

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A “AUTOFICÇÃO” NARRATIVA: IMPASSES E  
AMBIGUIDADES LITERÁRIOS. A PROPÓSITO DE  
*CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA*, DE MIGUEL  
SANCHES NETO.**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**VANESSA MAIDANA FREIRE**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

**A “AUTOFICÇÃO” NARRATIVA: IMPASSES E  
AMBIGUIDADES LITERÁRIOS. A PROPÓSITO DE *CHOVE  
SOBRE MINHA INFÂNCIA*, DE MIGUEL SANCHES NETO.**

**por**

**Vanessa Maidana Freire**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em  
Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como  
requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Estudos Literários.**

**Orientador: Prof. Dr. Fernando Villarraga Eslava**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**A “AUTOFICÇÃO” NARRATIVA: IMPASSES E AMBIGUIDADES  
LITERÁRIOS. A PROPÓSITO DE *CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA*,  
DE MIGUEL SANCHES NETO.**

elaborada por  
**Vanessa Maidana Freire**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Estudos Literários**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Fernando Villarraga Eslava, Dr.**  
(Presidente/Orientador)

**Benito Martinez Rodriguez, Dr. (UFPR)**

**Maria Eulália Ramicelli, Dr<sup>a</sup>. (UFSM)**

Santa Maria, 8 de julho de 2010.

Aos meus pais, Helio e Ilza...  
pelo amparo e companheirismo, todo meu respeito e minha gratidão.

“Os tentáculos da escrita. A escrita é um polvo, um molusco versátil. Tem infinitos recursos. Escapa sempre. Abstractiza-se. Disfarça-se, adensa-se, adelgaça-se, esconde-se. Impele-se rápida. Compreende tudo: ascese, consolo íntimo, entrega; fluxos, refluxos, invasões, esvaziamentos, obstinação feroz. O seu rigor é místico. É uma infinita demanda. Perscruta o inaudito. Sideral Alice atravessa todas as portas, todos os espelhos. Cruza, descobre, inventa universos. A escrita é um fragmento do espanto, já alguém o disse”

Ana Hatherly *in* **Tisanas**.

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Universidade Federal de Santa Maria

### **A “AUTOFICÇÃO” NARRATIVA: IMPASSES E AMBIGUIDADES LITERÁRIOS. A PROPÓSITO DE *CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA*, DE MIGUEL SANCHES NETO.**

AUTORA: VANESSA MAIDANA FREIRE  
ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA  
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 08 de julho de 2010.

Neste trabalho propomos, fundamentalmente, uma revisão teórico-crítica a respeito do gênero autoficção e uma abordagem da obra *Chove sobre minha infância*, 2000, do escritor paranaense Miguel Sanches Neto, focada na presença e função dos elementos imagéticos que estão incorporados ao discurso literário. O texto narrativo mencionado movimenta-se por dois gêneros literários diferentes: o romance e a autobiografia. Esses registros discursivos convergem para um gênero relativamente novo dentro da produção literária, o que o torna, então, um objeto que chama atenção cada vez mais no fazer dos estudos literários. Em virtude de sua heterogeneidade discursiva, a narrativa coloca-nos frente a uma série de impasses e problemas teóricos. A fim de melhor esclarecê-los, em um primeiro momento, apresentamos em uma contextualização as principais teorizações e discussões a respeito tanto das autobiografias, quanto das autoficções. No segundo momento de nosso trabalho, destacamos a função do elemento fotográfico como contribuição compositiva de um discurso verbal, bem como os problemas decorrentes da integração de signos não-linguísticos ao texto ficcional.

**Palavras-chave:** autoficção; romance; imagem.

## ABSTRACT

Master's Dissertation  
Graduate Program in Literature Studies  
Universidade Federal de Santa Maria

### **THE NARRATIVE AUTOFICTION: SITUATION AND LITERARY AMBIGUITIES ABOUT *CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA* BY MIGUEL SANCHES NETO.**

AUTHOR: VANESSA MAIDANA FREIRE

ADVISER: FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA, PH.D

Date and Place of Defense: Santa Maria, 08<sup>th</sup> July, 2010.

In this work we propose basically a theoretical-critical review and an approach to analyze the autofiction genre *Chove sobre minha infância*, 2000 by Miguel Sanches Neto, focusing on the existence and function of non-verbal elements incorporated in the literary discourse. This narrative text is composed by two different literary genres: the romance (novel) and the autobiography. These discursive registers come together to suggest a new genre in the literature, becoming a new object of study in our field. Due to the discursive heterogeneity, the narrative presents some situation and theoretical problems which, firstly, we aim to explain it by presenting the literature review and debates about autobiographies and autofiction genres. Secondly, we are going to highlight the function of non-verbal analysis as a setting contribution to the verbal discourse, as well as the problems resulting from the integration of non-verbal signs into the fictional text.

**Key-words:** autofiction; romance; image.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	09
<b>1. AUTOBIOGRAFIA</b> .....	11
<b>1.1 Surgimento e consolidação</b> .....	11
1.1.1. As três etapas da autobiografia.....	13
1.1.1.1. A etapa do <i>Bios</i> .....	14
1.1.1.2. A etapa do <i>Autos</i> .....	15
1.1.1.3. A etapa da <i>Grafé</i> .....	29
<b>1.2. Elementos compositivos</b> .....	20
<b>2. AUTOFICÇÃO</b> .....	26
<b>2.1. Considerações gerais</b> .....	26
<b>2.2. Origem e tentativas de definição</b> .....	27
<b>2.3. Entrando em um terreno movediço</b> .....	34
<b>2.4. Estatuto ambíguo das autoficções</b> .....	37
<b>2.5. Funcionamento do nome próprio na autoficção</b> .....	40
<b>2.6. O papel do leitor no jogo autoficcional</b> .....	43
<b>2.7. A autoficção Brasileira versus a autoficção Hispanoamericana</b> .....	49
<b>3. CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA: UM “ROMANCE-VERDADE”</b> .....	52
<b>3.1. Os dados paratextuais: um conjunto de pistas desencontradas</b> .....	52
<b>3.2. A (re)construção da identidade através da memória individual e coletiva</b> .....	54
<b>3.3. O romance entre a palavra e a imagem visual</b> .....	66
<b>3.4. A carta de Carmen Sanches, desconstruindo certezas, reconstruindo outra(s) verdade(s)</b> .....	78
3.4.1. Relação carta e epílogo.....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	89
<b>Referências bibliográficas</b> .....	92
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	96
<b>ANEXOS</b> .....	104
ANEXO A – Imagem da capa.....	105
ANEXO B – Imagem da fotografia de tio Lindolfo e família.....	106
ANEXO C –. Imagens das fotografias de Miguel e a irmã, Carmen Sanches.....	107
ANEXO D – Imagem da fotografia de Miguel, sua irmã e os filhos de Sebastião.....	108

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em seu último livro, *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino aponta cinco valores que gostaria que fossem transferidos para o próximo milênio; qualidades que julgava pertinentes às produções literárias do século XX, mas não apenas a elas. Dentre essas virtudes, Calvino destaca a “multiplicidade” (1999, p.115) como um valor essencial à literatura desse novo período. O princípio da “multiplicidade”, segundo Calvino, é uma marca do romance contemporâneo, que funciona como método de conhecimento, oferecendo múltiplas visões do mundo, ou seja, configura-se como uma “rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (1999, p.121). A esse respeito, Maria Isaura Rodrigues Pinto esclarece

(...) a produção literária dos contemporâneos, em seu impulso sincrético, tem se voltado abertamente para práticas da indústria cultural com o propósito de daí extrair modelos para compor sua multiplicidade e revitalizar sua técnica com novas configurações formais e temáticas. Longe de exercitar com exclusividade a revisitação e a reciclagem de seus próprios produtos, a literatura atual se reabastece das energias das formas culturais consagradas pelos meios de comunicação de massa. Esse parece ser hoje um procedimento que muitas obras literárias bem sucedidas não desejam ignorar, mas problematizar. (PINTO, 2004, p.9)

De fato, em nosso contexto atual, a “multiplicidade” faz-se presente a todo o momento, seja nos meios de comunicação, seja no campo das artes. Na produção romanesca contemporânea, cada vez mais nos deparamos com obras nas quais a heterogeneidade discursiva, a mescla entre diferentes gêneros e os entrecruzamentos entre linguagens diversas é marcante, como é, justamente, o caso da obra que selecionamos como objeto de análise.

*Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto, é uma narrativa que desde as primeiras leituras já nos causava inquietação e, ao mesmo tempo, um profundo interesse em termos de “problema”. Isso porque introduz uma espécie de “confusão” em relação aos fatos narrados; ou seja, cria certa indefinição sobre se o que se narra é da ordem do factual ou da ficção. O que se registra na narrativa é a mescla de modelos de representação conflitantes entre si, o romance e a autobiografia, que resultam em um novo tipo de produção que acaba por obscurecer os limites entre o referente e a sua representação romanesca, que acaba por esmorecer as fronteiras que demarcam ambos os gêneros: a autoficção.

No romance que escolhemos, acompanhamos apresentação da trajetória existencial de um ente construído por palavras, mas que é construído à semelhança de seu criador. Temos conhecimento disso por alguns aspectos, a saber: o nome do protagonista e narrador coincide

com o do escritor, alguns elementos paratextuais permitem que façamos correlações entre o narrado (ficção) e o realmente vivido e, ao mesmo tempo, já indiciam a ambiguidade em termos de gênero que se tornará ainda mais concreta ao longo do relato e por fim, mas não menos importante, são relatados fatos da infância que são ilustrados por fotografias reais da família do escritor, que procuram “documentar” algo que é da ordem do imaginário, do ficcional. Justamente sobre esse último ponto que focalizaremos mais pontualmente nossa análise, isto é, na abordagem dos elementos não-linguísticos e nos problemas causados pela incorporação das imagens visuais à composição de um discurso literário.

Para tanto, o trabalho foi dividido em três capítulos, intitulados, respectivamente, *Autobiografia*, *Autoficção* e *Chove sobre minha infância: um “romance verdade”*. Nos primeiros capítulos procuramos apresentar uma contextualização. O primeiro capítulo visa observar o modo como a autobiografia se constitui e as principais discussões sobre o gênero, uma vez que nosso objeto de análise acaba por adotar procedimentos próprios das autobiografias. O segundo capítulo trata de um gênero relativamente novo, e sobre o qual há poucos trabalhos no âmbito brasileiro, a autoficção. Nesse capítulo apresentamos as principais teorizações acerca das autoficções, haja vista que percebemos que a obra que analisamos apresenta traços pertinentes a esse modo de representação.

No terceiro capítulo nos deteremos no trabalho com a obra. Interessa-nos, em um primeiro momento da análise fazer uma leitura dos dados paratextuais, ressaltando a ambiguidade já indiciada nesse primeiro manuseio. Após apresentaremos como se dá a apresentação da trajetória existencial de um herói romântico, uma trajetória que ao mesmo tempo remete àquela vivenciada pelo ser empírico e que por isso acentua a “confusão” entre a realidade empírica e a ficção. Por fim, observaremos, pontualmente, como o discurso verbal e o discurso imagético estão harmonicamente integrados e as consequências do uso das imagens visuais.

Assim, o que pretendemos com a investigação das particularidades apresentadas por *Chove sobre minha infância* (2000) é apresentar uma reflexão, um questionamento crítico a respeito de um modo de representação do eu que cada vez se expande mais no contexto hispano-americano e na Europa, já que em nosso país se dá fenômeno semelhante, mais timidamente é verdade, mas parecer haver um silenciamento, se comparado a contexto hispanoamericano, por exemplo, no que se refere às abordagens críticas dessas obras literárias. Baseados nisso, procuramos compreender o desafio que essas narrativas romanescas nos colocam ao problematizarem conceitos literários e fronteiras ao fazerem uma mistura tão intensa entre o real e o ficcional.

## 1. AUTOBIOGRAFIA

### 1.1. Surgimento e consolidação:

O surgimento das autobiografias tem como ponto inicial a obra *Confissões de Santo Agostinho*, no século IV. Entretanto, como bem esclarece George Gusdorf “(...) conviene resaltar el hecho de que el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes” (1991, p.9). No que se refere ao predomínio desse tipo de narrativa, parece haver uma unidade entre os pesquisadores, pois observam que é na Modernidade que se dá uma manifestação mais significativa desse modo de representação, sobretudo no contexto ocidental. Muito superior a outras épocas, é nesse momento que os escritores encontram nas lembranças de sua vida o mote para criação literária; para a recriação do seu próprio passado, ainda que a literatura alicerçada na recordação do passado não seja privilégio apenas da Modernidade.

A preocupação de promover um retorno ao passado, a fim de organizá-lo e narrá-lo corresponde a um período em que se nota uma sensível mudança no modo como o homem pensa a si mesmo. O homem pensado como unidade, indistinto dos demais, percebido como um ser integrado o mundo e sua comunidade (tal como o homem épico), cede lugar ao homem pensado como indivíduo, pessoal, que entende sua vida como única, original, com fatos dignos de serem perpetuados. É essa mudança no meio cultural que permite o nascimento da autobiografia.

Durante o século XVIII, uma série de circunstâncias, como a industrialização e a urbanização, culminando na Declaração dos Direitos Universais do Homem, desenvolvem-se, concomitantemente, provocando um maior interesse e difusão das autobiografias. O século das Luzes, por meio de um olhar racionalista, propõe o conhecimento do mundo que circunda os sujeitos, mas não deixa de focalizar seu olhar sobre o homem; como afirma Miraux, em *L'Autobiographie: Ecriture de Soi et Sincérité* instaura-se “(...) o indivíduo como objeto central do conhecimento (...)” (1996, p. 24). Surge daí a necessidade de indagá-lo a partir do que lhe constitui, seja do ponto de vista de uma história particular, seja da ótica de sua inserção social. Além dos saberes do mundo, o homem se torna também o objeto de atenção especial do conhecimento. Miraux (1996), ainda em mesma obra, enumera as duas causas que seriam fundamentais para este gênero: exame de si e exame da consciência

Gusdorf (1991) acrescenta ainda que o desenvolvimento massivo das autobiografias só se torna possível mediante essa transformação cultural, as quais Lukács nomeou como “dados histórico-filosóficos” (1965, p.61), centrada, fundamentalmente, em dois eixos: a saída da humanidade da era mítica para a história e a consciência, por parte dos indivíduos, de que o presente é diferente do passado e que esse, por sua vez, não se repetirá, necessariamente, no futuro. Desse modo, o que se dá é uma quebra, verdadeira revolução, na medida em que o homem substitui a passividade alimentada pela crença nos desígnios divinos, pela autonomia com relação à própria existência, isto é, o sujeito torna-se amo e senhor de suas vontades. Junto com o surgimento da História, surge também o “personagem histórico” e a biografia representa a tentativa de permanecer na memória da sociedade. Se em Santo Agostinho, a voz do eu presente no texto representava um exercício de meditação, um meio de “prestar conta” a Deus, com o advento da noção de História, o que passa a ser representada é a vida de homens “exemplares”, a fim de que sejam imortalizadas pela literatura, configurando um testemunho edificante para as gerações vindouras.

Como gênero literário (narrativo) utilizado com finalidade de imortalizar, destaca-se a biografia; como observa George Gusdorf (1991) ela se estabelece como um gênero que tem como foco de observação exterior dos grandes personagens. O que é bastante compreensível, mesmo porque, trata-se de narrativas em 3º pessoa, na qual o biografado não tem o poder de desvendar o que se passa no íntimo do seu biografado. Essa representação externa que é orientada conforme o interesse não apenas do biografado, mas também pela necessidade da época em que é redigida, haja vista que, mais do que sua dimensão pública (apenas no sentido de expor feitos), o que ganha maior relevância é o seu caráter axiológico, ou seja, sua dimensão social, seu poder de aconselhar condutas e valores.

A aparição da autobiografia e seu crescente ganho de espaço no campo literário implicam uma nova e significativa transformação; de classes sociais e, sobretudo, de valores: se anteriormente o artista era considerado como “artífice” na reconstrução, por meio das palavras, da vida de outrem, agora toma como objeto a sua própria vida, ou seja, artista e modelo coincidem. A percepção acerca de si mesmo muda sensivelmente, haja vista que passa a perceber-se como um grande personagem, digno de ser eternizado na memória da humanidade. Gusdorf posiciona-se a esse respeito:

(...) es inevitable que el narrador se acabe tomando a sí mismo como objeto desde el momento en que concibe que su destino tiene interés suficiente para él mismo y para los demás. (...) nadie mejor que yo mismo puede saber lo que he creído o lo que he querido; únicamente yo poseo el privilegio de encontrarme; en lo que me concierne, del otro lado del espejo, sin que pueda interponerse la muralla de la

vida privada. (...)Nadie mejor que el propio interesado puede hacer justicia a sí mismo (...). (GUSDORF, 1991, p.12)

O deslocamento do interesse dos leitores também merece ser destacado nessa nova fase. Se anteriormente os fatos ressaltados eram de ordem pública, nesse momento, em que a autobiografia se destaca, perdem espaço para os acontecimentos de origem privada, os acontecimentos que antes diziam respeito apenas ao sujeito, ganham novas tintas e contornos, retratando suas lutas pessoais, como seus, conflitos de consciência, angústias espirituais, dissabores amorosos e conquistas íntimas. A autobiografia se configuraria então, como uma espécie de superfície na qual o sujeito projeta sua própria imagem, isto é, onde reflete o que pensa a respeito de si mesmo. O autor que conta a sua própria vida tem diante de si a tarefa de agrupar, ordenar os diversos instantes que compõem a sua existência, a fim de que se façam inteligíveis, sobretudo para si mesmo. Apenas dessa forma se faz possível para si mesmo ver sua vida enquanto uma totalidade, um todo articulado, em que veja as causas e as consequências de suas ações.

### **1.1.1. As três etapas da autobiografia e os seus problemas:**

Empenhados na tentativa de desenvolver os traços constitutivos do gênero, vários autores dedicam seus estudos a autobiografia. No entanto, seus os pontos de vistas são bastante divergentes no tocante aos problemas que o gênero coloca. A investigação a esse respeito torna-se cada vez mais complexa na medida em que os aparatos teóricos da literatura precisam manter constantes vínculos com outras áreas a fim de explicar todos os conceitos que perpassam a tentativa de o sujeito articular o mundo, noções como história, poder, sujeito, Essência, expressividade e referencialidade. Outro elemento que merece destaque são as implicações do meio utilizado para tal representação: a linguagem. Linguagem entendida não apenas como objeto do qual o escritor usufrui, mas como uma mediadora entre sujeito e texto. Há que se refletir de que modo e em que medida a linguagem serve aos interesses do autor, mas como também de que maneira se constitui de modo autônomo.

Tentando esclarecer os constantes impasses sobre a autobiografia, James Olney propõe que o estudo a esse respeito se desenvolve ao longo da história em três etapas. Fases que corresponderiam à própria composição da palavra autobiografia.

### 1.1.1.1 A etapa do *Bios*:

É atribuído a Dilthey, no final do século XIX, o mérito de colocar a autobiografia no foco de estudo dos críticos, pois de seu ponto de vista, seria através da análise dessas obras que chegaríamos a compreender a História. A autobiografia, nascida como um desdobramento da biografia torna-se o objeto capaz de explicar os princípios organizadores da vida dos sujeitos.

Dilthey assinala que “(...) lo que hace comprensible una vida, como un todo en el que se unen diversas partes, es que el entendimiento se rige, además de por las categorías generales del pensamiento, por las categorías «vitales» de valor, propósito y sentido.” (1991, p.2). Assim, o que percebemos é que as autobiografias ofereceriam um modelo de como os homens ordenam sua experiência em certo momento histórico, constituindo uma fonte para estudar uma época da história.

Desde os primeiros estudos de Dilthey até aproximadamente os anos 50, o foco dos estudos incide sobre a fase. Esse período corresponde ao entendimento da autobiografia como reconstrução da vida, em virtude disso, a leitura e interpretação das obras eram realizadas seguindo critérios comparativos baseados na sinceridade e na exatidão, isto é, um correspondente entre o que é narrado e elementos externos, que os possam comprovar.

Opondo-se a essa concepção da autobiografia profundamente ligada à compreensão de que ela seria uma expressão individual, cultural e histórica, George Gusdorf amplia a discussão ao publicar, em 1956, o texto “*Condiciones y límites de la Autobiografía*” (1991). Nele, o autor questiona alicerces da etapa *Bios*, tais como: é possível dizermos que autobiografia configura um gênero literário? E mais do que isso, afirma que assim como não se pode recuperar o passado tal como ele sucedeu, também é impossível a autobiografia recriar objetivamente esse passado, uma vez que elas são, em verdade, apenas uma leitura das experiências vividas por um indivíduo e não o acontecimento em si, tal como ocorreu.

O ponto central do pensamento de Gusdorf, o qual James Olney parece endossar, é de que na autobiografia estariam presentes duas espécies de “eus”, um primeiro que viveu a experiência e um segundo criado pela própria escrita. Nas palavras do George Gusdorf: “(...) al yo que ha vivido se le añade un segundo yo creado en la experiencia de la escritura, razón por la que concluye que el motto de la autobiografía debería ser «Crea y al crear ser creado.”(1991, p.3).

### 1.1.1.2. A etapa do *Autos*:

É com o trabalho de Gusdorf que se introduz um novo modelo de pensamento a respeito das autobiografias. A crítica se vê diante de outro olhar para as questões referentes ao eu, um olhar que vai do *Bios* para o *Autos*. Essa mudança corresponde a um novo modo de perceber a autobiografia, enquanto representativa de um momento cultural, vai-se da narração de uma vida exterior para a interpretação da própria vida, do eu como sujeito presente no ato de escrever. É importante destacar, contudo, que a etapa *Bios* continua tendo grande relevo, especialmente nos Estados Unidos. Loureiro (1991) reflete que tal fato se dá, sobretudo, pela juventude do país, enquanto nação, pela diversidade de culturas, as reivindicações das minorias e pelo predomínio do humanismo liberal.

Essa fase da autobiografia deixa de concentrar sua ênfase na análise do relacionamento sujeito e História e passa a centralizar-se na conexão texto e sujeito. O problema central desse momento consiste buscar entender de que forma um texto representa um indivíduo, ou, se levado ao extremo, questiona-se se essa representação é de fato possível. Cabe pensarmos, ainda, na elaboração que faz o escritor dos fatos passados, no instante em que escreve. Isto porque a memória, implicadas todas as suas especificidades, entra em cena como o elemento fundamental na reelaboração das lembranças e não apenas como aparelho de gravação de acontecimentos passados.

Ao atualizar o passado, a memória ocasionaria uma espécie de perda da objetividade, haja vista que o escritor deixa de ser uma testemunha “fiel e verdadeira” dos acontecimentos e torna-se um ser em busca de identidade, procura que em determinada medida, é inatingível. O autor torna-se não mais alguém que simplesmente relata, mas sim aquele que avalia e interpreta sua própria vida, segundo impressões e sentimentos que são pessoais, como esclarece Gusdorf:

El olvido, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí: no son la consecuencia de una necesidad puramente material (...) provienen de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal. (GUSDORF, 1991, p.15)

Com a tomada de consciência das implicações da memória, o papel do leitor também é alterado. Se anteriormente consistia em apenas comprovar a veracidade dos acontecimentos, isto é, a correspondência entre o relatado e as fontes externas, torna-se então um intérprete da vida do autobiografado. Dessa forma, a questão da exatidão passa a ser questionada e acaba por fortalecer a proposta de “autocriação”, pois como afirma Gusdorf, “(...) aunque fuese

minuciosamente exacto, no sería más que una caricatura de la vida real; la precisión rigurosa se correspondería con el engaño más sutil.” (19991, p.15). Ou seja, ainda que se pretenda “verdadeira”, a narração autobiográfica não pode ser vista a imagem dupla da vida, em verdade, ela se mostra como uma versão (portanto sujeita a alterações) para a existência de um sujeito. São dessa etapa os trabalhos mais significativos na tentativa de elencar os traços fundamentais, bem como de definir o que é a autobiografia; estudos como os de Philippe Lejeune, James Olney, Elizabeth Bruss.

Bruss ressalta que o papel crucial da autobiografia centra-se nos papéis do autor e do leitor. Cabe ao leitor considerar um texto como autobiografia ou não, pois o gênero adota diversas formas externas algo longo das diferentes épocas. As reflexões de Lejeune estão em harmonia com as colocações de Bruss pois, como o autor assinala, “(...) el definidor de la autobiografía está sometido a dos limitaciones: por una parte, tiene de tomar la posición del lector (...) y, por otra, el modo como en el lector de hoy percibe el género hace que la autobiografía como tal comience en Europa y en el siglo XVIII.” (1991, p.60). Além da questão do leitor, a autora organiza seu pensamento em torno do “ato autobiográfico”, no qual o sujeito que fala ou escreve sobre si não é o objeto representado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito, por assim dizer, gramatical de seu discurso. Escrevendo ele se produz.

Explorando as propostas teóricas de Lejeune e de Bruss, pensando ainda no momento da recepção do texto, James Olney agrega às necessidades do leitor a sua visão de autobiografia como “autocriação”: “(...) requiere que el lector o el estudioso de la autobiografía participe plenamente en el proceso, de manera que el yo creado es obra (...) casi tanto del lector como del autor.” (1980, p.24). Tanto Philippe Lejeune quanto Elizabeth Bruss compartilham ainda, da plena convicção de que o elemento característico primordial, sob a pena de não haver autobiografia, definidor do gênero autobiográfico é a correspondência entre as identidades nominais do autor, narrador e personagem. Lejeune denomina essa justaposição como “pacto autobiográfico”; um contrato entre leitor e autor no qual o escritor dá garantias sobre a veracidade do material narrado.

O autobiógrafo promete aos leitores que aquilo que vai escrever é verdadeiro, ou, pelo menos, é o que ele crê verdadeiro a respeito de si mesmo. Como vemos, a questão da verdade é um dos elementos chaves na etapa da *Autos*, Loureiro aponta que ela consiste em “(...) recurrir a una ciencia establecida para que sirva de garantía de la «verdad» de la autobiografía.” (1991, p.4). É essa pretensão de narrar os fatos tal como ocorreram é que será discutida pela terceira fase da autobiografia

Paul de Man, teórico fundamental da etapa da *grafé*, coloca em xeque essa pretensão de verdade presente nos textos autobiográficos, que é marcada, acima de tudo, pela coincidência nominal (como insiste Lejeune). De acordo com sua ótica, essa correspondência é estratégia narrativa utilizada pelo autor no momento da escritura, ou seja, o sujeito é apenas um efeito de seu próprio texto:

(...) numerosos teóricos trasladan el problema de un plano epistemológico a un plano legal buscando unos cimientos firmes para sus teorías. Al ser obvio que una autobiografía no puede medirse por su fidelidad a unos datos históricos, es decir, al darnos cuenta de que el verdadero problema de la autobiografía reside precisamente en el *yo* del autor, se da una tendencia, claramente ejemplificada por Lejeune, «a desplazarse de la identidad ontológica a la promesa contractual», para, una vez comprobada la veracidad de esa promesa, reinscribir de nuevo el problema, por un desplazamiento de vuelta a los parámetros iniciales, en términos cognoscitivos: «De ser figura especular del autor, el lector se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la “autenticidad” de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado.» (DE MAN *apud* LOUREIRO, 1991, p. 114)

Pensarmos, no entanto, o sujeito como um simples efeito do discurso é algo que suscita problemas, pois, há que se levar em consideração que o sujeito da enunciação está convencido de ser autor de seu discurso, assim como de que representa sua própria vida, e de que esta convicção é justamente o “ser” que lhe resta. Observando as colocações de Paul de Man, é perceptível que há um diálogo, sobretudo, com as teorias de Lejeune. Segundo de Man, aparece haver uma confusão, na teoria do investigador francês, no que diz respeito à concepção de sujeito, pois nome próprio e assinatura acabariam se misturando. De Man esclarece que

(...) a fidelidad al contrato de lectura, no soluciona nada, sino que simplemente plantea el problema, pues el tener garantía de que autor, narrador e personaje coinciden (la «firma» honraría así su contrato) no nos aporta conocimiento alguno sino que precisamente en ese momento es cuando se plantea el verdadero problema del sujeto y del nombre propio. (DE MAN *apud* LOUREIRO, 1991, p. 114)

Reforçando a argumentação de De Man, Paul John Eakin, em seu trabalho intitulado *Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje* (1991), também interroga sobre a intenção de narrar os fatos tal qual ocorreram, pretensamente contida nas autobiografias. Defende a tese de que o texto não reflete um autor real (ser empírico), assim como Olney, acredita que o autor cria a si mesmo, um “eu” que só existe nos caracteres tipográficos do texto e, sendo desse modo, o autor criado pela linguagem não pode ser submetido a critérios como exatidão e verdade, confirmados por fatores exteriores ao texto.

Tanto a reflexão de Eakin, quanto a de Paul de Man, coloca-nos frente a um problema bastante interessante, pois, a rigor, implicaria o fim da autobiografia já que não haveria forma de distingui-la da ficção, já que o “eu” presente no texto é criado através dos artifícios da língua, sem um compromisso com um referente extratextual. Analisando a tese apresentada e defendida com maior ênfase por Paul de Man, podemos perguntar: se realmente a autobiografia é igual à ficção, então por que se estabelece entre ambos processos de recepção completamente opostos? O teórico não nos oferece resposta pontual, mas deixa elementos para refletirmos a respeito, enquanto outros autores, como Eakin, procuram fugir de possibilidade extremada de igualdade entre os gêneros, uma vez que significaria o fim da autobiografia.

Constantemente, teóricos recorrem a outras áreas de estudos a fim de explicar os fundamentos da autobiografia, Paul John Eakin recorre à psicologia, a fim de justificar a capacidade cognitiva da autobiografia “(...) el «acto autobiográfico» es un modo de «autoinvención» que se practica primero en el vivir y se formaliza en la escritura.” (1991, p.4). Assim, do ponto de vista de Eakin, tanto na autobiografia quanto na vida real o sujeito está em constante reinvenção, logo, escrever uma autobiografia poderia ser entendida como “(...) una segunda adquisición del lenguaje, un segundo advenimiento al ser, una autoconsciencia consciente”. (EAKIN *apud* LOUREIRO, 1991, p.4). O que vemos proposto é uma nova forma de referencialidade, não a material, que pode ser comprovada pela história, mas sim uma referencialidade de caráter formal:

(...) si ya no podemos caer en la ingenuidad de afirmar que la autobiografía repite por escrito unos hechos del pasado (...) su validez como género se asienta en que repite estructuras de evolución de la personalidad y, en particular , el advenimiento del niño a la consciencia en el momento en que accede al lenguaje. (LOUREIRO, 1991, p. 5)

Fica-nos evidente nas tentativas de explicação acerca da autobiografia é que todos os teóricos procuram, a seu modo, justificar a capacidade que o gênero teria em transmitir e adquirir alguma espécie de conhecimento. Para isso, no entanto, buscam em outros campos do conhecimento, bases para explicar suas teorias. Por exemplo, Dilthey recorre a História, Gusdorf a Antropologia, Lejeune ao Direito, Eakin a Psicologia, Jay a Filosofia; ao voltarem-se para outras esferas do saber, o que se coloca é o fato de que a autobiografia parece não conseguir justificar-se por si própria, como gênero literário.

