



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS**

ANTONIO CARLOS VIEIRA CAETANO JÚNIOR

**LUTO E ESCRITA DE SI:
JOGOS AUTOFICCIONAIS EM *O PAI DA MENINA MORTA***

Salvador
2019

ANTONIO CARLOS VIEIRA CAETANO JÚNIOR

**LUTO E ESCRITA DE SI:
JOGOS AUTOFICIONAIS EM *O PAI DA MENINA MORTA***

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras Vernáculas – Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Antonio Eduardo Soares Laranjeira.

Salvador
2019

AGRADECIMENTOS

À minha família, por tudo. Todos os meus agradecimentos começam por vocês.

A Leandro, que testemunhou e aturou boa parte da escrita deste trabalho, e cujo apoio me emociona todos os dias.

A Laranjeira, cuja orientação, compreensão e amizade me guiaram até aqui.

A Maiza, cuja amizade transcendeu quaisquer expectativas, e a Jacqueline, pelo companheirismo nos momentos tensos.

Aos amigos e às amigas que me acompanharam.

Ao PET-Letras e ao Instituto de Letras da UFBA, pelo aprendizado.

Às que se foram: minhas memórias com vocês estão em cada linha e além.

“Para viver, temos de nos narrar; somos um produto da nossa imaginação. Nossa memória é, na verdade, um invento, uma história que reescrevemos a cada dia. [...] Por isso, quando alguém morre [...] é preciso escrever o final. O final da vida de quem morre, mas também o final da nossa vida em comum. Contar o que fomos um para o outro, dizer-nos todas as palavras belas necessárias, construir pontes sobre as fissuras, livrar a paisagem das ervas daninhas”

(MONTERO, 2019, p. 104)

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo o romance *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro, que se configura de modo a exercer ambiguidades e promover tensionamentos entre os conceitos de autor e narrador, ficção e não ficção, tecendo narratividades concomitantemente à elaboração do luto do narrador. Em vista disso, com base em uma abordagem transdisciplinar, buscamos refletir sobre o narrador e suas estratégias no ato de narrar, sobre o espaço biográfico e seus constituintes (especialmente a autoficção), e sobre o luto, de modo a investigar como essas concepções repercutem na produção de subjetividades, na criação de mitos do escritor e no fenômeno do retorno do autor.

Palavras-chave: O pai da menina morta. Escrita de si. Espaço biográfico. Luto.

ABSTRACT

This work's subject is the novel *O pai da menina morta*, by Tiago Ferro, which invokes ambiguities raising tensions between the concepts of author and narrator, fiction and non-fiction, weaving narrativities concurrently with the narrator's notions of mourning. Therefore, based on a transdisciplinary approach, we seek to reflect on the narrator and his strategies in the act of narrating, the environment and its constituents (especially auto-fiction) and grief, in order to investigate how these conceptions affect the production of subjectivities, the creation of myths of the writer and the phenomenon of the author's return.

Key words: *O pai da menina morta*. Self writing. Biographical space. Mourning.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
2 DA ESCRITA DE SI: EXPERIÊNCIAS NARRATIVAS	12
2.1 DA DUPLA OUTRIDADE.....	23
2.2 DA AUTOFICÇÃO E DOS JOGOS AUTOFICCIONAIS	28
3 DO LUTO E DO RETORNO DO AUTOR.....	41
3.1 DO RETORNO DO REAL	43
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
5 REFERÊNCIAS.....	59

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

[Matrix]

Morpheus diz a Neo que ele vive em um sonho.

Você quer acordar?

Neo se surpreende quando entende que os ferimentos feitos na realidade virtual da Matrix são também sentidos no corpo físico.

A boca dele sangra.

Ele passa o dedo para ter certeza de que é sangue de verdade.

É.

Não tem jeito.

Quem morre em um sonho nunca mais acorda.

Resume playing. Start from the beginning.

(FERRO, 2018. p. 12)

O recorte do romance de Tiago Ferro, citado acima, encontra-se nas primeiras páginas e já deixa pistas para o leitor de alguns caminhos que conduzem a narrativa. No trecho, o narrador aproveita uma cena do filme hollywoodiano *Matrix* (1999) para construir a sua própria narrativa. No filme, os seres humanos foram dominados pelas máquinas e vivem, literalmente, mergulhados em casulos, enquanto são forçados — sem ter esse conhecimento — a viver em uma simulação de realidade virtual, a matrix, que recria um mundo tal como era antes da dominação das máquinas.

Ao decorrer do filme, vemos o personagem principal, Neo, com a ajuda de Morpheus, sair e entrar na simulação virtual da matrix mais de uma vez. O protagonista fica, então, sabendo sobre uma das regras que vigem aquele sistema virtual: se um indivíduo se fere ou morre na matrix, o corpo desse indivíduo também se ferirá e morrerá fora da matrix, ou seja, no mundo real tomado pelas máquinas. Um questionamento pode ser feito aqui: o mundo real é “mais real” que a matrix?

No romance de Tiago Ferro, podemos aproveitar esse questionamento não com o intuito de respondê-lo, mas sim de refletir sobre a narrativa, suas personagens, seus conflitos e, de certa forma, sobre o próprio Tiago Ferro, afinal, em seu romance *O pai da menina morta*, são trabalhados tensionamentos dos paradigmas que estão associados na elaboração de um discurso literário autoficcional: autor e personagem, realidade e ficção.

O trecho acima intitulado “[Matrix]” é uma apropriação de uma cena presente no filme, mas o romance dá continuidade à sua própria narrativa através dessa cena. Percebe-se, então, que o romance de Tiago Ferro expõe estratégias, esquemas (jogos) narrativos que brincam com as noções do que é real e do que não é.

O pai da menina morta foi publicado em 2018 pela editora *Todavia* e é o primeiro romance de Tiago Ferro. Com uma estrutura de texto fragmentada e de forma não linear, a história trata, de maneira geral, sobre a situação de uma família, principalmente de um pai, da classe média paulistana, após a morte de uma de suas filhas, de oito anos, por complicações de uma gripe. Dito isso, na narrativa acompanhamos não só diversas situações do cotidiano e do passado dos personagens — assim como referências à arte, ao cinema, à literatura e à política —, como também podemos perceber que tais situações e referências se mostram atravessadas aos temas do luto, da perda e do trauma.

Entretanto, refletir sobre *O pai da menina morta* nos guia para outras tensões no que tange à teoria literária. Beatriz Sarlo, na contracapa da edição de 2018 da editora *Todavia*, nos informa: “Tiago Ferro escreve sobre a ausência. Sua filha de oito anos morreu”. Ficamos sabendo, então, que o autor e o narrador-personagem perderam uma filha com a mesma idade e pela mesma causa. A partir desse primeiro dado, e ao se fazer rápidas pesquisas ao longo da leitura, percebe-se que autor e personagem não compartilham apenas a tragédia da perda da filha, mas outros tantos pontos em comum, como idade, formação e ocupação.

Entretanto, é importante frisar no início deste trabalho que não nos interessa identificar a obra como romance, romance autobiográfico ou autoficção (mesmo porque trataremos o objeto do trabalho por romance), mas sim identificar e refletir sobre os discursos autoficcionais e as estratégias narrativas que mobilizam a obra, tendo em vista que tais estratégias são tecidas intimamente com os discursos das narrativas do eu, da escrita de si, que promovem modos de subjetivação. De acordo com a teórica Diana Klinger, é conveniente reformular a categoria de autoficção para as ficções contemporâneas, pois ela “deixa aparecer os paradoxos da subjetividade nos discursos contemporâneos” e “[...] se insere no campo mais amplo da escrita de si, a partir do questionamento dos conceitos de representação e subjetividade” (KLINGER, 2006, p. 13). Se a autoficção se insere a partir da descentralização desses conceitos preestabelecidos, faz-se necessário deslindar os caminhos pelos quais a autoficção tensiona barreiras conceituais.

Porém, é inegável que os pontos de congruência que aproximam autor e narrador demandam das análises do texto que não ignorem características comumente encontradas em obras de autoficção, mas pensem nas mesmas dialeticamente, em vista de ampliar o campo de atuação e reflexão na área. Por outro lado, pensar a autoficção na obra de Tiago Ferro não é pensar sobre o gênero autoficção em si, mas sim nos jogos narrativos, que podemos chamar de jogos autoficcionais, ali trabalhados. Afinal, nossa hipótese é de que, a partir da abordagem da narrativa de Ferro, que potencializa a escrita de si através das performances do luto e do mito

do escritor, podemos pensar tais estratégias como reverberações possíveis no que concerne à ambiguidade entre ficção e não ficção, autor e narrador, personagem e sujeito, com os estudos das subjetividades. Dessa forma, somos de acordo que precisamos pensar a autoficção para se pensar *O pai da menina morta*.

Sendo assim, para considerarmos os jogos autoficcionais promovidos na narrativa do romance, precisamos nos voltar para alguns conceitos que nos auxiliarão a perpassar por entre as vozes constitutivas desses jogos. Para tanto, as concepções do ato de narrar atrelado necessariamente à experiência vivida, assim como a de um narrador pós-moderno que observa e narra o outro voltando o olhar para si mesmo — conceitos de Walter Benjamin (1994) e Silviano Santiago (2002), respectivamente — serão imprescindíveis para se navegar por entre as idas e vindas dos narradores em *O pai da menina morta*. Tomando essas perspectivas como base, propomos melhor compreender como Tiago Ferro ficcionalmente opera com as escritas de si (na construção das personagens, no procedimento de se autoficcionalizar) e em que podem resultar esses procedimentos (estrutura não linear do texto e da narrativa, multiplicidade de vozes do narrador, luto como performance, abertura do texto — que trata de um evento particular — para o outro).

Consideraremos também as abordagens de Leonor Arfuch e Diana Klinger sobre a inter-relação (não necessariamente obrigatória) da autobiografia e da autoficção, respectivamente, e o fenômeno do retorno do autor. De acordo com Klinger (2006), é possível pensar a autoficção como uma performance do autor e que tal movimentação auxilia na criação do mito do escritor. Com a contribuição de Leonor Arfuch, pensaremos a criação desse mito na perspectiva da “tendência confessional dos meios [...]” (ARFUCH, 2012, p. 21), tão presente nos estilos de vida do mundo contemporâneo, principalmente em cenários urbanos e transnacionais, como é o caso de São Paulo em *O pai da menina morta*.

Dessa forma, ao pensar as escritas do eu sob uma ótica descentrada — como um contramonumento, como aborda Arfuch, ou seja, não dependente de um referente real para criar diferentes personas e produzir subjetividades —, nos é permitido expor um eu que é incompleto, fragmentado e que se encontra em processo constante de autoconstituição de si. Esses serão os tópicos abordados no capítulo 1.

Dito isso, no capítulo 2 consideraremos os processos de elaboração do luto como uma das possibilidades de se configurar estratégias narrativas, pois o luto, ao também se realizar através das escritas de si, cria condições favoráveis para o retorno do autor e auxilia nas análises da obra em relação à reverberação de vozes de um sujeito fragmentado. Para tanto, nos apoiaremos em alguns conceitos da psicanálise, principalmente de Freud e de leituras sobre

abordagens de Lacan, no que concerne às suas pesquisas sobre o luto e o real, respectivamente. Barthes e seu *Diário de luto* também serão fundamentais para vislumbrarmos as ramificações de uma escrita de si em situação de luto.

Considerando, portanto, a hipótese de Diana Klinger de que a autoficção é uma performance do autor e de que através dessa observa-se o fenômeno do retorno do autor, espera-se com este trabalho compreender como as estratégias autoficcionais de Tiago Ferro estão relacionadas com a elaboração do luto performatizada pelo narrador-personagem, configurando, assim, um entrelaçamento entre as experiências do próprio Ferro com sua personagem ficcional.

Ou seja, acreditamos que no romance de Tiago Ferro, através do discurso do trauma — no nosso caso, do luto —, foi possível configurar e reconfigurar uma performance narrativa estimuladora de modos de subjetivação que, sim, são mobilizados pelas personagens, mas que, tal como na autoficção, através de certos pontos de identificação entre a vida do personagem e a vida do autor, movem a narrativa por este entrelugar da literatura capaz de trazer novamente o autor para um plano central de discussão.

Porém, de acordo com Klinger (2006), o autor que retorna não é aquele autor monumento, acabado, detentor de toda produção de sentido de sua obra de arte, mas sim um autor que se ficcionaliza durante o processo criativo da escrita, que se mostra fragmentado, que performa identidades, vozes e mitos de si mesmo enquanto desenvolve narrativas e que, ao se confundir com o narrador, se constitui no tempo presente da história que narra.

Por meio disso, ao estudar o romance, este trabalho se desenvolve por uma abordagem transdisciplinar, útil na busca por formas variadas de leitura e interpretação e que deslocam certos paradigmas da tradição literária no que concerne à escrita de si, os discursos com formatos autoficcionais e as constituições de subjetividades. Nossa leitura se faz através de uma visão descentrada do autor e, conseqüentemente, da literatura como um campo, pois interpela estudos de modo a se pensar as constantes mudanças e tensionamentos que a arte promove nas barreiras convencionais que a categorizam.

2 DA ESCRITA DE SI: EXPERIÊNCIAS NARRATIVAS

[sábado] Vou com a Lina assistir ao último filme do Godard. Só está em cartaz no Top Center da Paulista. Estaciono na alameda Santos e corto caminho pela Fnac. Vejo *A idade viril*, do Michel Leiris, em destaque. A sala ficou velha, mas ainda passam os bons filmes. Leio a orelha do livro enquanto as luzes estão acesas. A Lina me fala que é preciso decidir se vamos ou não ter filhos. Ela quer ser mãe jovem. Fico mal-humorado. Rosno qualquer coisa e o filme então começa. A narrativa é toda fragmentada [...] (FERRO, 2018, p. 9).

O trecho intitulado “sábado” é o segundo trecho dos vários que compõem o romance e mostra-se útil por dispor de certas escolhas narrativas que, aos poucos, auxiliam no desenvolvimento desse narrador. É conveniente pensarmos em imagens aqui, afinal, por fazer uso de sentenças curtas, o narrador expõe essas imagens de modo a configurar um tom narrativo, um estilo de contar histórias, e, por falar de si, constrói a si mesmo enquanto narra.

Mas como seriam essas imagens mobilizadas na cena? Em uma sucessão de curtas orações percebemos que o narrador possui uma companheira com a qual aparenta ter um estilo de vida que seria considerado *cult*: frequenta cinemas de rua, assiste a filmes que não estão necessariamente inseridos na categoria de filmes altamente comerciais como os *blockbusters* de Hollywood, frequenta livrarias, consome livros etc. Podemos ainda compor este narrador como alguém em um relacionamento estável o suficiente para que considere ter filhos e, também, a quem tal ponderação o irrita.

