tudo o que Clarice escreveu, e foi seu último, já que ela morreu de câncer de ovário em 1977, é possível ver traços autobiográficos em algumas passagens. É por isso que Lispector (2020, p. 11) coloca: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida.”

Com outro enfoque e por outra razão, Jean-Paul Sartre escreveu com o propósito de ser lembrado. Em sua autobiografia, chamada *As palavras*, ele revisita a infância para que consiga, assim, encontrar o porquê de ter se tornado um escritor e um amante das palavras.

Eu não escreveria pelo prazer de escrever, mas para talhar este corpo de glória nas palavras. A considerá-lo do alto de meu túmulo, meu nascimento se me afigurou um mal necessário, uma encarnação inteiramente provisória que preparava uma transfiguração: para renascer era preciso escrever, para escrever era preciso um cérebro, olhos, braços; concluído o trabalho, estes órgãos se reabsorveriam sozinhos: por volta de 1955, uma larva rebentaria, 25 borboletas in-fólio dela escapariam, batendo com todas as suas folhas para ir pousar na prateleira da Bibliothèque Nationale. As borboletas não seriam outras senão eu. Eu: 25 tomos, 18 mil páginas de texto, trezentas gravuras, entre as quais o retrato do autor. Meus ossos são de papelão e de couro, minha carne pergaminhada recende a cola e a

bolor; através de sessenta quilos de papel eu me refestelo, inteiramente à vontade. (SARTRE, 2018, p. 113-114)

Já Margareth Rago afirma que escrever sobre si mesmo “abre espaço para a apropriação do próprio eu, como um modo de autoproteção e autonomia. Nesse sentido, narrar é inscrever-se, é constituir-se publicamente, dando visibilidade e sentido à própria vida, é existir” (RAGO, 2013, p. 140).

No livro *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, Rago dá voz a sete mulheres por meio de depoimentos autobiográficos, entrevistas e escritas de si. Cada uma delas reforça a ideia de libertar a mulher da figura da MULHER construída ao longo dos séculos. É um trabalho de construção subjetiva e cada “personagem” é considerada uma autora do próprio *script*, como se elas se escrevessem ao avesso. Para elas, a atividade de escrever-se é transformadora.

Parece que há incontáveis razões para escrever sobre si, colocando o eu em evidência. Eliane Brum garante que a escrita abre possibilidades:

A palavra escrita me encarnou em um corpo onde eu podia viver. O corpo-letra. Ao fazer marcas no papel, com a ponta dura da caneta, entrei no território das possibilidades. As manchas da minha pele primeiro rarearam, em seguida desapareceram. A literalidade que assinala meu estar no mundo, fazendo de mim uma geografia em que os sentimentos escavam quase mortes, encontrou uma mediação. (BRUM, 2017, p. 96-97)

Muitos autores colocam que a escrita do eu é um desabafo, uma espécie de “alívio”, nas palavras de Anne Frank (2019, p. 109), em seu famoso diário. Ela diz: “[...] sentia alívio ao confiar ao papel as minhas alegrias, a minha troça e, também, a minha tristeza” ou em Dostoiévski (2012, p. 54), quando o personagem do *Diário do subsolo* expressa que “pode acontecer, ademais, que eu fique aliviado com a escrita”.

Por meio da palavra escrita, percebe-se que a pessoa começa a lidar melhor consigo mesma e a entender o que sente e pensa. No livro *Os últimos melhores dias da minha vida*, Gilberto Dimenstein (2020, p. 33) sentencia: “A coisa mais importante para um ser humano é a sua narrativa, o seu propósito. Sem narrativa, somos como um ator no palco sem saber o roteiro”.

No livro *É isto um homem?*, o autor Primo Levi (1988, p. 08) mostra que a obra surgiu com a necessidade de contar “aos outros” o que ocorria nos campos de concentração e com a finalidade de “liberação interior”. O próprio Lejeune (2014, p. 394) afirma no livro *O pacto autobiográfico* que “as pessoas escrevem porque as coisas vão mal, mas porque também gostam de escrever”.