O que parece escapar da compreensão de muitos dos teóricos estudiosos sobre a autobiografia é a relação entre o texto autobiográfico e o eu nele representado. Sidonie Smith,

atenta a essas questões, explicita, porém não desenvolve, as bases que nortearam a etapa da *grafe*.

### 1.1.1.3. A etapa da *Grafe*.

A etapa da *grafe* está centrada em duas formas de desapropriação do sujeito pertinentes a autobiografia: o problema da linguagem e o problema do sujeito. O primeiro problema refere-se ao fato de que ao mesmo tempo em que a linguagem permite que o autobiógrafo narre sua vida, ela também o impede, na medida em que as palavras não conseguem captar e traduzir a totalidade do eu. Loureiro salienta ainda a visão do texto como um construto retórico, independente, “(...) el lenguaje narrativo adquiere una vida independiente que se manifiesta en narrativas que, impulsadas por una dinámica propia, se exhiben en múltiples direcciones independientemente de la voluntad del sujeto.”(1991, p.6)

O segundo problema refere-se ao desdobramento do eu em um narrador e ao mesmo tempo em um eu narrado, como esclarece Loureiro “(...) la multiplicación del yo narrado en su recuento nos dejan ver que el texto autobiográfico es un artefacto retórico y que el artificio de la literatura lejos de «reproducir» o «crear» una vida producen una desapropiación”. (1991, p.6). Essa formulação de Ángel Loureiro vai ao encontro das reflexões teóricas propostas pelos principais pesquisadores na etapa da *grafe*.

Michael Sprinker, por exemplo, sustenta a ideia de que, depois do aportes teóricos fornecidos por Nietzsche, o sujeito deveria ser pensado também como uma ficção. Em harmonia com as colocações de Sprinker, De Man aponta que os principais empecilhos enfrentados pelos que se dedicam à pesquisa sobre as autobiografias – impossibilidade de definição como gênero e a dificuldade de diferenciá-la do romance – decorre da crença de que a biografia é um produto mimético do referente. Do seu ponto de vista, acredita ser mais coerente pensarmos o contrário: “(...) deberíamos (...) ver que el proyecto autobiográfico «produce y determina la vida.”. (1991, p.113) Assim, seu trabalho consiste em sondar as estruturas retóricas dos textos autobiográficos com a finalidade de demonstrar como essas estruturas geram a ilusão (o efeito) de referencialidade.

Assim, em realidade, para Paul de Man a autobiografia não se constituiria como um gênero, mas sim como um tipo de textualidade “(...) una figura de lectura y de entendimiento que se da hasta cierto punto, en todo texto.” (1991, p.114). Textualidade que possui uma estrutura especular internalizada em todo o texto, na qual os agentes do processo de leitura se refletem mutuamente. Desse modo, diferentemente do pensamento de outros teóricos, De

Man parte do pressuposto de que a autobiografia não nos proporcionaria conhecimento algum a respeito da vida do autobiógrafo, acrescentar-nos-ia, sim, pelo conhecimento construindo a partir dessa estrutura determinada, indispensável na formação dos sujeitos imbricados na leitura. Centrando-se apenas na análise estritamente textual, De Man, como salienta Loureiro, ajuda-nos a “(...) perder definitivamente la inocencia (o la ceguera) con que nos hemos acercado hasta ahora a la autobiografía.” (1991, p.6), além disso, acaba por radicalizar a discussão a respeito da composição dos textos autobiográficos, como veremos em momento a seguir.

## **1.2. Elementos compositivos:**

Um dos textos fundamentais quando procuramos entender como se constituem as autobiografias é, sem dúvida, o publicado por Philippe Lejeune, em 1975, com título de *Le pacte autobiographique* (1975). Embora autores, como Paul de Man, julguem infrutíferas as tentativas de caracterizar as autobiografias, entendemos como necessário dedicarmos parte de nosso trabalho a compreender o texto de Lejeune. Nossa preocupação se dá, essencialmente, porque é no texto do teórico francês que está a base que dá possibilidade ao nascimento do gênero literário ao qual a obra que estudaremos parece estar vinculada, as “autoficções”.

Além da tentativa de definição formal do gênero, Lejeune também se voltou para inúmeros temas culturais relacionados à escrita em primeira pessoa, não abordados por outros teóricos. Dos assuntos tratados pelo teórico francês, o mais importante e discutido é, sem dúvida, o conceito de "pacto autobiográfico" que é empregado tanto para delimitar a fronteira entre autobiografia e ficção, como também para revelar a importância da leitura na hora de se considerar um texto como autobiográfico.

Em *Le pacte autobiographique* (1975), o autor propõe uma definição do gênero baseada na análise de textos autobiográficos e, principalmente, alicerçada nas impressões provenientes dos leitores desses textos. Como objeto de estudo, Lejeune examina obras produzidas na Europa, desde 1770. A opção de partir da posição do leitor é uma escolha importante, haja vista que, coloca o leitor e o ato da leitura, em si, no centro de sua teoria, como afirma o autor é uma “(...) oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), puesto que han sido escritos para nosotros, lectores, y que, al leerlos somos nosotros quienes los hacemos funcionar.” (1991, p.48). O que nos parece claro, então, é que se concentrando no papel do leitor, como aquele que movimenta e dá sentido aos mecanismos textuais, Lejeune propõe uma definição calcada na

capacidade dos leitores diferenciarem os diversos textos que lêem, conferindo-lhes, assim, papel de destaque, muitas vezes minimizado em outras teorias, como por exemplo, Paul de Man, que foca-se no texto em si. Assim, de acordo com a ótica do estudioso francês, a autobiografia poderia ser considerada não apenas como uma forma de escrita, mas também como uma forma de leitura do texto.

Lejeune, no começo de seu texto, já deixa clara a definição de autobiografia com a qual trabalhará: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (1991, p.48). Defendendo-se do ataque de que sua definição é limitadora e excludente, Lejeune alega o fato inegável de que a autobiografia incorpora outros gêneros, porém sustenta que os elementos que devem predominar são os contemplados no conceito acima transcrito. Lejeune deixa muito claro em seu texto que o que deve ser observado é, sobretudo, a proporção e hierarquia dos demais gêneros textuais incorporados à obra.

Em texto posterior, “*O pacto autobiográfico (bis)*” (2008) Lejeune reavalia seu texto, reconhecendo o dogmatismo de sua definição de autobiografia, porém a mantém “pareço impor como se fosse um consenso entre os sujeitos falantes o uso que escolhi fazer da palavra. (...) já não me reconhecia mais nela, mas não podia negar: escrevera aquilo. (...) Mas não me arrependo de nada. Afinal de contas, se esta definição passou a ser referência, é porque corresponde a uma necessidade.” (2008, p.50)

Em *Le pacte autobiographique* (1975), Lejeune elenca duas condições essenciais – que podem ser simplificadas em uma – para que a autobiografia possa existir e para que seja possível, segundo o teórico, diferenciá-la de outros gêneros literários, essa condição primordial é que haja a coincidência de identidade nominal entre o autor, o narrador e a personagem principal. Contudo, alerta para a constatação de que essa aposição de identidades gera inúmeros problemas.

O primeiro desses problemas decorre da constatação de que, embora a identidade do narrador e da personagem principal seja assumida na autobiografia através do uso da primeira pessoa, há também a possibilidade de que haja narração em primeira pessoa sem que o narrador e o protagonista assumam a mesma identidade. Do mesmo modo, pode ocorrer que as identidades sejam iguais, ainda que a primeira pessoa não seja utilizada no texto. Assim, percebemos que a partir de cada modo de utilização da pessoa gramatical e da identidade são gerados determinados efeitos textuais.

Partindo do recorte do corpus, as autobiografias “clássicas”, ou seja, aquelas que são escritas em primeira pessoa e que constituem, como salienta Lejeune, a grande maioria dos

relatos desse gênero, surge um interessante questionamento: de quem se trata o “eu” representado nas autobiografias em primeira pessoa? Para responder a essa indagação, Lejeune recupera análises propostas pelo teórico da linguagem, Benveniste, no entanto, deixa claro que suas conclusões tendem a ser diferentes das obtidas pelo linguista, pois diferentemente do estruturalista francês, não partirá da situação do discurso oral e sim da escrita.

No discurso escrito, então, o pronome pessoal “eu” remete ao enunciador do discurso, em que figura o eu, no entanto, esse enunciador é suscetível a ser indicado por um nome comum ou próprio, ou seja, pode ser mais ou menos definido. Lejeune assinala que o nome próprio é o momento no qual pessoa e discurso se articulam, explica que: “Todas las identificaciones (fáciles, difíciles o indeterminadas) sugeridas antes a partir de las situaciones orales, llevan fatalmente a convertir la primera persona en un nombre propio.” (1991, p.51).

Nos textos impressos o ato enunciativo está sob o domínio de uma pessoa que, habitualmente, tem nome na capa do livro e no título. Esse nome, que está referido nos dados paratextuais, resume a existência do que chamamos “autor”; Lejeune destaca que ele é o único aviso que remete a uma realidade extratextual incontestável: “(...) envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito.” (1991, p.51)

O lugar destinado ao “autor”, ou seja, a esse nome, tem uma importância central, que está marcada por convenções bastante específicas e que conferem responsabilidade a uma pessoa real, cuja existência pode ser comprovada, averiguada. O autor pode ser entendido como uma pessoa, então, apenas pelo fato de que é ele quem escreve e publica, o escritor, portanto. No entanto, uma vez tornado texto, tinta, assume o papel de um ente criado que promove um ponto de contato algo entre o que está fora do texto e o texto, propriamente dito. Como esclarece Lejeune autor é “(...) un nombre de persona, idéntico, que asume una serie de textos publicados diferentes.” (1991, p.52).

No caso das autobiografias, deve existir uma identidade nominal assumida entre o autor (aquele que figura na capa), o narrador e o personagem de quem se fala. Esse é o critério, segundo Lejeune, assim como Elizabeth Bruss, fundamental na definição dos gêneros de literatura íntima, como os diários, autobiografias, confissões. Esse fator é um dos utilizados pelo autor para distinguir as autobiografias das novelas de primeira pessoa, embora o próprio reconheça que

Hay que admitir que, si permanecemos en el plano del análisis del texto, no hay diferencia alguna. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para

convencernos de la autenticidad de su narración, la novela puede imitarlos, y lo ha hecho con frecuencia. Esto es cierto, si nos limitamos al texto, excluyendo la página del título; en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje). (LEJEUNE, 1991, p.52-53)

O conceito de “pacto autobiográfico” foi a solução encontrada para o problema de estabelecer fronteiras entre os modos discursivos fictícios e os modos discursivos factuais. É o compromisso que assume um autor de contar diretamente a sua vida, seja uma parte, ou um aspecto dela, com disposição de narrar somente a verdade. Trata-se de uma forma de contrato, no qual tomam parte autor e leitor, e no qual o autobiógrafo se compromete explicitamente não a uma exatidão histórica impossível, mas a uma apresentação o mais verdadeira possível da sua vida. Quem escreve se compromete a ser sincero e quem lê passa a buscar revelações que possam ser confirmadas extratextualmente.

O pacto autobiográfico opõe-se ao pacto de ficção. É em oposição ao “pacto autobiográfico” que Lejeune propõe também o “pacto romanesco”, segundo o autor o contrato que tem dois traços básicos o princípio da não-identidade (entre o autor, narrador e personagem) e a atestação da ficção (o subtítulo romance cumpre esse requisito, na grande maioria das vezes). Alguém que propõe uma novela, mesmo que tome como inspiração a sua própria vida, promove um jogo, brinca de fazer crer, diferentemente do pacto autobiográfico, que se compromete com o que vai narrar no sentido de revelar o que é verdadeiro, ou, pelo menos, é que acredita se verdadeiro. Em consequência disso, um texto autobiográfico está submetido a critérios de verificabilidade.

Somando-se a isso Lejeune através da implantação do conceito de “pacto autobiográfico”, demonstra que não se lê da mesma maneira uma autobiografia e um romance. Na autobiografia, o autor procura manter os mais diversos vínculos com o leitor como, por exemplo, obter a consideração, ou até mesmo admiração pelos fatos pelos quais efetivamente afirma ter vivido. No romance, por sua vez, a relação se dá de outro modo, o leitor não busca no texto uma coerência entre o que o autor narra e fatos que são externos ao texto, ou pelo menos, não deveria, uma vez que é uma criação de linguagem motivada pela imaginação do autor; marcada pela transfiguração da realidade empírica.

Segundo Verena Alberti (1991), em concordância com as formulações de Lejeune, as narrativas ficcionais (como é o caso do romance) e as autobiográficas diferenciam-se basicamente pelo fato de as primeiras não remeterem a uma “realidade” anterior e externa ao texto, enquanto as últimas sim. As primeiras criam um universo outro, imaginário.

O pacto autobiográfico se dá, então, quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita pelo autor, ao contrário do “pacto romanesco”, declaração de negação daquela identidade e atestado do caráter da ficção. (1991, p.11)

Não podemos perder de vista, contudo, que mesmo nas autobiografias pode haver fabulação e que estudá-las não é tão simples como possa parecer, pois como alerta Lejeune, elas “(...) no son nunca más sinceras que a medias, por muy grande que sea el deseo de verdad: todo es siempre más complicado de lo que decimos. Talvez nos acercamos más a la verdad en la novela.” (1991, p.59). Paul De Man também nos acautela no artigo, *La autobiografía como desfiguración* (1991), para que não sejamos ingênuos, haja vista que como toda forma de escrita autobiografia é uma manipulação da realidade, não a realidade em si. Conforme seu pensamento a estrutura retórica da linguagem produz uma ilusão de referencialidade que acaba por confundir aqueles que a lêem, fazendo-o esquecer que em verdade há uma substituição. Assim, o intento de referencialidade da autobiografia é somente uma ilusão; é o texto que cria um “eu” ao mesmo tempo em que narra, um “eu” feito somente por palavras.

Lejeune, em *Le pacte autobiographique*, (1980) afirma, ainda, que o pacto está sob a rígida condição de que haja afirmação no texto da identidade do nome autor, do narrador e da personagem, pois é dessa forma que é manifestada a intenção de honrar sua firma e o leitor poderá questionar o que está dito, nunca, porém, a identidade de quem escreve. A correspondência entre os nomes entre o autor, narrador e da personagem estabelece-se de duas maneiras: implícita ou explicitamente.

No primeiro caso, através do emprego de títulos que deixam margem a dúvidas a respeito da possibilidade da primeira pessoa remeter ao nome do autor, e também por meio de um prólogo no qual o narrador assume o compromisso com o leitor de comportar-se como o autor, dessa forma, o leitor crê que o “eu” presente no texto refere-se ao nome que está presente na capa da obra, mesmo que esse nome não aparece diretamente no texto. No segundo caso, as referências são diretas: o nome dado ao narrador/personagem na narração coincide com nome presente na capa (autor). Não raro os dois casos podem acontecer concomitantemente.

Delimitadas as noções fundamentais a respeito das autobiografias, há que se apresentar o segundo quadro proposto por Lejeune. Esse quadro nos interessa sobremaneira, pois é ele que abre a possibilidade para o surgimento do gênero no qual parece se integrar a obra que vamos trabalhar nessa dissertação, as “autoficções”, sendo assim, julgamos pertinente a

reprodução dessa grade proposta por Philippe Lejeune, em *El pacto autobiográfico* (1991, p.47).

**Quadro 01:**

Nome do personagem	≠ Nome do autor	= Zero (ausência)	= Nome do autor
<b>Pacto</b>			
<b>Romanesco</b>	Romance	Romance	
<b>= Zero</b>	Romance	Indeterminado	Autobiografia
<b>Autobiográfico</b>		Autobiografia	Autobiografia

Para o nosso estudo, importa-nos, sobretudo, destacar a lacuna deixada na parte superior, à direita nesse quadro. Lejeune em dado momento de seu texto *Le pacte autobiographique* (1975), questiona: “¿El héroe de una novela puede tener el mismo nombre del autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo”. (1991, p.55). É, justamente, nesse espaço não preenchido por Philippe Lejeune que se insere a autoficção, gênero que apresenta especificidades similares à obra que analisaremos nesse trabalho.

## 2. AUTOFICÇÃO

### 2.1. Considerações gerais:

O grande interesse pelo gênero autobiográfico e biográfico, a proliferação de romances em 1ª pessoa, a aparição do autor em suas ficções, os textos que se distanciam cada vez mais dos fatos sociais para observar o universo interior, acabam por confirmar a tendência introspectiva da literatura contemporânea. É nesse palco em que impera a subjetividade, que um modo de escrita nascida na França, há aproximadamente trinta anos vem a aumentar o rol das escritas do “eu”: a autoficção.

As autoficções são definidas, basicamente, como um híbrido, do qual tomam parte a autobiografia e o romance. Desse modo, esclarecer um pouco sobre o gênero autobiográfico é fundamental, uma vez que compreender o funcionamento da autobiografia fornece a sustentação teórica necessária para nos aproximarmos desse novo gênero, as “autoficções”, haja vista que a maioria dos estudiosos acredita ser ela um desdobramento da autobiografia. Da mesma maneira, faz-se necessário observarmos mais atentamente o gênero romanesco, a fim de percebermos como a estrutura do romance é assimilada pela narrativa autoficcional.

Em primeiro lugar, devemos assinalar que a discussão a respeito do gênero não é pacífica, seu próprio nome é polissêmico, podendo ser entendido, de um modo mais geral, como ficção de si mesmo (autoficção) ou como a junção gêneros aparentemente antagônicos, ou seja, com propriedades fundamentais diferentes (auto [si mesmo] e ficção). Somando-se a um campo ainda instável, devemos ressaltar que não há um consenso a respeito de qual gênero esse tipo de narrativa surgiu, pois ela absorve elementos estruturais tanto do romance, quanto da autobiografia. A maioria dos autores, entre eles Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Vilain e Jenny Laurent relacionam a autoficção à autobiografia, sendo a primeira um desdobramento da segunda, ou seja, uma de suas formas inovadoras. Jenny Laurent, em *L'autofiction, Méthodes et problèmes* (2003), declara

Le mot [autofiction] est donc très répandu. Que signifie-t-il exactement? On peut d'abord remarquer que c'est ce qu'on appelle un mot-valise, suggérant une synthèse de l'autobiographie et de la fiction. Mais la nature exacte de cette synthèse est sujette à des interprétations très diverses. Dans tous les cas, l'autofiction apparaît comme un *détournement fictif de l'autobiographie*. Mais selon un *premier type de définition, stylistique*, la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé. Selon un *second type de*

*définition, référentielle*, l'autobiographie se transforme en autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité.<sup>1</sup> (LAURENT, 2003, p.100.)

Contrariando os teóricos citados, Marie Darrieusecq, por sua vez, acredita ser a autoficção uma variante subversiva da novela de 1ª pessoa. Uma forma que transgrediria o último reduto do realismo: o nome próprio:

Si, à la lecture, on ne peut faire la part des choses entre l'engagement illocutoire «sérieux» d'une autobiographie et le «désengagement», ou engagement feint, d'un roman à la première personne, l'autofiction, ambiguë à plus d'un titre, pose d'une façon tout à fait nouvelle le problème de l'«engagement» vu sous l'angle de la parole: se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction. (...) Dans tous les cas, il ne s'agit pas là d'un «truc» littéraire mais bien, avec combien de dignité, de la création d'un sens que seule la forme autofictive pouvait produire (DARRIEUSECQ, 1996, p. 369- p.380.)<sup>2</sup>

Acreditamos que, embora essa discussão seja válida e coloque em cena a dificuldade de determinação do gênero, faz-se oportuno, também, procurarmos entender mais adequadamente o funcionamento do gênero, constituído como um híbrido, e, sobretudo, averiguarmos os efeitos estéticos produzidos por ele.

## 2.2. Origem e tentativas de definição:

O fracasso dos modelos poéticos tradicionais para descrever a natureza da autoficção em termos semânticos ou sintáticos acabou por impulsionar o aparecimento de modelos pragmáticos que tentam explicar como este gênero é criado e recebido como um produto

---

<sup>1</sup> A palavra autoficção está cada vez mais difundida. O que ela significa exatamente? Pode-se primeiro observar que é o que se chama uma palavra-chave, sugerindo uma síntese da autobiografia e a ficção. Mas a natureza exata desta síntese é sujeita à interpretações muito diversas. Em todos os casos, o autoficção aparece como um desvio fictício da autobiografia. Mas de acordo com um primeiro tipo de definição, estilística, a metamorfose da autobiografia em autoficção tende a certos efeitos que decorrem do tipo de linguagem empregado. De acordo com um segundo tipo de definição, referencial, a autobiografia transforma-se em autoficção em função do seu conteúdo, e o relatório deste conteúdo à realidade. (Trad. nossa)

<sup>2</sup> Se, na leitura, não se pode fazer distinções entre o compromisso ilocutório “sério” de uma autobiografia e a “falta de compromisso” ou o compromisso fingido, de um romance em primeira pessoa, a autoficção, ambígua em mais de um sentido, apresenta de forma completamente nova o problema do “compromisso” visto sob o ângulo da palavra: apresentando-se ao mesmo tempo como um romance em primeira pessoa e como uma autobiografia, a autoficção não permite ao leitor fazer uso das chaves para diferenciar o enunciado que aborda a realidade do enunciado ficcional. (...) em todo caso, não se trata de um “truque” literário apenas, mas também, com muita dignidade, da criação de um sentido que somente a forma autofictícia pode produzir. (Trad. nossa)

diferente do romance e da autobiografia. De acordo com Manuel Alberca, em *En las fronteras de la autobiografía* (1999), as discussões teórico-críticas sobre as chamadas “autoficções” (denominação de origem francesa) são bastante recentes. São datadas de meados da década de 70, mais precisamente em 1975, quando Philippe Lejeune apresenta o texto *Le pacte autobiographique* (1975), no qual se dedica a definir traços identitários do gênero autobiográfico. Nesse texto, o autor francês propõe alguns dos conceitos-chaves para organizar e entender, de modo prático, como o gênero autobiográfico, e de certa maneira o romanesco, funcionam. Lejeune apresenta uma análise baseada em dois critérios: a igualdade entre a identidade nominal do personagem e do autor, e o tipo de pacto de leitura que é estabelecido, de modo explícito ou implícito, com o leitor.

Philippe Lejeune, em *El pacto autobiográfico* (1991), propõe um quadro – quadro 01, reproduzido anteriormente – no qual aponta para a possibilidade, no canto superior direito do quadro, de em um romance o personagem protagonista ter o mesmo nome do autor, ainda que tal fato lhe pareça uma contradição interna. Assim, objetivando outros fins o crítico francês chamou a atenção da crítica para a aparente impossibilidade de criar uma obra literária que afirme a identidade do autor e do narrador ao mesmo tempo em que estabelece o pacto de leitura romanesco.

No entanto, é apenas em 1977 que o conceito começa a ganhar maior consistência e visibilidade, principalmente quando o escritor francês Serge Doubrovsky explora em seu romance *Fils* os desenvolvimentos teóricos propostos por Lejeune, criando-se, assim, um gênero novo, para o qual o escritor cunhou o termo “autoficção”. Doubrovsky, em sua obra literária, inclui na contracapa um texto alertando o leitor para a novidade introduzida:

(...) Au réveil, la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l’auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents (nostalgie d’un amour fou), lointains (enfance d’avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien, angoisses de la profession. (...) Autobiographie ? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète*, comme on dit musique.<sup>3</sup> (DOUBROVSKY, 1980)

---

<sup>3</sup> Ao voltar a realidade, a memória do narrador, que toma muito rapidamente o nome do autor, tece uma trama em que se misturam lembranças recentes (nostalgia de um amor louco), remotas (infância antes da guerra e durante a guerra), preocupações do dia-a-dia, as angústias profissionais. Autobiografia? Não, é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, à conduta da sua vida, e em um bonito estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferir, autoficção, ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora de sabedoria e fora sintaxe da novela tradicional ou nova. Encontro de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes e depois da literatura, concreta, como se diz na música. (Trad. nossa)

O que é proposto pelo autor é a construção de um “romance verdadeiro”, de um protagonista que é e, ao mesmo tempo, não é o autor. Texto literário no qual embora haja a identidade entre o autor, o narrador e o personagem principal, deve ser lido como romance, e não meramente como uma recapitulação histórica. A partir da publicação do romance de Doubrovsky, o gênero desenvolve-se consideravelmente; contudo, Jacques Lecarme alerta-nos para o fato de que é errôneo pensarmos que estamos diante de algo totalmente novo, de acordo com suas proposições a chamada autoficção existe antes mesmo de Doubrovsky, o que parece ter ocorrido é o nascimento do termo para nomear essas produções. No texto de Alberca, tomamos ciência, através de Jacques Lecarme, que durante todo o século XX exemplos desses relatos já existiam, mas que, entretanto, é somente a partir dos anos 70 que eles se tornam cada vez mais frequentes.

Lecarme não somente demonstra que a lacuna deixada por Lejeune já havia sido explorada antes mesmo de Doubrovsky, em textos como os de André Malraux *Antimémoires* (1967), Louis-Ferdinand Celine em *D'un chateau l'autre* (1968), Georges Perec em *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Patrick Modiano em *Livret de famille* (1977), Antoine Blondin em *Monsieur Jadis* (1970), Georges Simenon em *Je me souviens* (1945), por exemplo, como também apresenta a definição que julga mais adequada ao gênero:“(…) L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un Roman.<sup>4</sup>” (LECARME *apud* ALBERCA, 1999, p.55). Pela definição proposta por Lecarme, percebemos que o elemento principal das autoficções é o mesmo apontado por Lejeune como sendo o das autobiografias: a coincidência nominal entre o narrador, personagem e autor da obra.

As formulações de Lecarme sobre a autoficção, de acordo com Alberca, são extremamente canônicas e se resumem a uma definição de natureza formal, mas que, no entanto, deixa fora alguns aspectos formais inovadores e certas chaves de recepção que são marcantes na autoficção. Contrastando com a definição de Lecarme, Vicent Colonna em sua tese de doutorado, defende uma definição de caráter bem mais amplo para as autoficções e diferentemente do foco dos demais autores: “Une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son

---

<sup>4</sup>A autoficção é uma abordagem de dispositivo muito simples: autor, narrador e protagonista compartilham a mesma identidade nominal e em cuja menção genérica indica a ação no romance. (Trad. nossa)

identité réelle (son véritable nom).” (COLONNA *apud* LAOUYEN, 2003)<sup>5</sup>. No texto de Alberca, podemos ver a continuação da definição:

Relato en que el acento está puesto en la invención literaria de una personalidad o de una existencia, es decir una especie de ficcionalización de la substancia misma de la experiencia vivida. (...) Al ficcionalizar la identidad y la experiencia vivida o imaginada, el autor se adhiere de manera descomprometida a un personaje de ficción que responde a su mismo nombre” (COLONNA *apud* ALBERCA, p. 3 e p.8)

Assim, para Vicent Colonna, a questão da identificação declarada entre o autor, narrador e personagem, é encarada de outro modo, uma vez que ela é ficcionalizada, sendo dessa forma, as implicações decorrentes dessa igualdade acabam não tendo grande relevância. Além disso, Colonna (COLONNA *apud* ALBERCA, 2005-2006, p8.) elenca três funções possíveis para a autoficção, são elas: a referência bibliográfica, no qual o imaginário é reduzido ao máximo a fim de que a verdade se sobressaia, Genette classificou essa espécie de “autoficções por aduana”; a reflexivo-especular, um relato de ficção com fins paródicos, humorístico e megalômanos e, por fim, a figurativa ou fantástica, que é a que melhor se enquadra na definição dada pelo pesquisador. Essas tipologias, que levam em conta a maneira como a matéria narrativa é tratada, serviriam, pois, para separar a grande variedade de obras que estariam pertencentes ao gênero.

A diferença em relação ao entendimento do termo autoficção por Doubrovsky e Colonna, vem da permanência, defendida por Colonna, da figura do escritor-autor como elemento de referência fundamental e decisivo no mecanismo de funcionamento dos textos autoficcionais. Tal insistência contraria a posição do criador do romance *Fils*, já que este parece defender o esvaziamento ou a impossibilidade do lugar autoral que é preenchido pelo trabalho com o significante. Como vemos, embora divergentes, as definições propostas por Doubrovsky, Colonna e Lecarme apresentam um ponto em comum, pois colocam, cada um a seu modo, no centro da questão autoficcional a identificação nominal entre autor, narrador e protagonista; compartilham, pois, da crença na importância da proposta fundamental das autoficções, elemento sem o qual o gênero careceria de sentido.

Opondo-se às novidades introduzidas pelas autoficções Gérard Genette, em *Fiction et Diction* (2004), busca definir as autoficções verdadeiras e as falsas, procura ainda as raízes da oposição entre os textos de ficção e os de dicção com relação ao papel pragmático do autor e do narrador. De acordo com a sua ótica, é incompreensível a possibilidade de um ser

---

<sup>5</sup> Uma autoficção é uma narrativa na qual um escritor inventa uma personalidade, uma existência, conservando a sua identidade real (seu verdadeiro nome) (Trad. nossa).

empírico, autor, narrar uma história na qual ele é o personagem central de acontecimentos que nunca ocorreram.

Para Genette, os autores de textos não fictícios marcariam sua adesão ao relato identificando-se com o narrador (pacto autobiográfico), enquanto os nos textos ficcionais (em especial o romance) haveria uma espécie de lacuna entre a identidade do autor e do narrador, permitindo que o autor faça afirmações sem comprometer-se, de fato, com elas. No caso especial das autoficções, Genette entende que se trata de uma forma de escrita caracterizada pela identidade nominal de autor, narrador e personagem, mas que, no entanto, ainda assim mantém a dissociação entre autor e narrador própria da escrita de ficcional. De acordo com sua visão, não há como defender a identidade nominal do autor e do narrador em um texto que se declara ficção, haja vista que essa correspondência só é possível em textos que foram nomeados pelo autor como de “dicção”. A rigor, as autoficções não apresentariam nada novo, pois traduziriam um dos mais básicos procedimentos ficcionais, isto é, o fato de o autor fingir sua imersão no universo da ficção.

Tratar-se-ia, então, de um artifício lúdico, uma metaficção que em nada compromete o autor com a verdade do relato. Assim, as autoficções que afirmam apresentar conteúdos verdadeiramente autobiográficos, são consideradas por Genette como “falsas autoficciones” (GENETTE *apud* ALBERCA, p.3) ou meras “autobiografías vergonzosas” (GENETTE *apud* ALBERCA, p.3), que se escondem através do rótulo romance. A esse respeito, Genette esclarece:

Je parle ici des vraies autofictions —dont le contenu narratif est, si j’ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de la Divine Comédie—, et non des fausses autofictions, qui ne sont “-fictions” que pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses. De celles-ci, le paratexte d’origine est évidemment autofictionnel, mais patience: le propre du paratexte est d’évoluer, et l’Histoire littéraire veille au grain.<sup>6</sup> (GENETTE, 1991, p.161).