As informações chegam assim, uma atrás da outra, e configuram em cena as imagens que as concebem (como *flashes* de memória), pois, apesar das sentenças curtas, cada uma delas apresenta informações que contribuem com o desenrolar da narração ao mobilizar modos de subjetivação dos personagens. Ter essas concepções em mente será útil para construirmos nossa abordagem de um narrador como um sujeito que mobiliza uma escrita de si e, dessa forma, está em permanente construção.

Quando o filme do Godard inicia, o narrador diz: “A narrativa é toda fragmentada”. O mesmo se mostra verdadeiro em *O pai da menina morta*, e por isso é conveniente falarmos de sua estrutura. A história segue de forma fragmentada e não linear, ou seja, as noções de tempo e espaço, assim como alguns elementos que compõem as narrativas, como o próprio narrador e até mesmo os personagens, possuem características que não seguem certos parâmetros consolidados pela tradição literária, especialmente no que concerne ao romance moderno.

No que tange às estratégias narrativas em relação à estrutura, sobre *O pai da menina morta*, Ricardo Augusto de Lima (2019, p. 7) diz:

O romance não é linear: a fragmentação vai ser representada de várias formas, que vão desde a estrutura do texto — pequenos fragmentos de texto com título entre colchetes, como [eu], [sábado], [cinzas], [lista] — até a forma como o protagonista anônimo tenta dar sentido não a uma experiência, mas ao mundo depois dela.

Os títulos entre colchetes na obra de Ferro a que Lima se refere dão voz à narração que orbita em torno de temas variados: podendo ser sobre trabalho, sobre política. Muitos trazem à tona a temática da morte, do luto e, embora muitos deles sejam facilmente remetidos a diários ([Carnaval], [Hoje], [Quinta-feira], [1990], [outono]), devido à sua associação a condições espaço-temporais específicas, outros (como [eu], [homem velho], [humor], [natureza morta]) se mostram de difícil referencialidade com um tempo, um espaço e mesmo com um narrador específico.

Como dito anteriormente, os títulos entre colchete poderiam remeter à escrita de um diário, mas isso se deve menos a uma referencialidade a tempo e espaço e mais à elaboração de uma escrita episódica em tom memorialista. Os títulos funcionam similarmente a títulos de capítulos, antecipando o que será tratado no texto abaixo e, a partir deles, a narração irá movimentar experiências e situações que se comunicam entre si. Mas de que forma? Cada fragmento não desenvolve uma narrativa única e independente, mas, ao ser observado por uma perspectiva mais ampla, remodela narrativas múltiplas e intercambiantes em um ritmo ininterrupto de suplementação e sobreposição de sentidos. Talvez um dos principais elementos dessa multiplicidade se dê através da mudança das vozes narrativas, as quais irei detalhar a seguir.

O pai da menina morta não possui apenas um narrador. Ou, se formos mais cuidadosos, não possui apenas uma voz narrativa. Todavia, neste trabalho importa muito mais considerar que essas vozes estão emaranhadas e são indissociáveis do que descobrir identidades referentes a cada uma delas. Em *O pai da menina morta* não se distingue autor de personagem, como também não se pode distinguir ficção de não ficção. Todas essas vozes se separam e se fragmentam ao mesmo tempo em que se entrelaçam. Dito isso, com o objetivo de exemplificar essas vozes intercambiáveis e visando uma melhor compreensão, destacaremos as três vozes principais.

Temos, então, o narrador cuja alcunha dá nome ao romance: O Pai da Menina Morta¹. Ele é divorciado e tinha duas filhas. Uma delas, a falecida, ele chama de Minha Filha; a outra ele chama de Minha Outra Filha. Essa persona é a voz mais frequente na narrativa, pois seguimos suas divagações e elaborações de luto no processo de escrita de um livro que ele começou a escrever após a morte da Minha Filha, e o detectamos com mais facilidade nos trechos intitulados “Eu”, embora não apenas nesses. “[Eu] Crianças encenam estranhas coreografias enquanto dormem. [...] Na minha cama com a Minha Filha e a Minha Outra Filha, nossos corpos vão se tocando minimamente, cotovelos, pontas dos pés, cabeças. É preciso garantir que ninguém caia do palco” (FERRO, 2018, p. 32).

Também temos Lina, a ex-esposa d’O Pai da Menina Morta, porém percebemos sua voz poucas vezes. Abaixo, um exemplo:

Recebi uma proposta para vaga de professora assistente em uma universidade particular recém-inaugurada na Cidade do México. DESPENCANDO. Pode ser interessante. RUINDO. Aceitei. TERREMOTO MATA APENAS UM CASAL. Embarco em quatro dias. ESCOMBROS. O.k. VÍTIMAS FATAIS. Pensei em levar a Nossa Outra Filha para conhecer a abuela. ASSASSINATO. O.k. PENA DE MORTE (FERRO, 2018, p. 38).

A terceira voz é mais escorregadia. Ela é alguém que não se insere na história por uma pessoa narrativa específica. Observemos o seguinte trecho:

[Olho] Ele quer viver uma cena de *A história do olho*. Ele vai. Ele leu o livro em seis diferentes idiomas. Ele decorou cada vírgula, cada ponto e cada buraco do texto. [...] Ele conta com o Autor Destes Fragmentos para narrar cada ato dele de forma idêntica ao escrito pelo Bataille. Ele sugere ao Autor Destes Fragmentos que dê *copy/paste* no texto original (FERRO, 2018, p. 117).

Há aqui um narrador onisciente narrando uma situação vivida por um sujeito “Ele” e por um sujeito denominado o “Autor Destes Fragmentos”. “Ele” solicita ao “Autor Destes Fragmentos” que escreva uma cena, de forma que a escrita seja idêntica à escrita de Bataille, autor de *A história do olho*, 1928. Logo em seguida, temos:

Quando tocou a maçaneta fria, John sabia que o início estava próximo. Algo lhe dizia isso. [...] John finalmente decidiu abrir a porta. O Autor Destes Fragmentos se irrita. Ele realmente não é capaz de narrar com realismo uma cena longa. [...] Eu nunca serei o Bataille. Eu não sou um romancista? Não. Jamais. As pessoas vão ler o seu livro porque nunca foram a uma noite de autógrafos de um autor morto. Você é uma aberração (FERRO, 2018, p. 118).

¹ Para evitar equívocos na leitura do trabalho, ao mencionarmos o nome do romance, o representaremos grifado em itálico: *O pai da menina morta*. Já a alcunha utilizada pelo narrador será representada tal como no romance (O Pai da Menina Morta).

Observamos no início do fragmento a inclusão de um personagem com nome de origem inglesa: John. Trata-se de um personagem do texto sendo escrito pelo Autor Destes Fragmentos, no qual há a tentativa de reproduzir a escrita de Bataille. Mas, no final desse mesmo fragmento há uma mudança radical na voz narrativa. Surge um “Eu”. “Eu nunca serei o Bataille. Eu não sou um romancista?”. Quem é esse “Eu”? O narrador onisciente se transforma, então, em um narrador-personagem e demonstra suas inseguranças como escritor.

Retomando o que foi dito antes, somos da opinião de que tentar detectar as vozes narrativas como se fossem pertencentes a pessoas diferentes beira o impossível, e não nos proporciona reflexões pertinentes. O que os trechos acima repercutem é esse transbordamento de vozes que se misturam, tornando as barreiras que separam vozes e estilos narrativos porosas. Dessa forma, podemos conjecturar que as vozes que se fazem ouvir através dessas personas diferentes são facetas de um sujeito. Qual sujeito? Novamente, não se pode dizer, mas sabemos que esse sujeito, o narrador em *O pai da menina morta*, promove configurações que auxiliam nesse entrecruzamento de vozes e experiências.

Sobre identidades e experiências intercambiáveis, Stuart Hall (2011, p. 12) afirma que:

[...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas — ao menos temporariamente.

Podemos, então, pensar que a multiplicação dos sistemas de significação abrange, também, vivências, experiências e, dessa forma, sentimentos, conhecimentos, luto etc. E pensar no luto como esse fator que permite identificações entre identidades distintas nos dá subterfúgios suficientes para pensá-lo como constituinte de subjetividades e das escritas de si. Pensamos o luto como um elemento potencializador desses entrecruzamentos de vozes e experiências e, como veremos no capítulo 2, também um elemento que promove o fenômeno do retorno do autor.

Dessa forma, não consideremos o Pai da Menina Morta, a Lina, o Autor Destes Fragmentos, nem outras personas, como personagens descolados um do outro, por mais que nos referenciemos a eles distintamente. São, sim, facetas e personas de um sujeito fragmentado e múltiplo, pois este é “conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’, formada e transformada continuamente [...]” (HALL, 2011, p. 11). As vozes e suas experiências se confundem na elaboração do luto.

Quando O Pai da Menina Morta diz que “é preciso garantir que ninguém caia do palco”, vemos a tensão de um pai tentando manter suas filhas a salvo. Quando vemos a narrativa de Lina entremeada por medos, desastres e morte, percebemos os rastros de um trauma em sua subjetividade. Ou quando a persona do Autor Destes Fragmentos não consegue escrever como deseja e duvida de sua capacidade ao imaginar a recepção das pessoas ao seu trabalho, logo associamos às muitas vezes em que o próprio Pai da Menina Morta se diz inadequado e que será sempre marcado por essa alcunha. “O Pai da Menina Morta será sempre inadequado. Em todos os lugares” (FERRO, 2018, p. 31).

O luto espraia-se e deixa rastros em todas as vozes de todas as facetas do romance, indicando através de performances na narrativa a fragmentariedade e a não completude do sujeito que narra. Retomando Lima, o romance, ao brincar com as performances dessas vozes narrativas que mudam e se mesclam, elabora um “jogo meta e intertextual”, criando uma “narrativa múltipla e incrivelmente sensível à experiência da perda e do luto” (LIMA, 2019).

Assim, foi possível relacionarmos as diferentes manifestações operadas pelo narrador de Ferro como demonstrações de um indivíduo que se constitui a partir de uma elaboração do luto, e que a faz a partir da escrita. Essa localização do narrador como sujeito pós-moderno é crucial para o vermos como um sujeito que mobiliza identidades, constituindo sua subjetividade.

Para Foucault,

Em primeiro lugar, penso efetivamente que não há um sujeito, fundador, uma forma universal de sujeito que poderíamos encontrar em todos os lugares. [...] Penso, pelo contrário, que o sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de maneira autônoma, através de práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade — a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural. (FOUCAULT, 2006, p. 291)

Tal conjuntura nos permite, então, considerar outras perspectivas de performances do eu, como a escrita de si. Os procedimentos que podem ser interpretados como movimentos que se constituem para uma escrita de si foucaultiana — *hypomnêmata* e correspondência — não são novos, embora possam ser, pelo “viés da estética da existência” (FOUCAULT, 1984, p. 144), relacionados com a concepção de sujeito pós-moderno de Stuart Hall.

Começamos, desse modo, a refletir sobre os modos de sujeição que o narrador e suas vozes narrativas em *O pai da menina morta* mobilizam. A narração no romance, podendo remeter à leitura de um diário ou de um caderno de lugar comum, potencializa as maneiras pelas quais podemos identificar estratégias de escrita de si.

[lista]

Do que ainda vou fazer neste livro:

Ir para um retiro em Campos do Jordão.

Ter o meu mapa astral feito.

Beijar a professora de Yoga.

Beijar um homem.

Sofrer com o divórcio.

Morrer todas as manhãs e todas as noites durante trezentos e noventa e quatro dias.

Encerrar o luto.

Me arrepender e mergulhar de volta no luto.

Fingir que eu acredito.

Fingir que eu não acredito.

Reescrever este livro pelo resto da minha vida.

(FERRO, 2018, p. 25-26).

Para interpelarmos o trecho acima, movimentemos algumas contribuições de Michel Foucault em relação a duas formas constituintes da escrita de si: as correspondências e os *hypomnêmata*. Adiantamos que uma estratégia conveniente de análise que utilizaremos será a de considerar presentes no romance as estratégias que caracterizam ambas as formas de escritas de si.

De acordo com o teórico, a correspondência constitui “uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros” (FOUCAULT, 1984, p. 156). Logo, acreditamos que o ato de escrever um livro demonstra uma abertura através da qual O Pai da Menina Morta pode “‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 1984, p. 156). E o fato de o tema central do livro ser o luto e a refundação de um mundo após a perda de alguém demonstra como esse estado da mente pode promover (embora não necessariamente) formas de interação para com o outro, nesse caso, com o leitor da correspondência, ou seja, do livro, mesmo que esse outro não saia do mundo platônico e da fantasia, nunca se concretizando em um indivíduo de carne e osso. O ato da correspondência se faz apenas na intenção da exposição e do compartilhamento. “O outro” pode ser muito bem o próprio eu.

No trecho acima, o Pai da Menina Morta trabalha um exercício comumente utilizado por escritores: organizar ideias, pensamentos, ações, desejos. Mas, além disso, percebemos outra movimentação. O luto, novamente, deixa rastros em suas estratégias de escrita, mas não somente de forma a manifestar uma dor. Também o é. Porém, quando lemos “Reescrever este livro pelo resto da minha vida.”, verificamos que a elaboração do luto confunde-se com a escrita (correspondência) justamente por essa escrita se confundir com sua própria vida. O luto pode, desse modo, ser interpretado como um modo de constituição de si e, portanto, de escrita de si.

Afinal, a correspondência deve ser vista “menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (FOUCAULT, 1984, p. 157).

Quanto aos *hypomnêmata*, Foucault (2006, p. 147-148) afirma que eles representavam um conjunto de anotações, reflexões, que “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”. O teórico também chama atenção para o fato de que os *hypomnêmata* poderiam também servir de matéria-prima para que o autor obtivesse “meios para lutar contra uma determinada falta ou para superar alguma situação difícil, como o luto” (FOUCAULT, 2006, p. 147-148). Dessa forma, precisamos nos voltar para o romance também por essa perspectiva: uma *hypomnêmata* cujo intuito envolve superar o luto.

Foucault ainda acrescenta que as *hypomnêmata* “[...] Constituem de um material e um enquadre para exercícios a serem frequentemente executados: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc” (FOUCAULT, 2006, p. 148). Pensando nas citações e fragmentos que representam os *hypomnêmata*, podemos recortar do romance os seguintes trechos: “Thank God the memory of her is still too strong” (FERRO, 2018, p. 42)²; “I believe that the purpose of death is the release of love” (FERRO, 2018, p. 105)³; “Things always seem to end before they start” (FERRO, 2018, p. 105)⁴. A primeira frase é recortada do livro *A anatomia de uma dor*, de C. S. Lewis; a segunda é uma frase dita por Laurie Anderson em razão da morte de Lou Reed; e a terceira é um trecho da canção *Hello, it's me*, do álbum *Songs for Drella* (1990), de Lou Reed e John Cale. Todos os recortes falam sobre a morte, o luto, a memória do vivo de alguém que já faleceu.