De tanto escrevermos, o filósofo Paul Ricoeur (1997), em *Tempo e narrativa*, chegou a um veredicto: nós somos homens-narrativa. Como assim? Nós temos a capacidade de reconstruir e até de modificar nossa vida toda vez que a contamos. E de tanto contarmos nossas histórias, chegamos ao ponto em que a área de Letras se mistura com a área de Saúde, a psicanálise, assunto que não trataremos nesta dissertação, mas quem sabe em um doutorado. Explico. Lopez (2014, p. 34) abre a discussão: “Outra característica fundamental da autoficção é a sua relação direta com a psicanálise e a prática da cura”. Segundo ela, “o sujeito da autoficção está à procura de si mesmo e busca, através do jogo de palavras, escrever os meandros do inconsciente” (p. 36). Para a doutora e estudiosa de autoficção, as pessoas escrevem sobre este “eu” porque há uma demanda do público para ver o outro desnudar-se; como forma, sim, de terapia e de cura; e para se mostrar, uma espécie de narcisismo.

E fechando os porquês de se escrever, deixo uma frase de Seligmann-Silva (2008, p. 66), que para mim faz todo o sentido da escrita-terapia: “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”.

Pensei em fechar a dissertação exatamente nesse ponto, mas não consegui terminar sem falar da importância do “tijolo” de toda a construção textual: a palavra. Apaixonada que sou por ela, resolvi ir adiante, só para mostrar que é sobre ELA que todo o romance autoficcional se constrói, toda a verdade é tecida, todo o pacto de leitura é estabelecido e todo testemunho é extravasado.

7.3 A FORÇA DA PALAVRA

Convido você a voltar ao meu texto inicial, com algumas sugestões de substituição de palavras:

Sou **índia** ou **descendente de índios** ou **bisneta de índios**, embora não tenha nascido em uma **aldeia** ou **tribo** ou **taba** ou **tapera de palha**. Meus bisavós ou tataravós viviam em **tribos** ou **comunidades indígenas** ou em **ocas**. Não sei qual etnia, ao certo, mas trago características deles na minha **configuração física** ou **corpo** ou **pele** ou **cara** e nas minhas **atitudes** e **comportamentos** ou **ações** ou **maneiras de ser**.

Posso ou não substituir todas as palavras? Existem palavras certas para iniciar uma escrita de si? Analisando alguns textos, verifiquei a importância da palavra e a carga emocional que ela carrega. Por isso, acredito ser de extrema importância falar um pouco sobre essa questão, mostrando nas obras a força da palavra. Ah, diriam alguns, isso é superficial, não tem nada a ver com seu trabalho! A palavra constrói um texto verbal. Ela é a base de uma construção textual e, por isso, essencial. Assim como é imprescindível o tijolo em uma obra arquitetônica, sem

a palavra não há texto. Ela é a menor unidade de sentido e que segura toda uma obra literária. Sem uma base sólida, um prédio cai. Sem palavras fortes, a obra não vai para frente, não cumpre o papel de transformar, de informar, de esclarecer, de entreter. Claro que há o cimento, o projeto como um todo e as regras. Na literatura, é a mesma coisa. É preciso haver coesão, frases, pontuações. O cimento, neste caso, seriam os sentimentos e a verdade que dão a “liga” para um bom texto. Sendo assim, vou adiante, munida de duas palavras: medo e ousadia.

A palavra com seus vários sentidos (polissemia), seus sinônimos e antônimos é a matéria constitutiva do texto literário. Quem sabe usá-la com maestria, explorando suas potencialidades dentro de uma língua, consegue atingir o leitor em cheio, envolvendo-o na trama e chamando-o a pensar sobre o assunto discutido. Em tempos de sentimentalismo, a palavra certa capta a emoção do narrador e a entrega aos olhos e ao coração de quem lê. É um jogo de sentidos, como diz Paul Ricoeur, no livro *A metáfora viva*:

O caráter vago da palavra, a indecisão de suas fronteiras, o jogo combinado da polissemia que dissemina sentido da palavra e da sinonímia que discrimina a polissemia, e sobretudo o poder cumulativo da palavra que lhe permite adquirir um novo sentido sem perder os sentidos precedentes – todos esses traços convidam a dizer que o vocabulário de uma língua é uma “estrutura instável na qual as palavras individuais podem adquirir e perder significações com a mais extrema facilidade”¹⁰. (RICOEUR, 2000, p. 197)

A instabilidade da palavra cessa quando dentro do texto, criando sentidos. Por isso, Ricoeur (2000, p. 203) afirma que “é do contexto que a palavra recebe a

¹⁰ SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Éd. critique préparé par Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972. (p. 174).

determinação que reduz sua imprecisão”. Os romances que falam a verdade constroem um ambiente propício para a palavra e trabalham sua força.

Daria, então, para sentir a potência da palavra que se escreve e que se lê? Acho essa pergunta extremamente relevante para o trabalho porque é a palavra que vai compor o romance autoficcional e as escritas de si. É ela, portanto, que fará a ponte com o coração do leitor. Palavras fracas empobrecem o texto. As palavras precisam ser tecidas com sentimento, com a “violência” e a verdade da emoção, seja ela qual for. Vamos ver alguns exemplos?

Quando ouvimos algo, isso nos atinge positivamente ou negativamente. Ficamos felizes e satisfeitos ou tristes e insatisfeitos. No romance autoficcional *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2013, p. 130), há uma passagem que corrobora com essa afirmação. O pai – personagem autobiográfico do autor, embora tratado na terceira pessoa e sem nome (Lejeune jamais concordaria em chamar tal romance de autobiográfico) – estende a uma conhecida a foto do filho Felipe, portador da Síndrome de Down, e ela faz a seguinte observação: “Sim, de fato, ele tem os olhos meio vazios”. As palavras “ele, tem, os, olhos, meio, vazios” formam uma frase de extrema dor e elas transformam essa dor em mais palavras doídas: “(o pai) jamais esqueceu a dor seca na alma ao ouvir aquela observação estúpida”. É como se a agressão com a palavra fosse passada adiante, em uma espécie de espiral sem fim.

A obra de Tezza é cheia de palavras doídas. Em um cenário de nascimento de um filho, em que se deveria demonstrar felicidade – o parto da esposa –, o protagonista, até então cheio de sonhos para a criança que nasceria, recebe a notícia do médico de que o bebê viera com um “pequeno problema”, descrevendo com “o poder frio e exato da ciência a alma do seu filho. Que era esta palavra: ‘mongoloide’” (TEZZA, 2013, p. 31). E continua: “Nem a morte teria esse poder de

me destruir. A morte são sete dias de luto, e a vida continua. Agora, não. Isso não terá fim.”

A partir de agora, a palavra viva começa a ser um obstáculo na vida desse pai. “Ele tentava desesperadamente achar alguma palavra naquele vazio; não havia nenhuma” (TEZZA, 2013, p. 33). E foi assim, que palavras doídas começaram a fervilhar no texto. O menino era comparado ou chamado de “mongoloide” (p. 31), “coisa” (p. 33), “ser insignificante” (p. 34), “pequenos ogros” (p. 34), “pequeno monstro” (p. 48), “pedra inútil” (p. 53), “feia” (p. 74), “pequeno leproso” (p. 82), “anões de circo” (p. 85), “criança-problema” (p. 86), “pedra silenciosa” (p. 112). O pai expressava toda a dor em palavras que feriam o outro e a ele mesmo.

Ao longo da narrativa, vê-se a vergonha do pai em ter um filho com Síndrome de Down. E ele procurava palavras (bonitas, talvez) e não as achava. “As palavras dão em árvores, é só estender a mão, elas estão todas prontas, mas ele era absurdamente incapaz de achar uma só que lhe servisse” (p. 33). Na falta delas, vinham dos médicos “agulhadas silenciosas na alma”, com uma “brutalidade medida em cada palavra” (p. 59).