Assim como Genette, Régine Robin (1996) leva-nos a pensar que a autoficção é ficção, apenas, e nelas o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente pelo fato de que ele é narrado, portanto, é um ser criado pela linguagem. Desse modo, não é possível que exista uma adequação entre o autor, o narrador e o personagem, entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre o sujeito real, o escritor, e o sujeito criado pela escrita, diferentemente do

---

<sup>6</sup> Falo aqui das verdadeiras autoficções - cujo conteúdo narrativo é, se ousar dizer, autenticamente imaginário, como (suponho) o da Divina Comédia, e não das falsas autoficções, que não são “ficções”, a não ser por empréstimo: ou dito de outra forma, autobiografias envergonhadas. Nestas, o paratexto de origem é evidentemente autoficcional, mas paciência: o inerente do paratexto é evoluir, e a História literária é cuidadosa. (Trad. nossa).

que pensam autores como Colonna, Alberca, Doubrovsky e Lecarme.

Manuel Alberca, em *¿Existe la Autoficción Hispanoamericana?* (2005-2006), procura demonstrar, no entanto, que mesmo nos textos ficcionais, existem diferenças, para tal procura diferenciar as autoficções e os romances autobiográficos, mesmo que considere as autoficções como “(...) hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas.” (2005-2006, p.8). Nos romances autobiográficos, diferentemente do que acontece nas autoficções, o autor se oculta, total ou parcialmente, em uma personagem do romance, ou seja, o autor é diferente do narrador e/ou personagem. Na verdade, o autor aproveita na trama romanesca a sua experiência de vida, distanciada pela diferença de nomes. Por isso, embora o autor projete-se no personagem, o nome impede a representação autoficcional.

Dando continuidade ao desenvolvimento de sua teoria, Alberca, em *En las fronteras de la autobiografía* (1999), procura conceituar o gênero autoficcional e delimitar ser traços fundamentais. Conforme seus critérios, a autoficção configura-se como “(...) un producto de ingeniería literaria, un híbrido, elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos.” (1999, p.56) e tem como aspecto central o fato de ser um híbrido, que se apresenta como ficção (romance), mas que, contudo, assume uma aparência autobiográfica, que é explicitada pela coincidência nominal entre autor, narrador e personagem.

De acordo com a sua ótica, as autoficções, indubitavelmente, tem como fundamento principal a identidade visível e reconhecível entre autor, narrador e personagem, porém, como nos alerta Alberca em *El pacto ambíguo* (2007):

En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria. (ALBERCA, 2007, p.31)

Nesse híbrido, vemos, concomitantemente, a rigidez da característica da identidade nominal, presente nas autobiografias, e a plasticidade do romance. Quiçá advenha daí, a consciência, do ponto de vista de Alberca de que as autoficções sejam, em realidade, um desdobre do gênero romanesco. As formulações de Mikhail Bakhtin são bastante esclarecedoras quando buscamos compreender e analisar as autoficções, ele esclarece que o romance possui algumas particularidades, entre elas o fato de ser dotado de “plasticidade”, ou seja, diferencia-se de todos os demais gêneros por possuir uma enorme capacidade de adaptação às necessidades de representação de cada época, isto é, tem ligação com o “presente”, que é um tempo aberto.

Devido a essa sintonia com o momento histórico-social, torna-se um gênero sempre inacabado. Assim, aproveitando-se da plasticidade propiciada pelo romance e, ao mesmo tempo, de traços fundamentais do gênero autobiográfico, as autoficções surgem como um gênero intermediário, fortemente carregado de tensões uma vez que absorve para si noções excludentes como a ficção (imaginação), pressuposto do gênero romanesco e a de referencialidade (coincidência entre a identidade nominal) requisito fundamental, como já apontado, do gênero autobiográfico.

Desse modo, como gênero autobiográfico, o romance também apresenta a trajetória existencial de um sujeito. Temos que estar cientes que o modo como o homem é representado, nos dois casos é de natureza oposta. Nas autobiografias, o referente é um ser externo, cuja verdade dos fatos narrados pode ser verificada, comprovada por dados materiais, enquanto no romance o referente é o próprio texto, uma vez que o personagem remete apenas ao contexto da própria literatura, ou seja, existe apenas no universo da língua. No gênero autoficcional, dá-se uma junção: ao mesmo tempo em que dá a impressão de uma ligação com um referente extratextual, uma existência humana real, concreta, através da identidade nominal, também remete a uma existência apenas ficcional, já que se apresenta como romance.

A esse respeito, Manuel Alberca em *En las fronteras de la autobiografía* (1999), afirma que nas autobiografias o autor “(...) al prometer que va a contar la verdad o su verdad, le dice al lector de manera tácita, a veces expresa: “confía en mí” (...) o compromiso del autor com el lector se refiere a la referencialidad externa de lo que el texto enuncia.” (1999, p.56) Seu raciocínio, sobre esse tema, é desenvolvido em *El pacto ambiguo* (2007) quando esclarece “El autobiógrafo pretende y se compromete a ofrecer una imagen de sí mismo lo más completa y a que en resultado se sumen e integren los sucesivos yos encarnados por el autor a lo largo de su vida.” (2007, p.204). Contrapondo-se, Manuel Alberca já esclarecia *¿Existe la Autoficción Hispanoamericana?* (2005-2006), que “(...) la autoficción se presenta con plena conciencia del carácter ficcional del yo, y por tanto, aunque allí se hable de la existencia del autor, no tiene sentido al menos no es prioritario, comprobar la veracidad autobiográfica.” (2005-2006, p.10), isto é, nas autoficções, esse compromisso, pressuposto nas autobiografias, com o “real” não estaria presente. Em *El pacto ambiguo* (2007) o autor reforça essa ideia

El autor de una autoficción nos dice que no quiere que se le evalúe desde el mismo prisma autobiográfico, pues sabe que no puede satisfacer la veracidad esperada y, además, tampoco quiere comprometerse. No renuncia a hablar de sí mismo, incluso es posible que diga la verdad de su vida, pero no lo anuncia ni nos avisa, al contrario, extiende una densa cortina de humo sobre sus intenciones. (ALBERCA, 2007, p.205)

Mesmo diferentes, há um ponto de contato entre os três gêneros, o romanesco, o autobiográfico e o autoficcional, que merece ser destacado: a busca pelo que Lukács como “totalidade”. Em *Teoria do romance* (1965), Lukács explica que no romance não há a visão da vida como um todo; essa afirmação está ligada a um novo modo de representação do homem, introduzido pelo romance: um homem comum, conflituoso, alguém que está no mundo, mas não é o mundo. Mundo que é desordenado e individualista, assim como a sociedade que representa. Um ser em busca de respostas que justifiquem o porquê de sua existência; respostas que são encontradas apenas na morte, onde finalmente pode analisar a vida em sua totalidade. Tal busca também se faz pelo sujeito que tem sua vida representada nas autobiografias e nas autoficções. O que vemos, então, são modos diferentes de representar um mesmo sujeito: uma através do viés da “verdade” e outra através de criação de mundos possíveis.

Aparentemente, compreender que um mesmo sujeito pode ser representado de maneiras distintas é bastante simples, contudo, tudo se torna bem mais complexo quando esses modos de perceber o ser, tão diferentes – e porque não dizer conflitantes – entre si, modos que se unem em um mesmo gênero: as autoficções.

### **2.3. Entrando em um terreno movediço:**

A autoficção não pode ser entendida apenas como uma mera interferência entre o autobiográfico e o romanesco, deve, sim, ser estudada como algo que encerra em sua própria construção formal, muitas ambiguidades. Entendida como um gênero que se apresenta como romance, mas que simula um discurso autobiográfico acaba por unir também dois pactos de leitura que são distintos: o romanesco e o autobiográfico. O texto é elaborado como uma ficção baseada em acontecimentos reais, no qual o autor implica seu próprio nome a fim de propor um pacto de leitura que imite os princípios do pacto autobiográfico ao mesmo tempo em que rompe com esse. Tal união, do autobiográfico e o romance, é bastante problemática, pois acaba por desorientar os leitores, rompendo com seus esquemas receptivos ao propor uma tensão que não cessa. Cabe a pergunta: Qual chave de leitura deve ser seguida para a interpretação do texto?

Podemos considerar a autoficção sob óticas diferentes. Se a observarmos com relação ao pacto autobiográfico, ela representa a subversão dos princípios básicos desse pacto. Já que, em uma autobiografia, o autor se compromete a contar a verdade o que não acontece na

autoficção, já que temos a menção genérica romance. O pacto autobiográfico carrega um duplo compromisso o primeiro de convencer o leitor de que o “eu” contido no texto corresponde ao autor nomeado na capa; a isso, Lejeune, denomina “*principio de referencialidade*”. O segundo diz respeito ao comprometimento de narrar apenas o que faz parte da realidade, isto é, fatos realmente vividos, verificáveis.

Examinando as autoficções com relação ao pacto romanesco perceberemos que, diferentemente do pacto autobiográfico, o autor de um romance pede, tacitamente, aos leitores que suspendam a descrença, ou seja, aceite e acredite verdadeiros e possíveis os fatos narrados. Trata-se de um acordo entre o autor e o leitor, no qual o primeiro narra sua história (mesmo sabendo ser ela ficção) como se fosse real, o leitor, por sua vez, interrompe a sua incredulidade, contudo, exige que o relato seja crível, verossímil, sob pena de rompimento do pacto. Ao final da leitura, a realidade volta modificada pela ficção, mostrando ao leitor outra dimensão da realidade concreta.

No momento da orientação do leitor em direção a um ou outro pacto, os dados paratextuais são de suma importância, pois facilitam ou homologam o pacto. No entanto, nada é tão simples no caso das autoficções a ambiguidade é constante, convertendo o objeto em algo instável e pouco preciso, pois se o paratexto indica o pacto romanesco, o interior, a construção do texto, reforça o pacto autobiográfico. Alberca indica as implicações, no plano da recepção, das autoficções:

La autoficción supone la alteración de las claves de ambos géneros, pero sobre todo del autobiográfico, que es menos flexible, o lo ha sido tradicionalmente, a las mezclas y cambios del novelesco. (...) Más que un género nuevo cabe hablar de un híbrido de géneros preexistentes (novelas en primera persona y autobiografías), pero ni totalmente nuevo, como ya ha dicho antes, ni tampoco un género aceptado históricamente por lectores y autores. Su pertenencia a la novela le da una libertad casi absoluta, toda vez que está se caracteriza por su falta de límites y por su polimorfismo, que se adapta a todas a las formas y propuestas posibles, incluso aquellas que niegan o rechazan su pertenencia al género. (ALBERCA, 1999, p.4)

As considerações de Manuel Alberca remetam à própria constituição do romance. Mikhail Bakhtin estabelece, em *Questões de Literatura e estética* (1988), algumas “peculiaridades” que permitem notar a natureza diferenciada do romance. Segundo esse autor, o romance é dotado de “plasticidade” e é um gênero “acanônico”, ou seja, possui uma grande capacidade de adaptarem-se às necessidades de representação cada época, além de não possuir características rígidas que o definam. Por esse motivo, é o único gênero constituído que ainda permanece inacabado, e é justamente devido ao seu caráter mutável, que se torna tão

complexo o seu estudo, justificando, assim, a grande quantidade de teorias dedicadas a entendê-lo. Incorporando em sua constituição peculiaridades do romance, um gênero tão diferenciado, as autoficções ganham uma infinidade de possibilidades – o que o torna inquietante – como é o caso de *Chove sobre minha infância* (2000), obra a qual este estudo se destina, que integra em seu interior outras linguagens, como é o caso das fotografias.

Alberca em *¿Existe la Autoficción Hispanoamericana?*(2005-2006), estabelece um quadro bastante conveniente para melhor exemplificarmos a complexidade das autoficções, apresentaremos o quadro traduzido, acrescido, sob nossa responsabilidade, os gêneros representativos de cada pólo e alguns exemplos de textos. As autoficções formam um conjunto heterogêneo e podem ser classificados de acordo com a maior proximidade de um ou outro pólo, ou seja, do pacto autobiográfico e do pacto romanesco, cujo ponto central representa o ideal. Entenda-se o termo “ideal” como o equilíbrio na integração de elementos fictícios e autobiográficos, deixando o leitor indeciso na hora de decifrar o estatuto do relato.

**Quadro 02:**



Pacto autobiográfico	PACTO AMBGUO CAMPO AUTOFICCIONAL			Pacto romanesco
Memórias, Biografias, Autobiografias.	<b>Autoficção</b>			Ficções em geral: Romances, Contos.
	PERIFERIA A	CENTRO AUTOFICCIONAL	PERIFERIA B	
Referência extratextual	A=N=P	A=N=P	A=N=P	Referência textual
	Ficção pessoal	Ficção pessoal	Ficção pessoal	
	Menos Invenção: O fictício - real	Mescla indissolúvel de elementos fictícios e autobiográficos.	Mais invenção: O fictício-irreal	
	Ambiguidade: Próxima ao pacto autobiográfico	Vacilação leitora: <b>Ambiguidade plena.</b>	Ambiguidade: Próxima ao pacto romanesco	

Exemplos de textos Hispanoamericanos			
<i>Contra paraíso</i> – Vicent Manuel	<i>Tía Julia y el escribidor</i> – Mario Vargas Llosa	<i>El hijo de Greta Garbo e Los helechos</i>	
<i>Ya no es ayer</i> - Francisco García Pavón	<i>Paisajes después de la batalla</i> – Juan Goytisolo	<i>arborescentes o La plaza de la memoria</i> – Francisco Umbral	

Alberca *En las fronteras de la autobiografía* (1999) esclarece que nas autoficções há dois tipos de ambiguidades, a primeira se apresenta no plano enunciativo, nele a mistura de pactos distintos é mais aparente do que real, pois a ambiguidade acaba, pois, no momento em que o leitor faz a sua escolha por um ou outro pacto, sobretudo se o texto não ratificar os elementos paratextuais, por exemplo, denominar romance a um relato de infância, sem ficcionalizar apenas. A segunda refere-se ao plano do enunciado, para que haja, de fato, um relato ambíguo e para que possamos identificar essa ambiguidade é preciso algumas condições, além de um paratexto ambíguo. O texto deve referir-se a fatos ou elementos claramente autobiográficos, ou a outros, que uma vez misturados ou superpostos aos verdadeiros, o leitor consegue distinguir como impossíveis de atribuir ao leitor. Há ainda uma terceira possibilidade na qual estão presentes fatos que podem ou não ser autobiográficos e ao leitor é praticamente impossível separá-los em acontecimentos empíricos e fatos criados. A soma dos três origina a ambiguidade plena.

Diferentemente das autobiografias, a autoficção se apresenta com total consciência de caráter ficcional do eu e, por isso, ainda que ali no relato encontremos uma voz que assume o nome do autor, não há sentido em comprovarmos a veracidade autobiográfica, já que o texto se declara, ao mesmo tempo, como ficção e realidade. Desse modo, há que se deixar claro que a coincidência nominal (A=N=P) importa enquanto estratégia de construção do texto narrativo; artifício textual que, através da mistura de gêneros tão diferentes, gera efeitos estéticos interessantes como veremos em momento oportuno.

#### 2.4. Estatuto ambíguo das autoficções:

A autoficção é uma forma de escrita que se centra no autor e utiliza-se do nome do escritor para promover uma espécie de “confusão” com a sua figura pública. Alguns autores

insistem, entretanto, no fato de que somente um leitor pouco atento, ou ingênuo, cairia na provocação de identificar o narrador com o autor, excedendo suas interpretações a partir da obra literária à vida real. É legítimo, contudo, questionarmos: Não é a autoficção um jogo, consciente, utilizando-se da aura que circula a figura do artista/escritor?

O que por agora sabemos é que, sem dúvida, os efeitos produzidos por esse novo modo de apresentação dos romances, as autoficções, modificam não apenas o campo literário, mas o contexto histórico social também. Isso porque, na medida em que se declara ficção, a medida da responsabilidade legal sobre o que se narra é inexistente, enquanto que nas autobiografias, por exemplo, como já vimos anteriormente, há sim um comprometimento do autor, pois implica seu nome no relato. Em 1955, Vargas Llosa se casa com Julia Urquidi, sua tia política, com ela viaja para a Europa junto a em busca de um espaço mais estimulante para a sua carreira de escritor.

É interessante mencionamos esses dados biográficos, pois o autor acaba utilizando-se, diretamente de suas experiências pessoais como matéria-prima para suas narrativas. Em *La tía Julia y el escribidor* (1977), uma polêmica ficção autobiográfica sobre seu primeiro casamento. Em seu romance *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa narra as peripécias de um estudante de Direito em Lima aos seus 18 anos, jornalista na Radio Panamericana, e o seu casamento com Julia Urquidi, uma boliviana divorciada 10 anos mais velha que ele. Julia era irmã de Olga, a esposa de seu tio “Lucho”. As histórias de “Marito” e do escritor de radionovelas, Pedro Camacho, se entrelaçam. A obra realiza uma sátira que questiona a hipocrisia, o racismo e o sectarismo social da sociedade limenha da época. Ao final Pedro Camacho acaba enlouquecendo com suas próprias ficções.

Julia Urquidi, a esposa “retrata”, ficou bastante incomodada com a representação que o escritor fez dela no romance e também na adaptação para novela. Para se defender, escreve uma autobiografia intitulada *Lo que no dijo Varguitas* (1983), a qual, do ponto de vista da autora, seria a verdadeira história, já que ela não teria motivos para mentir. Contudo, na verdade, Mario Vargas Llosa não tinha a intenção de realizar uma autobiografia e sim, como já foi dito, escrever um romance, com toda sua possibilidade que a ficção proporciona. Já *Lo que no dijo Varguitas* se aproxima mais a um diário, no qual pormenoriza os nove anos que viveu ao lado de Mario Vargas Llosa e através do qual pretende contestar o livro do seu ex-marido.

Vargas Llosa, frente à confusão causada pela obra de 1977, justifica-se em *La verdad de las mentiras* (1990), no qual afirma: “Partí de algunas experiencias (...) e fantaseé algo de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino

transformarla, añadiéndole algo.” (1990, p.7). Mario Vargas Llosa volta a insistir em representar sua ex-esposa em 1993, dedicando-lhe um capítulo de sua biografia, nele recupera sua relação amorosa com sua “tia” do matrimônio até o divórcio do casal, em 1964. No novo texto os fatos narrados no romance são ratificados, porém assinala que muitos fatos são fictícios ou exagerados.

A dedicatória da primeira edição (1977) é reveladora, “*A Julia Urquidi Illanes, a quien yo y esta novela debemos tanto.*” nela percebemos a nítida – e ressaltada – a intenção de estabelecer um contato entre o romance (o literário) e a realidade extratextual (social) que o motiva. Tentando se redimir, o prólogo da última edição da obra (2000) é modificado:

Para que la novela no resultara demasiado artificial, intente añadirle un collage autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que éstas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras (es decir, unas verdades dudosas e inverificables). Me costó trabajo dar una forma aceptable a aquellos episodios que, sin serlo, parecieran los guiones de Pedro Camacho, y volcar en ellos los estereotipos, excesos, cursilerías y truculencias característicos del género, tomando la distancia irónica indispensable pero sin que se volvieran caricatura. El melodrama ha sido una de mis debilidades precoces, atizada por las desgarradoras películas mexicanas de los años cincuenta, y el tema de esta novela me permitió asumirlo, sin escrúpulos. Las sonrisas y burlas no llegan a ocultar del todo, en el narrador de este libro, a un sentimental propenso a los boleros, las pasiones desaforadas y las intrigas de folletín. MARIO VARGAS LLOSA. Londres, 30 de junio de 1999.

A diferença entre a dedicatória da primeira edição e a do prólogo, que foi retificado na edição do ano 2000, alerta para a dificuldade originada pela mistura do romanesco e os elementos autobiográficos. Tanto pela leitura da dedicatória quanto do prólogo fica-nos claro que a obra de Vargas Llosa não é apenas um romance, uma ficção e o problema da responsabilidade pelos fatos narrados não pode ser negada, pois na autoficção há uma referenciabilidade reconhecível, que é marcada, sobretudo, pela identidade nominal estabelecida pelo pacto autobiográfico, como é o caso da obra desse escritor peruano.

Os efeitos da autoficção não se limitam apenas a discussões, via literatura entre “ex-marido” e “ex-esposa”. Na década de oitenta, 1983, o escritor e editor espanhol Carlos Barral publica uma obra nomeada como “novela autobiográfica”, chamada *Penúltimos castigos* (1983), na qual conta as peripécias de um artista (que não é nomeado) em plena decadência, que durante um ano presencia o definhamento e morte do escritor Carlos Barral. Há uma dupla identificação do autor com seus protagonistas: o artista decante e o escritor moribundo.

Nessa obra, verifica-se que há traços que ligam o autor, ser empírico, ao personagem que recebe o mesmo nome, exceto, evidentemente, pela morte. *Penúltimos castigos* (1983) utiliza-se de muitas recordações da infância de Carlos Barral, porém, não é uma narrativa

autobiográfica, mas sim um exercício literário no qual o autor revisa ideias e concepções literárias. Somente na literatura é possível a Barral levar ao campo de experimentação, por exemplo, o acontecimento da sua própria morte, sem ser necessário morrer.

Alberca, *En las fronteras de la autobiografía* (1999), salienta que “El estatuto novelesco conlleva prácticamente una declaración de irresponsabilidad, pues al tratarse como una novela que allí se enuncia debe ser entendido como ficticio y excluye cualquier tipo de responsabilidad legal.” (1999, p.60). Essa colocação é adequada para acompanharmos o desdobramento do caso Barral. O escritor foi acionado judicialmente pelo senhor García – há também um personagem senhor García no romance – por considerar-se ofendido moralmente com o que foi representado na obra. Para defender-se, Barral (senador na época do fato) pede para fazer um pronunciamento, no qual alega que sua obra é um romance, portanto, não passível de processo. Pelo desfecho de ambos os casos, faz-se válida as palavras de Manuel Alberca: “(...) la autoficción puede ser un pacto ventajista, o ideal para considerados egoístas que, utilizando ele género para agredir a otros, no dan la cara emboscados en lo novelesco.” (1999, p.60).

## 2.5. Funcionamento do nome próprio nas autoficções:

*En las fronteras de la autobiografía* (1999), Manuel Alberca declara: “El otro elemento caracterizador de las autoficciones, junto a su equivocada pertenencia al género novelesco, es la presencia del autor en papel protagonista dentro del relato, con su nombre propio.” (1999, p.60). Na citação, fica-nos flagrante a importância do nome próprio (idêntico) para a autoficção, sem ele, sem ele o novo gênero poderia ser interpretado como outro, como por exemplo, os romances em primeira pessoa, não haveria forma de percebê-la como um gênero que traz em sua constituição diversos impasses teóricos. Ainda em mesmo texto, Alberca vaticina:

(...) es la única forma de percibir el desafío, que plantean las autoficciones. Dicho de otro modo, sin la referencia al nombre propio la ambigüedad de la identidad, incluso el problema de la identidad personal en estas novelas, no podrían ser percibidos o expresados en su paradoja o contradicción. (ALBERCA, 1999, p.60)

O nome próprio nas autoficções tem seu valor alicerçado, acima de tudo, na relação que estabelece com o pacto autobiográfico. É a partir dele que se propõe o pacto ambíguo presente nas autoficções, isto é, ele só se faz possível por que identificamos a coincidência nominal e a contrastamos com a menção genérica romance.

Tal como as autobiografias, na autoficção também é possível que a identidade entre autor, narrador e personagem seja apresentada de duas formas, de maneira explícita, revelando abertamente o nome próprio, e de maneira implícita, na qual a ausência do nome é preenchida por dados de ordem pessoal, que são comprováveis fora da obra. De qualquer forma, ambos os modos de apresentar o princípio da tripla identificação cumprem os requisitos fundamentais das autoficções, entretanto, o primeiro desses usos do pondo de vista de Alberca (1999) “(...) son las novelas de identidad nominal expresa las que curiosamente producen en el lector, con su intensa ambigüedad, una persuasión ficcional contradictoria, sobre todo en aquellas de construcción y argumentos más novelescos.”(1999, p.60). Na consideração de Alberca vemos os efeitos provocados por esse modo de utilização do nome próprio, isto é, mais que dar ao texto um caráter mais autêntico, verdadeiro, suscita um desconcerto, por ser contraditório ao que se espera em um romance.

Ao mesmo tempo em que favorece o efeito de verossimilhança, o fato de o autor emprestar seu nome ao narrador e ao personagem de seu texto também fomenta suspeitas por parte de quem toma contato com a obra, pois o nome real é transportado para o plano do fictício, promovendo a ficcionalização do nome próprio, isto é, o autor converte-se em personagem do romance, ainda que conserve seus traços pessoais.

Cabe ressaltarmos ainda mais um dos problemas planificados com respeito à identidade nominal coincidente nas autoficções: a distância entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. Quando o autor assume uma distância temporal entre o narrado e o vivido, há uma espécie de disjunção, pois o “eu” de hoje fatalmente não é mais o mesmo “eu” do passado. Esse é o caso, por exemplo, de obras que tem como foco de observação a infância. O que queremos dizer, de fato, é que acrescido ao fato de que o eu representado nas autoficções é um personagem, portanto, ficção – embora os artifícios construtivos do texto procurem o dar o efeito contrário – ele pode ser considerado ficção novamente na medida em que o passado, nesses casos, não permite mais uma identificação completa com “eu” que enuncia no presente.

Desde os anos setenta, principalmente, vemos um enorme crescimento desse tipo de narrativa no mundo hispanoamericano. Apesar propagação do gênero autoficcional, não há uma homogeneidade nas produções literárias. As temáticas abordadas pelos textos são as mais variadas, assim como o modo como o nome próprio é tratado. A grande maioria dessas autoficções fazem uso de alguma forma de identidade nominal (total ou parcialmente), isto é, o protagonista leva o mesmo nome do autor. Algumas se utilizam de apelidos, como por exemplo, Gonzalito, de Gonzalo Ballester em *Dafne y Ensueños* (1982), Pepe Luis (José Luis

Coll) em *El Hermano bastardo de Díos* (1984), enquanto outras fazem uso do nome completo como Luis Goytisolo em *Paisajes después de la batalla* (1982) ou Carlos Barral, em *Penúltimos Castigos* (1983).

Não podemos deixar de mencionar que existem obras em que há o anonimato do protagonista e/ou narrador, como é o caso de *Historia de um idiota contada por él mismo* (1986), de Félix de Azúa. De acordo com o que afirma Manuel Alberca (1999), “(...) la ausencia del nombre propio, a diferencia de cuando está explícito, no pone por general en entredicho la identidad entre narrador y personaje, si el texto introduce una serie de datos biográficos que ratifican dicha identidad.” (1999, p.62)

Podemos questionar: será que de fato a coincidência entre os nomes do autor, narrador e personagem, acrescidos às referências paratextuais podem ser consideradas motivos suficientes para afirmar que um texto está ultrapassando os limites – haja vista a plasticidade do gênero – do romance? Mais especificamente, transgrediria as barreiras que separam a realidade e a sua representação romanesca?

No campo literário as respostas são sempre provisórias e variam, evidentemente, de acordo com pontos de vistas e concepções teóricas; no entanto, por nossa parte, parece-nos bastante lúcido, até mesmo inegável, admitir que, de fato, os modelos de representação vêm sofrendo mudanças na cena de produção literária contemporânea. No caso particular do romance que examinaremos ao longo deste trabalho, tal fato é ainda mais evidente, uma vez que vemos o universo da escrita ficcional acaba por dilatar suas fronteiras, ao extremo de incorporar uma linguagem tão diversa da sua, incorporando as imagens. Além disso, no caso das autoficções, de modo mais amplo, a dualidade é evidente, o romanesco intromete-se no autobiográfico e ao mesmo tempo, a identidade nominal promove a mescla do sujeito da enunciação e o do enunciado, que no pacto do romance, estão muito bem separados.

Alberca, tratando a respeito das autoficções, sintetiza de modo muito lúcido e pertinente a importância da identidade nominal, acima de tudo, na sociedade em que vivemos:

El nombre propio en la autoficción teatraliza de manera escenográfica el desapego postmoderno del yo, levanta, sin teorizaciones abstractas, la identidad como una ficción o la ficción de la identidad. La autoficción está mostrando de manera dramatizada, irónica o humorística, aunque también pudiera ser que fantasiosa o autocomplaciente, la actual deriva del sujeto. En cualquier caso, lo específico de la autoficción, creo, es que su estatuto ambiguo alcanza o afecta también a la identidad. Así quien dice “yo” en la autoficción es y no es el mismo autor, pues, en la medida en que se incorpora a sí mismo como un personaje de novela, se identifica y se distancia de manera simultánea y alterna. De ahí la importancia en estos relatos de todo lo que suponga cuestionamiento de la identidad, de los juegos del yo pasado y presente, o de la reflexión que se genera a partir del nombre propio, poniendo de

relieve a través de este tipo de cuestionamientos cómo la identidad hacia los otros reside en el nombre propio y sin él poco o nada somos. (ALBERCA, 1999, p.61)

É evidente que a imersão do autor no universo de seus personagens é um recurso bastante antigo e frequente em nossa literatura, uma vez que acentua a ilusão de verossimilhança, foco maior de determinados períodos literários, entretanto, também é irrefutável o fato de que atualmente, os meios utilizados pelos escritores para que esse efeito de realidade seja gerado são cada vez mais contundentes se comparados aos métodos utilizados pelos “antigos”. Tal fato se faz ainda mais claro se observamos, principalmente, obras como a que analisaremos aqui, na qual a mescla de signos linguísticos e signos não-linguísticos acabam por desajustar saberes e cânones estabelecidos, além de dilatarem ou até mesmo refazerem fronteiras e conceitos, sobretudo os que separam em dois planos a ficção e a realidade empírica, isto é, o referente e a sua representação literária.

## **2.6. O papel do leitor no jogo autoficcional.**

Apenas tardiamente a teoria e crítica literária voltaram seu olhar - até pouco tempo mais preocupadas com o autor e com o texto - para o leitor, no entanto, sua figura sempre povoou o universo literário, direta ou indiretamente, a ponto de se poder considerar a história da trajetória do gênero romance, por exemplo, uma história dos processos de recepção e dos efeitos da leitura. Se compararmos ao desenvolvimento de outras esferas do conhecimento, o leitor real continua sendo alguém pouco conhecido, embora passos já estejam sendo dados em direção a melhor compreendê-lo; sendo sua importância inquestionável e vital na literatura.