O Pai da Menina Morta, ao reunir esses recortes, assim como tantos outros no romance, está recorrendo aos procedimentos de composição dos *hypomnêmata*. Ele tem, então, uma faceta criada: a de alguém que teve acesso a certos livros e canções e que os utiliza em suas produções literárias; a faceta de alguém que demonstra um lado de seu gosto literário e musical (mesmo porque Lou Reed e suas canções serão citados no romance outras vezes). Essas estratégias o constituem como um sujeito inserido em um cenário cultural específico.

Mas, como Foucault frisa, os *hypomnêmata* não são constituídos por quem os reuniu; quem os reuniu é que é constituído pela reunião dos *hypomnêmata*. Essa é uma inversão paradigmática importante, pois descentra a figura autoral, e será crucial para este trabalho mais adiante ao se refletir a figura do sujeito que narra em narrativas de formato autoficcional, com

² “Graças a Deus, a memória dela é ainda muito forte” (tradução nossa).

³ “Acredito que o objetivo da morte é a libertação do amor” (tradução nossa).

⁴ “As coisas sempre parecem terminar antes de começar” (tradução nossa).

a finalidade de investigar o retorno do autor como um mito do escritor. O Pai da Menina Morta irá realmente reescrever seu livro por toda a sua vida.

Percebe-se, assim, que os elementos que constituem o romance indicam uma movimentação na narrativa que invariavelmente nos faz refletir não sobre a identidade do narrador (pois já discutimos a constituição difusa do mesmo em associação ao conceito de sujeito pós-moderno), mas sobre suas experiências e inserções em experiências alheias. Entretanto, nossa posição neste capítulo não é a de identificar quais experiências são do narrador ou não, mas sim considerar que ele se constitui a partir do entrelaçamento das experiências que envolvem o luto, independente de serem suas.

Desse modo, poderemos ponderar sobre as estratégias do narrador em seus deslocamentos e teorizar sobre as possíveis reverberações de sua voz no romance, para assim, quem sabe, conjecturar sobre os espaços que o mesmo ocupa. Analisemos, então, o seguinte trecho:

[AA] O filhinho do Eric Clapton caiu da janela do prédio onde ele morava. Nova York, acho. Ele não teve coragem de descer para ver o corpo. [...] Ele se preocupa se o filho dele o reconhecerá no paraíso. Ele chora todas as manhãs antes de ler a cartilha com os doze passos do AA e enfrentar mais um dia. Ele começou a sentir dores nas mãos. Vai parar de tocar guitarra. Uma pena. Vai voltar a beber. Vai se separar da mulher. Só não vai bater nela porque a dor nas mãos é insuportável. Vai quebrar a casa inteira. Vai chutar a televisão, as cadeiras, a porta do banheiro e a Fender Stratocaster usada na primeira gravação de ‘Layla’. Vai mandar instalar uma tela dupla no apartamento só para garantir que ele não pule atrás do filho em uma noite fria e triste de natal (FERRO, 2018, p. 93).

Aqui temos o narrador comentando e refletindo sobre o caso da morte de Conor, 4 anos, filho de Eric Clapton e Lory Del Santo, que caiu da janela de um prédio em Nova York em 1991. O acidente, é claro, repercutiu nas mídias e ainda hoje é lembrado com pesar. Os paralelos com o enredo do romance objeto de nosso trabalho são evidentes. Eric Clapton e O Pai da Menina Morta são marcados pela perda de suas crianças; ambos compartilham dessa experiência, e a experiência é um elemento válido para discussão quando se pensa no narrador.

Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, apoia-se em duas imagens, que ele chama de “representantes arcaicos”, para discorrer sobre o ato de narrar: o camponês sedentário e o marinheiro viajante. Essas imagens constituem-se a partir da experiência de vida. O camponês sedentário representa aquele que narra as experiências dos outros; ele narra o que ouviu das histórias que lhe foram contadas. Já o marinheiro comerciante viveu e experienciou as histórias que narra. Para Silviano Santiago (2002, p. 44),

Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro.

Entretanto, não daremos mais ou menos credibilidade ao que está sendo narrado pelo fato da experiência d’O Pai da Menina Morta ser similar à de Clapton. Afinal, nos interessa não uma suposta autenticidade do narrador conferida pelo evento que narra, mas sim como ele se constitui ao fazê-lo.

Sobre o camponês sedentário e o marinheiro viajante, Benjamin, contudo, acrescenta que “essas duas famílias [...] constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199). Ou seja, ao narrar, estamos sempre associando nossas experiências com as experiências do outro.

Voltando ao trecho citado acima, ambas experiências de Eric Clapton e d’O Pai da Menina Morta se assemelham; apesar das condições de falecimento não terem sido as mesmas, a morte do filho ou filha põe esses narradores em certo par de similaridade. Porém, não é a morte das crianças em si que os reúne, e sim o luto. Voltando ao trecho, quando lemos “Vai chutar a televisão, as cadeiras, a porta do banheiro e a Fender Stratocaster usada na primeira gravação de ‘Layla’”, vemos a narração trazendo a situação em que se encontrava Clapton, mas nesse caso não podemos atribuir ao narrador a posição do camponês sedentário, que narra o que se passou ao outro, pois, sabemos, o narrador também perdeu uma filha. Por mais específica que seja a experiência narrada — as atitudes de Clapton perante seu luto —, ela também se confunde com as experiências do narrador.

Chutar a televisão, as cadeiras e a porta do banheiro são ações que remetem a algo que se faria na privacidade do lar, então como nosso narrador poderia saber em detalhes o que Clapton fez ou deixou de fazer? Não há nenhuma menção feita pelo narrador que indique que ele tenha, por exemplo, lido alguma biografia ou autobiografia do cantor⁵, ou assistido a alguma entrevista. Sendo assim, o narrador toma a liberdade de ficcionalizar um evento da vida de alguém famoso, o que nos permite pensar muito mais em como essa estratégia constitui modos de subjetivação do narrador do que no próprio Eric Clapton. Ao trazer o cantor para jogo, o narrador faz além do que falar do outro: fala de si mesmo *ao falar do outro*. A experiência desse outro parece pôr em pauta a própria experiência do narrador. E, como veremos detalhadamente

⁵ No Brasil, o título desse livro é Eric Clapton: A autobiografia, publicado pela editora Planeta em 2007.

no capítulo 2, isso também dá forma à performance que constitui o retorno do autor como um mito.

Essa abordagem dialoga com o que Silviano Santiago (2002) teorizou em seu ensaio *O narrador pós-moderno*, e pode nos direcionar para uma concepção que se aproxime mais do narrador de Tiago Ferro. Para o teórico, “[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 2002, p. 45), o que nos afasta da ideia de autenticidade, afinal, ninguém se restringe de narrar o que quer que seja simplesmente por não ter experienciado direta ou indiretamente um evento. E mesmo na ação da reflexão, do pensar sobre algo, ao considerar apenas a autenticidade, as diferentes formas de saber que movimentam o discurso são restringidas.

Foucault (2014, p. 17) chama esse fenômeno de vontade de verdade, no qual se busca o que é autêntico, real, verdadeiro etc.

Enfim, creio que essa vontade de verdade, assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, tende a exercer sobre os outros discursos — estou sempre falando de nossa sociedade — uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também [...]. (FOUCAULT, 2014, p. 17)

A sociedade está, então, localizada nesse meio de busca pela verdade. Precisamos saber se algo realmente aconteceu do modo como nos foi contado. Precisamos ouvir algo de alguém que tenha realmente experienciado o ocorrido, e se não ouvimos diretamente da pessoa que experienciou a ação, desejamos saber de nosso narrador em que posição ele se encontra em relação a essa narrativa, ou seja, em que grau de intimidade, de proximidade, ele se encontra com o evento narrado. Também queremos saber qual o nível de informação o narrador possui sobre os sujeitos que são centro da ação, ou seja, de acordo com nosso imaginário, é mandatório também ter conhecimento dos meios pelos quais o narrador soube do evento que narra.

Conforme esse imaginário na sociedade, o movimento do narrador em *O pai da menina morta* segue também em direção a uma autenticidade, pois, quando não está falando de si, está se utilizando de experiências alheias semelhantes às suas para narrar. A busca por essas experiências semelhantes não é, de modo algum, aleatória. O Pai da Menina Morta, seja para processar informações sobre sua perda ou sobre seu luto, busca por experiências similares, o que fortalece a legitimidade de seu discurso. Nessa busca, uma das estratégias do narrador é a de operar personalidades cujos filhos morreram — “O Gil também perdeu um filho já adulto

em um acidente de carro [...]. O Gil decidiu formolizar o corpo do rapaz” (FERRO, 2018, p. 92) —, ou, como no trecho a seguir, opera casos que ocorreram em sua juventude:

Meu pai, na hora do jantar, me conta que ligaram no trabalho dele para que ele voltasse imediatamente para o prédio porque um jovem havia se matado. [...] A mãe da garota suicida só conseguiu voltar a comer depois de um dia, uma semana, dez anos. Cada naco de alimento que com muita força a língua dela empurra em direção à garganta desce arranhando toda a parede do esôfago. E fica ali, aquele bolo apodrecendo parado no estômago por semanas. (FERRO, 2018, p. 77-78).

Aqui vemos de maneira menos sutil o narrador de Tiago Ferro se constituindo como um narrador pós-moderno da visão de Santiago. Observando essa descrição do processo de alimentação e digestão de uma mãe em luto em detalhes tão precisos, é quase impossível ignorar que o narrador-personagem saiba como a mãe dessa garota que se suicidou estava se sentindo na época, a não ser que consideremos que ele esteja falando da própria experiência ao falar da experiência do outro. Por mais que as experiências não sejam as mesmas, tanto na *causa mortis* quanto por, obviamente, se tratarem de sujeitos diferentes, no final do dia ainda temos um pai e uma mãe em processo de luto. E será, também, através do luto, que as experiências irão intercambiar sentimentos e sensações.

Feitas, portanto, essas necessárias observações sobre experiência e autenticidade — sobre o se colocar através do outro — na narrativa, é preciso uma rápida desconstrução do nosso olhar direcionado à experiência por si só, e nos voltarmos para a imagem da experiência. Afinal, agarrar-se completamente ao fato de que, se o narrador movimenta algo, significa dizer que esse algo necessariamente aconteceu a ele, seria deixar-se levar ingenuamente para a seara da autenticidade. O luto é um processo individual, mas também coletivo, e, por isso, cultural, sujeito, portanto, a construções sociais, a influências religiosas e espirituais e a tantas outras formas convencionais de se viver em sociedade.

Ou seja, apesar de observarmos que o luto aproxima experiências, não forçosamente tais experiências aconteceram com o narrador. Podemos dizer que o narrador tenha sentido as mesmas sensações que a mãe da garota suicida ao deglutir alimento (mesmo porque ele não traz essa imagem detalhada em nenhum outro momento)? Podemos. Entretanto, mostra-se pertinente considerar menos as experiências e mais as imagens propagadas pelo senso comum dessas experiências. Mesmo quem não passou pela experiência de perder alguém pode imaginar que alimentar-se pode ser um processo dificultoso.

A partir dessas reflexões em torno da experiência e das imagens que manipulamos culturalmente por estarmos inseridos em sociedade, precisamos nos enveredar nos caminhos

dos discursos autoficcionais. Afinal, pensar a inserção da voz autoral performática na ficção nos permite refletir sobre as estratégias de um indivíduo que projeta a própria voz como forma de autoconstituição. Sendo assim, podemos também teorizar sobre as tramas que envolvem as percepções identitárias na sociedade.

2.1 DA DUPLA OUTRIDADE

Para refletirmos sobre *O pai da menina morta*, especialmente no que tange às suas estratégias em relação ao narrador e em como este se dispõe de forma a entrecruzar percursos com o próprio Tiago Ferro, é preciso que se volte de forma mais direta para tais estratégias. Ao considerarmos as fronteiras teóricas que envolvem nossas discussões — sendo elas sobre o sujeito narrador, o autor ou os jogos autoficcionais constituídos na ficção —, compreende-se melhor como essas fronteiras tensionadas rearranjam a nossa visão do romance de Ferro. Ao observarmos as fronteiras e os entrecruzamentos entre as figuras do autor e do narrador, assim como as noções de ficção e não ficção (ambas convencionais), estamos, assim, melhor compreendendo as maneiras com que essas mesmas figuras se mobilizam ao “ignorar” tais fronteiras.

Dessa forma, para refletirmos sobre as sobreposições de vozes e experiências diferentes no narrador de *O pai da menina morta*, será necessário termos em vista algumas noções. Considerando, então, a ficcionalização de si, partiremos, juntamente com Leonor Arfuch (2012), de um pensamento bakhtiniano que diz ser “impossível equiparação entre vida e relato, e, portanto, [...], sobre a não identidade entre autor e narrador, ainda que ambos tenham o mesmo nome no relato e na vida: cria-se um personagem até mesmo na confissão mais sincera ou no testemunho da verdade mais apegada aos fatos” (ARFUCH, 2012, p. 18-19). Ou seja, de acordo com os teóricos, existe uma relação íntima e obrigatória entre falar de si e criar um personagem. Vejamos o seguinte trecho do romance:

[eu]

Tenho na clavícula esquerda o que se chama de calo ósseo. Não dá pra notar por baixo da roupa. Foi resultado da emenda do osso quebrado em um treino de aikido em janeiro de 1996. Estou com quarenta e um anos e não luto mais. Minha frequência cardíaca só passa de cem batimentos por minuto quando faço sexo. Tenho um metro e oitenta e sessenta e quatro quilos. Sem que eu precise praticar qualquer tipo de exercício, me apresento em um corpo socialmente aceito. Minha relação com a comida é esta: tanto faz um prato sofisticado ou um sanduíche na esquina. Sempre uso camiseta, jeans e tênis. Sinto pena dos homens elegantes. Como se não bastasse colocar e tirar tantas máscaras sem parar, ainda desperdiçam tempo com o figurino. Prefiro me

concentrar no roteiro. A Minha Filha morreu no dia 26 de abril de 2016 (FERRO, 2018, p. 9).

No capítulo/fragmento acima (o primeiro do romance), o narrador não diz seu nome e ainda não se apresentou como O Pai da Menina Morta. Nesse fragmento é pertinente observar como o narrador se apresenta, pois expõe uma compreensão de si à medida em que seu olhar migra por entre diferentes referenciais: ele mesmo e ele em relação ao outro. Na escrita de si, o sujeito se constitui e, ao fazer isso, estabelece o exercício de outridade, ou seja, o sujeito “é” à medida em que sua visão de si em relação à sua visão do outro é constituída.