O que se vê no texto de Tezza é uma briga de palavras. Elas se digladiam e trazem à tona sentimentos de impotência, arrogância, dor, vazio, infelicidade. Tudo é intensificado por frases ditas por outras pessoas, que metem o dedo na ferida de um pai já amargurado. Um jovem bêbado solta, em uma madrugada, para o pai: “Você é tão inteligente, e não conseguiu nem fazer um filho direito” (p. 71). O fracasso ronda o personagem não só na relação com o filho, mas com a profissão de escritor. Nada vai para frente, nada desenrola em um final feliz. E ele permanece enrolado nas teias da dor:

Ainda não é um escritor, mas sempre soube dar nome às coisas: essa é minha qualidade central, ele pensa. Dar nome às coisas. Escrever é dar nome às coisas. Ele não pode dizer: dar nome às coisas tais como elas são – porque as coisas não são nada até que digamos o que elas são. Que coisa é o meu filho? (TEZZA, 2013, p. 128)

Até que o acaso entra em cena e a palavra felicidade começa a aparecer aos poucos no romance, mesmo que de uma maneira desconfiada. “Felicidade. Sempre senti medo dessa palavra, que lhe soa arrogante, quando levada a sério; quando usada ao acaso, gastou-se completamente pelo uso e não corresponde mais a coisa alguma, além de um anúncio de tevê ou uma foto de calendário” (p. 155). Mas, essa palavrinha vem chegando devagarzinho e logo há uma compreensão maior do autor-narrador: “O único idiota ali era ele, parece – mais que o filho, que, afinal, não tem o dom de compreender” (p. 151). E o amor, fantasiado de dependência, entra finalmente na obra: “Só descobriu a dependência que sentia pelo filho no dia em que Felipe desapareceu pela primeira vez” (p. 161).

Teria de achar a palavra certa para explicar, as pessoas não sabem – talvez dizer: “você viu meu filho? Ele é um menino com problema”, ou “ele é meio bobo”; ou, ele é “deficiente mental”, e tudo aquilo não corresponde nem ao filho nem ao que ele quer dizer para definir seu filho; ele é uma criança carinhosa mas meio tontinho, talvez assim ficasse melhor; não pode dizer “mongoloide”, que dói, nem “síndrome de Down” – naquela década de 1980, ninguém sabe o que é isso. (TEZZA, 2013, p. 163-164)

E veio a transformação do pai vista pelas novas palavras que entram no *O filho eterno*. A criança é apresentada já com alguns talentos. Felipe sabe desenhar bem e tem a afetividade como destaque. Consegue escrever algumas palavras soltas no computador e é um torcedor do Atlético Paranaense. O pai resolve colocar no papel a sua história e jogar fora os sentimentos através da palavra. E se questiona: “É um projeto artístico, ou um projeto terapêutico?” Acredito que os dois porque o tom da prosa se metamorfoseia por completo. A palavra doída dá lugar a

uma palavra mais branda, condescendente, amorosa. Ao final do livro, Tezza se rende: “eu tenho de viver mais que meu filho, ele sonha, para jamais deixá-lo sozinho: só eu o conheço, ele diz, sem perceber, inocente, a estupidez de suas palavras” (p. 201).

A escolha da palavra é fundamental para a estruturação do seu texto. O que você quer passar para o leitor: dor, sofrimento, felicidade, raiva, dúvida, esperança? A palavra, inserida no contexto, vai tecer e mostrar o sentimento de quem a escreve. Não se consegue escondê-lo. A linguagem do coração (uma licença para a minha ousadia) pode ser vista, nas entrelinhas. Na escrita de si de Gilberto Dimenstein (2020, p. 133), o que ele próprio chama de “última reportagem” ou relato autobiográfico, há uma intensidade de emoções. Quem já não conheceu alguém próximo que tenha sofrido por causa do câncer? A empatia e o envolvimento pela história conectam o leitor ao autor quase que de imediato. Dimenstein, um dos grandes jornalistas brasileiros, desnuda-se e despede-se da vida ao longo da obra. É a coragem da verdade.