A linguística e a teoria literária modernas promoveram, no entanto, uma verdadeira revisão nas reflexões acerca dos problemas da interpretação. No campo da teoria da literatura a figura do leitor ganha força por volta da década de 1960. Como já afirmava Eco: “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.” (1976, p. 22) Assim, por um lado, já não podemos mais acreditar que o sentido de um texto é algo dado de antemão, estável e sem chances de mudança; como algo que bastaria ser “descoberto” pelo leitor. Por outro viés, também não podemos mais crer que o sentido de um texto deva ser buscado na intenção do autor, pois hoje sabemos que o autor-empírico não é a fonte absoluta do sentido, porque na suas palavras não estão encerradas apenas uma possibilidade de sentido, já que a linguagem não se presta a exatidão rigorosa das fórmulas matemáticas.

Desse modo, em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994), Umberto Eco nos traz bases consistentes para pensarmos a importância do papel do leitor nas obras de ficção, definindo os conceitos de leitor e de autor. Utilizando o bosque como metáfora para o texto narrativo, Eco vai caminhando “pelo jardim de caminhos que se bifurcam” na literatura e logo no início aponta a consideração que o autor tem pela participação do leitor em sua obra, ao contar a história da coincidência da publicação do livro *Se um viajante numa noite de inverno*, publicado em 1979, de Ítalo Calvino e do texto *Lector in fabula*, do próprio Eco, de 1986.

Nas palavras de Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, “(...) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (1994, p.9), o que significa que grande parte dos efeitos de uma obra é de responsabilidade do próprio leitor, seja no momento em que lê (leitor empírico), seja no momento em que hipoteticamente existe na direção do escritor (leitor ideal). Temos como exemplo, a velocidade de um texto, isto é, a velocidade com que ele é conduzido e compreendido, depende tanto de seu encaminhamento para certo tipo de público, quanto de quem o tem em mãos, Eco reflete que “(...) uma história pode ser mais ou menos rápida — quer dizer, mais ou menos elíptica —, porém o que determina até que ponto ela pode ser elíptica é o tipo de leitor a que se destina.” (1994, p.12). Além disso, não são todos os elementos que podem ser omitidos em uma história, mas apenas aqueles que o autor sabe que o seu leitor poderá completar facilmente; o autor deve estar atento ao fato de que não é qualquer lacuna que o leitor poderá preencher.

Faz-se importante então distinguir, adequadamente e de modo mais profundo os conceitos trabalhados por Eco: o Leitor-Modelo *versus* Leitor-Empírico e, por consequência, o de Autor-Modelo *versus* Autor-Empírico. O leitor Empírico, como o próprio nome declara, é ligado basicamente à experiência de leitura enquanto envolvimento pessoal: sente-se cúmplice do texto, às vezes se vê como seu próprio reflexo, e certamente tem a predisposição para uma super interpretação, a partir do instante em que é capaz de enxergar e optar por caminhos que são interessantes somente a ele, portanto, particulares. De maneira diametralmente oposta, o conceito de Leitor-Modelo propõe um leitor que siga as coordenadas esperadas e dadas pelo autor e que caia em suas artimanhas; alguém que seja um colaborador sensato, um leitor obediente, um espectador ideal.

Umberto Eco afirma que seu modelo proposto é “(...) um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais.” (1994, p. 22). Podemos tornar essa diferença ainda mais clara ao dizermos que o Leitor-Modelo é aquele leitor idealizado, para qual o texto foi pensado, que teria a capacidade de compreender as intenções do autor no momento da escritura, enquanto

os leitores empíricos são de outra natureza. Em verdade, são aqueles que lêem e interpretam o texto de acordo com seus conhecimentos, ou seja, seres de carne e osso, vivos, que fazem associações de acordo com sua bagagem cultural, suas experiências de vida, suas emoções e sentimentos. Vergílio Antônio Ferreira, em *Um escritor apresenta-se* (1981), menciona sobre esse utópico leitor modelo, o leitor de pensamentos:

O grande sonho de todo o escritor - se o tiver - será o de nunca encontrar o leitor «ideal». Porque se o encontrasse, a sua obra morreria aí. Cada leitor, com efeito, recria a obra que lê; e a perpetuidade de uma obra significará a sua perpétua recriação. Uma obra é o que é, mais o que dela foram fazendo os seus leitores. Um «leitor» ideal seria o que esgotasse todas as possibilidades dessa obra. Que haveria a fazer dela depois? Mas como conceber mesmo um leitor «ideal»? Pobre é a obra cujas virtualidades o seu autor conhece antecipadamente. Eis porque é banal dizer-se, por exemplo, que um Sófocles ficaria surpreendido se soubesse o que nós hoje lemos na sua obra. É que essa obra, porque é grande, necessariamente o excedeu. (FERREIRA, 1981, p.79)

Por conseguinte, o Autor-Modelo, são as instruções dadas ao Leitor-Modelo, a estratégia narrativa ou o "estilo" do texto, deixando muito claro, tal como Lejeune distingue, que narrador não corresponde, de forma alguma, a um sinônimo de autor-modelo (figura que aparece na capa). O autor empírico é somente a pessoa que compôs a obra, enquanto indivíduo – e, para Eco, considerá-lo como ferramenta na interpretação de um texto é totalmente irrelevante. O Autor-Modelo constrói o Leitor-Modelo, enquanto o autor empírico é aquele que escreve a história, já as escolhas razoáveis, as quais Eco se refere, são aquelas que estão de acordo com o que o texto, ou com o que Autor-Modelo exige de seu Leitor-Modelo. Ainda conforme o autor, o autor-empírico não tem poderes regulamentadores sobre as interpretações acerca de sua obra artística, é ao crítico que parece caber tal função.

Entretanto, no caso das autoficções, essas afirmações devem ser cuidadosamente pensadas, pois a estrutura do discurso procura confundir o autor empírico e o autor modelo. Isso porque um dos objetivos centrais é criar o efeito de que a voz presente no texto seria emitida diretamente pelo ser real, enquanto na verdade sabemos que elas provêm do que Kayser denominou como “garganta de papel”.

Mantendo ainda a metáfora do bosque, o texto se configura como um conjunto de múltiplos e por vezes desencontrados caminhos a serem seguidos, contudo, o autor nos alerta que o leitor precisa fazer escolhas razoáveis. Sob esta perspectiva, ao fazer suas escolhas é possível que o leitor real (empírico) desenvolva uma maior ou menor proximidade com texto, encontre passagens correspondentes às suas experiências de vida ou sua carga de conhecimento prévio. Este leitor não pode ser comparado ao o leitor-modelo, porque para Umberto Eco ele não estaria interpretando o texto e sim dele fazendo uso. Ao utilizar-se da

imagem do bosque o autor o faz relacionando-o a um espaço público, o espaço da interpretação, e uma vez que o leitor usa o texto faz do bosque o seu jardim reservado, particular. Assim, ele deve considerar que “um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito”. (1994, p.16).

Muitos problemas textuais acontecem pela confusão que as duas definições ocasionam. Eco afirma que os textos em primeira pessoa podem levar o leitor a pensar que este “eu” do texto é o próprio autor, enquanto na verdade trata-se da figura do narrador: “Os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o ‘eu’ do texto é o autor. (...) é o narrador, a voz que narra.” (1994, p. 19-20).

A autoficção, contudo, apresenta-se como um objeto bastante problemático, cuja resolução não é tão simples, já que a “confusão” parece ser estimulada. Isso porque estamos diante de uma ficção que se aproveita das expectativas de recepção do gênero autobiográfico, no entanto, com um elemento contraditório: declara-se abertamente seu caráter ficcional. O que acontece, na realidade, é que partindo da apresentação de uma obra ficcional, propõe um pacto de leitura muito semelhante aquela proposta pela chave de recepção autobiográfica.

De um lado, então, as autoficções exploram a separação que existia entre autor, narrador e personagem recorrente nos textos de ficção e ao mesmo tempo, acaba por manipular o material autobiográfico. De outro lado, aproveita-se da competência<sup>7</sup> dos leitores para subverter o processo de recepção que é próprio dos textos de caráter autobiográfico. Em muitos casos de obras autoficcionais, vemos inseridos prólogos, notas ao longo do relato ou até mesmo comentários na contracapa dos livros a fim de alertar (inquieta) os leitores sobre como a obra deve ser lida, verdadeiros roteiros de leitura, cuja eficácia, no entanto, é duvidosa.

Em alguns casos, o narrador previne claramente o leitor sobre a deliberada vontade de ficcionalizar os fatos, mesmo aqueles de caráter biográfico. Em outros, ao contrário, fornece garantias da veracidade e sinceridade dos fatos narrados, como o nome próprio e narração de fatos biográficos de caráter notório. Contudo, essas orientações mais do que ajudarem ou nortear a leitura, parecem intensificar cada vez mais a confusão do gênero, acabando por tornar conturbada a relação leitor/texto. Isso se dá porque a autoficção clama, ao mesmo tempo, para ser crida e não crida, solicita que o leitor reconheça que autor, narrador e personagem são a mesma “pessoa” e também deixa claro que isso não é viável, pois se trata de um romance.

---

<sup>7</sup> Entendida aqui como a capacidade inerente ao leitor em decodificar as especificidades, para a leitura, dos diferentes tipos de textos com os quais toma contato.

Julio Llamazares, em *Escenas de cine mudo* (1994), fornece um exemplo conveniente para planificarmos o que foi dito acima, no começo do livro, mesmo que declare o texto como um romance, convida os leitores a lerem a obra simultaneamente como uma ficção e como uma autobiografia, isso porque, segundo o autor “(...) toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción.” (LLAMAZARES apud ALBERCA, 1999, p.59).

Igualmente a textos inseridos antes da obra visando a “orientação” do leitor, as marcas paratextuais pouco ajudam os leitores a resolverem seu problema na escolha de ler a obra por um ou por outra chave de recepção. Ainda que de fato a palavra “romance” figure na capa do livro, o leitor em breve tomará seu primeiro choque ao perceber a coincidência nominal entre aquele que tem seu nome na capa (autor), narrador e o protagonista da obra em questão. Somando-se a isso, muitas vezes fazer a escolha por colocar na capa o título “romance” decorre de decisões estritamente comerciais, ou seja, a cargo das editoras. Ilustrando essa afirmação, é válido trazer ao conhecimento o caso da publicação de *Todos los comienzos* (1983) de Paco Ignacio Taibo, que, apesar da obra estar incluída em uma coleção nomeada “biblioteca personal”, foi batizada como romance pelo autor, embora o editorial deixasse claro que a obra estava classificada como “memórias”.

O exemplo de Paco Taibo é esclarecedor por que demonstra, além das ambiguidades apresentadas pela estrutura da narrativa, muitas vezes a ambiguidade e a vacilação do leitor diante às obras autoficcionais decorre da indefinição do gênero até mesmo por parte das editoras. Alberca, *En las fronteras de la autobiografía* (1999) cita duas editoras espanholas, Destino e Anagrama, que deliberadamente optam pela denominação “relato, narração, texto” fugindo da palavra romance, para prestigiar as obras que publicam. Tacitamente, vemos novamente o romance sendo colocado à margem de outros gêneros, Manuel Alberca, em mesmo texto, salienta

Pero sea texto relato o narración, la indicación realizada, normalmente en contraportada, orienta la lectura hacia la ficción, y en ningún caso dice o advierte que se trate de algo autobiográfico o verídico, al mismo tiempo e (...) deja entrever, por mecanismos textuales o por estrategias peritextuales, pistas y falsas pistas por las que se induce al lector a una lectura en vacilante clave: ¿novela y/o autobiografía? (ALBERCA, 1999, p.58-59)

O fato de que o escritor tem autonomia para manipular os fatos que dizem respeito a sua vida no momento de construir um texto, ainda que seja em um romance, nos é evidente. Apesar disso, também é preciso que tenhamos muito claro que na relação texto/leitor, na qual a leitura literária é entendida como um processo de interação na construção de sentidos, entra em cena um elemento fundamental: os horizontes de expectativas daqueles que lêem. Manuel

Alberca chama-nos atenção para o risco corrido pelo escritor: “(...) el autor (...) se arriesga a que su novela (...) sea leída sólo con esa clave, ignorada en su elaborado manejo ficticio de lo “real” y desatendida en su sutil trasvase que hace de un ámbito a otro de la historia (...).” (2005-2006, p.5).

O que percebemos é que ao mesclar o autobiográfico e o romanesco, ainda que em proporções diferentes, a menção genérica romance se converte em algo impreciso e instável, o que exige do leitor uma nova postura frente ao objeto literário. Provocando no leitor um desconforto frente ao texto, uma inquietação, fazendo com que o seu papel se altere. O leitor, atacado de todos pelas tensões e ambiguidade presentes no texto literário autoconsciente, passou a ser levado a controlar, a organizar e a interpretar esse texto.

Ainda que não se detenha mais detalhadamente na questão do leitor em seus trabalhos, Alberca deixa algumas considerações a respeito desse aspecto ao afirmar que: “En tanto que género híbrido y vacilante la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector activo, que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total”(1999, p.66).

De acordo com a leitura do texto de Umberto Eco, podemos dizer que “protocolos ficcionais” (1994) são os elementos de carácter mais gerais que conduzem a leitura: são os códigos, as regras e os conhecimentos prévios do leitor, todos esses estabelecem uma determinada competência de leitura. O texto, por sua vez, também fornece as suas próprias condições de inteligibilidade a partir de enunciados que se encontram estrategicamente colocados em posição de paratexto, tendo em vista a orientação em direção a um ou outro protocolo de leitura. É função dos protocolos de leitura que se formam as expectativas do leitor dentro dos parâmetros do texto - ou seja, darem os limites discretos do que é variável. Os protocolos de leitura não se estabelecem como acordos exaustivos, mas antes como pactos tácitos: na abordagem de textos, por leituras, e na de discursos, por recepções.

Pela exposição do que até agora fizemos, podemos notar que a autoficção além de colocar em questão os limites entre o referente (o real) e a sua representação literária, também propicia o debate sobre a existência de outros protocolos de leitura, que primam, sobretudo, pela constante tensão e ambiguidade, não permitindo que o leitor sintá-se seguro quanto à leitura realizada.

A literatura, entendida como um veículo capaz de expressar novas perspectivas sobre a realidade, assim como outras formas artísticas, permite que a autoficção seja um meio pelo qual os escritores encontram, na ambiguidade, uma forma de expressão de sua identidade

pessoal. Ao retratar-se dentro do texto, o romancista encontra um espaço adequado para apresentar, na teoria e na prática, sua concepção sobre o que é literatura, ao mesmo tempo em que propõe um jogo de “esconde e mostra” no qual se expõe, enquanto sujeito, e se oculta sob o pretexto da ficção.

### **2.7. A autoficção Brasileira *versus* a autoficção Hispanoamericana:**

Até agora, muitos nos temos utilizado de referências teóricas de origem Hispanoamericana, isso porque encontramos nesse país não só um número considerável de obras que são consideradas como autoficções, mas também um fecundo e salutar aprofundamento teórico das especificidades do gênero. Com efeito, para buscarmos maiores informações a respeito desse novo gênero, resta-nos recorrer a textos de outros países, como França, Estados Unidos e Espanha, haja vista que no Brasil parece haver um silenciamento a respeito dessas manifestações literárias, que, a despeito desse “mutismo” proliferam-se cada vez mais.

Atualmente, a autoficção ocupa um lugar de destaque na literatura espanhola de caráter intimista. Ainda que se pretenda uma mescla entre ficção e autobiografia, verifica-se, como já foi exposto, que o nascimento da autoficção está ligado aos desgastes que se deram ao longo do século XX, no que diz respeito do gênero autobiográfico, bem como dos debates em torno da figura do autor. A autoficção se apresenta como uma alternativa de outro modo de representação do eu, sintonizada com a subjetividade contemporânea, ao mesmo tempo, a figura do autor mostra seu rosto – ou melhor, seu nome – ao mesmo tempo em que se esquia através da máscara da ficção.

Além do romance, já abordado nesse texto, *Tía Julia y el escribidor* (1976) de Mario Vargas Llosa, outra obra marcante é *El cuarto de atrás* (1978), de Martín Gaité, no nascimento da autoficção espanhola. Trata-se do quinto romance da escritora espanhola Carmen Martín Gaité, uma obra publicada três anos depois da morte do ditador Franco. Nela, a autora revisita fatos importantes da história da Espanha (como o pós-guerra, a situação social e política do país) dos anos trinta até fins da década de setenta, a esses fatos, mesclam-se fragmentos de lembranças da infância e juventude. Em uma noite tempestuosa, a própria escritora recebe a visita de um personagem e é esse contato entre ambos que move a trama. Assim, cria uma manifestação literária singular, diferenciada do modelo memorialístico, pois

utilizando de uma narração em que há o uso de materiais de caráter autobiográfico, o ficcional também é inserido.

Outra obra, espanhola, muito próxima da que vamos analisar é a de Paloma Díaz Mas, *Como un libro cerrado* (2005), publicada cinco anos após o romance *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto, objeto de nossa dissertação. O romance de Paloma Díaz Mas, em língua espanhola, é uma narrativa de caráter autobiográfico, que narra desde fatos de infância são narrados até como a personagem tornou-se escritora. Além das recordações, da memória de uma mulher que viveu os últimos vinte anos do franquismo, fotografias familiares são utilizadas para ilustrar a obra.

Tanto a obra que trabalhamos como a de Paloma Díaz Mas oferecem uma narração em primeira pessoa em que a identificação entre autor, narrador e personagem coloca em dúvida a estrutura romanescos. No entanto, somando-se a isso, há um elemento novo, até mesmo nas autoficções: o uso das imagens. Isso não significa que o uso do recurso imagético seja algo totalmente novo no romance. Nas autoficções, no entanto, não é algo muito usado, temos, por exemplo, o caso de Fernando Vallejo, *El desbarrancadero* (2001), diferentemente da obra que estudamos, a menção genérica “romance” não é destacada, sabemos que se trata de uma novela, pela leitura da contracapa da obra. Nesse romance, o escritor utiliza-se do seu próprio nome e do nome de seu irmão e, mais do que isso, utiliza-se de uma imagem familiar pra ilustrar a capa, somos informados de que é uma imagem dos dois irmãos através da ficha catalográfica.

Em terras brasileiras, o uso de imagens para ilustrar o interior de romances não é algo ainda muito frequente. Diferentemente das obras hispânicas que trouxemos como exemplo anteriormente, as produções brasileiras que sabemos utilizar-se de imagens, não podem ser classificadas como “autoficções”, propriamente ditas. Podemos citar duas obras que fazem uso do recurso imagético, *Nove noites* (2006), de Bernardo Carvalho e *Capão Pecado* (2000), de Ferréz. *Nove noites* (2006) é sexto livro do autor e narra uma investigação sobre a misteriosa morte de um antropólogo americano, Buell Quain, que aos 27 anos, em 1939, se suicida após uma estada em uma aldeia indígena situada no Tocantins, no Brasil, quando subitamente regressava à civilização – vale à pena ressaltar que tal fatalidade aconteceu realmente. Bernardo carvalho incorpora a trama narrativa, fotografias e textos jornalísticos verídicos, assim, entrelaçam-se história e ficção, de modo a gerar o efeito de uma associação indissolúvel em que não é possível separar fato e ficção.

*Capão Pecado* (2000) expõe os códigos de uma das favelas mais violentas de São Paulo: Capão Redondo. Narra-se a história de Rael, um garoto cujo sonho era ser escritor, no

entanto, vive em um local onde a miséria, violência, droga e morte imperam. Visando ilustrar o ambiente “pesado” da favela, Ferréz integra à narrativa, fotos de Capão Redondo, em São Paulo. De acordo com Camila Lourenço Cardoso<sup>8</sup>:

Os fatos narrados constroem uma trajetória de vidas perdidas e de vidas que ainda se perderão. São histórias fortes que incomodam e causam indignação. A leitura talvez seja atrativa pela corrosão que causa, ou então, simplesmente pelo fato de abrir os olhos de quem jamais percebeu que existe uma realidade diferente da sua: uma realidade dura, suja, indigna. (...) Pode-se dizer que *Capão Pecado* é uma espécie de documentário em forma de ficção ou romance, pois a maioria dos personagens vive na periferia. O autor conta histórias que ele viu e ouviu. Capão Redondo é assim: um lugar cheio de histórias para serem contadas. Rael compra livros em sebos, sofre com a falta de dinheiro, estuda em escola pública, acorda cedo para trabalhar e se encontra com os amigos no poste de luz da favela, ou seja, o personagem reflete a vida do autor, também morador de Capão. Outras pessoas doaram nomes ou características ao livro, como o irmão de Ferréz que se chama Rael, além de Cebola, amigo do protagonista e um grande amigo do autor.

Embora o autor se utilize para a construção da narrativa de elementos do seu cotidiano, como nomes de pessoas e o conhecimento do ambiente da favela, não é possível afirmar que estamos diante de uma “autoficção”, isso porque não há a manifestação seja por dados paratextuais ou textuais, da intenção de promover a mescla entre o romance e a autobiografia. Ainda assim, parece haver um pacto de silêncio por parte da crítica – ou talvez essas obras nem sequer sejam observadas por esse setor - frente a obras que visam atenuar (ou diluir) os limites entre a ficção, a representação romanesca, e a realidade empírica.

Raros são os trabalhos que observam esses tipos de manifestações literárias no Brasil, na contramão disso, não podemos e não devemos fechar os olhos diante desses textos, fingindo que não existem. A falta de referência bibliográfica, no Brasil, a respeito dessas produções contemporâneas coloca-nos dois fatores: por um lado impossibilita-nos de manter um diálogo salutar com outros teóricos a fim de discutir a problemática apresentada, por outro, contudo, nos oferece um terreno propício e fértil para impulsionarmos a reflexão acerca das implicações desses novos modelos de representação literária.

---

<sup>8</sup> *Nas ruas de Capão Pecado*: Através da chamada ‘literatura marginal’, Ferréz apresenta um lugar onde um passo é o limite entre a vida e a morte. Em: [www.revistas.uepg.br/index](http://www.revistas.uepg.br/index)

### 3. *CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA*: UM “ROMANCE VERDADE”.

“A ficção deve ater-se aos fatos,  
quanto mais verdadeiros os fatos, melhor a ficção.”

*Virginia Woolf*

#### 3.1. Os dados paratextuais: um conjunto de pistas desencontradas.

Ao iniciarmos o manuseio do texto literário, nos deparamos com conjunto de informações, os dados paratextuais. Essa série de elementos constituintes do objeto literário, como a ficha catalográfica, o nome de autor, a orelha do livro, a diagramação da capa, entre outros, tem uma aplicação pragmática bem definida: orientar os modos de recepção do texto (orientações que serão, ou não, aceitas pelo receptor) e criar protocolos de leitura, isto é, cumprem a função de gerar no leitor um horizonte de expectativas que podem ou não se concretizar. Conforme Philippe Lejeune (1973), os dados paratextuais exercem função importante, haja vista que é com esse auxílio, com elementos como título e subtítulo, além da categorização do texto como “memórias”, “relato”, e outras semelhantes, o leitor tem condições de identificar o texto e assim, conseqüentemente, firmar o pacto que corresponde à aceitação do discurso do autor.

Desse modo, sob a ótica de Lejeune, os dados paratextuais fornecem ao leitor a orientação sobre qual pacto será vigente no momento da leitura de uma obra. O estudioso francês parte do pressuposto, para suas teorizações a respeito do pacto autobiográfico, de que o leitor conhece a vida do escritor. Isso permitiria relacionar as informações conhecidas sobre a vida do escritor aos dados paratextuais, como por exemplo, ao ler o nome do autor na capa, e, posteriormente, perceber que o protagonista/narrador possuem a mesma identidade, o leitor associaria seus conhecimentos prévios aos fatos narrados, cobrando da narrativa uma coerência com aquilo que conhece. No caso do texto literário de Sanches Neto, *Chove sobre minha infância*, um texto que preserva das autobiografias a coincidência entre a identidade nominal entre o autor, narrador e o personagem, os dados paratextuais não são suficientes para que saibamos qual a chave de leitura deveremos escolher, pois os elementos paratextuais possuem um caráter ambíguo, e parecem indicar dois pactos ao mesmo tempo, pactos que são diferentes: o romanescos e o autobiográfico.

Logo na capa<sup>9</sup> do livro de Sanches Neto verificamos, ao lado do título, a designação genérica “romance” - a encontraremos, novamente, na contracapa - desse modo, em um

<sup>9</sup> Imagem da capa em ANEXOS, Anexo A.

primeiro momento acionamos uma gama de noções prévias referentes ao gênero romanesco; acreditamos, pois, estar diante de uma obra de ficção, na qual não há um compromisso de retratar fielmente uma realidade anterior ao texto. Conforme Lejeune, com o subtítulo romance, estabelecer-se-ia neste tipo de narrativa o pacto romanesco em que “(...) a natureza fictícia do livro está indicada na página do título e a narração autodiegética é atribuída a um narrador fictício.” (1991, p. 54). Dessa forma, o contrato de leitura estaria marcado justamente por dois traços básicos: o princípio da não-identidade (entre o autor, narrador e personagem) e a atestação da ficção através da menção genérica.

Dando sequência à observação dos elementos paratextuais, encontramos a reprodução da carta de Luciana Villas-Boas, da editora Record, nas orelhas do livro. Na missiva, destinada ao autor, Villas-Boas revela suas impressões sobre o manuscrito da narrativa de Sanches Neto:

Ainda estou sob o impacto da leitura. É uma obra prima. Comovente, iluminadora no plano existencial/psicológico e no plano histórico/social nacional. (...) Não sou crítica literária, não tentarei dissecar seu livro aqui e agora. A carta de Carmen dá conta de boa parte do serviço. (Aquela carta existe mesmo, ou você a inventou?) Foi perfeita sua inclusão na obra, resolveu o único elemento que me perturbava no livro. Isso porque a partir de um determinado momento senti falta de uma visão do padrasto, por ele mesmo, ou por outras pessoas, como você havia feito com sua mãe, que teve direito a ponto de vista próprio, e com tio Lindolfo, tia Lula e tia Ortência. Carmen, com incomparável delicadeza, resolve isso.

Ainda que a redatora da carta reconheça não ser uma crítica literária, “Não sou crítica literária, não tentarei dissecar seu livro (...)”, não podemos negar que a leitura do texto foi feita por um leitor especializado. Nesse caso, alguém com conhecimentos específicos no campo da literatura (tanto que emite juízos como “É uma obra prima.”) e que tem a responsabilidade de selecionar textos para a publicação em uma editora de prestígio. Nas palavras de Luciana Villas-Boas percebemos algumas “confusões” e dúvidas motivadas pelo texto narrativo. A principal delas diz respeito à aparente indistinção entre o que é uma criação do autor (ficção) e aquilo que é real, que aconteceu de fato (verdadeiro), como vemos na indagação: “(Aquela carta existe mesmo, ou você a inventou?)”. No momento da leitura, a soma de diversos elementos, entre eles os dados paratextuais, criam o efeito de ambiguidade frente ao material narrado, isto é, promove uma desconfiança em relação ao mundo narrado. A esse respeito, Alicia Molero, em *Figuras y significados de la autonovelación*, afirma

(...) la autoficción surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio. En la práctica, se trata de anteponer un artilugio retórico donde tenga cabida lo biográfico (hechos, evocaciones y reflexiones personales); de este modo el

discurso referido a sí mismo tendrá lugar dentro de una situación narrativa supuesta, convirtiendo el enunciado en una ficción. Luego, el diferente estatuto de lectura que establece la autonovelación, respecto del enunciado autobiográfico, reside en la imposibilidad de que en este último quede solapado el autor, dejando de hablar en su propio nombre para recurrir al fingimiento de voces, como hace en la novela. (MOLERO, 2006)

Somando-se a isso, parece haver, por parte de Luciana Villas-Boas, a cobrança de uma coerência com a realidade empírica, anterior à narrativa, algo que em um romance não se faria necessário: “(...) senti falta de uma visão do padrasto, **por ele mesmo**, ou por outras pessoas, **como você havia feito com sua mãe, que teve direito a ponto de vista próprio**, e com tio Lindolfo, tia Lula e tia Ortência.” (grifos nossos). Além disso, pode indicar o problema de uma centralização excessiva da perspectiva da narrativa. Esse questionamento sobre o ponto de vista do narrador ressalta, ainda mais o estatuto ambíguo do texto narrativo, já apontado na apresentação da obra, ou seja, nos dados paratextuais.

Com elementos já assinalados, já podemos perceber que estamos diante de uma narrativa diferenciada, e podemos constatar que se trata de um texto híbrido, um discurso se movimenta em diferentes gêneros, o romance e a autobiografia. Quiçá poderíamos pensar que se trata de uma autoficção. Isso porque, partindo dos pressupostos de Manuel Alberca, o texto, objeto de nosso estudo, adequar-se-ia a alguns traços propostos pelo autor para o gênero autoficcional:

(...) las autoficciones se caracterizan por presentarse como novelas, es decir, como ficción, y al mismo tiempo por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal entre autor, narrador y personaje (...) la autoficción podría ser considerada como un producto de ingeniería literaria, un híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos. (ALBERCA, 1999, p.56)

A partir das informações dadas pelos elementos paratextuais, informes descontraídos e ambíguos, o que se coloca em termos de hipótese é que eles, possivelmente, indiciam um outro tipo de representação literária, um romance que se abre para outro discurso narrativo, o autobiográfico, configurando um gênero específico: a autoficção. A esse respeito, discutiremos em momento oportuno.

### **3.2. A (re)construção da identidade através da memória individual e coletiva.**

A obra escolhida como objeto de nosso estudo nessa dissertação é o romance *Chove sobre minha infância*, do escritor paranaense Miguel Sanches Neto, publicado no ano 2000, pela editora Record. O texto literário é composto por quarenta e dois capítulos. São capítulos

curtos que focalizam momentos considerados como importantes – essenciais para a recuperação do passado a fim de ordená-lo e entendê-lo – para o sujeito enunciativo, logo, são nomeados de acordo com o conteúdo narrado. Somando-se aos capítulos, encontramos, no meio do livro, um encarte fotográfico contendo vinte e cinco imagens, supostamente do acervo pessoal do escritor.

A obra em questão é um romance narrado em primeira pessoa pelo personagem protagonista, sob o ponto de vista do adulto, Miguel Sanches Neto e apresenta a trajetória existencial de um sujeito individual que em muito se assemelha a trajetória existencial de Miguel Sanches Neto, ser empírico, apresentada na orelha do livro:

Miguel Sanches Neto nasceu em Bela Vista do Paraíso, norte do Paraná, em 1965, e passou a infância em Peabiru. Crítico literário e atual diretor-presidente da Imprensa Oficial do Paraná, trabalhou como técnico agrícola, agricultor e professor, concluindo o curso de doutorado em literatura na Unicamp em 1998. Este é seu primeiro romance.