Tomemos como repertório para nossa reflexão o seguinte depoimento: “Tenho um metro e oitenta e sessenta e quatro quilos”. Aqui o narrador volta-se, literalmente, para o seu corpo, a casca que o insere fisicamente no mundo, que configura um traço exclusivamente seu. Mas não se pode sequer considerar uma medida de altura, ou de peso, ou qualquer outra medida, sem pôr, juntamente a essa perspectiva, a altura e o peso de um outro. Utilizam-se medidas numéricas de peso e de altura justamente para se detectar a diferença do eu com o outro. Se todos tivessem a mesma altura ou o mesmo peso, ainda precisaríamos de medidas? Podemos considerar que sim, mas somente para se ter a informação de um peso e uma medida que seria geral para todos. Porém, aqui seu peso e altura o inserem em moldes sociais de aparência que, sim, mudam a depender do cenário sócio cultural. Portanto, ao trazer aspectos de sua aparência física, o narrador está se inserindo em um contexto social ao passo que se individualiza. O eu e o outro são indissociáveis.

O narrador também exhibe alguns de seus gostos e estilos: como se veste; como se porta; como se alimenta; como seu corpo reage a certos estímulos. E ao fazer isso, parece expor as condições de sua performatividade enquanto agente de sua própria narrativa. Ele continua sua apresentação, dessa vez voltando para o seu vestuário: “Sempre uso camiseta, jeans e tênis. Sinto pena dos homens elegantes”. Nesse recorte observamos uma construção de si associada ao vestuário, nesse caso, performando um sujeito que não aparenta grandes preocupações com moda, com regras de vestimenta ou com qualquer restrição em relação ao uso de certas roupas em determinados locais ou momentos. O narrador diz que *sempre* usa camiseta, jeans e tênis e, dessa forma, se localiza e se constitui.

Mas essa constituição não se dá apenas através do narrador, mas de sua visão para com o outro (como vimos anteriormente quando refletimos sobre as hipóteses de Silvano Santiago sobre o narrador pós-moderno). O Pai da Menina Morta, ao dizer que tem “pena dos homens elegantes”, chama o outro para o momento de sua apresentação, e sua pena vem desse lugar da

diferença, da contrapartida: o narrador *não* atua como esses homens elegantes. Por mais que reconheça que, como eles, coloca e tira “tantas máscaras sem parar”, se nega a ter de se preocupar com o figurino. Ou seja, mobiliza uma das formas de constituição de si mesmo que não se faz apenas pela semelhança, pelo encontro dos pares, mas pela diferença, pela não consonância, pelo *outro*.

Entretanto, a relação com o outro não deve ser encarada como o contraponto entre dois polos opostos — afinal, considerar essa perspectiva seria, de certa forma, flertar com a ideia de um sujeito único, cujo eixo mantém-se em sua “essência” e que faz orbitar em torno de si as performances e a “utilização de máscaras” —, mas como um jogo identitário orquestrado *pelas próprias* multiplicidades do sujeito, que se entrelaçam e se comunicam entre si na medida em que o constituem. Mesmo porque não acreditamos na definição desse sujeito único como a única forma de ancoragem com a chamada realidade, mas em um que exerce o que Leonor Arfuch (2010) vai chamar de dupla outridade.

Não haveria “uma” história do sujeito, tampouco uma posição essencial, originária ou mais “verdadeira”. É a multiplicidade dos relatos, suscetíveis de enunciação diferente, em diversos registros e *coautorias* (a conversa, a história de vida, a entrevista, a relação psicanalítica), que vai construindo uma urdidura reconhecível como “própria”, mas definível só em termos relacionais: *eu sou tal* aqui em relação a certos *outros* diferentes e exteriores a mim. Dupla “outridade”, então, para além de si mesmo [...] (ARFUCH, 2010, p. 129, grifo da autora).

Ou seja, podemos considerar aqui formas de entrelaçamento do falar de si, no romance de Ferro, como estratégias de dupla outridade. O Pai da Menina Morta volta seu olhar para si e tece imagens constitutivas de sua subjetividade que, segundo Arfuch, só é definível em “termos relacionais”, ou seja através do outro, da comparação, da diferença. O Pai da Menina Morta, então, ao assumir uma narrativa que traz de volta suas experiências passadas, assume uma dobra de si sobre si mesmo em uma elaboração da outridade: uma *suspensão do eu de si mesmo*. Pois, o “eu suspenso”, ao se olhar, não olha mais para si, mas para uma versão de si promovida por ele, passando a ser um outro.

Voltando ao trecho citado anteriormente, a utilização que o narrador faz de termos relacionados às artes cênicas, como figurino e roteiro, são pertinentes para a abordagem que utilizamos ao interpelarmos esse sujeito narrador no romance de Ferro. O Pai da Menina Morta, ao reconhecer que todos, assim como ele, põem e tiram máscaras sem parar, reconhece que sua voz parte de um sujeito que é inominável, mas não por não existir, e sim por ser múltiplo. Ao saber-se múltiplo, o narrador do romance elabora agenciamentos de si mesmo que são variados:

do sujeito que prefere comer de certo modo; do sujeito que narra; do sujeito sedentário cujo batimento cardíaco só alcança cem batidas por minuto durante o ato sexual; do sujeito filho e do sujeito pai, e tantos outros agenciamentos relacionados à profissão, à cidade em que vive, aos livros que leu, aos filmes que assistiu, às ideologias, às crenças e as posturas que segue.

Pertinente afirmar que mobilizamos o termo “agenciamento” em conformidade com as abordagens de Deleuze e Guattari (2011, p. 18), em que os teóricos afirmam que um agenciamento maquínico “é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para *um corpo sem órgãos*, que não para de desfazer o organismo”. Ou seja, a constituição do sujeito por meio da ação de coletar e colecionar, dentre uma gama múltipla de possibilidades, estilos de vida, gostos, interesses, que não apontam para um sujeito uno, mas para uma coletividade de devires imprecisos, um “corpo sem órgãos”.

Dito isto, concentremo-nos em um agenciamento em particular: o do escritor. Pois o narrador do romance revela adiante na história que está em processo de escrita de um livro, o que nos leva a considerar o papel do narrador do romance que, não só pode seguir obedientemente as indicações de um roteiro, como construir e mudar o roteiro durante a sua performance. Ou seja, em *O pai da menina morta*, escrever e atuar associam-se a um narrador em processo de escrita de si. Ele afirma que os homens elegantes “desperdiçam tempo com o figurino”, pois para eles, no jogo da atuação, da performance, o figurino, a maneira de se apresentar em sociedade, é de extrema importância para se localizar como indivíduo.

Já *O Pai da Menina Morta* prefere se concentrar no roteiro: naquilo que expõe a vida como ela acontece, entre personagens, falas, ações, conflitos, enredos, narrativas. O roteiro, porém, juntamente com o figurino, compõem elementos integrantes das artes cênicas, da performance, tanto para os atores, que performam o texto do roteiro, quanto para o autor, que vislumbra personagens e situações diferentes no ato do processo criativo de sua escrita. Isso, de certa forma, configura um tipo de atuação, porém uma que acontece na malha do texto, nos momentos em que o a(u)tor se põe no lugar de seus personagens.

Sobre a grafia da palavra a(u)tor, Evelina Hoisel, ao refletir sobre *Retrato desnatural* (diários – 2004 a 2007), de Evando Nascimento, diz que “[...] é elucidativa, pois não se refere apenas a uma simultaneidade de máscaras, mas explicita como uma persona já se encontra na outra, uma máscara agrega-se a outra, compondo uma grande mascarada” (HOISEL, 2019, p. 45). Portanto, as narrativas de si são modos de atuação, de criação de personas que se sobrepõem umas às outras e que estão, necessariamente, conectadas com a performance de um sujeito em

plena atividade autoconstitutiva, em pleno processo de escrita, impulsionando mitos do eu.

Da perspectiva de que partimos, as máscaras utilizadas nas performances do eu não são produtos intencionais do sujeito que narra a si. O agenciamento delas é que o constituem, ou, como diz Hoisel, “a narrativa constrói a figura de um sujeito que emerge da malha textual e se elabora enquanto tece a sua narrativa” (HOISEL, 2019, p. 128). Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o teórico, ao falar de si, aponta que “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance — ou melhor, por várias” (BARTHES, 2017b, p. 136). O sujeito, então, agencia essas máscaras, elaborando ações que condizem com o que ele acredita ser conveniente na performance, embora não necessariamente a máscara utilizada é a planejada de antemão.

Em vista disso, a noção de máscara e pose, de Gonzalo Aguiar e Mario Cámara, reforça a ideia da constituição de si em performances/atuações. Segundo eles, sobre o sujeito criado na performance,

[...] seria um erro pensar aqui em termos de ‘verdade’ e ‘falsidade’. [...] não há um por trás da máscara. Pensamos, mais exatamente, que tanto a *máscara* quanto a *pose* produzem, *performativamente*, efeitos de ‘verdade’ ou de ‘falsidade’, de autenticidade e afetividade, no interior de uma vasta cadeia discursiva sempre sujeita a reconfiguração (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 143-144, grifo dos autores).

Se pensamos em *efeitos* de verdade e de falsidade, pensamos em situações que são efêmeras, passageiras, que são agenciadas e autodestruídas ao mesmo tempo. Tal é a efemeridade das máscaras e poses que estas se descolam de si mesmas e constituem outro sujeito, não previamente planejado. Desse modo, *O Pai da Menina Morta* agencia máscaras que expõem sua identidade de escritor, porém o escritor que este se torna na performance não é o mesmo escritor que ele agenciou ser, já é um outro.

Se essas performances em relatos de si desconstruam a noção de autenticidade, descentralizam a figura do autor e, portanto, de acordo com Arfuch (2010), seguem em direção a variadas formas da autoficção, é pertinente investigar no romance de Ferro quais as variadas estratégias narrativas que são acionadas e como a constituição de si pode ser ampliada tendo como perspectiva tais fatores.

Conforme dito nas nossas considerações iniciais, temos como hipótese para nossa abordagem que, em *O pai da menina morta*, a escrita de si (associada à ficcionalização de si) é potencializada através das performances do luto e do mito do escritor.

2.2 DA AUTOFIÇÃO E DOS JOGOS AUTOFICTIONAIS

É necessário dizer que nos apoiaremos no conceito de autoficção com o intuito de refletir sobre o romance de Tiago Ferro, não para categorizá-lo, mas para deslindar as estratégias da escrita de si como performance do eu e como criadora de mitos do eu, observadas na narrativa. Apesar de *O pai da menina morta* ter sido categorizado como romance, e não como romance autobiográfico ou autoficção, isso não impede que observemos as inserções de elementos de cunho autoficcional na malha do texto. Afinal, pensamos em um movimento em conformidade com a afirmação de Faedrich que diz que “Na autoficção, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance” (FAEDRICH, 2015, 47).

Tal decisão em relação a este trabalho se deu em razão da apreciação de um espaço biográfico — conceito inicialmente trabalhado por Philippe Lejeune — na visão de Leonor Arfuch (2010), pois acordamos com a teórica quando afirma que a “[...] definição de Lejeune de um *espaço biográfico* como reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam, embora sugestiva, não é suficiente para delinear um campo conceitual” (ARFUCH, 2010, p. 58, grifo da autora), pois considera o espaço biográfico de forma estrita, fixa e separada de seus constituintes.

Arfuch, entretanto, ao enumerar diversos formatos (biografias, autobiografias, memórias, autoficções, romances, cadernos de notas, filmes, pinturas realistas, dentre outros) contidos no espaço biográfico, não reflete sobre esse espaço apenas a partir da identificação e exemplificação dele, mas sim de forma relacional e dialógica entre os seus constituintes, que assinalam “[...] um *crescendo* da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros — numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações — de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas [...]” (ARFUCH, 2010, p. 63, grifo da autora). Isto posto, ao considerarmos os modos com que os múltiplos constituintes do espaço biográfico — ao se relacionar, dialogar e se contaminar entre si — podem promover, mobilizar e evocar outros registros/narrativas de si, seremos capazes de discorrer sobre *O pai da menina morta* de forma a investigar as performances das narrativas do eu e do sujeito que narra.

Para facilitar a compreensão do que queremos dizer com “evocar” outros registros/narrativas de si, agenciaremos algumas perspectivas de Irina Rajewsky (2012) acerca da intermedialidade, especialmente o conceito de referências intermediárias. Segundo Rajewsky (2012, p. 25), a referência intermediária se dá “através da evocação ou da imitação de certas técnicas [...]. O próprio narrador, no trecho a seguir, utiliza-se de uma referência

intermediática para subjetivar seu luto:

[playlist]

Shuffle Que a saudade dói como um barco / Que aos poucos descreve um arco / E evita atracar no cais / *Shuffle* Enfim, de tudo o que há na Terra / Não há nada em lugar nenhum / Que vá crescer sem você chegar / Longe de ti tudo parou / *Shuffle* O que importa é ouvir / A voz que vem do coração / Pois seja o que vier, venha o que vier / Qualquer dia, amigo, eu volto / A te encontrar / *Shuffle* You were only waiting for this moment to arise / *Shuffle* Janelas e porta vão se abrir / Pra ver você chegar / E ao se sentir em casa / Sorrindo vai chorar / *Shuffle* Meu coração / Bate feliz / Quando te vê (FERRO, 2018, p. 61-62).

A referência intermediática ocorre pois o narrador tensiona as barreiras de sua própria mídia (texto verbal no romance) para evocar o acesso dele mesmo ao serviço de streaming musical *Spotify*. O termo *shuffle*⁶ é utilizado pelo site/aplicativo para embaralhar listas de músicas e ouvi-las de forma aleatória. Nesse trecho, o uso do *Spotify* flagra uma *playlist* que expõe o trabalho de luto do narrador. Ou seja, da mesma forma que o romance evocou/imitou o *Spotify*, pode também evocar jogos autoficcionais e performar peculiaridades convencionalmente consideradas como pertencentes à autoficção.

Não tem se mostrado fácil a tentativa de conceitualizar a autoficção. Suas nuances, estratégias, jogos estão em constante ato de se configurar e se reconfigurar. Não podíamos esperar nada diferente de um “fenômeno” que envolve variados formatos em que o sujeito se constitui ao exercer uma escrita de si. Em relação à atuação nebulosa da autoficção, Luciana Hidalgo (2013, p. 219) afirma que os “Estudos literários na França avançam e regridem no longo processo de inscrição do neologismo como gênero, sem uma definição clara dos limites entre a autobiografia, tão precisamente circunscrita pelo teórico Philippe Lejeune, e a chamada autoficção”. Entretanto, como não temos o objetivo de estabelecer conceitos, mas sim de movimentá-los em prol do enriquecimento das discussões teóricas que envolvem o termo no romance de Tiago Ferro, iremos expor brevemente alguns recortes do que se tem falado a respeito da autoficção.