O câncer me transformou em uma borboleta em pleno voo. Após a doença, a minha existência se tornou um campo de descobertas e foi incorporando sons, cores, sensações e emoções que ressignificaram a minha relação comigo mesmo e com todos à minha volta. Descobri uma rede de afetos e o amor incondicional. Comecei a viver o presente e os pequenos prazeres que me trazia. (DIMENSTEIN, 2020, p. 23)

Ler a obra *Os últimos melhores dias da minha vida* desperta o nosso lado humano, já que a proximidade com a morte traz à tona o que é essencial. Dimenstein (2020, p. 31) diz não desejar o câncer para ninguém, mas “desejo para todos a profundidade que você ganha ao se deparar com o limite da vida.”

Nas palavras que se transformaram em frases, vemos o amor, enxergamos o ser humano com suas limitações e aspirações, visualizamos a vida em sua potência

maior, desenvolvemos a esperança de que ainda há tempo para sermos melhores. A escrita não curou o corpo do jornalista que morreu em 2020, mas, acredito, ajudou-o a entender o processo pelo qual passou:

No entanto, quanto mais o câncer me subtraía, mais eu conseguia agregar novas dimensões à minha existência. A diferença estava na maneira criativa com que olhava para a realidade à minha volta. Fui um bom repórter porque tinha a capacidade de ver o que ninguém mais via. Portanto, minha percepção já estava treinada para descobrir o inusitado. Era o meu olhar que fazia o mundo ficar mais belo quando via o colorido das flores refletidas na janela. (DIMENSTEIN, 2020, p. 135)

É com flores que fecho a dissertação e com elas, colho a certeza de que a coragem do autor-narrador-personagem de se desnudar – via palavras verdadeiras que tocam a emoção –, dentro da literatura da autoficção e da antificção, e com o pacto estabelecido de se ler o texto sabendo que ele testemunha algo verdadeiro, mas utiliza, ao mesmo tempo, a estrutura ficcional do romance; é o que o leitor contemporâneo quer perceber nas obras, no Brasil. Ele busca o relato de quem viveu uma experiência e tem o autor-narrador como alguém que sabe do que está falando quando escreve sobre algo.

Aliás, acho que o interesse por leituras assim também está no exterior. Prova disso é a nova ganhadora do Nobel de Literatura de 2022, Annie Ernaux. A autora francesa é escritora de autoficção e já tem quase 20 livros publicados. O mais comentado deles é *O acontecimento*, que narra um aborto realizado pela própria Annie, aos 23 anos de idade. O romance é em primeira pessoa e a protagonista é Annie Duchesne Ernaux. Coincidência ou temos aí uma tendência mundial para a modalidade romanesca autoficcional?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste percurso, aquelas duas palavrinhas – medo e ousar – não se desprenderam de mim em nenhum minuto. Tentei ser fiel àquilo em que acredito e não poupei esforços para defender a ideia de que a escrita do eu, que fala a verdade, tem ganhado adeptos e está usando o gênero literário romance para se expressar. Por isso é que obras de escritas de si se multiplicam nas livrarias e nos sites de venda *on-line*, seja em formato impresso ou digital. O que se constata é que o mundo atual quer retratar a si próprio, necessita falar de si, dos problemas individuais e coletivos por meio da própria experiência de vida.

Este “eu”, que começou a fazer parte do pensamento ocidental, lá na Grécia Antiga, com os cuidados de si e veio se tornando forte ao longo do tempo, segundo estudos de Foucault (2019), está presente na literatura contemporânea, por meio de seus universos íntimos ou marginalizados, como classifica Schollhammer (2011), e que, de alguma maneira, mostra o individual, exaltando também toda uma coletividade. Testemunhos que narram os traumas e têm a coragem de falar a verdade.

E toda a experiência vivenciada – holocausto, ditadura, miséria, problemas sociais e pessoais, de gênero, de raça, entre tantos outros – é colocada no romance, defendido aqui como uma escrita de si poderosa, que projeta o sujeito-autor como objeto. Isso quer dizer que a voz que conta a história é reconhecida pelo leitor como sendo a do próprio autor. Tal condição está nas autoficções e antificções que, no Brasil, se complementam, se ajudam, tornando as obras um chamariz para quem quer ler o real como verdade, mesmo em um gênero que, por definição, usa as convenções horizontais de Searle (2002).