Ao utilizar das suas experiências familiares como matéria-prima para a narração, nomeando os personagens com o nome de seus familiares, utilizando, inclusive, o seu próprio nome, o autor, fazendo uso de documentos, como fotografias de família e uma carta, propicia a possibilidade para questionamentos relacionados à veracidade dos fatos narrados, ou seja, imprime a sua narrativa um tom ambíguo, mantendo-a em permanente instabilidade em relação aos fatos narrados além de romper com um dos princípios apontados por Lejeune como pertinentes ao pacto romanesco, o princípio da não-identidade. A construção narrativa, ao mesclar elementos da ordem do documental e da ficção, traz a possibilidade de que seja lida de modos diferentes, como ficção e/ou como um texto autobiográfico. A respeito do aspecto documental presente no relato discutiremos em momento oportuno.

“*Chuva oblíqua*” é o capítulo que abre a narrativa, nele o protagonista, já adulto, lança seu olhar sobre acontecimentos passados, mais precisamente sobre a sua infância em Bela Vista do Paraíso (informação que corresponde a que encontramos na orelha do livro, a respeito do autor). Por vezes, nesse capítulo, o narrador narra em primeira pessoa como vemos em “A chuva continuava seu trabalho de limpeza lá fora, eu fazia minhas pequenas mágicas, deixando inscritas nas paredes uma mensagem qualquer.” (2000, p.9), por outras, adota outra perspectiva, através do uso da terceira pessoa, fazendo-se observador dos fatos vivenciados:

Chovia demais naquela manhã, uma chuva que molhava o piso de vermelhão da varanda da casa onde morávamos, naquela época já de aluguel. Uma casa velha de madeira, a varanda circundada pela mureta de alvenaria. A chuva alagando o território **onde aquele que fui brincava de escorregar no piso**. (Grifo nosso, 2000, p.9).

**Quem seria esse interlocutor que o menino procurava?** Um amigo? Alguém da família? (...) Talvez todos, mas principalmente o adulto que a criança se tornaria. (...) Olhem, lá está o menino, ele brinca na varanda... (...) o seu endereço? (...) não vou perguntar **a mãe dele**, porque não importa saber o nome da rua, o número da casa – nós não conhecemos **Bela Vista**. (Grifos nossos, 2000, p. 10).

Notemos que há uma separação temporal entre o narrador e o personagem, evidenciada no texto através da utilização da primeira e da terceira pessoas do singular. Esses diferentes comportamentos narrativos do eu marcam a postura adotada, pelo narrador, frente ao que é narrado, representam um distanciamento, um desdobramento do eu em dois: o menino e o adulto que o menino se tornou, outras consequências dessa disjunção serão discutidas, novamente, em momento oportuno. É, justamente, nesse espaço desenvolve o restante da narrativa, ou seja, no conjunto de experiências, que levam o narrador a ser quem é. Georg Lukács, em *Teoria do romance* (1965), afirma que “O romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema que, apesar de tudo, não cessou de aspirar a totalidade.” (1965, p.61) e é essa “totalidade existencial” o objeto almejado pelo herói representado em *Chove sobre minha infância*. Na busca pela completude, o recordar confere os alicerces para justificar e buscar o sentido da própria existência. A memória insere-se como o mecanismo motor da narração, uma vez que é a sucessão de fatos vivenciados que auxiliam na construção da identidade do sujeito que enuncia. A esse respeito, Pollack afirma:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si (POLLACK, 1992, p.204).

*Chove sobre minha infância*, como muitos romances, situa o relato no nível das recordações do passado, mais especificamente e com maior ênfase, na primeira etapa da vida do sujeito. Manuel Alberca, em texto sobre as autoficções afirma que

La experiencia personal más literaturizable, o lo mismo mitificable, es sin duda la infancia. La infancia se presta como pocas etapas de la vida a un tratamiento lírico-narrativo, pues por definición esta edad es el verdadero territorio de promisión de la memoria y de la creación poética. (...) En estos relatos, el autor, narrador y personaje se enfrentan a su pasado, a su infancia (...) con la aspiración de recuperar lo esencial,

lo constitutivo de ese periodo. (...)La atmosfera autoficcional de esos relatos proviene del aura de duda y misterio con el que se esbozan los recuerdos, personas e hechos, que no es pudor o idealización, sino enriquecimiento literario de la vida. (ALBERCA, 2005-2006, p.11)

Do período da primeira infância, em Bela Vista do Paraíso dois elementos merecem ser destacados: o primeiro deles é o interesse pela escrita e o segundo é a morte do pai de Miguel. Ambos são decisivos para a formação da imagem que narrador apresenta de si mesmo. Vejamos a importância da escrita começa a ser expressa no discurso literário:

Não sei do que se tratavam aquelas figurinhas, não me lembro nem da cor, nem da quantidade, nem da procedência, mas tudo isso não importa, o que marcou como minha primeira lembrança foi este ato primitivo de desenhar nas paredes da caverna, de deixar uma mensagem. Meus três anos não permitiam mais do que o ato vazio de tentar uma comunicação. **Sozinho na varanda, a chuva a me isolar dos amigos e da família, a sensação de abandono me punha a escrever nas paredes, naufrago do tempo lutando para estabelecer contatos.** (Grifos nossos, 2000, p.9 – p.10)

Desde muito cedo, o ato de escrever vai se constituindo como algo primordial, tanto que é considerada a primeira lembrança do narrador. Escrever representa o “porto seguro” do protagonista, um meio de contato entre ele e um mundo do qual parece não se integrar. Essa predileção pela escrita, revelada aos três anos aproximadamente, é elucidativa sobre diferentes aspectos. Primeiro porque demonstra a dimensão ficcional do relato, a poetização do eu, adulto, de um fato importante em sua vida, a escrita. Trata-se de uma imagem construída, pois, do ponto de vista lógico, é pouco crível e razoável que uma criança em tão tenra idade saiba escrever. Em segundo, porque a facilidade e a inclinação a leitura e escrita, já pontua uma das causas centrais que motivarão os conflitos familiares durante boa parte da vida do sujeito que enuncia, além de ser o objeto no qual o narrador se especializa em sua vida profissional.

Sobre o falecimento do pai, o narrador afirma “A morte de meu pai é o início de minha história, mas havia uma longa e bem narrada pré-história. Se eu não retornar a ela, talvez não seja compreendido.” (2000, p.17). Mas afinal de contas, que sentido teriam as histórias dos diferentes personagens que são apresentadas ao longo da narrativa? Como afirma o narrado, resgatar as diferentes pré-histórias significa recuperar o seu próprio passado, as próprias origens, mas também saldar uma dívida com os seus:

Vindo de um povo praticamente iletrado, recebi a tarefa de ser um porta-voz. **Escrevo por isso, para fazer com que falem estes entes sem discurso. Pode ser até uma justificativa tola, mas como ela pesa para mim.** Se você não a compreende, é porque sua história é outra, você não sente o travo amargo de um silêncio centenário. (...) Não pude ser mais útil à sociedade, não salvo vidas como os

médicos, não luto pelos miseráveis, não minimizo a solidão dos homens como as prostitutas, mas pronuncio palavras que viviam apenas virtualmente na cabeça de meus antepassados, eu toco estas palavras em estado imaterial com meu sopro, com meu corpo, com estes lábios rotos. **Por favor, não me peçam mais**, isto já é o bastante para um ser tão ínfimo (Grifos nossos, 2000, p.240- p.241).

A morte do pai (vítima de um acidente de caminhão) é o fato que divide a história do personagem Miguel em uma “pré-história” e a sua história propriamente dita. Essa “bem narrada pré-história” sobre o pai é conhecida pelo narrador através do discurso dos que estão a sua volta contam. Tal aspecto é bastante interessante, pois aponta para o fato de que muitas das histórias narradas podem não ser precisas, primeiro porque são perpassadas pelos olhares de outras personagens, em segundo lugar, porque estão condicionadas à memória. Assim, o registro da pré-história paterna se faz pela voz do narrador e sob o seu ponto de vista:

Ele era dois. Tinha o dom de mudar, de se levantar de seu fracasso, entusiasmando a todos. O pai era um herói nestas artes de dar a volta por cima, de esquecer as derrotas, de acreditar na sua capacidade de superar os problemas. E era um homem alegre, que cultivava amigos, querido entre os comerciantes da cidade, financiadores de sua vida improdutiva. Comprava fiado em todos os lugares e, por mais que não pagasse, sempre tinha crédito. Pequeno deus da sobrevivência, ele só se deixava derrubar sob os efeitos da bebida, nos fins de noite, quando sua capacidade de acreditar numa mudança era desmentida: não, naquele dia não conseguiria mais ganhar nenhum tostão. Era o desempregado, o desiludido que voltava para casa sem nada nos bolsos. Pela manhã, uma vez mais, ele exibiria sua confiança, sairia limpo e barbeado, a cabeleira preta bem penteada. (2000, p.11 – p.12)

É essa aura “heróica” construída, em torno da figura de Antônio Sanches que acentua o a falta da figura paterna, bem como o sentimento de orfandade e solidão. São essas “lembranças” que dificultam, também, a aceitação do novo esposo da mãe, Sebastião, como expressa o narrador: “Pra que nasça um pai preciso matar outro? Matar pessoas mortas é sempre muito mais demorado” (2000, p.83). Dessa forma, a chegada do padrasto é marcante, pois significa não apenas a partida da avó paterna, uma vez que esta julga que Nelsa trai a memória de Antônio, mas também a usurpação do espaço deixado pelo pai:

À noite, deito sozinho no quarto vazio. Não estou acostumado a dormir só, a vó sempre ficava conversando comigo e **era gostoso saber que ao lado, na outra cama, havia alguém que acordaria a qualquer gemido meu**. Agora sua cama está vazia e eu não sei bem como vamos preencher o espaço deixado por ela. O armário já está com minhas roupas, trazidas do quarto da mãe. Mas mesmo assim há muito espaço sem nada. **Durmo lembrando do pai**. O que ele estaria pensando disso tudo? Também ficaria afastado da mãe dele, coisa que nunca tinha acontecido antes. **Com a partida da vó, meu pai fica órfão, assim como eu**. Não terá a mãe ao seu lado toda semana, levando flores pro cemitério, limpando o túmulo, queimando velas e fazendo orações. **A mesma tristeza o pai deve estar sentindo lá no cemitério**. Durmo com frio e sonho que também sou enterrado, sozinho num campo em que não nenhum outro morto (...) Vou até o outro quarto (...) Daí **descubro o homem deitado na cama da mãe**. Agora, quando chover, não poderei mais dormir

com ela, nem com a vó. (Grifos nossos, 2000, p. 72-73).

Com o ingresso de Sebastião, juntamente com seus dois filhos, na família de Miguel iniciam-se uma série de conflitos de valores. Vão sendo apresentados os embates entre diferentes concepções de mundo; entre o trabalho rural, defendido por Sebastião e o trabalho intelectual, verdadeira vocação do personagem Miguel. Desde a infância, os choques de personalidades entre padrasto e enteado já começam a ser evidenciados:

Eu ainda não estava indo à escola, mas havia aprendido a ler e a escrever alguma coisa. Tinha uma caixa de cadernos com as minhas lições. A mãe sem esconder o orgulho, contava pra todo mundo os meus progressos. Eu, correndo, tirava de baixo da cama e mostrava pras visitas os trabalhos. Também mostrei pro Sebastião, que folheou os cadernos sem dar muita importância, me perguntando se eu sabia fazer continhas. Não, conheço os números mas não sei fazer contas. Você tem que aprender, quando puder vou te ensinar. Este desprezo pelo que a mãe havia me ensinado me irrita e fecho a caixa, escondendo tudo bem escondido. (...) **Nunca tinha me sentido tão órfão como na presença deste homem que minha mãe arranjou.** (Grifo nosso, 2000, p.75)

O sentimento de orfandade ressaltado no final do primeiro fragmento do texto literário, acima reproduzido, bem como o sentimento de solidão são marcas que vão sendo ressaltadas desde as primeiras tentativas “primitivas” de escrita, por volta dos três anos: “Sozinho na varanda, a chuva a me isolar dos amigos e da família, a sensação de abandono me punha a escrever nas paredes.” (2000, p.9 – p.10). No caso dos primeiros registros escritos, Além de percebermos a ficcionalização, em virtude da idade, já vemos indiciados sentimentos e impressões que acompanharão a caracterização do protagonista, marcando a imagem que o narrador apresenta de si mesmo, ao longo do seu discurso, como a constante solidão e a sensação de abandono.

Em diversas oportunidades do relato, o narrador/personagem vai qualificando-se como um ente solitário, questionador, e desajustado ao ambiente em que está inserido, e que por essas razões, apega-se às letras: à leitura, primeiramente, como meio de evasão e posteriormente à escrita, como meio de denúncia. Observemos fragmentos elucidativos sobre esses aspectos:

Todos os dias vou à biblioteca, falando pra mãe que tenho que estudar (...) **estou sempre sozinho**, com um livro nas mãos. Pra disfarçar, levo uma caneta, menos que não anote nada. O que iriam pensar de um menino de 13 anos trancado na biblioteca?(...) Sempre estou com um livro na mão, retiro da biblioteca e **fico num canto.** (Grifos nossos, 2000, p.130 – p.131).

De modo que **o sentimento de orfandade** que sempre me marcou **vai se estendendo por todos os lados. Não me reconheço nem no colégio, nem na cidade.** Isso me empurra cada vez mais a buscar o meu destino, meu território, que ainda não sei qual é. **Leio para tentar descobrir meu lugar nisso tudo, nesse troço estranho que chamam de vida.** Tenho depressões longas, não achando sentido em nada. (Grifos nossos, 2000, p.160 – p.161).

As aulas de português me livram do colégio. **Ao ler um texto qualquer, deixo tudo para trás e entro num outro tempo, num outro mundo, como se eu não fizesse parte dessa realidade pobre** de um internato onde nos preparamos para uma profissãozinha ordinária. (Grifos nossos, 2000, p.156)

Diminuímos a injustiça do mundo, e como é bom usar a palavra pra esse fim e não apenas pra preencher os cadernos escolares. Quando eu for escritor quero usar a palavra pra aliviar os homens da exploração. Não pretendo ser político, mas **como escritor posso escrever contras as injustiças.** (Grifos nossos, 2000, p.188)

Assim, os traços com os quais “o herói” de *Chove sobre minha infância* vai sendo caracterizado, e que o distinguem, estão em harmonia com a representação do herói romanesco proposta por Georg Lukács. Ao apontar as diferenças entre a epopéia e o romance alerta para o fato de que “(...) o espírito fundamental do romance, aquele que lhe determina a forma, objectiva-se como psicologia dos heróis romanescos: esses heróis estão sempre em busca.” (1965, p.66). Com a quebra da ideia do homem enquanto totalidade com o universo, o romance acaba por trazer um novo modo de representação do homem.

Os heróis romanescos afastam-se do modelo épico, configurando-se como a representação de indivíduos em desarmonia com o mundo, conflituosos, que passam a vida a buscar respostas que justifiquem o porquê de sua existência, a esse respeito, esclarece Lukács: “(...) o herói no romance nasce desta alteridade do mundo exterior. Enquanto o mundo se conserva interiormente homogêneo, os homens também se distinguem em qualidade; há, sem dúvida, heróis e celerados, justos e criminosos, mas o maior dos heróis não ultrapassa senão uma polegada o enxame dos seus semelhantes (...)” (1965, p.73). Ainda segundo o teórico, o posicionamento do herói nos romances é o de um ser questionador que não mais aceita os desígnios dos deuses, mas sim aventura-se a traçar o seu próprio destino. Esse anseio por trilhar os próprios caminhos é fundamental na constituição do personagem Miguel, sobretudo na adolescência. A luta entre Sebastião e Miguel pode ser definida como a contraposição entre o trabalho braçal e “ócio” dos trabalhos intelectuais, sob o ponto de vista do narrador, o padrao vai sendo apresentado como uma figura centralizadora e autoritária:

O pai descobre que estou arrancando folhas dos cadernos para escrever poemas. Então **numera todas as páginas** dos meus cadernos e faz uma vistoria semanal. Paro de arrancar as folhas dos meus cadernos, mas continuo escrevendo poemas, agora em páginas roubadas dos meus irmãos. (...) Não posso mostrar pra ninguém os meus poemas — **ai se o pai percebe** que ainda estou **desperdiçando** papel! Quando descobriu (...) disse que não ia comprar caderno pra eu ficar **escrevendo porcarias.** (Grifos nossos, 2000, p.106 – p.107)

A mãe insistindo no estudo, o pai no trabalho. Este deu de comprar principalmente caixas de laranjas e faz a gente sair na rua, com várias redinhas pra vender. (...) Só eu é que não vendo quase nada, e ainda volto com as frutas amassadas. (...) Pra quem chega na máquina de arroz, ele conta que o filho caçula vende mais do que os dois mais velhos juntos. E eu não consigo fazer nada de útil. **Esse aí é vagabundo como os tios.** (...) Conto pra mãe que o pai me fez passar vergonha mais uma vez na frente dos clientes da cerealista. **Ele gosta de mostrar que é superior por trabalhar e que eu sou vagabundo.** (...) (Grifos nossos, 2000, p.123 – p.124.)

É nesse período, ainda, que as brigas com o padrasto tornam-se gradualmente mais intensas e que a personalidade problemática que o narrador vai apresentando de si vai ganhando maior contundência: “Nas crises de raiva, rasgo a roupa, bato a cabeça com força na parede, chuto os móveis e tento me enforcar com uma camisa de mangas compridas ou com qualquer outra coisa” (2000, p.103). Em virtude da não aceitação dos trabalhos rurais e a inclinação aos trabalhos intelectuais, acirram-se os conflitos com Sebastião, alterações que culminam em constantes descontroles emocionais e agressões físicas:

Não quero seguir o mesmo destino. **Começo a chutar a porta da cozinha.** (...) Era melhor no tempo em que a gente não tinha geladeira, eu não precisava suportar este filho-da-puta. A mãe está chorando. (...) Bem na hora o pai entra, perguntando se eu provo que a mãe dele é puta. Mas não deixa responder, **sinto o peso de uma mão imensa no meu rosto e caio.** (...) **o pai sai me chamando de vagabundo** e a mãe chora mais ainda quando digo que estou indo embora e **só volto quando ela se separar daquele desgraçado.** Me escondo no cemitério e passo o dia todo ao lado do túmulo de meu pai, amaldiçoando Deus por ter me deixado sozinho. (Grifos nossos, 2000. p.125)

Ao longo do discurso narrativo vamos percebendo que os elementos compositivos assinalados por Georg Lukács como pertinentes ao herói presente nas narrativas romanescas, sobretudo o caráter questionador e problemático, bem como a cisão com o mundo em que está inserido são presentes no personagem Miguel. Os conflitos, sobretudo com a alteridade, uma vez que o herói está no mundo, mas não mais é ele, tão pouco é uma unidade com a sua comunidade, são demonstrados pelo narrador/personagem quando ele procura apresentar-se como um sujeito diferenciado dos demais:

Geralmente **permaneço em silêncio**, converso com um ou outro amigo e vejo a alegria dos outros. **Vejo que não tenho nada a ver com aquilo tudo, que não quero ser igual a eles. Me sinto diferente** mas não sei por qual motivo. (...) Sei apenas que não quero ser como os outros e que essa alegria, **pra mim, não faz sentido.** Como é que eles conseguem ser alegres se a vida é quase sempre triste, se a todo instante estamos perdendo alguém ou alguma coisa querida. (Grifos nossos, 2000, p.114 – p.115)

Faz-se presente no texto literário uma constante busca de sentido para os atos, nos recortes temporais que o narrador seleciona da sua juventude esse espírito conflituoso e inquisitivo é salientado, como vemos, por exemplo, no capítulo “*O senhor diretor*” (2000, p.183):

Enquanto **o jabuticaba só contava com a proteção doméstica do diretor** estava tudo bem. Mas **a merda é que acabou se transformando em uma espécie de líder aqui no colégio.** (...) **As coisas não podem continuar assim.** (...) Reorganizamos o nosso grupo estudantil (...) é possível fazer um movimento coletivo e pressionar através dos instrumentos democráticos. (...) O colégio se revolta contra as mordomias de sua majestade, o Jabuticaba. (...) **Falo, exaltado, que estamos sendo traídos.** (Grifos nossos, 2000, p.186 – p.187)

No meio da aula do dia seguinte, eu e o Canarinho, somos chamados pelo coordenador. **Os chefes da rebelião vão receber as notícias** e voltarão vitoriosos. (...) Geraldo nos recebe sem ao menos no cumprimentar. (...) **seremos suspensos por desordem e desacato à autoridade.** (...) Vou até o banheiro e, assim que entro, percebo que alguém também entrou e está trancando a porta. (...) é o jabuticaba que está me segurando pelo pescoço e me pressionando pelo pescoço e me prensando contra a parede. (...) Eu não seria páreo para ele, estava vencido e como tinha que ir copiar as perguntas do diretor no edital do colégio, onde todos os alunos veriam minha derrota. (Grifos nossos, 2000, p.188 – p.189)

Se é na leitura dos livros que o narrador encontra refúgio para a sua solidão, encontrando nela meio de evadir-se do contexto em que está inserido, é no embate com a figura de poder, representado pelo diretor do colégio agrícola, que a escrita torna-se ainda mais presente na vida do sujeito, tornando-se uma “arma” de defesa: “ Digo que vou pensar melhor no assunto, mas que tudo o que sei é que preciso escrever a melhor carta possível pra me defender e que eu não sabia que teria que começar tão cedo a minha carreira de escritor.” (2000, p.190 - p.191) . O início da carreira de escritor é apresentada pelo narrador/personagem como sendo árdua:

(...) retiro **bruscamente** a folha, indo por outra, e **inicio uma datilografia difícil, dolorida, como se cada tecla fosse muito pesada e eu tivesse que fazer um esforço exagerado.** A carta vai saindo cheia de erros, de borrões, e parece um lixo. Serei obrigado a bater tudo de novo várias vezes, até conseguir um mínimo de limpeza. (...) É quase meia noite quando termino. (Grifos nossos, 2000, p.191 – p.192).

Observemos fragmentos primeiro do texto feito pelo diretor do colégio agrícola e depois da carta resposta redigida por Miguel, ambos estão diferenciados do restante, no romance, através do uso do itálico:

EDITAL N.º45/82 1.O que o senhor Miguel tem a ver com a vida pessoal do diretor? 2. O que uma pessoa faz em sua casa é de interesse de quem? (...) 4. Uma pessoa de cor não pode ser tratada como um cidadão comum?5. Se a pessoa fosse branca, haveria resistência por parte dos demais alunos quanto à amizade com o diretor? (...) 7. Em que momento o diretor prejudicou algum aluno para prejudicar o acusado? 9. O que o acusado fez contra o Sr. Miguel? As respostas devem ser entregues em um envelope lacrado ao diretor até, no máximo 24 horas depois de afixado este edital. Enquanto isso, fica o Sr. Miguel Sanches Neto temporariamente proibido de assistir aula ou se ausentar do colégio. A Direção. (2000, p.190)

Prezado diretor, Antes de mais nada, comunico que não pretendo responder ponto por ponto às suas questões, inclusive porque a maioria delas sequer merece resposta. Mas como o senhor solicita um pronunciamento meu, redijo esta carta que vai tratar de maneira genérica o Caso Jabuticaba. A vida particular de uma pessoa não é algo totalmente isolado da vida pública, principalmente quando estes dois espaços confundidos. O senhor recebe constantemente em sua casa uma família que tem um filho estudando nesta escola. O aluno também frequenta a casa do senhor e isso dá a ele credenciais para ser um braço do diretor, usado contra os demais. Assim, este comportamento particular do senhor diretor interfere, sim, na vida das demais pessoas e é de interesse não só meu, mas de toda a escola. (...) E na minha opinião, não pode e não deve continuar. Esse negócio de discriminação dos negros é algo que realmente não entendo. Nasci e cresci em um país em que todas as raças convivem misturadas. Não há, para mim, diferença entre um negro, um japonês ou um alemão. O que há é a diferença entre a pessoa que age corretamente e a que age de forma errada. Logo, discriminação racial não é um assunto sobre o qual eu possa falar, principalmente na frente do senhor, um português que viveu anos da exploração dos negros de Angola, e que só deixou a África quando Portugal perdeu o poder. Passemos por cima deste item, portanto. (...) vivemos num país democrático, onde está assegurado o direito de questionar qualquer abuso de poder. A ditadura acabou há dois anos, senhor diretor. Sinto muito ter que ser o anunciador desta triste novidade. Ah, mas existem ainda algumas regiões dominadas por Portugal. Quem sabe o senhor não encontre nelas o ambiente propício para exercer a opressão? Cordialmente, Miguel Sanches Neto. (2000, p.194 – p.195)

Além do conteúdo provocativo da carta de Miguel, que revela traços da personalidade do narrador, como o deboche “sinto muito ter ser o enunciador desta triste novidade”, interessa-nos compreender as implicações que a carta, bem como o edital escrito pelo diretor, destinada ao diretor evocam. Em primeiro lugar, porque se tratam de textos da ordem do documental que procuram conferir à construção do relato uma maior lógica discursiva, procuram torná-lo mais verossímil, mas que do modo como está apresentada, sem que o narrador refira como os recuperou, denotam o aspecto ficcional do relato, ao observarmos a carta, como poderia o narrador lembrar-se com tanta clareza, de tantos detalhes, como o número do edital, decorridos tantos anos? Esse aspecto ficcional, próprio do romance, causa uma tensão no texto narrativo ao entrar em conflito com a documentação que o narrador protagonista procura realizar do discurso através de imagens fotográficas, que são, supostamente, da própria família do escritor.

O que podemos perceber, com as passagens destacadas acima, é o choque entre dois registros discursivos diferentes: o romanesco, ficcional, e o autobiográfico, representado pelas fotos e pela identidade nominal. Em segundo lugar, porque ao retomar a lembrança da necessidade de defender-se via discurso escrito, vai recuperando as bases que foram formando sua concepção sobre o ato de escrever:

Ao escrever, **sinto um cansaço gratificante, depois a gente olha aquela página cheia e vê que tirou tudo aquilo da cabeça, não**, acho que não é da cabeça que saem as palavras, **elas brotam das pontas dos dedos**, porque são eles que tocam as teclas, que se esfolam quando enroscam nas ferragens. (Grifos nossos, 2000, p.192)

Tornar-se escritor, contudo, conforme o personagem, narrador, Miguel vai assinalando ao longo da narrativa, não é uma tarefa simples, sobretudo devido ao choque de valores entre o protagonista (narrador) e Sebastião. No capítulo “*Pátria minha*” o narrador utiliza-se de estratégias discursivas, como o uso da segunda pessoa do singular, para, ao mesmo tempo, falar de si e para aproximar o leitor ideal do seu próprio mundo, mais precisamente, da rotina pesada de trabalho na cerealista:

**Você se acostuma com o peso de um saco de 60 quilos sobre a tua coluna, mesmo quando tem apenas 17 anos e uma musculatura ínfima.** No início, não sente dor no corpo, apenas no final da coluna. (...) o teu corpo grita menos, e você até pode percorrer a distância entre o caminhão e a pilha onde está sendo estocado o produto, sem nenhuma careta de dor, com passos largos e medidos de quem tem muita experiência no assunto Mas se o filho da puta que está no caminhão quer te sacanear, ele empurra o saco contra a tua cabeça (...) **É verdade que depois de 20 ou 30 sacos você fica com tanta raiva que nem sente mais os incômodos do corpo, porque tudo o que quer é provar pro filho-da-puta que está soltando a sacaria que você não é um rapazinho de merda e que pode fazer o que qualquer um daqueles marmanjos faz.** (...) Todos pensam que você é trabalhador, mas na verdade você está cagando de medo quando tiver que conversar em silêncio com o teu corpo. (Grifos nossos, 2000, p. 201 – p.202.)

Utilizando-se dessa técnica narrativa, o narrador estabelece diferenças entre o seu mundo e o contexto no qual o seu interlocutor está inserido:

Mas por favor não seja ingênuo, esta vida não perdoa os que acham que o pior já passou, porque sempre haverá algo mais difícil pela frente, nem que seja apenas a morte, **mas você não pense que é só a dor no corpo, o peso do rodo, o calor insuportável de um verão de 38 graus, não meu querido, você sempre teve uma vida boa, sorte sua, eu sei, mas tente imaginar como é este troço que chama de realidade, sei deve ser uma incógnita pra você**, não, não estou com inveja, mas até **quando você vai continuar protegido no seu mundinho de faz-de-conta, em seu mundinho de rato de shopping?** (Grifos nossos, 2000, p.203)

Sob esta mesma perspectiva (através do uso da segunda pessoa), o narrador relata seus momentos de fraqueza e os períodos em que o sonho, de fugir de um destino condenado ao trabalho braçal, parecia cada vez mais distante:

**As suas mãos sujam o envelope branco, onde você vê o timbre da Universidade de Londrina. Este é um tempo morto** que e a carta não pode trazer nada que seja bom. O vestibular de Direito é um membro amputado, você já não pensa nisso. Mas **agora vem o envelope com uma notícia qualquer**. Só que não servirá para nada. Apenas para trazer de volta lembranças. Primeiro a luta para que a família te deixe prestar vestibular pra Direito. O padrasto não quer filho estudado (...) não há como convencer que quer fazer Direito para ser escritor. (...) Você tem sonhos, você se imagina numa sala, usando uma máquina de escrever elétrica, a camisa branca, com colarinho duro, a gravata. Mas o padrasto não autoriza a tua saída de casa, alegando que chegou o momento de trabalhar. — Não sustento mais vagabundo. Você diz que pretende estudar Agronomia. (...) Novas discussões, até que o padrasto permite. (...) você se inscreveu, às escondidas, no curso de Direito. (...) Você ouve o resultado no rádio, sozinho, e não escuta o teu nome. (...) Mas agora o envelope está na tua mão (...) Você foi aprovado em terceira chamada, quinquagésimo oitavo lugar. E no curso de Direito noturno. (...) Vejam só como é a sorte. Mas você não compareceu para fazer a inscrição, eles estão te comunicando isso, que a vaga não é mais tua e sim do quinquagésimo nono lugar. (Grifos nossos, 2000, p. 209 – p.212)

A perda da vaga no vestibular de Direito parece condenar o personagem a um destino agrário e isso causa revolta “(...) não posso morrer sem ter cumprido meu destino. Mas qual é o meu destino? É engraçado.” (2000, p.213). Vemos constantemente reiterado no texto literário o antagonismo de valores, defendidos por Miguel e Sebastião. Recuperar esses fatos através do discurso se faz necessário para demonstrar que, mesmo com as condições adversas, foi possível triunfar, cursar uma faculdade e construir próprio destino:

Estou indo sozinho pra casa. E quem ainda tem as pernas firmes não está totalmente fora de combate. **É cedo demais pra dizer que o rapaz que caminha sob a chuva está vencido**. Ele só está machucado. O pai comemora a vitória. Agora as terras ficarão na mão do Zé Carlos. Já consegui provar pra todo mundo que não sirvo pra lavoura e nem pro comércio. E o pai de família não errou, este é o filho à-toa, o que só presta pra ler. Não vamos ter dó dele agora. **Ele ainda tem dois braços, não são fortes, mas já é alguma coisa**. (Grifos nossos, 2000, p. 233).