O termo autoficção em si é um neologismo inventado por Serge Doubrovsky: um “registro simples de um autor no esforço de definir seu próprio, híbrido romance (intitulado *Fils*)⁷”. Sobre isso Luciene Azevedo (2008, p. 35) acrescenta que “O conceito de autoficção, tal como entendido por Doubrovsky, inscreve-se na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante [...]”, dialogando com a visão *bakhtiana* da não coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística.

⁶ A expressão “to shuffle” significa “embaralhar”, em inglês.

⁷ Ver: Hidalgo (2013).

Sobre a ficcionalização do eu na autoficção, Evelina Hoisel comenta que muitos estudiosos têm relacionado ambos os fenômenos “a textos da contemporaneidade: narrativas fragmentadas, descentradas, dramatização de sujeitos instáveis, de identidades precárias, em constantes processos de construção e reconstrução de si” (HOISEL, 2019, p. 32). Por esse motivo, observações foram significativas em nossas reflexões e nos inspiraram na construção das abordagens em *O pai da menina morta*, afinal o romance contempla esses fenômenos.

Já Anna Faedrich vai dizer que:

Na autoficção, se estabelece com o leitor um pacto oximórico (JACCOMARD, 1993), que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial (FAEDRICH, 2015, p. 46).

Ou seja, a autoficção se mobiliza através do exercício de ambiguidade entre alguns elementos dicotômicos, como a indeterminação entre as identidades do autor e do narrador, e a indecidibilidade entre o que seria ficção e não ficção.

Acreditamos, desse modo, que, mais do que identificar, podemos refletir sobre as repercussões das inserções de cunho autoficcional no tensionamento dos “limites” da literatura, justamente por constituir “uma ética fundada na dúvida sistemática quanto à exatidão dos fatos [...] criando variadas estratégias de imprecisão e de dúvida e até de indecidibilidade” (HOISEL, 2019, p. 31), ou seja, mobilizando indeterminações e dubiedades na narrativa. Portanto, devido ao terreno movediço que se percebe em volta da autoficção, abordagens que visam estabelecer conceitos e metodologias de estudo rígidas não auxiliam em uma melhor compreensão dos efeitos das estratégias autoficcionais. Nesse sentido, Luciana Hidalgo (2013, p. 219) comenta que:

Num contexto vazado por imprecisões, coube enfim ao teórico Jean-Louis Jeanelle uma observação acurada sobre a inquestionável potência do neologismo dubrovskiano: “[...] agora o que menos importa é dar uma definição estrita e estável desse conceito e sim tentar entender por que ele exatamente, e não outro, vem despertando paixões intelectuais antes suscitadas pelo romance autobiográfico.

Desse modo, mostra-se pertinente deixar categorizações e definições rígidas de lado para melhor compreender os efeitos, as repercussões e as mudanças que o exercício autoficcional promove nas concepções convencionais que delimitam limites na literatura. Como dito anteriormente, nossa estratégia de detectar elementos díspares e comuns entre o narrador e

o autor não tem como objetivo estabelecer similaridades entre ambos, como que a equipará-los e fusioná-los em uma mesma pessoa. Em vez disso, pretendemos flagrar ambiguidades na narrativa do romance e, assim, apontar a constituição do sujeito que narra através do descentramento da figura do narrador e do autor, não podendo mais serem dissociados completamente, ao passo que, paradoxalmente, também não podem ser ancorados um ao outro.

Para tanto, retomemos o trecho em que o narrador se apresenta⁸. No final desse trecho temos uma última informação: “A Minha Filha morreu no dia 26 de abril de 2016”. Ora, como explanado nas nossas considerações iniciais, sabemos que a filha do autor Tiago Ferro também faleceu. Inclusive, as circunstâncias de seu falecimento e as da filha do narrador possuem pontos em comum.

Morreu, na última madrugada, a pequena Manu, de só oito anos. Filha dos editores Tiago Ferro e Mika Matsuzake e neta de Sandra Espilotro, Manu foi vítima de uma gripe. [...] O velório será nesta sexta-feira (1º), a partir das 8h, no Cemitério da Lapa (R. Bergson, 347 - Parque da Lapa), em São Paulo. O sepultamento ocorrerá às 11h, no mesmo local. (FILHA..., 2016)

O trecho acima diz respeito a uma nota publicada pelo *Publish News*, no dia 31 de março de 2016, a respeito do falecimento da filha dos editores Tiago Ferro e Mika Matsuzake. Tomando apenas o conteúdo dessa nota e contrastando com algumas passagens do romance, podemos refletir sobre as estratégias narrativas que tensionam os limites do que é ficção e do que não é. A começar pelas identidades dos sujeitos envolvidos: o narrador do romance, como sabemos, é tratado (e se trata) pela alcunha de O Pai da Menina Morta. Sabemos também que sua ex-esposa chama-se Lina Balbuena.

Agora observemos o seguinte trecho do romance: “Minha Filha deixa seus pais sem chão, pela inversão da lei da natureza que os obriga a sepultar nesta sexta a menina de oito anos, às 11h no Cemitério da Lapa, na zona oeste de SP” (FERRO, 2018, p. 145). Como fica claro, o trecho do romance traz alguns elementos que podem ser ancorados ao “mundo real”, como: a idade da menina ao falecer, a hora do sepultamento, o cemitério, a cidade de São Paulo. Porém, apesar dos elementos em comum entre o que acontece no romance e o que aconteceu na vida de Tiago Ferro, outras informações separam autor de narrador.

Como não sabemos o nome do narrador, não há identidade onomástica entre eles; e mesmo o nome da ex-esposa do narrador, mãe da menina morta, Lina Balbuena, não condiz com o nome da mãe de Manu, Mika Matsuzake. Ao teorizar sobre autobiografias, Philippe

⁸ Citado no subtópico anterior, página 23

Lejeune (2014) articula seu conceito de “pacto autobiográfico”, no qual o autor estabelece um pacto com o leitor, deixando entendido no texto se o mesmo é ou não autobiográfico. Para Lejeune, o pacto autobiográfico remete “Certamente a uma ideia jurídica de ‘contrato’, mas evidentemente também lembra uma de aliança mística ou sobrenatural [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 85). Como também diz o teórico,

[...] como em qualquer ‘contrato de leitura’ há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação (LEJEUNE, 2014, p. 85).

De acordo com essa postura, o pacto estabelecido entre autor e leitor em *O pai da menina morta* seria através do ficcional, afinal, a narrativa não estabelece relação onomástica entre autor e narrador; o narrador flui por entre a primeira e terceira pessoa através de diferentes personas e ficcionaliza eventos que ocorreram a outras pessoas fora de seu contato diário, como Clapton e Drummond.

Dessa forma, o pacto autobiográfico de Lejeune estaria desfeito, afinal o leitor tem consciência de que se trata de um romance, de uma ficção. Em romances, contos, ou seja, em narrativas convencionalmente caracterizadas como ficcionais, teoricamente, não haveria pacto autobiográfico. Porém, no fenômeno da autoficção, as catalogações não se sustentam, e o pacto faz-se em processos constantes de construção e desconstrução. Mas então como esse cenário pode ser relacionado ao romance de Tiago Ferro?

Nossa hipótese se dá através da comunhão entre a ideia de Lejeune, quando este se utiliza da imagem de um “campo magnético”, mobilizado pelo pacto, cujas ondas orientam a recepção, com o que Leonor Arfuch (2010) chamou de valor biográfico.

Se o valor biográfico adquire sua maior intensidade nos gêneros classificáveis como tais, é possível inferir seu efeito de sentido quanto ao ordenamento das vidas no plano da recepção. São laços identificatórios, catarses, cumplicidades, modelos de herói, ‘vidas exemplares, a dinâmica mesma da interioridade e sua necessária expressão pública que estão em jogo nesse espaço peculiar onde o texto autobiográfico estabelece com seus destinatários/leitores uma relação de diferença: a vida como uma ordem, como um dever da experiência, apoiado na garantia de uma existência ‘real’ (ARFUCH, 2010, p. 71, grifo da autora).

Ou seja, de acordo com Arfuch (2010), um contrato estabelecido entre a narrativa e o leitor, que necessariamente se dá pela identificação do autor como narrador e pela sustentação

factual de um nome próprio, por exemplo, seria um formato de contrato rígido. Na visão da teórica, a “[...] persistência aguda da crença, *esse algo a mais*, esse suplemento de sentido que se espera de toda inscrição narrativa de uma ‘vida real’, remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa” (ARFUCH, 2010, p. 73, grifo da autora). Dessa forma, ao estabelecer ambiguidades sobre sua identidade e se ficcionalizar juntamente com personalidades existentes no “mundo real”, *O Pai da Menina Morta* está formando contatos com elas através de suas experiências em comum e estabelecendo uma visão de vida (ficção) que se ancora em fatos do mundo (não ficção), criando assim um devir de vida que garante uma existência real através da prática ficcional. Tal é o pacto estabelecido pelo fazer autoficcional. Cria-se, portanto, a ilusão de uma vida que está acontecendo “no agora” e formando um tipo de cumplicidade (não um pacto rígido) no plano da recepção. A teórica avança em sua hipótese ao dizer que:

[...] não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo — a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes —, mas precisamente *as estratégias* — ficcionais — *de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu* (ARFUCH, 2010, p. 73, grifos da autora).

Essa é a postura que nos interessa ao abordar *O pai da menina morta*, a de que o pacto autobiográfico não se dá de forma fechada pela ancoragem dos fatos ocorridos, mas através da performance do eu que narra, da utilização de suas estratégias, da sua perspectiva sobre si mesmo.

Suplementando o que Arfuch traz com uma perspectiva específica do romance de Tiago Ferro sobre a não referencialidade, Ricardo Augusto de Lima afirma que:

De fato, qualquer busca de relações de referencialidade nas narrativas resultam infrutíferas, justamente porque o que mais parece interessar na autoficção não é o antes, mas o agora, não o que o autor viveu de fato, mas o que a narrativa constrói de presente na ficção. É a construção desse espaço-fora que permite a construção de si em um Outro-Eu, que se comunica com a nossa referencialidade por meio de um horizonte de expectativas já alterado pela ambiguidade do texto. Nada é certo, nada é fixo. Estamos no domínio do que está sempre *por-ser*. Nada foi ainda. Tudo está sendo (LIMA, 2019).

Por mais que o narrador mobilize histórias de sua vida desde a infância e a adolescência até a juventude, o casamento e as filhas, todas elas remetem a uma constante: o luto. O narrador

joga com a escrita de memórias e relatos, conjurando elas tanto para o presente do luto, quanto para uma possível versão do luto e de si mesmo no futuro. Portanto, em concordância com o que Lima afirma — o que mais interessa na autoficção não é o antes, mas o agora que está por ser —, podemos entender a elaboração do luto em *O pai da menina morta* como uma das configurações que performam o romance de Ferro *como se fosse* uma autoficção.

Entende-se, assim, que em *O pai da menina morta*, o descentramento dos ideais convencionais do que é romance e do que é autoficção constituem-se associadamente. Pois, flagra-se um cenário favorável tanto à desconstrução da ideia do autor detentor de toda produção de sentido, e das intenções narrativas, quanto à constituição de um eu ficcional, criado na narrativa de si; é a energia mobilizadora de jogos autoficcionais. Ao expor na narrativa performatividades de si, *O Pai da Menina Morta* não solicita que o leitor se apegue a uma ou outra faceta sua, mas sim nas experiências, nos relatos do luto que se envolvem aos relatos de gostos e de estilos que todas as facetas do sujeito narrador mobilizam em um devir. Lima acrescenta:

É essa espiral narrativa que me permite entender, portanto, o romance de Tiago Ferro como uma paródia da autoficção, pois se utiliza de material abertamente autobiográfico para, num jogo meta e intertextual, criar uma narrativa múltipla e incrivelmente sensível à experiência da perda e do luto [...]. (LIMA, 2019).

Em vista disso, a performance do eu nas narrativas de si favorecem estratégias de inserção não apenas da voz autoral na ficção, mas também de todo um gênero (o romance) em territórios menos sólidos, como os da autoficção: em outras palavras, o romance performa a si mesmo como autoficção. E como tal performance no romance de Ferro inicia-se através da indeterminação do sujeito que narra, será crucial abordarmos essa performance do eu em razão de melhor refletirmos sobre o romance.

Mas ainda precisamos discutir mais uma questão sobre o nome próprio do narrador, não para nos apoiarmos em elementos factuais, mas para flagrar as estratégias do narrador de se constituir em uma ambiguidade identitária. De acordo com Lejeune, é preciso “uma *identidade assumida* na enunciação” (LEJEUNE, 2014, p. 29) para que o pacto autobiográfico seja estabelecido. Já no que concerne à autoficção, Anna Faedrich (2015) pontua que:

A ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista [...] O nome do autor pode vir explícito dentro da narrativa [...] pode aparecer apenas com as iniciais [...] o autor pode usar um pseudônimo que equivalha ao seu nome próprio; ou ainda ocultar seu nome (FAEDRICH, 2015, p. 50).

Dessa forma, quando o narrador do romance utiliza a alcunha O Pai da Menina Morta, acaba por mascarar seu nome, impedindo, *a priori*, uma identificação entre ele e o autor. No romance de Tiago Ferro, portanto, mais importante do que a manutenção da mesma identidade entre autor e narrador, é a exposição de que ambos partilham uma perda. Apesar da ambiguidade entre suas identidades, ambos são pais de uma menina que morreu, e isso já se mostra para nós suficiente para, em consonância com Arfuch, constituirmos um pacto autobiográfico entre Ferro e o Pai da Menina Morta. O autor é e não é o narrador. A ambiguidade entre as identidades é reforçada, não desfeita. Apesar dos nomes não coincidirem, a alcunha funciona como um pacto que facilita a identificação entre narrador e autor. Não um pacto estabelecido através do nome, mas através da experiência do luto⁹.

[Pensamento mágico]

O cirurgião tinha certeza de que conhecia aquele cara. Não. É o Pai da Minha Filha. O bisturi atravessa o peito como uma colher de plástico corta um doce recusado pelo passageiro velho que dorme na classe econômica. Uma massa disforme se move ali dentro. Não é possível identificar os órgãos. Desorganismo. Ele não tem documentos, nome, estômago, intestino, moral ou projeto, nada. O corpo não é feito de um conjunto de peças que se encaixam. É pura eletricidade. (FERRO, 2018, p. 162)

O recorte acima encabeça o último “capítulo/fragmento” do romance, intitulado *Pensamento mágico*. O título parece fazer referência ao *O ano do pensamento mágico*, da Joan Didion, obra autobiográfica na qual Didion narra o período de um ano após a morte de seu marido. É curioso perceber também como a percepção que o narrador tem do próprio corpo nos ajuda a compreender a descentralidade do sujeito como um todo, não só no discurso autoficcional. A desconstrução da constituição física do corpo em detrimento de conexões realizadas por cargas elétricas promovem uma boa imagem da inserção dos jogos autofissionais nos discursos, literários ou não. Mesmo o termo “desorganismo”: algo não identificável, sem nome, sem projeto definido, poderia muito bem ser mais uma das tentativas de se conceituar o fenômeno da autoficção. Talvez por isso o fenômeno autoficcional esteja espalhado em tantos formatos constitutivos do espaço biográfico na contemporaneidade, pois

[...] confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente. Esboçava-se, desse modo, a sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de um ‘eu’ submetido à cisão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher) [...] jogos autofissionais

⁹ Abordaremos com mais detalhes a questão do luto no retorno do autor no próximo capítulo.

que performam sujeitos plurais (ARFUCH, 2010, p. 36).