Pela busca dos leitores por testemunhos e por autores-narradores que sabem do que estão falando quando escrevem sobre algo é que o romance como antificção/autoficção é uma tendência no nosso país. Por isso, os estudos sobre os pactos de leitura são importantes. Afinal, são eles que vão definir como os romances deverão ser lidos: só como textos assertivos ou só como ficção ou como mistura das duas coisas. Com a quebra dos formatos tradicionais dos romances, extrapolando o suporte físico dos livros e dialogando com o mundo virtual, haverá a necessidade de novos pactos que precisarão compreender a complexidade dos textos contemporâneos.

Reitero que o testemunho contemporâneo está muito aliado às estéticas do eu, configurando-se como autoficção e antificção. A criatividade estética não abriu mão do relato da verdade e do real, contido na literatura de testemunho, e está conseguindo aliar o romance a essa narração de traumas e de sofrimentos.

Assim, a antificção romanesca adota uma postura parresíasta quando se coloca como autobiografia ou como narrativa testemunhal, chegando até a uma verdade historiográfica, com anexação de documentos e cartas, provando aquilo que se expõe no texto de uma forma leve.

Constato que existe a equação *parresía*+ antificção = ? que configura a forte ligação entre os termos antificção e *parresía*. O resultado da soma das duas palavras se traduz na **ficção que narra o real**. Portanto, *parresía*+ antificção = ficção que narra o real. Não é isso que estamos lendo hoje nos romances brasileiros contemporâneos e que vem suscitando a empatia do leitor para com os testemunhos ali contados? E mais do que isso: esse romance autoficcional e antificcional pode, quem sabe, vir a ser um novo gênero literário, que carrega junto dele possibilidades estéticas amplas e inovadoras. Observo também que os autores autoficcionais estão

atrás de sua identidade através da narrativa e estão se comprometendo com a verdade da história que contam sobre eles mesmos.

Ainda concluo que a palavra tem muita força dentro do texto romanesco e é com ela que toda uma obra se constrói. As pontes entre autor e leitor são erguidas pelo poder da palavra, apesar de saber que a arte literária não supõe a palavra como meio, mas como finalidade em si. É a razão de temas como a banalidade da vida cotidiana darem margem a tantas obras altamente elaboradas. Como sou apaixonada pela palavra, deixei, muitas vezes, a linguagem humana se sobressair sobre a acadêmica e o medo aqui gritou bem alto. Mas a ousadia continuou firme ao meu lado.

Coloco no meu trabalho, finalizando essas considerações, que um escritor possui inúmeras razões para desenvolver um texto parresióstico, focado no eu. Razões que vão do narcisismo – já que estamos na época dos *selfies*, dos *reality shows*, e das entrevistas sobre celebridades – até à terapia, tema este que será desenvolvido no doutorado, pois demandará uma vertente psicanalítica e que não cabe aqui nesta dissertação.

Desta forma, fecho essa escrita com a certeza de que existe, sim, um eu parresióstico nos romances da literatura brasileira e que os autores brasileiros contemporâneos estão gritando para serem ouvidos, expondo suas histórias na vitrine, realidades, muitas vezes, desconhecidas. Eles estão se utilizando das escritas de si para se despir, entre elas, o romance autoficcional/antificcional.

O encantamento provocado pelo romance, ao longo de séculos, continua firme em pleno ano de 2023. A curiosidade pela vida do outro também. Unindo isso ao fato de que os escritores querem falar a verdade, escancarar a sua realidade,

não há como negar que a presença do eu parresiástico nos romances é algo que veio para ficar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALBERCA, M. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ALLENDE, I. *Paula*. Trad. de Irene Moutinho. 8. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e notas de Ana Maria Valente; Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance: a estilística*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BETTO, F. *Ofício de escrever*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.
- BRUM, E. *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras*. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.
- BUARQUE, C. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CARNEIRO, R. No romance 'O Averso da Pele', Jeferson Tenório fala de racismo e família. Com o título autobiográfico, o autor brasileiro mescla o desabafo de quem enfrenta o preconceito a uma investigação corajosa da figura paterna. *Revista Veja*.