**Estou numa faculdade de Letras** local e descubro que este curso é o lugar onde menos se lê. Mas este é um problema dos outros, não meu. Suporto os professores medíocres, supero os bons, colocando todas as minhas fichas nesse cavalo manco. (...) **Viver não tem sido buscar o meu destino, mas lutar contra uma destinação**. (Grifos nossos, 2000, p.235)

Em um avanço temporal de 15 anos, após sua partida de Peabiru, cidade em passou a infância e sobre a qual faz referência em imagem presente no catálogo fotográfico<sup>10</sup>, o

<sup>10</sup> Imagem em ANEXOS, Anexo D.

narrador procura justificar sua profissão, fazer um balanço e analisar o sentido da própria narrativa:

Faz uma década e meia que estou longe de Peabiru. O Luis hoje é motorista de ônibus. O Zé Carlos esta empregado como técnico agrícola em Iretama. Minha irmã se formou e está casada com um cardiologista. O pai ficou com os irmãos dele, hoje fazendeiros com terras no Paraná e no sul da Bahia. (...) Foi um amigo do meu cunhado que um dia me perguntou **qual o sentido de gastar a vida com a literatura** e senão havia nada mais útil para uma pessoa fazer. Entrei em depressão, chocado com a forma com que este médico reduzia toda minha vida (...) **De certa forma, este livro é para tentar responder a esta pergunta, reponde-la para mim mesmo, que é o que importa. Mas também é para dar um fundo de verdade ao que minha mãe fala. Agora poderá dizer para amigos e parentes que tem um filho escritor.** (Grifos nossos, 2000, p.239)

Assim, com a ordenação do próprio passado, através da narrativa, lembrando episódios positivos, como os primeiros amores, e negativos, como as brigas como o padrasto, é que o narrador remonta os fatores que o fizeram o é, permitindo ver a sua vida enquanto uma totalidade. Partindo de fragmentos dispostos estrategicamente, a narrativa vai apresentando o seu trajeto existencial, de um sujeito que apesar das adversidades conseguiu o seu intento: tornar-se um escritor.

### 3.3 O romance entre a palavra e a imagem visual.

Múltiplas e significativas são as mudanças culturais que vemos acontecer nas últimas décadas; transformações que tiveram início no pós-guerra, quando, como assinala Jameson, instala-se uma outra lógica cultural imanente ao capitalismo tardio, o pós-modernismo. Como resultado da consolidação de outras práticas e realidades culturais, no campo literário, por exemplo, deparamo-nos com certas produções heterogêneas na sua materialidade e linguagens, algumas das quais, inclusive, acabam por desajustar saberes e cânones estabelecidos.

Parece-nos ser esse o caso das autoficções, misto de autobiografia e romance, gênero literário que cada vez se expande mais e que atenuaria os limites que separavam o referente e a sua representação literária. Dessa forma, *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto, parece ajustar-se a essas novas produções literárias, uma vez que esse romance introduz junto aos códigos linguísticos outros de caráter imagético, fotografias pessoais do escritor, deixando no leitor uma série de indagações sobre o próprio estatuto ficcional da obra

Indubitavelmente, um dos elementos mais relevantes e desconcertantes no texto literário de Sanches Neto é a incorporação das fotografias, pois além de causarem um

estranhamento em um certo tipo de leitor, uma vez que desestabiliza seu horizonte de expectativas, buscam através do processo enunciativo o efeito de extinguir a tênue linha que separa em dois planos o que é real, portanto, verificável, do que é ficcional. O catálogo de fotos, contendo 25 imagens, intitulado “*Chove sobre minha infância – IMAGENS*”, está localizado na metade do livro, tal posicionamento é estratégico, visto que marca a integração entre a narrativa e as imagens.

Não vemos as imagens depois de terminada a leitura da narrativa, ao contrário, o processo de leitura segue até que justamente em meio ao livro deparamo-nos com as fotografias, como que a “dar rosto” aos personagens, permitindo a indagação: se estamos lendo um romance - portanto ficção, em que há o compromisso de ser verossímil, mas não com verdadeiro, o comprovável - o que as fotos da família do autor fazem no interior da obra literária? Qual a sua função em um discurso romanesco? As dúvidas são permitidas, já que igualdade da identidade nominal, detectada com a leitura, entre o autor, narrador e personagem produz a impressão de que, aparentemente, as instâncias narrativas estão fundidas em uma só. As fotografias serviriam, pois, para aproximar o discurso ficcional a um contexto verificável, exterior ao discurso literário, o que acentuaria ainda mais a tensão: ficção *versus* realidade empírica.

As imagens que compõem o encarte fotográfico e estão intercaladas no discurso narrativo são fotos de família, supostamente, do acervo pessoal do autor. Embora não seja possível afirmar que de fato o são, isso pouco importa, na medida em cabe-nos observar os efeitos provocados pela utilização dessas imagens e o modo como parece haver um cruzamento entre o discurso ficcional e o discurso imagético. Efetivamente, o que podemos observar é que as fotos (bem como suas legendas) e o discurso literário estão integrados perfeitamente, ou seja, as fotos acabam por documentar o relato, fazem às vezes da memória, reforçando também a igualdade de identidade nominal entre o autor, narrador e personagem. Alguns dados paratextuais, como a coloração sépia das imagens, bem como o tom amarelado das páginas e da capa, imprimem um aspecto antigo, envelhecido, emprestando certa aura nostálgica e familiar ao significado das fotografias. Ademais, sugerem o recorte temporal escolhido para a narração: o olhar sobre o passado.

Em *Chove sobre minha infância* (2000), a voz que conduz a narrativa é a de um narrador adulto, que retorna, através da rememoração do passado, às fases (ou às imagens que tem desses períodos) da infância, adolescência e juventude, a fim de tentar explicar e compreender a própria vida. Esse “reviver” o que passou é forma encontrada para compreender e justificar os motivos que o transformaram no homem que é, entender as razões

pelas quais sua vida esteve sempre marcada por contradições, angústias, discórdias e desarmonias familiares, o constante sentimento de não pertença ao contexto em que vive, além de uma enorme solidão e desamparo afetivo. No intento de resgatar o passado, há a consciência por parte do narrador de que para reconstruir suas origens é preciso ceder espaço ao relato dos outros, as diferentes “pré-histórias”:

Mas vamos logo à pré-história, pelo menos a alguns trechos dela, **porque está não é uma obra de memórias, apenas retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia.** (Grifo nosso - 2000, p.17)

Ainda a esse respeito, Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2003), esclarece

Meu nascimento, minha origem, os acontecimentos da vida familiar e nacional na minha tenra infância (tudo o que não podia ser compreendido ou simplesmente percebido por uma criança). Todos esses acontecimentos me são necessários para a reconstituição de um quadro minimamente inteligível e coerente da minha vida e de seu mundo, e eu, narrador de minha vida pela boca das suas outras personagens, tomo conhecimento de todos aqueles momentos. (...) sem essas narrações dos outros, minha vida não seria só desprovida de plenitude de conteúdo e de clareza como ainda ficaria interiormente dispersa, sem unidade biográfica axiológica. (BAKHTIN, 2003, p. 142).

A afirmativa, destacada no texto literário, acima, de Miguel (narrador) adverte para o fato de que as histórias que compõem o enredo podem não ter acontecido exatamente como são contadas. Talvez esse posicionamento do narrador advenha de elementos como a influencia imprescindível da memória (com suas omissões e lacunas) e da impossibilidade de narrar os fatos considerando-os como verdades únicas, imutáveis. Unindo-se a isso, percebemos a problemática central do gênero autobiográfico e também alguns dos pontos centrais questionados pelas autoficções: seria possível, realmente, em um relato, nesse caso escrito, ser fiel à verdade? O que de fato podemos compreender como “verdadeiro”? A “verdade” pode ser alcançada? A fragilidade das próprias lembranças e reconhecimento do funcionamento da memória é reconhecido também em outra oportunidade:

Mas tudo isso **o menino viu pelos olhos dos outros, porque sua memória era frágil neste período.** Do que mais ele se recorda até os quatro anos? De poucas cenas. Ele entrando, nu, debaixo da cama, com uma das filhas da vizinha (...) Não se recorda como chegaram ao quarto (...) E a fita se corta. Há apenas este episódio isolado, que se cola a outros retalhos do filme perdido da primeira infância. (Grifo nosso – 2000, p.13 – p.14).

O narrador-personagem informa que o discurso com o qual nos deparamos é apenas

uma construção que está sujeita aos desvios da memória, bem como condicionada pelo discurso de terceiros, já que muitos dos fatos manifestados foram “vistos pelos olhos dos outros”, sendo a narrativa composta de fragmentos esparsos da memória, muitos deles, perpassados pela imaginação. O excerto destacado, “Viu pelos olhos dos outros (...)” é bastante elucidativo, pois adverte para o fato de que a memória do narrador não é tão confiável, haja vista que muitas das recordações são mediadas por aquilo que aqueles ao seu redor lhe contaram. As palavras do narrador, bem como a inclusão das imagens, traduzem, pois, a consciência de que a memória não se prestaria à exatidão. Isso porque muitas vezes a memória seleciona, deturpa, falseia, oculta ou silencia os fatos ocorridos no passado, ou antes mesmo, filtra os momentos mais relevantes, ampliando-os e conferindo a eles destaque. Os esclarecimentos Ecléa Bosi vão ao encontro dessa constatação sobre o funcionamento da memória isso por que:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelo materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. (...) esse convívio de lembrança e crítica altera profundamente a qualidade da segunda leitura. A qual, só por essa razão, já não "revive", mas "re-faz" a experiência da primeira. (1994, p.55 e p.57)

Desse modo, por reconhecer a instabilidade da memória o narrador procura reforçar, imageticamente, o seu discurso, com a utilização de dois tipos de documentos: primeiramente as fotos e posteriormente a carta da irmã, reproduzida no capítulo intitulado “*Herdeiro de ruínas*”. Em *La chambre Claire* (1980) Roland Barthes reafirma o forte caráter documental das fotografias: “Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.”<sup>11</sup> (1980, p.15). Nas palavras de Barthes, percebemos como o elemento visual é investido da capacidade de apropriar-se do objeto fotografado, congelando o tempo, eternizando um momento de vida. Assim, o que se registra é que a utilização da imagem fotográfica, por parte do narrador,

---

<sup>11</sup> O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.

inegavelmente acaba por colocar imprimir ao relato aspecto documental, além colocar em questionamento, na narrativa, o funcionamento da memória.

As imagens encontradas na obra de Sanches Neto, fotos de família, além documentarem um discurso romanesco, o que coloca em termos teóricos um problema, haja vista que nas ficções não há um comprometimento com a realidade externa ao texto. inserem-se ainda o elemento emocional, haja vista que as fotografias foram escolhidas justamente para presentificar momentos e pessoas especiais na vida do narrador protagonista. Expressando vínculo afetivo, há a repetição de fotos, a imagem da figura materna, personagem que também é foco de diversos momentos narrativos, ganha destaque. As fotografias da mãe são reproduzidas diversas vezes, o que ressalta a sua importância não somente na narrativa, mas como meio de manter o efeito de promover um vínculo com um sujeito externo ao texto literário, que seria Nelsa, a real mãe do escritor. Vejamos primeiro na página que faz a transição entre a narrativa e as imagens, em segundo em página que a retrata em diferentes momentos de vida e por último, mas não a última, em página inteira, dentro do encarte fotográfico:

Foto 01:

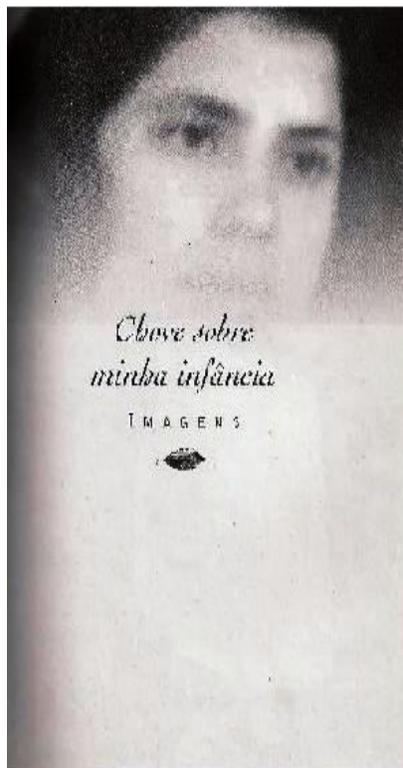


Foto 02:

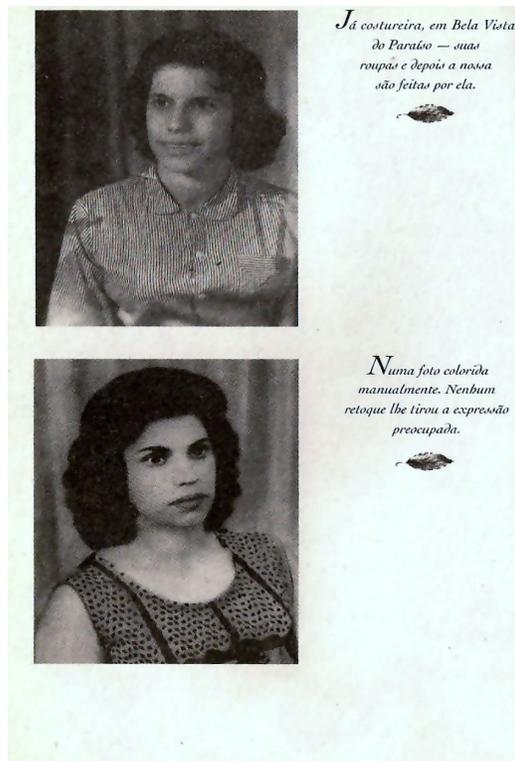


Foto 03:



Não podemos ignorar o caráter problemático de um romance como o de Miguel Sanches Neto, pois embora cumpra o requisito fundamental das autoficções que é o da coincidência da identidade nominal (apontado por muitos críticos entre eles Alberca), classificá-lo como tal não é tão simples. Estamos diante de um objeto estranho mesmo para as autoficções, uma vez que se ao gênero inaugurado por Doubrovsky faltaria o compromisso com o real<sup>12</sup>, isto é, não interessaria ao herói autoficcional fornecer dados que comprovariam o que diz sobre si mesmo, em contramão, em *Chove sobre minha infância* (2000) parece-nos evidente haver, por parte do narrador, um compromisso não apenas com o verossímil, mas também compromisso ético com a verdade, já que, constantemente, vemos a narrativa sendo comprovada pelas fotos, numa tentativa de documentar as informações que vai apresentando.

Pelo que podemos observar, o narrador procura promover uma ligação com uma realidade externa ao texto literário, o que aproximaria o texto ainda mais de uma autobiografia. Faz-se presente o intento de vir a conhecer a verdade (se é que isso é de fato possível), com a finalidade de compreendê-la, e também a intenção de revelar a *sua* verdade, advindo daí a necessidade de incorporar ao relato outras vozes que agreguem fatos desconhecidos e, sobretudo, a necessidade de intercalar ao discurso literário um outro tipo de representação de natureza tão diversa da linguagem escrita, como é o caso das imagens fotográficas.

As fotografias servem, pois, como atestados comprobatórios daquilo que é expresso na narrativa e esse é o elemento pontua uma das tensões dentro do relato (além do narrador e personagem possuírem o mesmo nome do autor), já que se estabelece uma estreita relação com uma realidade anterior ao texto, essas ratificações, propiciadas pelo imagético, que causariam o efeito de aproximar o relato muito mais às autobiografias, do que ao romance (ficção) propriamente dito.

Uma vez mais, percebemos que embora o texto com o qual trabalhamos adote procedimentos fundamentais do gênero autobiográfico, como o princípio da tripla identificação e esteja, ao mesmo, tempo catalogado como romance, o que permitira “classificá-lo” como uma autoficção, fazê-lo, sem problematizá-lo é impossível, já que ao constantemente procurar comprovar a ficção, acaba negando um dos princípios da própria autoficção, que é o não comprometimento com o real, embora se utilize do nome do autor. No capítulo “*Batismo*”, por exemplo, o personagem Miguel, adolescente, é enviado a um colégio

---

<sup>12</sup> Em nossa contextualização teórica (p.37 e p.38), apresentamos a discussão teórica de Manuel Alberca a respeito do descomprometimento inerente às autoficções em fornecer dados verificáveis sobre a recriação autobiográfica da figura do autor.

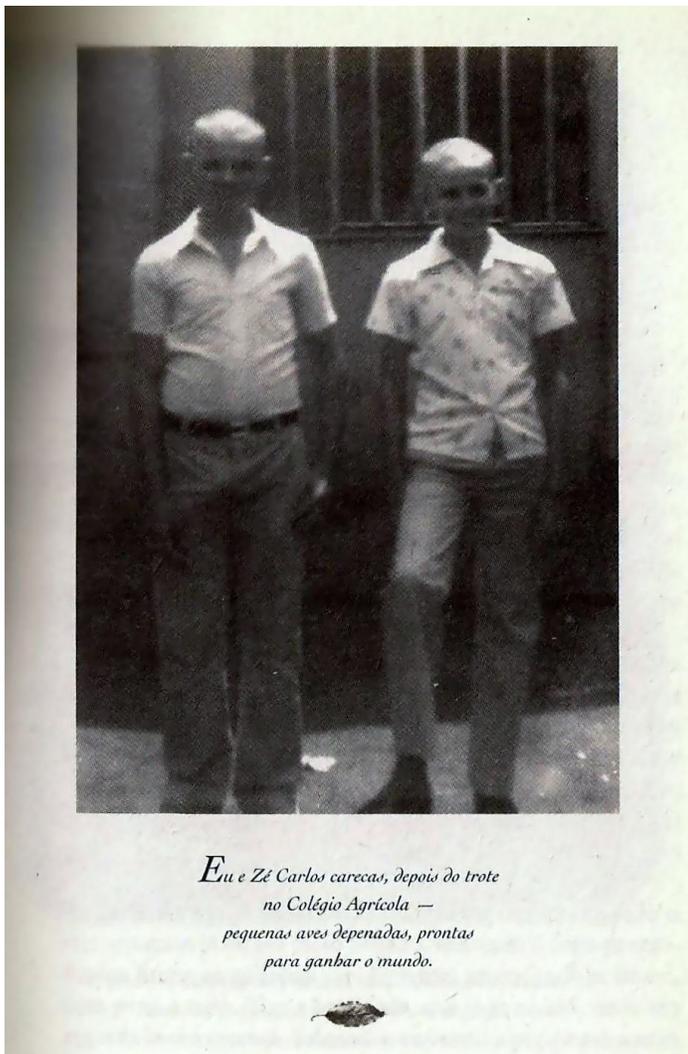
agrícola, juntamente com seu irmão Zé-Carlos, sobre o tratamento dados aos calouros, e sobre a “liberdade das aves”, a qual a legenda da foto, abaixo, refere-se, o narrador elucida:

Eu e Zé-Carlos somos franzinos e é a primeira vez que saímos de casa. Mas ninguém quer saber disso. **Rapam nossa cabeça** e me obrigam a limpar os sapatos. Apanho de todos os veteranos, que comem o meu bife no refeitório, usam meu desodorante, meu sabonete e minha pasta de dentes. (...) Depois de dias de puro sofrimento sou adotado (Grifo nosso, 2000, p.137).

Ao chegar no colégio, não entramos no alojamento. Vamos até a pocilga e soltamos todos os porcos. Abrimos as porteiras dos piquetes e espantamos as vacas e cavalos. **Cortamos a tela do galinheiro e logo as galinhas estão soltas.** Pergunto onde existe mais algum preso neste colégio. (...) Depois de ter comido um dos meus irmãos, cuja carne se mistura com a das galinhas, é hora de libertar os outros, **pra que vivam como nós, livres.** (Grifos nossos, 2000, p.145)

Dentro do encarte fotográfico, as situações narradas procuram ser presentificadas e remetem a uma situação externa ao texto literária e que foi registrada em fotos:

**Foto 04:**



**Legenda:** Eu e Zé-Carlos carecas, depois do trote no Colégio Agrícola – pequenas aves depenadas, prontas para ganhar o mundo.

Além dessa outras imagens fotográficas procuram produzir o mesmo efeito, o de relacionar as histórias narradas às experiências vivenciadas pelo ser real, o autor, o que atenua ainda mais a ambiguidade do relato. Uma das imagens que estão presentes na porção destinada às imagens é fotografia de uma página do jornal “Folha de Londrina”, de 23 de Outubro de 1969. Esse reforço imagético é ainda mais bastante contundente, uma vez que a página de jornal remete a um fato que realmente aconteceu, acirrando no texto o intrincamento entre o referente, a realidade empírica, e a sua representação literária. Ao vermos a imagem do jornal incorporada ao texto, não podemos ignorar que a obra acaba por se adequar ao realismo. Observemos como se dá o cruzamento entre imagem e relato:

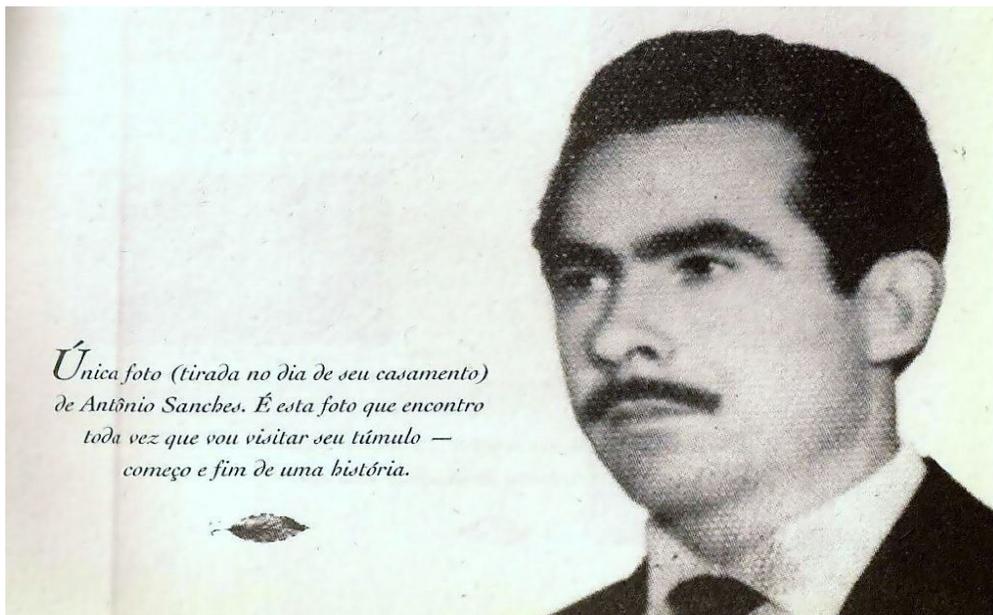
**Foto 05:**



Como dito anteriormente, a imagem reproduzida é a da notícia jornalística que narra sobre o acidente que vitimou Antônio Sanches, pai do narrador e contribui para reforçar,

ainda mais, o “efeito de real” dentro da ficção, o que causa tensões e ambiguidades. A fotografia possui a seguinte legenda: “Folha de Londrina de 25 de outubro de 1969 – um álbum de retratos da morte de meu pai.”, terminando por completar o “álbum” mencionado na legenda, vemos no encarte fotográfico a imagem do pai do narrador:

**Foto 06:**



Acerca do desastre e a morte do pai, o narrador, na narrativa, descreve

No meio da noite, alguém bate na porta. A mãe abre, o menino a segue. É o dono da farmácia pedindo para entrar um pouco, traz uma notícia: um acidente de caminhão em Formosa do Oeste. (...) o corpo ficara três dias embaixo da carga, no fundo do rio. Os bombeiros haviam trabalhado duro para conseguir resgatar o cadáver, que já estava com a face comida pelos peixes. A mãe chora, o amigo do pai fala com calma mostrando alguns pertences. Depois diz que havia sido encontrado pouco dinheiro na cabina do caminhão. Foi quando o menino saiu correndo do quarto. (2000, p.15)

O meu pai tinha a cara comida pelos peixes, eu não queria mais recordar dela, para não ver a ferida roubando o seu bigode, os seus lábios, os seus olhos, a sua orelha. **Que bom que ele não deixou outras fotos**, assim não precisaria lembrar o seu rosto. (Grifo nosso, 2000, p.16)

Nos excertos citados, vamos observando que há uma perfeita harmonia entre as legendas, o relato e imagens, estratégia que provoca o efeito de estarmos diante de um discurso da ordem do factual. Chama-nos atenção no trecho selecionado, a respeito da notícia da morte do pai, mas não apenas nele, mas na narrativa enquanto uma totalidade discursiva, a riqueza de detalhes no episódio narrado, eles apontam para uma necessidade de imprimir ao relato uma maior impressão de realidade. Uma estratégia narrativa, como, por exemplo a

utilização documental e da coincidência nominal entre o narrador, autor e personagem, o narrador procura fornecer o maior número de dados possíveis, procurando aumentar a “confiabilidade” de seu texto, ou seja, procura conferir uma maior “aura” de verdade.

Das passagens selecionadas no romance, e reproduzidas acima, outros elementos podem ser destacados e merecem ser considerados. No primeiro fragmento, a partir do foco narrativo notamos que há um distanciamento frente ao material narrado, o narrador passa a ser expectador das experiências vivenciadas na infância. Como é possível observar através do uso da terceira pessoa do singular, “*o menino saiu correndo*” o comando da narração é feito por um narrador que se distancia dos acontecimentos narrados, promovendo uma separação entre aquele que vivencia e aquele que observa. Tal afastamento é elucidativo para percebermos que, embora haja a coincidência entre a identidade nominal entre o autor, narrador e personagem, traço que evoca o pacto autobiográfico e que é essencial às autoficções, essa identificação é muito mais aparente do que real, uma estratégia narrativa, uma vez que personagem e narrador são entes diferentes, pois estão separados temporalmente. A esse respeito, Alberca explica

La identidad del autor, narrador y personaje, propia del pacto autobiográfico, se hace en estos relatos [de infancia] más problemática toda vez que el autor asume la distancia con el personaje que encarnó en otro tiempo o marca sus diferencias con la voz narrativa, que construye una suerte de metáfora de sí mismo en el pasado. (2005-2006, p.3)

Com os fragmentos reproduzidos acima, percebermos ainda um dos elementos que mais nos chama atenção nas autoficções: ao mesmo tempo observamos a dissociação entre o autor, narrador e personagem (através do uso da 3ª pessoa do singular, no primeiro fragmento), também nos deparamos com a igualdade nominal entre esses entes (com o uso da primeira pessoa, no segundo fragmento), representa-se, literariamente, um jogo no qual “sou eu e não sou eu”. Relacionando-se a isso, os esclarecimentos de Gérard Genette (1991), são mais que pertinentes, uma vez que o autor entende ser a autoficção (verdadeira) um tipo de escrita que se caracteriza pela identidade nominal de autor, narrador e personagem, mas que, no entanto, ainda assim preserva a dissociação entre autor e narrador própria da escrita de ficcional.

Esse afastamento do narrador diante ao material narrado, demonstra, ainda, a sua relação afetiva com o fato que relembra, podemos pensar que as lembranças dolorosas e a experiência do trauma, causado pela morte do pai, só podem ser narradas com a separação entre o eu do presente e o eu do passado. Tanto que o narrador contenta-se por haver apenas

uma única imagem do pai, para que assim não precise recordar: “Que bom que ele não deixou outras fotos, assim não precisaria lembrar seu rosto” (p.16). A utilização do jornal reforça essa leitura, já que demonstra que a palavra escrita não basta para registrar toda a experiência. No último fragmento selecionado, o narrador, adulto, novamente assume o ponto de vista do “eu” e avalia tudo aquilo que precisou se distanciar para narrar.

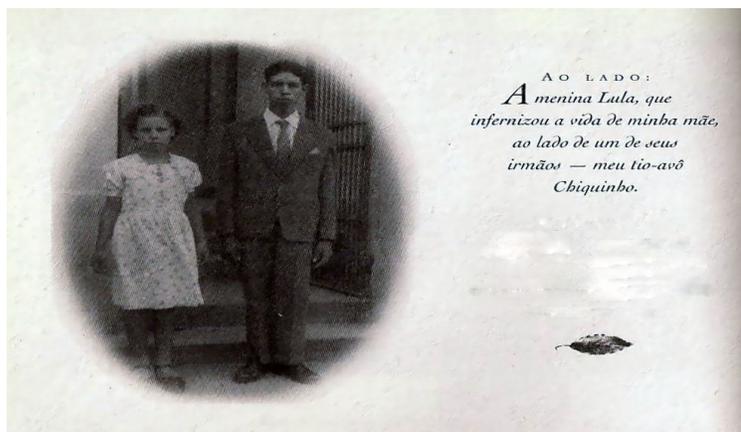
Indubitavelmente, um dos traços marcantes em *Chove sobre minha infância* é a variedade de personagens e de vozes que apresentam seus pontos de vista diante da vida, dos acontecimentos e sobre as demais personagens envolvidas no enredo. No entanto, cabe – nos, ir além dessa constatação, analisando também a que responde essa atitude do narrador em permitir outros pontos de vista. O comportamento da figura do narrador revela, antes de tudo, uma posição ética, uma vez que permite uma voz diferente da sua, e já que cada uma das personagens, como no capítulo como “*Retratos de minha mãe.*” (2000, p.49), revela aspectos que conferem maior confiabilidade ao que o narrador expõe.

Como vemos, por exemplo, na passagem “*Por tia Lula*” (2000, p.53), a filha caçula de Dona Rita, avô materna, relata sua convivência com a mãe do narrador. Essa passagem faz parte de um capítulo maior, organizado pelo narrador, no qual diferentes vozes apresentam diferentes fatos, fatos que convergem para uma personagem, a mãe do narrador. A personagem Lula, em capítulo no qual apresenta sua visão de Nelsa, busca desculpar-se:

Eu queria que você me perdoasse Nelsa. (...) Você talvez não entenda como isso é importante para mim. Eu te odiei. (...) Você era clara como a mãe, apesar de seu pai ser mulato, e eu escura. O meu pecado? A inveja e ter te perseguido durante toda a infância. Como eu era mais velha e mais forte, achei que tinha mais poder. Como era filha, achei que tinha mais direitos. Mas nada disso conta, cada um é o que é. Eu não sabia perdoar, eu não sabia dividir. (...) Agora que a gente se encontrou depois de tanto anos, eu quero que você me perdoe, quero me sentir aliviada, eu fiz tudo aquilo porque me sentia sozinha. Eu sei que você não tem ódio de ninguém, por isso vai me perdoar. E vamos rir de nossas brigas, como amigas que antes não pudemos ser. (2000, p. 53 – p. 55).