Em uma configuração de mundo transnacional, as trocas de informações, de estilos e culturas, aliada a uma concepção descentrada do sujeito, dialogam com expressões ambíguas de si mesmo, permitindo ao indivíduo variadas formas de voltar-se para si mesmo em duplas outridades e em indeterminações de identidade.

Em comparação aos outros capítulos/fragmentos esse é o que ocupa mais páginas, vinte e duas ao todo. Nele, o narrador aciona diversos nomes e personalidades, todos de pais que perderam seus filhos: Carlos Drummond, Eric Clapton, John Travolta, Gilberto Gil, Hermann Kafka. À medida que O Pai da Menina Morta aciona esses nomes, põe-se em seus lugares e tece narrativas aparentemente desconexas, porém conectadas pelo trauma da perda.

Durante as vinte e duas páginas, O Pai da Menina Morta exercita uma narrativa que, apesar de se realizar a partir do conglomerado de experiências pessoais do narrador e das pessoas evocadas (pais órfãos), a malha do texto expõe um emaranhado de histórias que não se pode dizer com toda certeza a quem pertencem. O capítulo/fragmento inicia-se da seguinte forma: “Na volta do São João Batista, Carlos tentou esquecer da dor lembrando de cada um de seus poemas” (FERRO, 2018, p. 151). Sabe-se que Drummond, ao se corresponder com sua filha, a tratava de “filhinha muito pensada”. Essa expressão, juntamente com outras como “Julica prezadíssima” e “Filharoquinha”, aparece diversas vezes no capítulo de forma aparentemente aleatória: vocativos espalhados como pitadas por entre a escrita. Um pouco mais adiante, O Pai da Menina Morta aciona Hermann Kafka no momento em que este recebe os manuscritos do filho que havia morrido.

No meio da papelada ele encontra uma pasta azul fechada com dois elásticos branco e preto contendo cerca de cem páginas manuscritas e um estranho título, *Carta ao Pai. Sua opinião era certa, todas as outras disparatadas, extravagantes, meshugge, anormais*. O dedo anular dói quando desliza pela corda mais fina do violão elétrico. Nem toda a cocaína e o uísque ingeridos, e muito menos o fato de ter levado embora a mulher do melhor amigo, irão impedi-lo de ir ao paraíso. Ele não ouviu o grito do garoto nem viu a queda. Estava no banho e quando saiu sua mulher lhe disse que o filho estava morto. Nessa hora o Pai da Menina Morta ainda era apenas o Cara de Vinte e Poucos Anos. É uma memória que ele vai reconstruir ininterruptamente pelo resto da vida. (FERRO, 2018, p. 151-152, grifos do autor)

Aqui percebemos mudanças de personagens e perspectivas. No início estamos acompanhando Hermann Kafka, mas assim que lemos sobre a dor do dedo anular que desliza na corda do violão elétrico, e da morte do filho devido a uma queda, já não é Kafka, e sim Eric Clapton (cuja trágica perda já foi citada no capítulo anterior). Não há transições entre vozes de

maneira clara: elas se sobrepõem, ou melhor, assumem nos percursos da narrativa uma performatividade que aponta para vozes e experiência múltiplas como parte de uma só voz. Inclusive, nesse trecho o narrador permanece camuflado, ou suspenso, em relação às outras vozes, tratando todas elas na terceira pessoa, mesmo O Pai da Menina Morta.

As vozes e experiências dos “pais órfãos” constroem a narrativa única do luto, todas as outras diferenças entre esses sujeitos são ignoradas. O narrador diz: “Sozinho é impossível dinamitar uma consciência” (FERRO, 2018, p. 154). Ao passo que, mais adiante, ele declara: “Sim, é preciso encontrar sentido. Criação. Localizar quem passou pelo mesmo tipo de sofrimento e estudar suas vidas detalhadamente. Dia por dia, hora por hora. Cada ação, pensamento, emoção e desejo. Procurar nos sonhos o inconsciente, no riso os segredos. Ratos de laboratório. Todos nós.” (FERRO, 2018, p. 167). O narrador espalha-se por entre outros indivíduos ao passo que faz os indivíduos espalharem-se por sobre ele.

Ora, podemos investigar a vida de outras pessoas e descobrir muitas coisas, talvez até mais do que se possa imaginar a princípio, mas é impossível acessarmos dia por dia, hora por hora, da vida de alguém, muito menos “cada ação, pensamento, emoção”. Porém, flertar com a impossibilidade é uma forma de romper limites, barreiras, ou mesmo de aboli-las. Neo, o herói do filme *Matrix* (1999), ao se encontrar dentro do programa de representação do mundo real (a matrix), “faz” uma colher dobrar e se contorcer quando a encara e diz “Não há colher”. As estratégias do narrador no romance de Tiago Ferro, especialmente no trecho citado, são jogos que forçam grades de contenção erguidas por convenções teóricas e tornam possível o impossível.

No final do trecho das páginas 151-152, lemos “Nessa hora o Pai da Menina Morta ainda era apenas o Cara de Vinte e Poucos Anos. É uma memória que ele vai reconstruir ininterruptamente pelo resto da vida”. Podemos dizer que o narrador começou a construir uma memória da perda de Eric Clapton desde que tinha vinte e poucos anos e irá reconstruir essa memória ininterruptamente para sempre? Podemos formular que o luto promove conexões entre memórias. O conhecimento do luto de um perpassa pelo entendimento (por experiência própria ou não) do que é o luto para o outro, nesse caso, o narrador. Ou seja, a história de Clapton alcança continuidades em outras histórias.

Neste caso, o narrador não se isola, mas se constitui ao construir em volta de si uma legião de outras vozes que entram em consonância com a sua através do luto. Não se trata apenas de Drummond, de Hermann Kafka ou de Eric Clapton, trata-se de todos eles a partir do luto elaborado pelo Pai da Menina Morta. É também no meandro entre o possível e o impossível que se faz o que entendemos por autoficção.

Sobre autoficção, Luciana Hidalgo assinala que: “[...] como enunciou Philippe Forest, trata-se de ‘um fenômeno’, não exatamente de um movimento literário” (HIDALGO, 2013, p. 219). Trata-se de um fenômeno que mostra-se turvo, oscilando entre constantes configurações e reconfigurações de seus formatos, entre a promoção e a destruição de pactos autobiográficos, na não ancoragem em elementos factuais, sustentando-se em um limiar — em um entrelugar — que perpassa pela indeterminação e pela ambiguidade, no qual a voz autoral se entremeia como parte da ficção que, portanto, cria e divide espaços com os personagens e com o narrador. Pois, como vimos, falar de si é, por si só, criar um personagem.

Sobre a não ancoragem total aos elementos factuais, Luciene Azevedo (2008, p. 37) propõe uma estratégia: “[...] Nesse sentido, se a desconstrução da ilusão referencial foi necessária, agora podemos fazer as pazes não para restabelecer qualquer centro orientador, mas para investir no jogo de continuar representando”. Um termo apropriado para se refletir sobre as escritas de si, autobiografias, biografias e autoficções, é o de “dispositivos autoficcionais”, ou jogos autoficcionais, que seriam “uma dobra a mais na decepção” da tentativa de identificação entre autor e narrador, pois “em vez de exigir a suspensão da descrença, aponta sempre para um incompatível pacto com um impossível verossímil” (AZEVEDO, 2008, p. 40). Desse modo, as indeterminações de vozes narrativas, o exercício de outridades, as experiências em comum entre narrador e autor, são transbordamentos potencializados pelas ambiguidades e indecidibilidades, e fazem parte do que Azevedo chama de dispositivos autoficcionais, e do que estamos chamando de jogos autoficcionais.

Isto posto, Luciene Azevedo (2008, p. 40) utiliza o termo “dispositivo autoficcional” ao afirmar que:

O dispositivo autoficcional se configuraria, então, como uma dobra a mais dessa decepção, uma vez que a intrusão do eu referencial (O autor? Quem fala?) coloca a autenticidade na chave da ficção: eu sou outros, mas os outros são um eu que, em vez de exigir a suspensão da descrença, aponta sempre para um incompatível pacto com um impossível verossímil.

A ambiguidade da identidade entre narrador e autor repercute a inclusão do eu referencial (o retorno do autor). Porém, esse eu autoral que retorna é apenas uma de múltiplas vozes, de “eus”, de máscaras que estabelecem pactos (cumplicidades) com a recepção. Temos então um eu que não existe em uma unicidade, nem em um eixo central de um indivíduo completo, mas que existe por performar muitos, daí a constituição dessa impossibilidade verossímil.

No caso do *O pai da menina morta*, estamos sempre observando um jogo de alternâncias entre Tiago Ferro e o narrador e entre o próprio narrador com outras performances de si mesmo.

Isso ocasiona, inclusive, a impossibilidade de separá-los: não se sabe onde começa um e termina o outro. Entretanto, a afirmação de Azevedo sobre a sustentação na clave do ficcional, apesar de ser bem fundamentada na perspectiva de que todo eu é um eu ficcional, pode reforçar a dicotomia entre o que é ficção e o que não é, sendo que a ambiguidade autoficcional parece trabalhar mais na criação, ou na refundação, de conceitos do que na alternância dos mesmos. Talvez uma proposta de abolir o que se entende por ficção e não-ficção seja a estratégia necessária para se refletir sobre os discursos autoficcionais. Luciana Hidalgo (2013, p. 221), sobre os exercícios autoficcionais, declara que:

Um ponto em comum une os mais variados exercícios autoficcionais: a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a ficção, mesmo se isto revoluciona a ideia de pacto autobiográfico definida por Philippe Lejeune, abrindo novas perspectivas de leitura — a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto.

Hidalgo chama a atenção para as novas perspectivas de leitura e que essas se dão pela leitura em que o referencial e ficcional trabalham simultaneamente, não alternadamente. Esse é um detalhe importante e que implica abrir mão de uma visão dicotômica (ficção/não ficção, autor/narrador, verdade/mentira, possibilidade/impossibilidade). O que o fenômeno da autoficção pede são, como afirma Hidalgo, novas perspectivas de leitura, sendo essas a noção, ou visão, de que não é uma questão de um ou outro, mas de um *e* o outro.

Quaisquer dos dois polos dicotômicos listados anteriormente dançam entre si, mesclam-se, como uma solução química cujos múltiplos elementos que a constituem são indissociáveis, inseparáveis. Nossa abordagem não busca apenas identificar cada voz performática no romance (embora esse exercício seja útil nas reflexões sobre a autoficção), mas realizar essa identificação, tendo consciência de que não teremos ou *O Pai da Menina Morta*, ou *Lina*, ou *O Autor Destes Fragmentos*, ou *Tiago Ferro*, mas sim a multiplicidade de suas vozes misturadas e inseparáveis. Essa “solução” química nas escritas de si é autoficção.

Diana Klinger (2006) corrobora tal abordagem ao criticar a postura de Philippe Gasparini quando esse diz que o pacto da autoficção é puramente ficcional. A teórica afirma: “Da nossa perspectiva, a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e de sujeito” (KLINGER, 2006, p. 47-48). Não é mais a verdade, mas a verdade e a mentira unidas. Não é mais o sujeito, mas as performances de sujeitos.

Em vista disso, refletir sobre os jogos autoficcionais significa reconsiderar posturas e abordagens de leitura (incluindo uma visão menos rígida e mais relacional e dialógica do espaço

biográfico e seus constituintes), assim como atentar para os múltiplos devires dos sujeitos postos em prática na malha do texto, sem os quais seria dificultosa, ou incompleta, a construção de diferentes propostas teóricas e interpretativas para com as escritas de si no contexto da contemporaneidade.

3 DO LUTO E DO RETORNO DO AUTOR

Vimos, então, que as estratégias narrativas em *O pai da menina morta* — tais como: narrador em performance de múltiplos sujeitos e ambiguidade de identidades entre narrador e autor — identificam jogos autoficcionais que, por sua vez, mobilizam a criação de espaços biográficos e a inserção da voz autoral. Ou seja, observa-se o retorno de um sujeito autoral, uma figura imprecisa que se constitui, paradoxalmente, a partir da criação de máscaras/personagens como O Pai da Menina Morta, O Autor Destes Fragmentos e Lina.

Seguindo o que Foucault (2001) propõe, a morte do autor deixa um espaço vazio para a função do autor. Se, como postulou Roland Barthes, “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57), quem é e como volta esse autor? Barthes sentencia o autor ao trazer à superfície a linguagem, pois “[...] é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’ (BARTHES, 2004, p. 59). Dessa forma, não é absurdo pensar que o retorno do autor se dê através de meios similares. Se a linguagem é que performa e, assim, assassina o eu autoral, então o retorno desse eu só é possível se a linguagem o trouxer de volta, performando-o.

O fenômeno do retorno do autor, entretanto, traz de volta não a figura do autor moderno, sempre associado à figura divina, detentora de todo saber e intencionalidade na ficção, mas de um autor que mostra-se tão personagem quanto qualquer outro na narrativa: um *a(u)tor*, como colocado por Evelina Hoisel (2019). O significante *a(u)tor*, por sua vez, sendo esse híbrido entre os significantes “ator” e “autor”, indica um sujeito que se constitui através de sua performance de comunhão entre as ocupações de atuar e escrever: escrita de si. De acordo com Klinger, “Sustentar a existência de um retorno do autor implica necessariamente entrar no debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita” (KLINGER, 2006, p. 24). O autor retorna ao constituir-se, assim como o sujeito, quando exerce escritas de si mesmo.