12 ago. 2020. Cultura, nº 2699. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/no-romance-o-avesso-da-pele-jeferson-tenorio-fala-de-racismo-e-familia/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. Trad. de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote*. Adapt. e trad. de Marcelo Montoza. 1. ed. Cotia: Pé de Letra, 2018.

COELHO, T. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. 5. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DEFOE, D. *As aventuras de Robinson Crusóé*. Adap. de Douglas Tufano e Renata Tufano Ho. São Paulo: Paulus, 2011.

DIMENSTEIN, G. *Os últimos melhores dias da minha vida*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

DOSTOIÉVSKI, F. *Diário do subsolo*. Trad. e notas de Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2012.

DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Folio, 2001.

DUARTE, P. Crítica: Friedrich Schlegel e o romantismo das origens. Fragmentos sobre poesia e literatura e Conversa sobre poesia saem juntos em livro. *O Globo*. 03 jun. 2017. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-friedrich-schlegel-o-romantismo-das-origens-21430969>. Acesso em: 21 de jul. 2022.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ERNAUX, A. *O acontecimento*. Trad. de Isadora de Araújo Pontes. São Paulo: Fosforo editora, 2022.

EVARISTO, C. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FAYETTE, M. M de la. *Zaïde*. Trad. de Tina D'Agostini e M. Fiorini. Ferrara. Itália: Luciana Tufani Editrice, 1997.

FINAZZI-AGRÒ, E. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. de Frank de Oliveira. Jandira: Principis, 2020.

FOSTER, H. *O retorno do real*. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. *A coragem da verdade*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011a.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011b.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

FRANCO, R. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 351-369.

FRANK, A. *O diário de Anne Frank*. Trad. de Georgia Mariano. 5. ed. Jandira: Principis, 2019.

FRANKL, V. E. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Trad. de Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. Petrópolis: Vozes, 2019.

- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II). In: S.Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 12, p. 191-203). Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Trabalho original publicado em 1914)
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, [S.l.], n. 53, março-maio 2002, p. 166-182.
- GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GALLAGHER, C. "Ficção". In: MORETTI, F. (org.). *A cultura do romance*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.
- GENET, J. *Nossa Senhora das flores*. Trad. de Newton Goldman. Nova Fronteira, 1988.
- GENETTE, G. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- GENET, J. *Diário de um ladrão*. Trad. de Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- GROS, F. Situação do curso. In: FOUCAULT, M. *A coragem da verdade*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- HAN, B. C. *Agonia do eros*. Trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. de Odorico Mendes. Jandira, SP: Principis, 2020.
- HUSSERL, E. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. Trad. de Urbano Zilles. - 3. ed. Porto Alegre: EDJPUCRS, 2008.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

ISER, W. O jogo do texto. *In: JAUSS, H. R et al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.* Coord. e trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-118.

KAKFA, F. *O veredicto/Na colônia penal.* Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KLINGER, D. *Escritas de si e escritas do outro.* Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. 2006. Tese de Doutorado. Doutorado em Letras. Departamento de Literatura Comparada. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. UERJ, Rio de Janeiro, 2006.

KUNDERA, M. *A arte do romance.* Trad. de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão).* São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

LEJEUNE, P. *On Diary.* Trad. de Katherine Durnin. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet.* Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVI, P. *É isto um homem?* Trad. de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVY, T. S. *Vista Chinesa.* São Paulo: Todavia, 2021.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, L. C. *Mímeses e modernidade: formas das sombras.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