Na parte destinada às imagens, posteriormente, o narrador adiciona uma fotografia da menina Lula ao catálogo, acrescentando a legenda “A menina Lula, que infernizou a vida de minha mãe, ao lado de um dos seus irmãos – meu tio avô Chiquinho.” que cumpre a função de ratificar o que foi expresso pela personagem Lula “O meu pecado? A inveja e ter te perseguido durante toda a infância (...)”.

**Foto 07:**



Ao possibilitar olhares diferentes do seu, o narrador viabiliza também um “ajuste de contas com o passado” entre as personagens Lula e Nelsa. Incorporando as diferentes histórias que fazem parte da sua própria história, e também dando “rosto” aos personagens, a narrativa acaba por adquirir uma dimensão de resgate de memórias familiares, tanto que a imagem que faz o fechamento do catálogo é uma fotografia de toda família reunida (foto 08). Na tentativa de ordenar o próprio passado, a fim de resignificá-lo, conferindo a essa existência um novo sentido, os acertos e desacertos familiares acabam por explicar muitos dos acontecimentos que irão influenciar diretamente as experiências vividas pelo narrador. A esse respeito, Miguel Sanches Neto (narrador) elucida

E se um leitor estiver se perguntando para que ele escreveu tudo isso? (...) Para contentar uma mãe. E também para acabar um pouco com o longo silêncio vivido por minha família. Vindo de um povo basicamente iletrado, recebi a tarefa de ser o porta-voz. Escrevo por isso, para fazer com que falem estes entes sem discurso. (...) Posso dizer que minha missão é antes de tudo familiar. (...) Aprender a escrever foi a única saída para dar uma condição letrada à extensa ignorância de meus antepassados. (...) Meu pai viveu 32 anos, eu já ultrapassei essa idade. Estou no limite. Isso também justifica o livrinho. Deixo aqui não a minha história, mas uma história. Caso venha morrer jovem como meu pai. Não transferirei este legado de silêncio a ninguém. (2000, p.240 – p.241)

**Foto 08:**



**Legenda da foto 08:** O tradicional passeio de nossa família. Em Aparecida do Norte, com o acréscimo de Nina, mãe de Sebastião. Esta conta de somar nunca mais acabaria.

Sem dúvidas, encontramos na obra analisada um inegável caráter documental, percebido através da interação entre o material fotográfico e o discurso narrativo. No entanto, a coexistência de duas linguagens, a verbal e a fotográfica, é também esclarecedora sobre outra perspectiva, pois aponta a que tipo de leitor modelo o discurso romanesco se destina. Sob nosso ponto de vista, *Chove sobre minha infância* ao unir diferentes códigos, o linguístico e o não-linguístico, leva em conta um tipo de leitor acostumado com a profusão de imagens do dia-dia, ou seja, um leitor integrado a uma cultura essencialmente imagética. Procuraria construir, então, uma outra linguagem, a fim de se comunicar com um outro tipo de leitor e adequar-se as suas necessidades. É certo que um número cada vez maior de romances acaba por agregar ao seu conteúdo recursos imagéticos, tal modo de representação sugere uma mudança nos esquemas cognitivos, nos modos de percepção de leitores que encontram no visual o apoio semiótico para aquilo que lêem.

Se os dados paratextuais, como desenvolvemos no começo do trabalho de análise, já assinalavam uma ambiguidade discursiva, com a utilização das fotos, a documentar o romanesco, e com a coincidência nominal entre o narrador, narrado e personagem, essas ambiguidades tornam-se ainda mais concretas. Manuel Alberca afirma, *En las fronteras de la autobiografía* (1999), que “(...) el nombre propio del autor provoca en el lector, más que un aura de verdad, un primer desconcierto, por inusual o antinovelesco, y al mismo tiempo un complejo escepticismo.” (2000, p.61), no caso do texto literário que escolhemos, todavia, o “desconcerto” não é causado apenas pela coincidência nominal entre o autor, narrador e personagem, ela advém, em grande parte, da inclusão das fotografias. Sob nosso ponto de vista, não são as imagens fotográficas por si só que causam o estranhamento e inquietação, mas sim o efeito causado por elas, a natureza das fotografias (imagens, em tese, da família do escritor) e a relação “comprobatória” que elas estabelecem com o discurso escrito.

### **3.4. A carta de Carmen Sanches, desconstruindo certezas, reconstruindo outra(s) verdade(s).**

“Se apenas houvesse uma única verdade, não poderiam pintar-se cem telas sobre o mesmo tema”.

**Pablo Picasso**

No penúltimo capítulo de *Chove sobre minha infância*, intitulado “Herdeiro de ruínas” (2000, p.243), vemos reproduzia uma outra espécie de documento, uma carta enviada pela irmã do narrador/protagonista, Carmen Sanches<sup>13</sup>, que tem sua imagem tornada presente no catálogo fotográfico. O título, dado pelo narrador ao capítulo, já aponta elementos bastante interessantes, o narrador autorepresenta-se como aquele que recebeu uma herança em derrocada, no caso, algo que ruiu e que está em decadência moral ou material.

Carmen inicia sua carta relatando como a leitura de *Chove sobre minha infância* foi providencial para compreender melhor o irmão. Através desse esclarecimento, descobrimos que a carta foi incorporada à narrativa após o texto literário estar concluído:

Li seu livro emocionada não só por ter participado dos acontecimentos mas porque vejo como a leitura te livrou de um destino que insistia em ficar grudado em nossa família. Agora compreendo melhor o que se passava em sua cabeça, suas angústias e mesmo esse profundo sentimento de orfandade que definiu a sua personalidade. (2000, p.243)

Desde o começo do relato, a autora da carta vai fazendo revelações que acabam por modificar o olhar do leitor em relação ao discurso que até então vinha sendo construindo pela voz dominante, a do narrador. Ainda que o narrador por momentos ceda, diretamente, seu espaço a outras vozes, como vemos em “*Retratos de minha mãe*” (2000, p.49) no qual três personagens, Tio Lindolfo<sup>14</sup>, Tia Ortência e Tia Lula assumem a narração e apresentam suas versões sobre acontecimentos que acabam por recuperar a história de vida de Nelsa, mãe de Miguel, e por outras, através de discurso indireto, como em “*Histórias de um nome*” (2000, p.23) no qual o narrador reproduz uma conversa com a avó Carmen, é o seu posicionamento frente aos acontecimentos o que prevalece ao longo da narrativa. Isso porque é ele quem seleciona aquilo que se narra, quem serve como mediador letrado, uma vez que vem de uma família basicamente iletrada como já anuncia na narrativa, ou seja, os movimentos do foco narrativo acabam servindo como uma estratégia para corroborar o seu ponto de vista, e é justamente essa versão do narrador que a carta acaba por questionar. Carmem Sanches apresenta outras facetas da personalidade do irmão e acaba por fazer revelações importantes:

Você sempre foi centralizador nas relações afetivas porque não conseguiu até agora superar a morte do pai e nem aceitar a figura de um padrasto também centralizador. **Havia, no entanto, fatos que você desconhecia. Para poupar o filho já revoltado, a mãe escondeu muita coisa, que aos poucos foi revelando para mim.** Sofri com o silêncio, ouvindo as confissões e o choro dela quando você se ausentava e presenciando a luta entre o amor pelo homem com quem tinha se casado e o do filho, sem poder tomar partido de nenhum, ou melhor, tomando partido dos dois.

<sup>13</sup> Imagem em ANEXOS, Anexo C.

<sup>14</sup> Imagem em ANEXOS, Anexo B.

Como sofrem as mulheres quando os homens da casa lutam! (...) **a gente sempre protegeu para não criar mais revoltas.** (Grifos nossos, 2000, p. 243 – p.244)

Nas palavras da irmã de Miguel, acima reproduzidas, notamos que grande parte do material narrado pelo personagem pode não ter acontecido como foi contado, tratando-se então, de uma versão unilateral dos fatos. Isso se dá não apenas pela influência da memória, que nessa narrativa tem papel central, mas também porque tanto a mãe quanto a irmã cercavam o personagem/narrador Miguel de toda a sorte de proteção, ocultando-lhe a verdade a fim de evitar-lhe sofrimentos, como percebemos nas passagens grifadas. Somando-se a isso, Carmen já começa a aproximar, por semelhanças, entes que até então pareciam muito distantes, como opostos, na narrativa, Miguel e seu padrasto, Sebastião, ambos centralizadores.

Em verdade, grande parte da carta centra-se na relação conflituosa entre o narrador e a figura do padrasto. Para ilustrar esse o embate de visões de mundo, Carmen Sanches utiliza a letra da canção *A enxada e a Caneta*, de Capitão Balduino e Teddy Vieira. A caneta representa os valores defendidos por Miguel, enquanto a enxada traduziria aqueles resguardados por Sebastião. A letra da canção é esclarecedora para desconstruir a visão negativa que Miguel vinha elaborando sobre o padrasto, já que sinaliza que mesmo vivendo em universos diferentes, a caneta e a enxada são interdependentes. Observemos alguns versos:

Disse a caneta para a enxada/ Não vem perto de mim, não/ você tá suja de terra (...)  
Sabe com quem está falando?! veja a sua posição/ E não esqueça a distância/ da  
nossa separação (...) respondeu a enxada/ (...) Se não fosse o meu sustento/ Ninguém  
tinha instrução. (2000, p. 244 – p.245)

Carmen reconhece que o livro de Miguel é uma vitória sobre as intenções de fazer de Miguel um homem à imagem do padrasto, mas que, apesar de o irmão não compreender, a conduta de Sebastião nada mais refletia do que um modo de ver o mundo e a tentativa de fazer de Miguel um homem de bem. As passagens a seguir são ilustrativas a esse respeito.

Sei também o que representou para você aprender a ler e escrever e depois ter conseguido viver apenas da literatura, não importa se dando aula ou escrevendo para jornais, e sei a frustração do pai por ver que os outros dois filhos não seguiram o caminho que ele planejou. (2000, p.244)

**Quando ele tentava te arrastar para o mundo dele, era uma forma de te amar, de te ensinar o que ele sabia.** (...) Só que não dá pra dizer que ele queria o teu mal, desejava apenas te chamar para a realidade. (Grifo nosso, 2000, p.247)

Primeiramente de modo velado, Carmen censura o comportamento do irmão, pois mesmo pedindo para que a versão do irmão não seja usada contra o padrasto, isso acaba por acontecer no discurso literário. Atentemos para a primeira citação, abaixo, na qual fica expresso o pedido da irmã e após para duas passagens da narrativa nas quais aspectos negativos do padrasto são evidenciados. No segundo fragmento selecionado o narrador relembra o passado vivido pelo menino Miguel e no último, sob o ponto de vista do presente da enunciação, o narrador, adulto, revela suas impressões a respeito do pai/padrasto:

Se a gente olhar por este lado, você era o mais fraco e venceu, e este livro, no fundo, seria mais para comemorar esta vitória. Mas **ele não deve significar isso, seria mesquinha** e daí eu estaria do lado do pai assim como estive ao seu lado quando você era o oprimido. **O que quero dizer é que você não deve usar sua história contra o pai.** (...) O pai está preso nas engrenagens que ele mesmo inventou. Sabe que o Zé e o Luís não vão cuidar do que ele construiu e isso faz dele um perdedor. (Grifos nossos, 2000, p.244)

**Eu já tinha pensado várias vezes em matar o meu padrasto**, principalmente no dia em que vi minha mãe internada por causa da briga que tive com ele, mas agora percebo que **ele não é apenas o usurpador do lugar do meu pai, é também o assaltante que toma o que é meu.** (Grifos nossos, 2000, p.162)

Da boca pra fora, *pai*. Mas **no íntimo, a palavra apropriada era padrasto, com tudo que há de ódio nela.** Os meus anos de adolescência foram sufocados pela **presença opressora do padrasto**, que foi para mim o que a ditadura foi para os da geração anterior a minha. Se fosse possível ele racionaria o ar que eu respirava. Na ânsia de ficar rico e enriquecer a família dele, não dava um centavo para nós, embora comprasse as coisas para a casa. (...) se vingava em mim do fato de ter passado fome na infância. (Grifos nossos, 2000, p.93)

Na missiva, a irmã de Miguel Sanches Neto continua a questionar a postura do irmão, ao autorepresentar-se, ao longo do discurso narrativo, como “o oprimido”: “Não foi você quem disse que nas tragédias gregas não existem culpados ou vítimas, e que as desgraças não são efeitos de determinados comportamentos, tal como na civilização cristã, e sim uma mera frivolidade dos deuses do Olimpo?” (2000, p.246). Carmen insiste na ideia de que, diferentemente do que foi exposto no livro do irmão, no destino de sua família não há culpados ou inocentes, e sim, uma batalha de forças, a defesa de virtudes, nem melhores nem piores, diferentes “O destino colocou você e o pai dentro dessa pequena tragédia, dentro de um embate de dois mundos, de valores diferentes, de suas sensibilidades.” (2000, p.246)

Como havia alertado anteriormente “(...) eu estaria do lado do pai assim como estive ao seu lado quando você era o oprimido.” (2000, p.244), a irmã de Miguel passa a usar seu poder de persuasão para modificar a imagem do padrasto, construída pelo irmão,

questionando assim a versão de Miguel Sanches Neto sobre os acontecimentos vividos. Crítica, uma vez mais, o modo como Sebastião foi retratado “A grande falha do livro é que ele não abraça também a história do padraço. (...) O que parece é que houve uma recusa de entender a história do padraço. (...) assim **é mais fácil incriminá-lo, colocá-lo na pele apertada do vilão**”. (Grifo nosso, 2000, p.246 – p.247). Para tal, argumenta, “Ele não lutou contra você, mas contra o universo que você representava para ele. (...) Não, meu irmão. Agora, depois de ler esse livro, tenho certeza que ele não lutava contra você, mas contra aquilo que você simbolizava.” (2000, p.246) prossegue em seu discurso em defesa do “oprimido”, representado agora não mais por Miguel, mas sim por Sebastião:

Para você, a coisa que o pai mais ama é o dinheiro. E está certo e errado ao mesmo tempo. (...) O que o pai mais ama são os instrumentos de trabalho, todos representados nesta caixa de engraxate. De pequeno engraxate a vendedor ambulante, de vendedor a trabalhador na roça (...) barbeiro de vila ou carpinteiro. Depois motorista em Maringá (...) feirante em Maringá (...) Depois, caminhoneiro, dessa vez com veículo próprio. A vida inteira trabalhando, se jogando de corpo inteiro no serviço. (...) O padraço que tanto trabalhou, mas que não sabe falar, que não sabe se expressar, que nunca escreveu uma carta, jamais se intimidou diante de qualquer situação difícil. (2000, p.247)

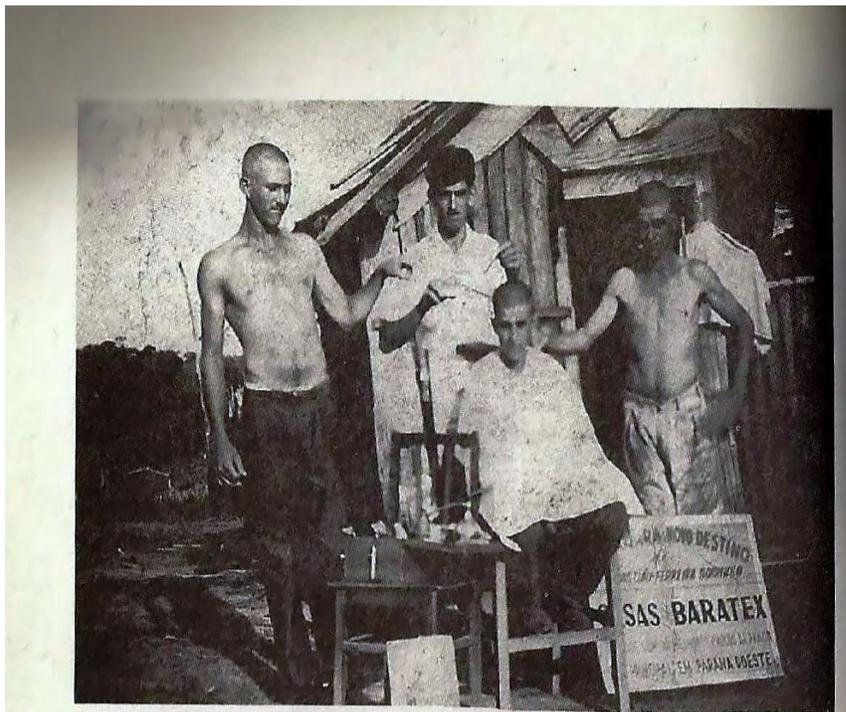
Com exposição da “pré-história” do padraço, até então silenciada na narrativa de Miguel, Carmen corrobora o que ela mesma já havia expressado anteriormente: “(...) ele tem 55 anos e parece 20 anos mais velho. Deu a saúde para mostrar que é possível vencer pelo trabalho, que a força da enxada é maior do que a da caneta”. (2000, p.246). Embora o narrador procure atribuir à figura de Sebastião o papel de “vilão”, acaba por reconhecer, na narrativa e nas fotos, o trabalhador incansável que é o seu padraço: “O pai quer que todo mundo seja igual a ele. Para uma pessoa ser boa tem que vender fruta como ele vendeu quando era mais jovem, tem que negociar como ele negocia” (2000, p.124) em outra passagem acrescenta: “Pra ele, o trabalho torna tudo nobre e não há nada mais honroso do que mostrar às pessoas as marcas do serviço.” (2000, p.165). As imagens utilizadas, como as fotos 09 e 10, (e a legendas contidas abaixo das fotos) pelo narrador ilustram o valor dado, por Sebastião ao trabalho.

**Foto 09:**



**Legenda da foto 09, em outra página:** “No centro, ainda sem o bigode que o acompanha até hoje, o jovem Sebastião – uma vida dedicada alegre e orgulhosamente ao trabalho.”

**Foto 10:**



*O padraсто, recém-casado com a primeira mulher, no papel de barbeiro amador, no pátio de sua chácara Novo Destino (quanta força neste nome!), em Paraná do Oeste. O barraco no fundo, construído por ele, era seu lar. Na placa, patrocinada pelas Casas Baratex, o orgulho de ver o seu nome em letra de fôrma.*

A legenda da imagem nove, mais especificamente, faz referência a uma realidade extratextual, “sem o bigode que o acompanha até hoje”, percebemos através do advérbio que o narrador relaciona as imagens não apenas ao discurso ficcional, mas lança “pistas” que remetem ao real, a um ser empírico. As fotografias acabam por ratificar também as profissões citadas por Carmen em sua carta, como barbeiro e trabalhador do campo.

Incorporando ao relato as imagens de Sebastião e ressaltando-o em sua narrativa, Carmen demonstra a Miguel que ele acaba dar-lhe papel de destaque no enredo, além de revelar sua importância na constituição do homem que o irmão é hoje: “No fundo, seu livro valoriza o padraсто”. (2000, p.248), afirmado logo em seguida “Apesar do ódio aparente, dá

para enxergar na sua vitória a dele. (...). Ao descrevê-lo, ao relatar sua participação nessa não-família, você está, por meio da escrita, dando visibilidade a ela.” (2000, p.248) Mostrando os valores do padrasto, seus traços positivos, como homem trabalhador, Carmen procura harmonizar a relação entre o irmão e Sebastião, mostrando, que embora o irmão creia ser diferente do padrasto, ambos são muito semelhantes, Miguel é, inclusive, mais parecido que os próprios filhos biológicos de Sebastião. Nesse sentido, declara:

Veja só. Você detesta relógio de pulso da mesma forma que o pai. Tem vergonha de sair de óculos e de bermuda assim como pai. Gosta de levantar cedo, de trabalhar até ver o fim do serviço. **Tal padrasto, tal filho.** Toda esta herança está no modo de você ver a literatura e de escrever. Você é um camponês no meio dos civilizados e isto é o reflexo da educação que, mesmo contrariado, você herdou no nosso rústico da família. Nem o Zé nem o Luís se parecem tanto com o pai como você, por isso seu livro é uma celebração do mundo dele, não é verdade? **Eu acho isso bonito, lutando contra o padrasto, você conseguiu ser o herdeiro dele.** (Grifos nossos, 2000, p.248)

Segundo Carmen, um dos principais motivos para a não aceitação de Sebastião, por parte de Miguel, é a aura heróica edificada em torno da figura do ente paterno, Antônio: “O padrasto tinha e continua tendo os defeitos dele, que foram insuportáveis porque a mãe te mostrou o nosso pai como modelo. A verdade é que você não se lembra do pai, ele nos chegou apenas pela única foto e por aquilo que a mãe contava.” (2000, p.248). No entanto, diante a um discurso que enaltece Antônio, sem o devido merecimento, em detrimento de Sebastião, não há mais razão para calar: “Durante muitos anos eu guardei um segredo. Mas não há mais sentido em manter você longe da realidade.” (2000, p.248).

Assim, ao aproximar-se do fim da carta, Carmen revela fatos muito diferentes dos apresentados pelo irmão, como o caráter heróico do pai: “A mãe sempre foi uma contadora de histórias e soube por a ficção na frente do real. Ela não queria que você se revoltasse com o lado feio do pai. Mas isso te jogava contra o padrasto, porque você queria que ele fosse perfeito como o pai. E essa era uma perfeição criada”. (2000, p.249). Prossegue, tirando a venda sobre a verdade oculta a respeito do pai, acabando por desmitificá-lo:

No último ano de vida, por estar desesperado, o pai se envolveu com roubo de café nas fazendas da região. Foi assim que ele conseguiu o dinheiro para fazer a maldita viagem em que ele morreu (...) ele fez isso para não enfrentar o trabalho pesado, por vergonha do trabalho. Ele também teve várias amantes durante o casamento, chegava em casa com marcas de batom na roupa e a mãe agüentava estas coisas em silêncio (...) não queria que ninguém mais sofresse, por isso nunca contou para você e nem terá coragem de contar. Apenas nós duas sabíamos. (2000, p.249)

Carmen encerra sua carta contrastando a conduta de Sebastião e o comportamento, recém revelada, Antônio: “Pude assim compreender melhor o padrasto. É um homem que leva

a sério a honestidade, tanto no trabalho quanto na família, e que nos passou esta gana pelo trabalho. (...) Me conte, quando você o viu fazendo qualquer coisa desonesta? Enganando alguém na cerealista?”. (2000, p.249).

Finalmente, o título dado ao capítulo parece fazer sentido. Com a carta, a história relatada por Miguel, a **sua** visão dos acontecimentos, realmente começa a ruir, faz-se o herdeiro de lembranças foram construídas por discursos que silenciavam verdades. Isso porque, muitos dos fatos narrados foram observados sob o ponto de vista de alguém que não desconhecia diversos elementos importantes para a própria história de vida, sendo, deste modo, deturpados pela falta de conhecimento.

Sob nosso ponto de vista, a carta da personagem Carmen serve para relativizar o discurso do narrador. Em verdade, relativiza ao mostrar que toda história possui mais de uma versão, mais de uma verdade; verdades que dependem de quem as observa e do ângulo sob o qual se observa. Estabelece-se assim, outro modo de ver os acontecimentos e a própria narrativa, que entra em confronto com a visão apresentada pelo protagonista Miguel.

A carta de fato existe/existiu? (como questiona uma das responsáveis pela editora Record, na orelha do livro), Teria ela sido escrita de fato por Carmen Sanches e depois anexada ao relato? Não poderia ser o texto da carta mais uma das estratégias narrativas utilizadas na construção do texto literário? Essas interrogantes são secundárias em vista de outro questionamento: em última instância, para que serve essa carta, qual o seu sentido na narrativa?

Por nossa parte, acreditamos que a carta é uma estratégica narrativa, como outras tantas utilizadas no livro, a fim de conferir maior verossimilhança ao relato, uma vez que, posta como está, isto, com a aparência de que foi incorporada ao relato após o livro estar concluso, configura-se como um documento que estabelece outra voz que vem a relativizar o discurso dominante, o do narrador. Além disso, a carta vem a suprir uma “deficiência”, já apontada pela editora, Luciana Villas-Boas e pela própria irmã de Miguel, Carmen: a ausência do ponto de vista do padrasto. Ao revelar a Miguel fatos desconhecidos, Carmen, procura promover uma reconciliação com o passado, um apaziguamento das diferenças e das mágoas, desestabilizando as certezas do narrador e estabelecendo verdades diversas daquelas acreditadas, e expressas textualmente, por ele.

### **3.4.1. Relação carta e epílogo.**

A carta, destinada a Miguel, escrita por Carmen, está, estrategicamente, posicionada justamente antes do último capítulo da narrativa, denominado “Epílogo” (2000, p.251). A nomeação dada ao capítulo é metafórica, pois nesse caso, não funciona como um dado paratextual<sup>15</sup>, mas como parte integrante do discurso, funciona como mais um capítulo do discurso literário. O “*Epílogo*”, no caso do romance analisado, é parte do texto narrativo, um capítulo um fechamento, o remate da narrativa, uma espécie de “o que posso relatar após a carta”. O narrador o usa para dar a conhecer, ao leitor, o desfecho dos acontecimentos relatados, o destino final da sua história ou, as ilações finais de um conjunto de ideias apresentadas, defendidas.

Em “*Epílogo*” o narrador, retorna à cidade da sua infância, Peabiru, 15 anos depois de ter partido. O aspecto envelhecido da cidade chama atenção: “As casas novas logo envelhecem, criando uma costa de poeira e limo, as chuvas dão cria a enxurradas gordas de terra vermelha enquanto, nos muros, invariavelmente sem reboco, o tijolo ainda guarda a sua cara do seu barro.” (2000, p.251), ao ver esse cenário, o narrador questiona-se: “Quando é que morreu esta cidade que insiste em viver em mim?” (2000, p.252). É nesse cenário que a nostalgia vem à tona.

Assim, o espaço narrativo não funciona apenas como o local no qual se desenvolve a ação, mas proporciona a atmosfera adequada às reminiscências do narrador e interfere, deixa sua marca, diretamente no sujeito que ele se tornou:

Quem passou a infância aqui só pode ter **esta alma encardida**. A poeira vermelha dá a tudo um véu de velhice. (...) Nesta rua brinquei com meninos, que hoje são mecânicos, bandidos, pequenos funcionários, ganhando com sacrifício o salário do lento suicídio, neste campo soltei pipas, aprendi a andar de bicicleta, tirei a roupa de uma menina que hoje tem cinco filhos (por favor, não me deixem sozinhos comigo). (Grifo nosso, 2000, p.251)

Pouco a pouco o narrador retoma os episódios já narrados, como que se o espaço o impelisse a lembrar. Relembra também momentos vividos com Sebastião, no entanto, não mais com raiva ou rancor:

No velho barracão, onde funcionava nossa cerealista, encontro apenas um oco povoado apenas de pó e teias de aranha – **útero seco da infância. Aqui ajudei meu padrasto quando Peabiru ainda tinha vida, carreguei sacos, vendi arroz**, feijão e amendoim no varejo, roubei dinheiro do caixa para comprar *O Capital*, de Marx, que, sem nunca ler, vendi, muito tempo depois, a um sebo de Curitiba. No barracão de madeira encontro as velhas balanças usadas para pesar a fatura de pequenos sitiantes (...) **Nestas balanças que jamais roubaram acumulei minha reserva de**

<sup>15</sup> Alberca, em *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), afirma que o “Epílogo” faz parte dos dados paratextuais: “(...) los espacios del paratexto (portada, contraportada, solapa, prólogo, epílogo, entrevistas promocionales, etc)” (p.175).

**honestidade.** (...) **Por onde ando esbarro no meu passado.** (Grifos nossos, 2000, p. 251 – p.252)

A Peabiru da infância não existe mais, ou melhor, continua a existir, mas apenas na lembrança de Miguel. Sobre isso, o narrador avalia: “Se tivesse ficado aqui, eu hoje não a teria comigo. Ela se apagaria, seria sorrateiramente substituída pelas ruínas de agora.” (2000, p.252 – p.253). A atual Peabiru é a cidade do abandono, “abandono” não só do espaço, mas de tudo o que ele representa. Assim como a cidade não é mais a mesma, o homem que hoje a visita também se modificou:

**Abandonado** o pequeno comércio no centro, onde os turcos vendem quinquilharias para o vento. **Abandonada** a praça que outrora exercíamos o dom da chalaça. **Abandonados** o os bares em que nos iniciamos nos caminhos do álcool. **Abandonados** os corpos flácidos das mulheres que um dia receberam o olhar indiscreto da nossa puberdade. (Grifos nossos, 2000, p.252)

Estabelece-se um choque entre duas cidades, a Peabiru das lembranças, da infância, e a Peabiru do presente. O narrador sente a sensação de não pertença ao espaço físico que visita:

**Os jovens não me reconhecem** mais e **nos velhos não me reconhecem.** (...) Tanto amigos viraram inimigos, **me olham como um intruso por ter traído um** destino, por não ter vestido a sina que a cidade me preparava, por não ter tido paciência para essa maldita poeira que envelhece as casas (...) (Grifos nossos, 2000, p.253)

**Os caminhos de Peabiru não levam a lugar nenhum. Aqui todo futuro é passado.** (...) Deixo o carro numa esquina e caminho em silêncio pelas ruas do passado. (...) Deixo o carro em uma esquina e caminho pelas ruas do passado. (...) encontro um bar íntimo sem nenhuma pessoa conhecida. (...) Bebo em silêncio, olhando cada detalhe. O balcão é o mesmo (...). Chove lá fora e olhando a paisagem embaçada é como se fosse a mesma de antigamente. **A mulher se aproxima do balcão para perguntar se sou daqui.** Respondo seco. — **Fui.** (...) — **Onde o senhor mora?** — **Numa cidade chamada memória.** — Não sei onde fica – diz a mulher enquanto me vira as costas para atender um jovem. (Grifos nossos, 2000, p. 253 – p. 254)

Assim, para o narrador/personagem, Miguel, a visita a Peabiru é o fim de um ajuste de contas com o passado. Dessa forma, o retorno a cidade natal indica um duplo movimento: na narrativa, o retorno ao sua cidade é um modo de reconciliar-se com as próprias lembranças. É preciso que o protagonista, já adulto, retorne a sua cidade para perceber que já não pertence mais a ela, tão pouco a atual cidade pertence às lembranças do seu passado; no plano do autor, realiza-se o intento de promover a matéria biográfica, portanto particular, a um *status* mais genérico, coletivo, como porta-voz dos entes calados. Nesse sentido, a obra adquire uma dimensão catártica, como a editora Luciana Villas-Boas já indicava, na orelha da obra,

configura-se como um “romance de formação”; a formação e o amadurecimento de um ser (ficcional, mas que procura através de estratégias narrativas assemelhar-se ao escritor, ser empírico) que procura organizar discursivamente sua trajetória existencial a fim de compreendê-la e a ela conferir sentido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegado o momento de apontar as considerações finais, as conclusões mais imediatas (e talvez as mais significativas) a que chegamos dizem respeito ao aprendizado de que toda obra literária “seleciona” sua teoria, bem como a consciência da necessidade de estabelecer um permanente olhar crítico e questionador, não apenas sobre o objeto escolhido, mas também em relação às teorias literárias que buscam fornecer suporte para explicar as produções literárias. Isso por que por mais que críticos, teóricos e estudiosos da literatura dediquem-se a elucidar os mais diversos assuntos e problemáticas pertinentes à literatura, nem sempre é possível abranger a complexidade de certas manifestações artísticas que compõem campo dos estudos literários. É nesse grupo de obras “problemáticas” que o romance, sob nosso ponto de vista, *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto está incluso.