O autor existe como função autor: um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. [...] (KLINGER, 2006, p. 32)

As narrativas de si, ao explorarem a versatilidade do espaço biográfico, expõem variadas formas de inserção do sujeito que se narra. A narração, entretanto, não se faz unicamente através

de relatos de vida extensivos e que visam uma completude de “conteúdo vivido”, embora se utilize deles. A voz autoral é flagrada, também, por rastros deixados pela configuração da subjetividade, podendo se dar em um romance, em um artigo científico, em uma entrevista, no palco, na sala de aula. Dessa forma, intercalamos esses rastros como biografemas: um conceito que Barthes (2017a) ensaiou ao discorrer sobre a fotografia em *A câmara clara*. Barthes diz sobre a fotografia que:

Ela me permite ter acesso a um infrassaber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um ‘eu’ que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’ (BARTHES, 2017a, p. 32)

Dessa forma, os biografemas são rastros da voz autoral deixados pela configuração da subjetividade e nos dão acesso a um infrassaber (traços, pistas) trançados na narrativa. As repercussões de tais biografemas, entretanto, dão-se a partir da recepção, do leitor, que identificam, destacam e produzem sentidos a eles durante a leitura. Através dos biografemas observamos formas em que o retorno do autor se faz no momento em que a linguagem performa moldes do sujeito autoral, criando mitos desse sujeito. Portanto, temos aqui uma movimentação cíclica: a linguagem performa o sujeito que performa a linguagem. O sujeito autor é, desse modo, uma performance.

Vejamos o seguinte trecho: “Me formei em Comunicação Social para ter um diploma. Obtive o título de mestre em história social pela USP com uma tese sobre os Irmãos Marx. Foi preciso mais de trinta anos para que eu descobrisse a área que de fato me interessava” (FERRO, 2018, p. 36). Aqui, *O Pai da Menina Morta* constitui-se ao mostrar sua formação que, por sinal, assemelha-se à de Tiago Ferro: ambos são formados em Comunicação Social, embora a tese de mestrado de Ferro não tenha sido sobre os irmãos Marx, e sim sobre a produção humorística de Millôr Fernandes na revista *Veja*¹⁰.

Ora, sabemos que na autoficção não é a referencialidade que importa, como disse Lima, “mas o que a narrativa constrói de presente na ficção” (LIMA, 2018, p. 6), porém identificar as semelhanças e as diferenças entre o narrador e o autor nos permite flagrar a ambiguidade característica dos jogos autoficcionais. A voz autoral nesse trecho é percebida devido aos biografemas que associam narrador e autor, porém não como a voz do autor Tiago Ferro, mas como o escritor que este performou. Mas por que escritor? Sabemos que *O Pai da Menina Morta*

¹⁰ Ver: Espilotro (2015).

é um escritor e está em processo de escrita de um livro. No final do trecho, inclusive, ele diz que demorou mais de trinta anos para que descobrisse a área que tanto lhe interessava: o que nos leva a acreditar que agora, aos quarenta e um anos, O Pai da Menina Morta descobriu seu interesse como escritor e, desse modo, o retorno do autor é operado pela criação do mito do escritor. Sobre isso, Klinger (2006, p. 53) diz que:

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a autoficção como uma performance do autor (KLINGER, 2006, p. 53).

Existe, portanto, uma associação entre o mito do escritor trabalhado por Klinger (sujeito que se constitui a partir da escrita de si, derivado do relato, que narra e, portanto, escreve sua história para nós), e a função escritor ocupada pelo narrador do romance. Ambos são independentes, pois mesmo um narrador que não é escritor cria o mito do escritor ao narrar sobre si mesmo. Mas a existência do ofício/função escritor como característica d’O Pai da Menina Morta reforça o caráter ambíguo dos jogos autoficcionais, pois demonstra ter “conhecimento” e experiência sobre o ofício e, desse modo, performa sobre a performance, mobilizando tensões entre o referencial e o não referencial. Em vista disso, o retorno do autor configura a criação de um mito do escritor, pois a figura autoral, ao ser performada pela escrita de si, está se rendendo à única possibilidade nos relatos de si: a ficção, a não coincidência entre vida e relato. Afinal, o sujeito autoral que mobiliza jogos autoficcionais exercita invariavelmente a disparidade identitária entre ele e sua visão dele mesmo.

3.1 DO RETORNO DO REAL

A narrativa no romance de Tiago Ferro se utiliza de performances, de jogos autoficcionais, e, assim, promove o fenômeno do retorno do autor tendo como via a criação de um mito do escritor. Vejamos outro trecho do romance: “[hoje] Tenho que voltar a escrever sobre morte. Sobre a morte. Sobre a minha morte e a de todos os lobos de todos os sonhos de todos os pacientes de Freud” (FERRO, 2018, p. 121). O narrador confessa que *tem* que voltar a escrever sobre a morte, e repete essa informação outra vez. A informação de que *tem* que escrever demonstra um compromisso, podendo ser com ele mesmo ou com alguém, e que ele precisa firmar esse compromisso e cumpri-lo: processos de escrita. Além disso, ao associar a escrita de sua morte à morte dos lobos dos sonhos dos pacientes, mobiliza aqui um caso clínico

famoso de Freud. Nesse caso, o paciente sonhava com lobos brancos, e, por sua vez, Freud interpretou tais lobos como representantes dos pais do paciente.

Portanto, os processos de escrita estão intimamente ligados à relação do Pai da Menina Morta com o falecimento de sua filha, e, talvez, matar todos os lobos de todos os sonhos poderia ser interpretado como matar todos os pais. É pertinente também lembrarmos de como o narrador mobiliza outros pais que perderam seus filhos ao longo da narrativa. Aqui parece estar sendo encenado algum tipo de libertação, uma encenação de morte, que poderia estar associada ao fim do sofrimento e ao fim do luto. Entretanto, não temos como saber com certeza, justamente pelo jogo autoficcional performar-se pela indecidibilidade. Mesmo o diagnóstico do caso do homem dos lobos, segundo Camargo e Santos (2012), é considerado incerto.

Observamos, então, a criação de um mito do escritor por meio da exposição de seus planos, estratégias e processos de escrita. O mito criado é e não é o autor do romance: ambiguidade elaborada tanto pelo fato de se estar escrevendo um livro, quanto pelo exercício da escrita de si do narrador. É pertinente também atentar para o subtítulo “[hoje]”, o que indica um jogo autoficcional, devido à importância dada ao “agora”, à presentificação do tempo, à configuração não de uma narrativa que aconteceu, mas que está acontecendo naquele exato momento.

Sobre o mito do escritor, Klinger (2006, p. 53) diz que:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?).

Ou seja, ao inserir suas vivências e seus processos de escrita, o narrador explora lados de sua subjetividade que criam essa imagem, essa performance criadora do mito do escritor. Nesse outro trecho “[whatsapp] Oi, querido. O pessoal da editora está um pouco apreensivo. Quantas mortes você ainda pensa em incluir no livro? Acha mesmo que essa mistura de sexo e morte funciona? Não seria melhor encerrar? Beijinho” (FERRO, 2018, p. 123), temos uma conversa de *WhatsApp* entre o narrador e alguém da editora responsável pela publicação do seu livro. Ao expor essa conversa no romance, o mito do autor é criado através da relação entre as pessoas envolvidas na escrita de um livro, nas críticas, opiniões, inserções e edições que esse processo envolve.

Dessa forma, para abordarmos o mito do escritor de maneira a ampliar nossas reflexões, precisaremos mobilizar alguns conceitos da psicanálise. Entretanto, não pretendemos traçar

diagnósticos, pois trata-se de “[...] uma psicanálise dos textos, do inconsciente dos textos, e não dos autores” (HOISEL, 2019, p. 64). Afinal, investigaremos as performances elaboradas no texto e concordamos que não é o sujeito que performa, mas a linguagem. O que faremos é tecer considerações entre as noções de luto e o luto elaborado pelo Pai da Menina Morta, visando melhor compreender como a constituição dessa subjetividade, especialmente na escrita de si, promove o retorno do autor.

Ao desenvolver suas considerações sobre luto e melancolia, Sigmund Freud (2010, p. 171-172) afirma que “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela”. O trabalho de luto, por sua vez, mostra que “O exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto” (FREUD, 2010, p. 173). Tal processo se daria aos poucos “com grande aplicação de tempo e energia de investimento” (FREUD, 2010, p. 174). Já a melancolia representaria um estágio patológico “[...] doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima” (FREUD, 2010, p. 172). Nesse estágio o luto não foi superado, levando a um processo melancólico.

Entretanto, é necessário que apontemos outra concepção do luto, pois desde a segunda década do século XX o texto de Freud foi bastante lido, estudado e criticado, principalmente por seu viés do luto como uma questão psicológica sem necessariamente aprofundá-lo em relação a outras influências, como a sociedade e a cultura. Dessa forma, ao refletirmos as elaborações do luto do narrador, as considerações de Freud são cruciais, mas precisam de algumas rasuras. Assim sendo, temos que:

O que as elaborações freudianas nos sugerem e nos autorizam a supor é que o luto, como fenômeno humano, pode ser concebido também como uma manifestação cultural, ritualizada sob muitos aspectos e cujo sentido de atuação é socialmente compartilhado. Isso não quer dizer que estamos propondo duas acepções freudianas de luto completamente independentes uma da outra e que dariam conta da experiência humana de sofrimento na esfera psíquica e na esfera cultural isoladamente. Não queremos dizer que, por um lado, há o luto enquanto um afeto e um trabalho psicológico e, por outro, de modo inteiramente independente, o luto como uma manifestação cultural (AMORIN; VIANA, 2003, p. 37).

Ou seja, considerar a elaboração do luto do narrador como uma associação entre afeto/trabalho psicológico e como manifestação cultural nos permite fugir dos diagnósticos e nos concentrar mais nas relações estabelecidas entre esse narrador em luto e os seus modos de sujeição. Em vista disso, vejamos o recorte abaixo:

Você (1665 cf. FMMelFid)

Pronome

1 PRON. TRAT. aquele a quem se fala ou se escreve

2 PRON. INDEF. pessoa não especificada; alguém < *Você é O Pai Que se Fodeu. Eu te conheço. Isso termina aqui. Acabou essa história de artigo na revista, post no Facebook e livro. Você não pode mais pensar na sua filha. Na sua mulher. Nos seus pais. Você nunca mais vai transar. Você não vai sentir falta. Eu garanto. [...] Você não vai mais comer, beber, tomar banho. Você vai se esquecer de que tem pênis e ânus. Você vai tocar o seu rosto e não vai sentir mais a boca. Nem os dentes, nem os olhos. Você não faz perguntas aqui. Você vai desaprender a falar, a gritar, a berrar e a cantar. [...] Você é O Pai da Menina Morta. Você agora vai vestir esse camisolão branco. Você vai ter o seu cabelo raspado, os seus pelos, o seu fígado e o seu períneo raspados. Você vai sobreviver aqui por novecentos e setenta e quatro dias. Depois disso você não vai mais querer sair daqui. Você vai começar a crescer enroscado na grade da cela. Você vai virar uma trepadeira. Ninguém vai te dar água. Você vai secar. Você vai virar um galgo esturricado espetado num montículo de areia suja. Não, você não vai morrer. Nunca mais.*> (FERRO, 2018, p. 111-112, grifo do autor)

O narrador nos traz alguns dos exercícios que ele realiza em seu processo de escrita. Evocando verbetes de dicionário, ele procura ressignificar palavras e termos da língua e, desse modo, elaborar reflexões sobre si mesmo. Temos, então, o verbete “você” e suas ressignificações, mostrando como o narrador elabora sua perda. Percebe-se a constituição de subjetividades a partir de um olhar lançado ao que outras pessoas pensam. O narrador sente-se de tal forma que demonstra um nível de desumanização: “*Você não faz perguntas aqui. Você vai desaprender a falar, a gritar, a berrar e a cantar*”; “*Você vai virar uma trepadeira. Ninguém vai te dar água. Você vai secar. Você vai virar um galgo esturricado espetado num montículo de areia suja*”. Tais sinais indicam um sujeito em processo melancólico, especialmente por demonstrar uma intensa baixa autoestima.

Porém, menos com os diagnósticos e mais com as repercussões das reflexões psicanalíticas, Diana Klinger apresenta uma hipótese que é fundamental para nossa abordagem: a proposta de que o retorno do autor coincide com o retorno do real, conceito trabalhado por Hal Foster.

Na argumentação de Foster, o retorno do autor e o ‘retorno do real’ não implicam nenhuma volta substancialista, uma vez que ele parte do conceito de ‘real’ de J. Lacan, que o define como ‘aquilo que o sujeito está condenado a ter em falta, mas que essa falta mesma revela’. Para Lacan, o real (um evento traumático) seria aquilo não simbolizável, uma falta, uma ausência (KLINGER, 2006, p. 32).

Klinger, então, se utiliza do conceito trabalhado por Foster como uma maneira de se alcançar a “fome de real” produzida pelo “efeito de tempo real” (KLINGER, 2006, p. 46) da contemporaneidade: essa ânsia pelo presente e pelo conhecimento do que se passa no agora, tão reproduzida pelas redes sociais (*Twitter, Instagram, Facebook*), espaço midiático de si mesmo em fenômenos narcísicos. De acordo com a teórica:

[...] na auto-ficção, o real não retorna em termos de trauma e sim de ‘efeito’. O ‘efeito de tempo real’ produzido na escrita de si se revela agora como a função de um desejo, uma ‘fome de real’ —; o suplemento de uma falta, que é o próprio real. A auto-ficção opera (mais ou menos criticamente em cada caso) com essa economia dos desejos e dos discursos operados pela mídia. Interessa explorar, então, a relação entre a auto-ficção e a reconfiguração da subjetividade contemporânea (KLINGER, 2006, p. 46).

Desse modo, Klinger não restringe o retorno do autor apenas ao discurso do trauma: segundo ela, a autoficção abrange o retorno do autor para além disso, pois sozinha já põe em xeque noções de real e ficção. Porém, apesar de estarmos em consonância com essa abordagem, ao interpelarmos *O pai da menina morta*, não podemos ignorar como o trauma da perda da filha e o luto foram mobilizados em jogos autoficcionais a ponto de propiciarem o retorno do autor. Portanto, daremos ênfase ao retorno do real pelo trauma. Mas, antes, tentaremos entender de que forma o retorno do autor e o retorno do real se associam.

Como exposto por Klinger (2006), Foster (2017) utiliza o conceito lacaniano de real para discorrer sobre o retorno do real. Vejamos o que seria esse real: “Segundo Lacan, nascemos em uma condição de ‘falta’ e, assim, passamos o restante de nossas vidas tentando superar essa condição. A ‘falta’ sempre é uma expressão não representável da condição fundamental de sermos humanos” (STOREY, 2015, p. 209). Storey (2015, p. 209) acrescenta que “O Real é tudo, antes de se tornar mediado pelo Simbólico. O Simbólico fatia o Real em partes separadas”. Arfuch (2010) pontua considerações pertinentes sobre a falta que ronda o vivencial. De acordo com a teórica, este é o novo paradoxo:

[...] que nos remete à concepção lacaniana do sujeito como ‘puro’ antagonismo, auto obstáculo, autobloqueio, limite interno que impede realizar sua identidade plena e em que o processo de subjetivação, do qual as narrativas do eu são parte essencial, será apenas a tentativa, sempre renovada e fracassada, de ‘esquecer’ esse trauma, esse vazio que o constitui. Se o sujeito só pode encontrar uma instância ‘superadora’ desse vazio em atos de *identificação*, a identificação imaginária com o outro e *com a vida do outro* é o ato mais ‘natural’ (ARFUCH, 2010, p. 77, grifo da autora).