- LÍSIAS, R. *O céu dos suicidas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- LÍSIAS, R. *Divórcio*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias*. 1. ed. São Paulo: e-galáxia, 2014.
- LÍSIAS, R. *A vista particular*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- LISPECTOR, C. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LOPEZ, A. F. M. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. Trad. de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. Coleção Espírito Crítico.
- MARTINS, T. Nota sobre o romance e sobre a teoria do romance: A questão da condição humana em um gênero que ainda vive. *In: RevLet – Revista Virtual de Letras, Jataí, v. 4, n. 2, p. 253, ago./dez. 2012. Disponível em: <http://revlet.com.br/artigos/167.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2022.*
- MESQUITA, J. L. Alexander Selkirk, a luz para Robinson Crusoe. *In: Jornal Estado de São Paulo. 7 out. 2022. Oceanos. História Marítima. Disponível em: <https://marsemfim.com.br/alexander-selkirk-a-luz-para-robinson-crusoe/>. Acesso em: 24 out. 2022.*
- NIETZSCHE, F. W. *Genealogia da moral, uma polêmica*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- PAIVA, M. R. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015a.
- PAIVA, M. R. *Feliz ano velho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015b.
- PIVA, E. A. *A questão do sujeito em Paul Ricoeur*. In: Síntese, Belo Horizonte, v. 26, n. 85, 1999. p. 205-237.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. de José Ribeiro Ferreira Lisboa: Edições 70, 1997.
- PLUTARCO. *Como ouvir*. Trad. de João Carlos Cabral Mendonça São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- PORTO, P. de C. P. Narrativas memorialísticas: memória e literatura. *Revista Contemporânea de Educação*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, ago./dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1648/1496>. Acesso em: 6 jun. 2022.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos. Trad. de José Paulo Paes e Augusto de Campos. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- QUEIRÓS, B. C. de. *Vermelho amargo*. São Paulo: Global, 2017.
- RAGO, M. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- RAMOS, G. *Infância*. São Paulo: Record, 2020.
- RAVETTI, G. Narrativas performáticas. In: Graciela Ravetti e Márica Arbez (orgs). *Performance, exílios, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 47-68.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Trad. de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICOEUR, P. *Percurso do reconhecimento*. Trad. de Nicolas Nyimi Campanario. São Paulo: Loyola, 2006.

RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SAER, J. J. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, jul. 2012. Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2022.

SANTIAGO, S. *Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, J.-P. *As palavras*. Trad. de J. Guinsburg. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Éd. critique préparé par Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972.

SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) e conversa sobre poesia*. Trad. de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHOLLHAMMER, K. E. A procura de um novo realismo: teses sobre realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, H. K. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002. p. 7-16.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHOLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *In: Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39. jan./jun. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012. p. 129-148.

SEARLE, J. R. O estatuto lógico do discurso ficcional. *In: SEARLE, J. R. Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. Trad. de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho entre a ficção e o “real”. Organização de Márcio Seligmann-Silva. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *In: Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. *In: Remate de Males*, Campinas, v. 29, n. 2, p. 271-281, 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636279>. Acesso em: 18 ago. 2022.

SÊNECA. *Cartas de um estoico: um guia para a vida feliz*. Trad. de Alexandre Pires Vieira. 2 ed. São Paulo: Montecristo, 2021.

SILVA, E. R. O pacto ambíguo da autoficção como ato intencional e durativo. *In: Revista de Literatura – História e Memória*, [S. l.], v. 17, n. 29, p. 8–26, 2021. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/25878>. Acesso em: 11 ago. 2022.

SILVA, L. C. F. *O ato performático-cínico: Ricardo Lísias e uma nova autoficção*. 158f. Tese de Doutorado. Doutorado em Estudos Literários. Faculdade de Ciências

e Letras. Universidade Estadual Paulista, Unesp. Araraquara, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/182545>. Acesso em: 11 jun. 2021.

TEZZA, C. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TENÓRIO, J. *O avesso da pele*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VIEGAS, A. C. A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais. *In: Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 9, 2006.

VIEGAS, A. C. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos *In: VALLADARES, H. do C. P. (org.). Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

WOOLF, V. *Mulheres e ficção*. Trad. de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. de Adriana Buzzetti. 1. ed. São Paulo: Lafonte, 2020.