Ao longo do exercício de análise, percebemos que a narrativa de Sanches Neto movimenta-se entre dois diferentes gêneros literários, o romance e a autobiografia, o que confere ao texto uma ambiguidade em termos de gênero. Apesar de se apresentar como romance e apresentar traços que o configurem como tal, também adota procedimentos da autobiografia como, por exemplo, a igualdade nominal entre autor, narrador e personagem. Desde modo, procuramos melhor compreender o modo como o gênero autobiográfico se estrutura ao longo da história e as suas particularidades. Identificamos, assim, que em suas teorizações Lejeune<sup>16</sup> aponta a possibilidade para que um romance adote procedimentos discursivos próprios da autobiografia, como o princípio da identificação, como acontece na obra com a qual trabalhamos.

Essa possibilidade, levada a cabo, configurou um gênero denominado por Serge Doubrovsky, como autoficção. É, nesse gênero relativamente novo que *Chove sobre minha infância*, por sua estruturação, parecia se adequar. No entanto, a conclusão a que chegamos, é que essa narrativa é um objeto “desajustado”, “estranho”, mesmo para as autoficções.

O que se registra no romance é um profundo imbricamento do autobiográfico e do ficcional, um entrelaçamento bastante complicado, na medida em que a recuperação do passado existencial de um personagem fictício, nos “moldes” do herói romanesco proposto por Lukács (1965), como apresentamos na análise, corresponde também a uma recriação de aspectos biográficos da vida do autor. Aspectos que são comprovados por elementos da ordem do documental, como as fotografias e a carta de Carmen. As fotos, sobretudo, ainda

---

<sup>16</sup> Página 29, Cap. II deste trabalho.

que se configure como uma aparente contradição interna, cumprem no romance um papel diferenciado, pois não servem apenas como um apoio imagético que fortalece o efeito de real no texto, mas ligam-se ao conteúdo ficcional, “comprovando-o”, isto é, o elemento fotográfico que remete à realidade empírica contribui para a composição do discurso verbal. Essa “atestação” do ficcional aponta para uma necessidade de recuperar o passado do próprio ser real, do autor. Esse entrelaçamento, entre o documental e o ficcional, dota o texto de uma profunda ambiguidade, gerando tensões que não cessam, na medida em que provoca dúvidas quanto à natureza da narrativa e sobre qual chave de recepção será vigente no momento da leitura, se o pacto romanesco ou o pacto autobiográfico.

Assim, a igualdade nominal entre autor, narrador e personagem identificada na narrativa, ganha dimensão ainda mais complexa com a inserção das fotografias. Enquanto a tripla identificação nominal se configura como mais uma técnica narrativa utilizada na construção do romance a fim de conferir ao texto maior verossimilhança, integrar as fotografias de família, que são considerados documentos, no entanto, indiciam um compromisso com a verdade, pois remetem a uma realidade anterior ao texto literário e verificável. É justamente esse compromisso com a verdade que não estaria presente nas autoficções, mas que encontramos em *Chove sobre minha infância* e que permite afirmarmos que a obra não se esgota na ficção, ultrapassando mesmo o (auto)ficcional.

Em diversos momentos do nosso trabalho afirmamos sobre o caráter “problemático” do romance de Miguel Sanches Neto. Nossa afirmação decorre da constatação de que essa é uma narrativa que questiona saberes canônicos, como atrelar o romance à ficção e a autobiografia à verdade, e que por isso obriga-nos a um constante repensar de conceitos teóricos que parecem tão “naturais” no meio acadêmico. A incorporação de imagens visuais, como as fotografias, além de indicarem o caráter documental/autobiográfico que se mescla à ficção, aponta também para um alargamento das fronteiras do campo literário, uma vez que, a palavra escrita promove uma abertura para o uso de recursos imagéticos, contaminando-se assim com outros signos de natureza tão diversa da sua. Em verdade, o que indicia a obra é um dos traços essenciais da cultura contemporânea, dado o papel relevante que passa a ocupar a imagem no cotidiano social. Frente a essa realidade, na qual a imagem possui uma força inequívoca na vida diária, o romance, em razão de sua plasticidade, como assinala Bakhtin (1988), acaba por se adaptar a um contexto no qual a palavra escrita parece não ser suficiente para registrar toda a experiência existencial dos sujeitos, especialmente em uma época marcada pela presença onívora do visual.

Somando-se a isso, o texto literário suscita múltiplas ressonâncias, entre elas o que *Chove sobre minha infância* coloca em discussão, e que é um problema pertinente à autobiografia, como já assinalava Paul de Man, e também à autoficção, é se, de fato, é possível, através da escrita, registrar os fatos tais quais aconteceram, isto é, se a linguagem seria capaz de registrar toda a intensidade da vida humana, de modo exatamente fiel, verdadeiro. Representar a si mesmo, ou as imagens que se tem de si mesmo, adotando procedimentos das autobiografias, mas, ao mesmo tempo, utilizando-se das propriedades do romance, aponta para o fato de que aquilo que consideramos “verdades” ou “mentiras”, nada mais são do que construções narrativas, assim como todo discurso.

*Chove sobre minha infância*, quiçá a autoficção de um modo mais amplo (ainda que de modo deslocado parece-nos sob esta ótica que podemos observar o romance que selecionamos), torna concreto um outro modo de pensar e representar a si mesmo. Traduz a consciência, por parte do sujeito que enuncia, de que quando se narra a própria vida, isto é, quando as experiências passadas são recuperadas através da memória e registradas discursivamente a fim de conferir a própria vida um sentido de totalidade, é impossível não fazer ficção, impossível não misturar o vivido e o inventado, nesse caso o ficcional e o documental, o que aconteceu e o que poderia ter acontecido.

## Referências bibliográficas

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. In: **Cuaderno del cilha**, Espanha, n.7/8, 2005-2006.

ALBERCA, Manuel. En las fronteras de la autobiografía. In: **II Seminário “Escritura autobiográfica”**. [S.l.: s.n.], ISBN 84-89869-87-1, p. 53-76, 1999.

ALERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.4, n.7, p.66-81, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **La chambre claire**. Éditions de l'Étoile, 1980.

BARRAL, Carlos. **Penúltimos castigos**. Barcelona: Seix Barral, 1983.

BORDIEU, Pierre. **La fotografía: un arte intermedio**. México: Nueva Imagen, 1989.

BRUSS, Elizabeth. Actos literarios. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudos e investigação documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

CALLEGARO, Adriana. **Autobiografía y narración**: La historia de vida y la configuración de imaginarios colectivos. [S.l.: s.n.], 2007. Disponível em: <<http://www.diegolevis.com.ar>>. Acesso em: 4 set. 2007.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Lições Americanas. Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DARRIEUSSECQ, Marie. L'autofiction, un genre pas sérieux”, In : **Poétique**. Paris, n.107, p.369-380, 1996.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1980.

EAKIN, Paul Jhon. Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancuian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

FERREIRA, Vergílio. **Um escritor apresenta-se**. Lisboa: INCM, 1981.

GENETTE, Gérard. **Fiction et Diction**. Paris : Seuil, 1991.

GOYTISOLO, Juan. **Paisagens depois da batalha**. Lisboa: Relógio D'Água, 1982.

GUSDORF, George. Condiciones y límites de la autobiografía. In: LOUREIRO, Àngel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: Estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. De Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

LAOUYEN, Mounir. **L'autofiction: Une réception problématique**. [S.l.: s.n.], [19--]. Disponível em: <colloque99\colloque99\208.html> Acesso em 11 mar.2009.

LAURENT, LENNY. L'AUTOFICTION, **Méthodes et problèmes**, Genève: Dpt de français moderne, 2003. Disponível em: <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>>. Acesso em: 17 abr. 2009.

LEJEUNE, Philippe. **Je est un autre** : L'autobiographie, de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Editions du Seuil, 1975.

LEJEUNE, Phillippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudos e investigação documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Trad de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LLOSA, Mario Vargas. **Tía Julia y el escribidor**. Barcelona: Seix Barral, 1977.

LUKÁCS, Georg **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

MAN, Paul de. La autobiografías como desfiguración. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudos e investigação documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

MIRAUX, Jean-Philippe. **L'autobiographie**: écriture de soi et sincerité. Paris : Nathan, 1996.

NETO, Miguel Sanches. **Chove sobre minha infância**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

OLNEY, James. Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudos e investigação documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

OLNEY, James. Autobiography and the Cultural Moment. In: OLNEY, James (Org.). **Autobiography**. Essays Theoretical and Critical . New Jersey: Princeton University Press, p.3-27, 1980.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. A cena aberta: a multiplicidade polifônica de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. In: **Revista Soletras**, n. 7, p.9 – 17, São Gonçalo, 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/soletras/7/01.htm>>. Acesso em: 17 mai. 2008.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, nº10, p.200-215, 1992.

ROBIN, Regine. **Identidad, memória y relato**: la imposible narración de si mismo. Cuadernos de posgrado. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Buenos Aires, 1996.

SIBILIA, Paula. **La vida como relato en Internet dos sondeos introspectivos y retrospectivos pierden peso en la conformación del “yo”**. Disponível em: <[http://www.alaic.net/VII\\_congreso/gt/gt\\_18/gt%2018%20p6.html](http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_18/gt%2018%20p6.html)>. Acesso em: 27 set. 2008.

SPRINKER, Michael. Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

VALLEJO, Fernando. **El desbarrancadero**. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. de Guido Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. In: **Cuaderno del cilha**, Espanha, n.7/8, 2005-2006.

ALBERCA, Manuel. En las fronteras de la autobiografía. In: **II Seminário “Escritura autobiográfica”**. [S.l.: s.n.], ISBN 84-89869-87-1, p. 53-76, 1999.

ALERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.4, n.7, p.66-81, 1991.

ARCHF, Leonor. **El espacio biográfico**: dilemas de la subjetividad contemporánea. México: Fondo de cultura económica, 2002.

ARCHUF, Leonor. La autoficción. El sujeto siempre en falta. In: ARCHUF, Leonor. et al. **Identidades, sujetos y subjetividades**. 2ed. Buenos Aires: Prometeo libros, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. **La chambre claire**. Éditions de l'Étoile, 1980.

BARRAL, Carlos. **Penúltimos castigos**. Barcelona: Seix Barral, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Coleção grandes cientistas sociais. In: KOTHE, Flávio (org). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1985.

BERGSON, Henry. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Teoria do efeito estético**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2003.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte**: Gênese e estrutura do campo literário. Trad. de Maria Lucia machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORDIEU, Pierre. **La fotografía: un arte intermedio**. México: Nueva Imagen, 1989.

BRUSS, Elizabeth. Actos literarios. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

CABELLÉ, Anna. Memorias y autobiografías en España. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

CALLEGARO, Adriana. **Autobiografía y narración**: La historia de vida y la configuración de imaginarios colectivos. [S.l.: s.n.], 2007. Disponível em: <<http://www.diegolevis.com.ar>>. Acesso em: 7 nov. 2007.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografías e diários íntimos. In: **Estudios históricos**. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, n.21, 1998.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Lições Americanas. Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASSIGOLI, Rossana. La memoria y sus relatos. In: **Fractal**, v. IV, n.13, p.139-176,1999.

CASTILLO, José Romera. Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991). In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: Estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: CHARTIER, Roger. (Org.). **História da vida privada**: da Renascença ao século das luzes. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DARRIEUSSECQ, Marie. L'autofiction, un genre pas sérieux”, In : **Poétique**. Paris, n.107, p.369-380, 1996.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1980.

EAKIN, Paul Jhon. **Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje**. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

ECO, Umberto. (1993). **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

FERREIRA, Vergílio. **Um escritor apresenta-se**. Lisboa: INCM, 1981.

FILINICH, María Isabel. **Enunciación**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1998.

FOISIL, Madaleine. A escritura do foro privado. In: CHARTIER, Roger. (Org.). **História da vida privada**: da Renascença ao século das luzes. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FUENTES, Carlos. **Geografía de la novela**. México: Fondo de la cultura económica, 1993.

GARCÍA, María Dolores Vivero. El discurso autobiográfico: ideología de la transparencia y mito de la autenticidad. **Revista Complutense de Estudios Franceses**. v. 17, p283-293, 2002.

GENETTE, Gérard. **Fiction et Diction**. Paris : Seuil, 2004.

GIMÉNEZ-RICO, Isabel Durán. **¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y americana.** Espanha: Estudos Ingleses de la Universidad Complutense de Madrid, 1993. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/fl1/11330392/articulos/EIUC9393110069A.PDF>> Acesso em: 23 de ago. de 2007.

GOLDIN, Daniel. **Leer y escribir antes y después de Babel**, 2006. Disponível em : <<http://www.ecumenico.org/leer.php/1057>>. Acesso em : 9 de mai. de 2007.

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: CHARTIER, Roger. (Org.). **História da vida privada: da Renascença ao século das luzes.** Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOYTISOLO, Juan. **Paisagens depois da batalha.** Lisboa: Relógio D'Água, 1982.

GUSDORF, George. Condiciones y límites de la autobiografía. In: LOUREIRO, Àngel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental.** Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade *versus* Pós-modernidade. In: **Arte em revista**, n.7, 1983.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Trad. De Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: 1991.

IGLESIA, Alicia Molero de la. Figuras y significados de la autonovelación. In: **Revista de Estudios Literarios**, n. 33, 2006.

IGLESIA, Alicia Molero de la. Autoficción y enunciación autobiográfica. In: **Revista de la Asociación Española de Semiótica**, n. 9, 2000.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios.** Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2003.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio.** Trad. De Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

KLEIN, Irene. **La narración de la memoria: La narración de historias de vida.** Buenos Aires: Prometeo, 2008.

KURNITZKY, Horst. **La búsqueda de la identidad: el sueño y la pesadilla.** [S.l.: s.n.], [19--] Disponível em : <<http://www.fractal.com.mx/F31kurnitzky.html>> Acesso em 20 de jul. De 2008 .

LAOUYEN, Mounir. **L'autofiction: Une réception problématique.** [S.l.: s.n.], [19--]. Disponível em: <<colloque99\colloque99\208.html>> Acesso em 11 mar. 2009.

LAURENT, LENNY. **L'AUTOFICTION, Méthodes et problèmes,** Genève: Dpt de français moderne, 2003. Disponível em: <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>>. Acesso em: 17 abr. 2009.

LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia:** Contribución a la teoría de las representaciones. Trad. De Óscar Barahona e Uxo Doyhamboure. México: Fondo de cultura económica, 1983.

LEJEUNE, Philippe. **Je est un autre.** L'autobiographie, de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique.** Paris: Editions du Seuil, 1975.

LEJEUNE, Phillipe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos:** estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** De Rousseau à Internet. Trad de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. Arte y crítica. In: **Fractal.** N. 28, ano 7, volume VIII, pp. 95-118, Trad. de Saúl Kaminer, [19--].

LINDÓN, Alicia. Narrativas autobiográficas, memórias y mitos: una aproximación a la acción social. **Economía, Sociedad y Territorio.** v.III, n.6., 295-310, [19--].

LIPOVETSKY, Giles. **A era do vazio.** Trad. de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1989.

LIPOVETSKY, Giles.; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. Trad. de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LLOSA, Mario Vargas. **Tía Julia y el escritor**. Barcelona: Seix Barral, 1977.

LOUREIRO, Ángel G. Bibliografía selecta sobre teoría de la autobiografía. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

LOUREIRO, Ángel G. Bibliografía sobre teoría de la autobiografía española. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

LOUREIRO, Ángel G. Problemas teóricos de la autobiografía. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

LUHMANN, Niklas. **Sobre la obra de arte**. Trad. de. Javier Torres Nafarrate. [S.l.: s.n.], [19--].

LUKÁCS, Georg **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

MAN, Paul de. La autobiografías como desfiguración. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

MIRAUX, Jean-Philippe. **L'autobiographie**: écriture de soi et sincerité. Paris : Nathan, 1996.

MOREIRAS, Alberto. Autobiografía: pensador firmado. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

MOYA, Francisco Ernesto Puerta. **La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerando como la autoficción de Ángel Ganivet**. 2003. 1207f. Tese (Doutorado em Filologia Hispânica) – Universidad de La Rioja, España, 2003.

MUKAROVKÝ, Jan. **Escritos de Estética y Semiótica del Arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979

NETO, Miguel Sanches. **Chove sobre minha infância**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

OLNEY, James. Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudos e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

OLNEY, James. Autobiography and the Cultural Moment. In: OLNEY, James (Org.). **Autobiography**. Essays Theoretical and Critical . New Jersey: Princeton University Press, p.3-27, 1980.

PAES, José Paulo. **O lugar do outro**: ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. A cena aberta: a multiplicidade polifônica de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. In: **Revista Soletras**, n. 7, p.9 – 17, São Gonçalo, 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/soletras/7/01.htm>>. Acesso em: 17 mai. 2008.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, nº10, p.200-215, 1992.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. De Lucy Moreira Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Trad. de Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1976.

ROBIN, Regine. **Identidad, memória y relato**: la imposible narración de si mismo. Cuadernos de posgrado. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Buenos Aires, 1996.

RODRÍGUES-LUÍS, Julio. **El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana**. México: Fondo de cultura económica, 1997.

RUSHDIE, Salman. **En la defensa de la novela, una vez más**. Trad. De Andres Hoyos. [S.l.: s.n.], [19--].

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SIBILIA, Paula. **La vida como relato en Internet dos sondeos introspectivos y retrospectivos pierden peso en la conformación del “yo”**. Disponível em: <[http://www.alaic.net/VII\\_congreso/gt/gt\\_18/gt%2018%20p6.html](http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_18/gt%2018%20p6.html)> Acesso em: 27 set. 2008.

SPRINKER, Michael. Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental**. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

VALLEJO, Fernando. **El desbarrancadero**. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Trad. de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1989.

VAVAKOVA, Blanka. Lógica cultural da pós-modernidade. In: **Revista de comunicação e linguagens**. N.6/7, 1988.

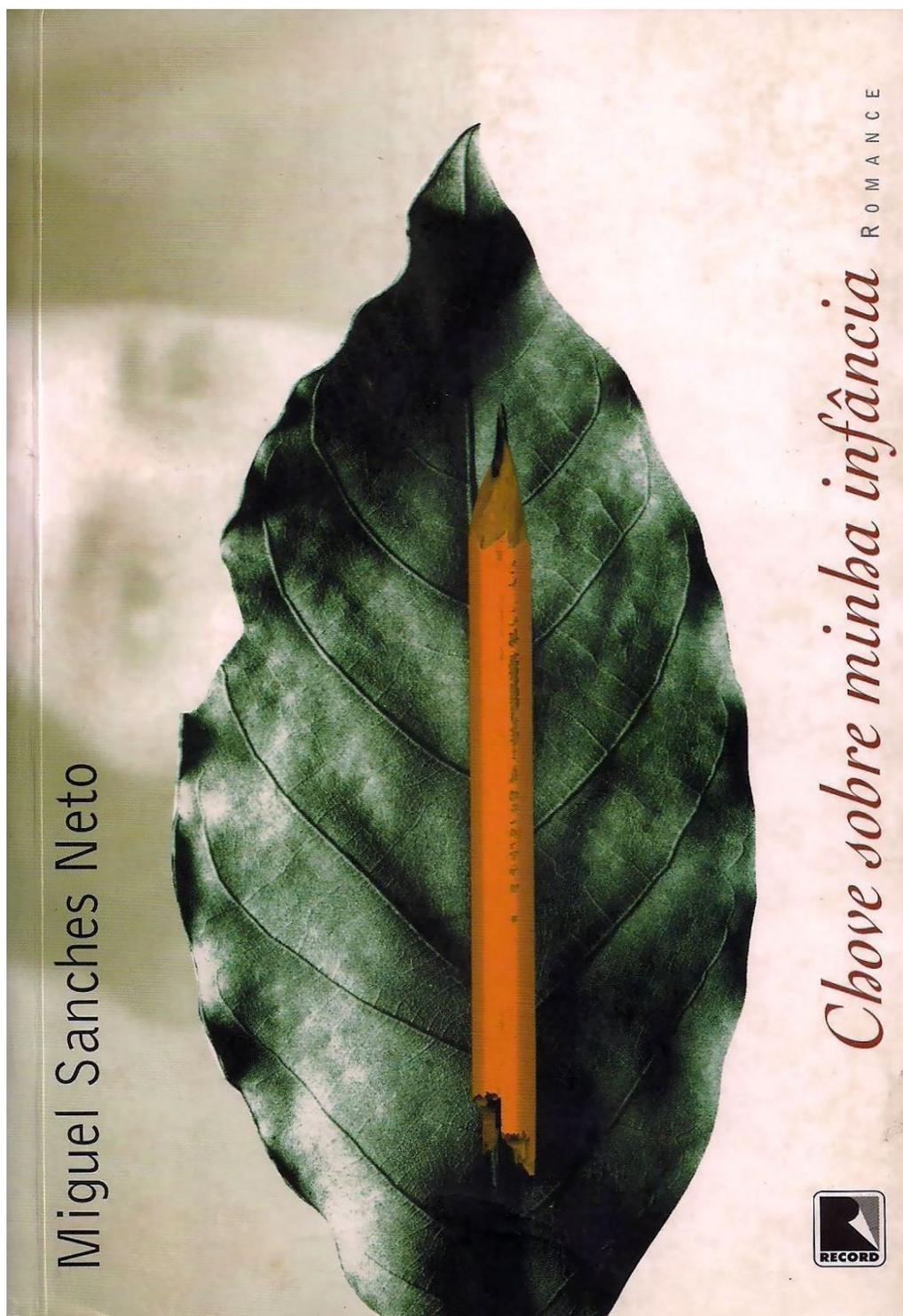
VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Posmodernidad, posmodernismo y socialismo. In: **Casa de las américas**, Cuba, n.175., 137-145, 1989.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

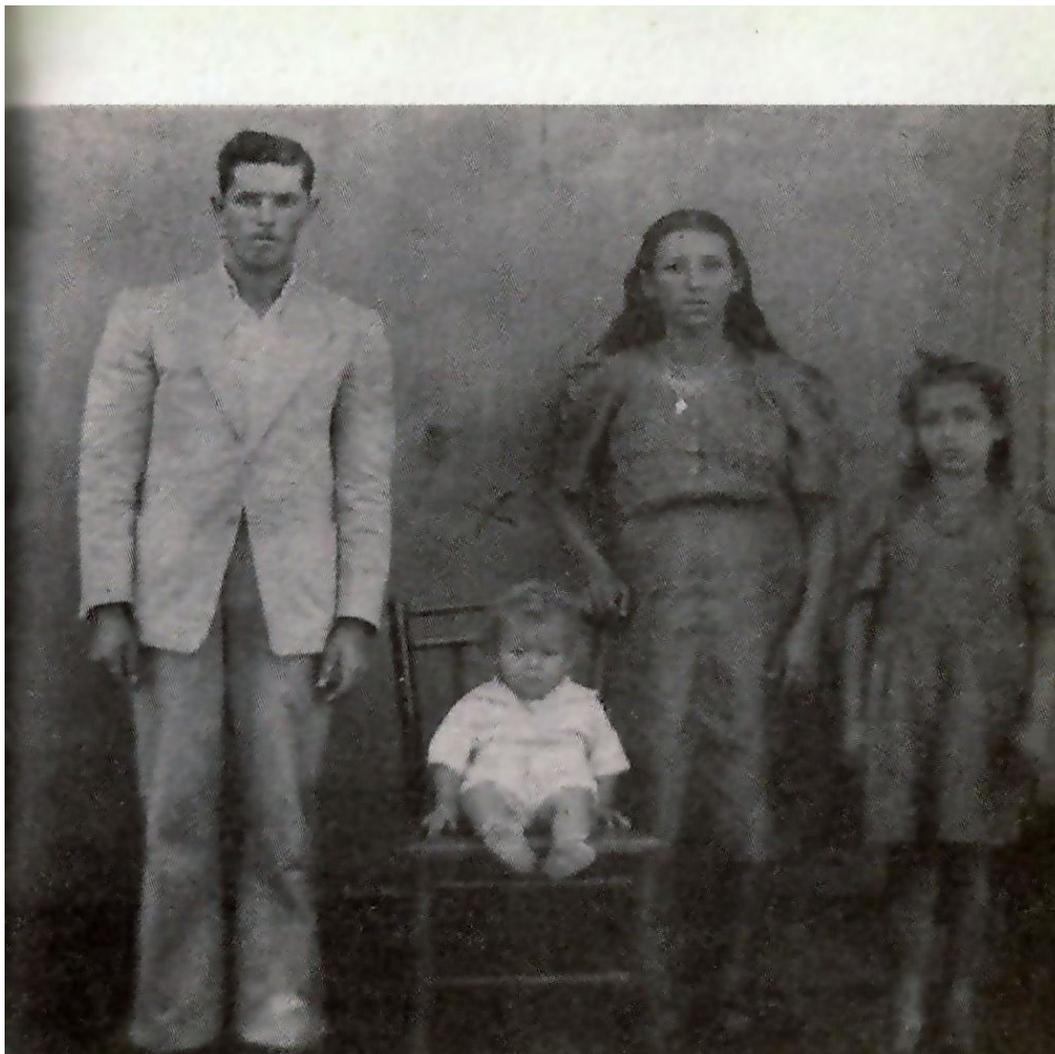
WEINTRAUB, Kart. J. Autobiografía y conciencia histórica. In: LOUREIRO, Angel (org). **La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental**. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

**ANEXOS**

ANEXO A: Imagem da capa.



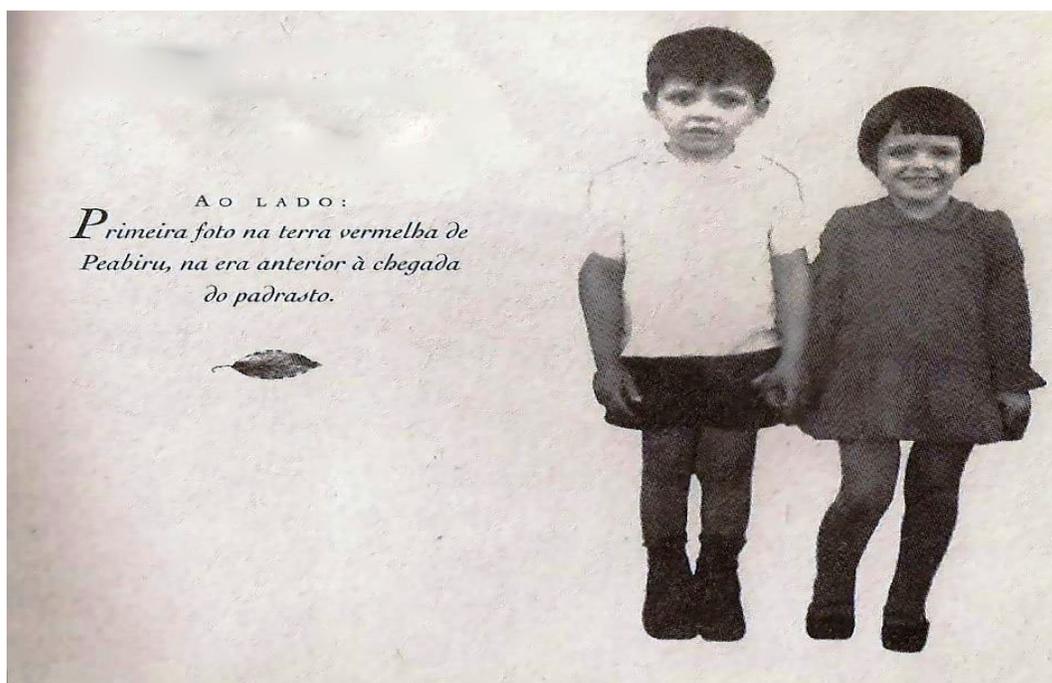
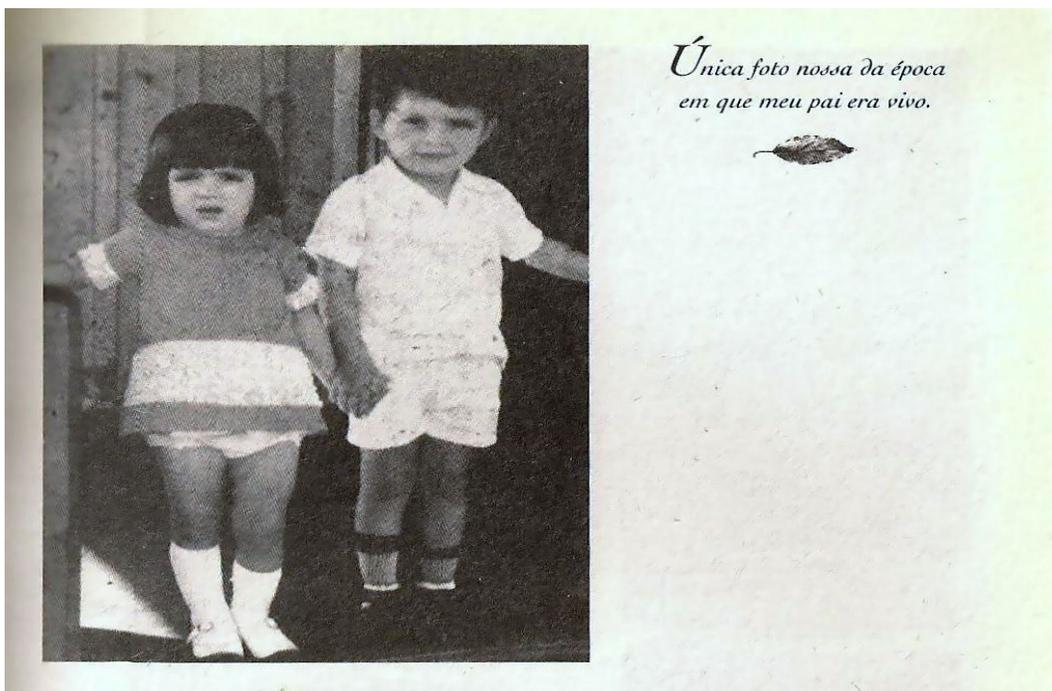
**ANEXO B:** Imagem da fotografia de Tio Lindolfo e família.



*Meu tio-avô Lindolfo, mulher e filhos  
— um gritante estilo caipira na  
roupa amarfanbada e no sem-feito da pose.*



**ANEXO C:** Imagens das fotografias de Miguel e a irmã, Carmem Sanches.



**ANEXO D:** Imagem da fotografia de Miguel, sua irmã e os filhos de Sebastião.