Ou seja, os processos de subjetivação exercidos na escrita de si, como estratégia de superar a falta de uma plenitude existencial (afinal, os sujeitos são performances da linguagem), são possíveis no ato de identificação. Por isso a necessidade de refletirmos sobre o luto, pois tal identificação do sujeito se dá tanto com outros em processos de luto, quanto com ele mesmo ao configurar uma dupla outridade. O sujeito não é mais ele, mas ele em relação ao luto, em relação ao objeto perdido, ao outro. Portanto, elaborar o luto é lidar com a não plenitude, com a falta do real.

Dessa forma o real lacaniano constitui-se em uma alternância entre a existência e a não existência: ele existe na condição humana e inexistente por sempre ser “uma realidade constituída (isto é, criada) por cultura — o Simbólico” (STOREY, 2015, p. 210). Tal processo se dá de forma semelhante ao da linguagem que performa o sujeito, e não o oposto. Hal Foster (2015, p. 131), ao observar uma série de fotografias idênticas, chama atenção de uma gota borrando as fotografias e fala dos “buracos” (a gota como um buraco na foto) que permitem a aproximação com o real lacaniano. Ele diz: “O real, num jogo de palavras de Lacan, é ‘traumático’, e observei que a gota em *Ambulance Disaster* é, para mim, esse buraco (trou) [...] Através desses buracos ou lampejos temos a impressão de quase tocar o real, que a repetição das imagens a um só tempo afasta e aproxima de nós”. O real é, dessa forma, inominável, inalcançável, impossível, e o que pretendemos trazer é como as ambiguidades dos jogos autoficcionais e a elaboração traumática do luto permitem o vislumbamento (através de buracos ou lampejos) desse real. Dando ao sujeito, por um instante fugaz, a sensação de tê-lo tocado.

Como dito anteriormente, destoaremos um pouco da visão de Klinger (2006, p. 46) de que na autoficção “o real não retorna em termos de trauma e sim de efeito”, pois acreditamos que o luto é a via de acesso pela qual o romance de Ferro performa o autor/narrador/escritor na busca pelo real lacaniano. O real aqui se dá pelos jogos autoficcionais, pois estes performam na ambiguidade entre autor e narrador, verdade e mentira, ou seja, na configuração de um pacto do “impossível verossímil” (AZEVEDO, 2008, p. 40). Essa sensação causada por uma impossibilidade verossímil é o real. Afinal, sempre identificamos as semelhanças entre narrador e autor, mas o que nos causa estranhamento, o que nos faz sentir a tensão entre o ficcional e o não ficcional, são as *diferenças*.

Em *O pai da menina morta* o espaço biográfico se faz não pelas semelhanças identificadas entre narrador e autor, mas pelas diferenças, pelo estranhamento, pelas não referencialidades. Antes desse estranhamento o que havia era a vida presentificada no agora diante de nossos olhos. Depois do estranhamento pela diferença, da falta, se faz o real e o espaço biográfico. Para deslindar melhor essa reflexão, podemos recorrer a esta sequência de

pensamentos: os jogos autoficcionais performam o sujeito, que promovem o retorno do autor, que retorna como um mito/personagem, que se faz pelo estranhamento (na ausência de referencialidade entre autor e narrador), que são os buracos e os lampejos detectados na tecitura da narrativa, pelos quais vislumbra-se o real.

Partiremos da perspectiva de que, para tentar alcançar o real, *O Pai da Menina Morta* demonstra transitar entre três estratégias: a repetição do trauma, os jogos autoficcionais e a pulsão de morte. Começamos pela repetição do trauma. Foster (2017, p. 128), ao ler um dos seminários de Lacan chamado *O inconsciente e a repetição*, afirma que “Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido.” (FOSTER, 2017, p. 128). Foster, então, a partir de Lacan, propõe que só vislumbraremos o real pelos buracos ou lampejos percebidos por entre as repetições.

Foster ainda acrescenta que:

A repetição, antes, serve para *proteger do real*, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição. É a ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito — entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem (FOSTER, 2017, p. 128, grifo do autor).

Assim sendo, *O Pai da Menina Morta*, ao elaborar escritas de si espriadas pelo luto, permite que esse luto se mantenha constante em sua narrativa. Diversas vezes o narrador irá se remeter à perda da sua filha; a como ele se tornou e sempre será *O Pai da Menina Morta*; às perdas alheias; às referências culturais cujos temas da morte e do luto estão presentes; acionando biografemas, configurando jogos autoficcionais. Desse modo, por entre essas repetições, vislumbra-se o real.

Vejamos essa repetição de forma mais literal:

Não deu tempo de levar a Minha Filha a Paris. [...] Não deu tempo de tomar com ela um copo de cerveja e uma taça de vinho. Não deu tempo de conversar com ela sobre sexo, menstruação, camisinha e Aids. Não deu tempo de discutir o *Dom Casmurro*. [...] Não deu tempo de ela andar ao meu lado no banco da frente do carro. Não deu tempo de parabenizá-la por ter entrado na História, na Arquitetura, na Medicina, por ter decidido não fazer faculdade e ter largado tudo para ir morar em uma comunidade em Piracanga (FERRO, 2018, p. 108).

Já vimos parte desse trecho presente no capítulo/fragmento “[Hoje]”. Aqui, o narrador lista diversos eventos que não teve tempo de realizar com sua filha e utiliza repetidamente a expressão “Não deu tempo”. Mais adiante ele ainda diz que o pior não eram esses pensamentos,

mas sim “[...] o que não deu tempo para ela pensar em fazer comigo. Os sonhos dela. Ou ainda, o que ela nem chegou a sonhar” (FERRO, 2018, p. 109). É pertinente observar, portanto, como os componentes dessa lista, e mesmo o comentário em seguida, em grande parte mobilizam coisas que a Minha Filha não teve tempo de fazer com O Pai da Menina Morta. Ou seja, o luto elaborado pelo narrador engloba não apenas a morte da filha, mas a morte dela para ele e tudo o que isso envolve: a morte das experiências e dos momentos que não vieram a acontecer, a morte dos sonhos. Afinal, o estágio de luto, apesar de suas semelhanças, apresenta particularidades tanto em relação de pessoa para pessoa, quanto de cultura para cultura.

Como diz Foster, a repetição do trauma promove eventos paradoxais: protege do real e aponta para o real. Protege, acreditamos, pela necessidade que o sujeito tem de trabalhar e entender o luto, ou mesmo o estado melancólico; e aponta para o real através dos lampejos (rupturas) que a repetição permite. Dessa forma, acreditamos que os “buracos” e “lampejos” pelos quais podemos vislumbrar o real são “a ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito”, ou seja, são a ruptura do sujeito, expressa em sua subjetividade.

Consideramos, então, a segunda estratégia do narrador como sendo os jogos autoficcionais. Esses acontecem o tempo todo na tecitura das narrativas empreendidas no romance, e já exploramos alguns deles: são percebidos pela ambiguidade da identidade do narrador que se confunde com a do autor, pela referencialidade e não referencialidade de um evento com fatos da “vida real” e pelo narrador fragmentado em diferentes vozes e que faz confundir experiências próprias com experiências alheias. O narrador chega a perguntar “Quem sou esse Você?” (FERRO, 2018, p. 160). Para melhor refletirmos sobre a terceira estratégia observada na narratividade do romance, partiremos da perspectiva de que O Pai da Menina Morta ensaia morrer. Safatle (2018, p. 77, grifo do autor), ao ler os postulados de Lacan, diz que:

O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estados de coisas. Ele diz respeito a um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas [...] Isso nos explica porque o Real é sempre descrito de maneira negativa, como se fosse questão de mostrar que há coisas que só se oferecem ao sujeito sob a forma de negações.

Portanto, em consonância com Safatle, ao evitarmos reduzir o real a uma visão negativa, entendemos que cada indivíduo irá buscá-lo ou experienciá-lo à sua maneira, pois trata-se da constituição de experiências subjetivas. Mas como se dá a pulsão de morte no romance? Ao ler Lacan, Safatle (2018, p. 78, grifo do autor) diz que:

[...] Lacan quer conservar a ideia da pulsão como retorno em direção à morte, mas é o próprio conceito de ‘morte’ que se transforma. Em vez de morte como retorno à origem inorgânica, morte pensada a partir do modelo objetivo de uma matéria indiferente inanimada, Lacan procura a possibilidade de se fazer a pulsão através de uma morte ‘simbólica’ ou ‘segunda morte’. [...] para Lacan a morte procurada pela pulsão é realmente a ‘autodestruição da pessoa’, mas se entendermos por *pessoa* a identidade do sujeito no interior de um universo simbólico e fantasmático de produção de identidades.

Desse modo, consideramos que o “ensaio de morte” se dá através de pulsões de morte na visão lacaniana, ou seja, não como um desejo de doença, de suicídio, de fim da vida carnal, mas uma forma de mudar o próprio conceito de morte e, quem sabe, reconfigurar a forma de se ver e de elaborar o luto.

Vejamos o seguinte trecho do romance: “Eu estou ansioso pela minha morte. Não, eu não quero morrer. Você apenas quer saber como é” (FERRO, 2018, p. 157). Aqui é pertinente considerar a mudança da primeira pessoa “Eu” para a segunda pessoa “Você” como uma forma de performance que permite ao sujeito voltar-se para si mesmo e, assim, refletir sobre o que ele deseja/planeja fazer para elaborar o luto. Neste outro trecho temos: “Eu só queria tocar a morte antes de dormir. Não os mortos ou corpos sendo desligados, a própria essência. Dar forma ao invisível, reconhecê-la e desafiá-la a um duelo com uma arma previamente descarregada” (FERRO, 2018, p. 170). A alternância entre querer e não querer morrer, assim como o “dar forma ao invisível”, remetem à busca pelo real justamente por flertar com a ambiguidade, criando assim um “espaço de experiências subjetivas”, um entrelugar pelo qual se pode ver o próprio real lacaniano.

Essa alternância de desejos demonstra como é possível encontrar brechas na narratividade em *O pai da menina morta* capazes de indicar uma busca pelo real: a partir delas reconheceremos a natureza ambígua da morte buscada pelo narrador. De acordo com Safatle (2018, p. 77), “Esse campo que visa fornecer a inteligibilidade de atos através dos quais o sujeito procura se confrontar com aquilo que faz vacilar as certezas identitárias de ser Eu é animado por uma dinâmica pulsional própria à pulsão de morte”. Dessa forma, ao percebermos os vacilos das certezas identitárias, percebemos a pulsão de morte como uma maneira de destituir-se de si, de reconfigurar suas visões de si mesmo e, assim, refundar o seu mundo.

Em vista disso, nos utilizaremos de uma seleção de trechos do romance que fazem parte do capítulo/fragmento “[Pensamento mágico]”, já trabalhado anteriormente. Quando o narrador diz “O fim do mundo é doce. Encerram-se os lutos. Todos eles de uma vez. Ninguém morre. Nunca mais” (FERRO, 2018, p. 171), demonstra um movimento de tentativas e avaliações de forma a elaborar o luto e a concebê-lo de outra forma através da morte simbólica, pois esta será

realizada a partir da linguagem do sujeito em escrita de si. Entretanto, há aqui um paradoxo exposto nos quereres e nas pulsões do narrador: contrariando o senso comum de que a pulsão de morte é necessariamente algo negativo, e partindo do pressuposto de que o luto depende da morte para existir, observamos que *O Pai da Menina Morta* mobiliza uma pulsão de *morte* com o objetivo de “vencer” o *luto*. Mas não vencer no sentido de finalizá-lo, superá-lo, mas de redefini-lo.

Esse parece ser um pensamento bem trabalhado pelo narrador do romance. Ao longo da narrativa ele questiona suas identidades, questiona estratégias de referencialidade factual, tece tensões entre ficção e não ficção, verdade e mentira, realidade e sonho, e, dessa forma, constitui sua subjetividade como alguém que atua ativamente nos planos de atravessar o luto. Essa atuação constante para não mais enlutar é posta muitas vezes em contraponto, principalmente nos momentos em que o narrador volta para si mesmo performando-se multiplamente.

É o caso deste outro trecho em que *O Pai da Menina Morta* performa um tribunal julgando a ele e às suas decisões: “[tribunal] Não será aceita essa sua tentativa patética de se matar simbolicamente em um romance. A fuga para o sexo também não vai funcionar. Não há cura para você e já se esgotaram todas as apelações de defesa possíveis” (FERRO, 2018, p. 140). Aqui o mito do escritor é performado. O “tribunal” acionado pelo narrador aponta para a pulsão de morte que o mesmo esquematiza: se matar simbolicamente no romance. De acordo com Barthes (2011, p. 129), “O ‘Trabalho’ pelo qual (dizem) saímos das grandes crises (amor, luto) não se deve ser liquidado apressadamente; para mim, ele só se realiza na e pela escrita”. A afirmação de Roland Barthes associa-se à estratégia do narrador, cuja performance promove narrativas de si e a pulsão de morte (encerramento do luto).

Porém, como disse Freud, o luto termina com o tempo: “Sabemos que o luto, por mais doloroso que seja, acaba naturalmente” (FREUD, 2010, p. 251), e o término do luto só depende de como o enlutado entende sua situação; e tal entendimento mostra-se um processo muito íntimo. Barthes, em seu *Diário de luto*, expõe como entendia o luto que sentia devido à morte da mãe: “Por um lado, ela me pede tudo, todo o luto, seu absoluto (mas então não é ela, sou eu que a encarrego de me pedir isso)” (BARTHES, 2011, p. 32). *O Pai da Menina Morta*, então, parece movimentar uma pulsão de morte com o intuito de vencer o luto ao minar suas fontes. Por isso os lutos são “encerrados” e ninguém “morre” nunca mais. Mobilizar uma pulsão de morte com o intuito de reconfigurar o que se entende por morte, seria uma forma de vencer o luto.

No trecho “Você está finalmente compreendendo que cada um de nós vive milhares de mortes antes do fim da sessão. Não a dela propriamente dita, mas a dela dentro de você. Um

querer invertido que é também um buraco, um vão que não pode ser preenchido com secreções” (FERRO, 2018, p. 150), observamos uma voz indeterminada dirigindo-se ao narrador. Aqui O Pai da Menina Morta entra em um processo de desconstrução do luto e da sua perda: ele passa a compreender a inevitabilidade do que aconteceu e que qualquer processo decorrido após o trauma são narrativas que ele está performando. Não se trata mais da perda da filha, mas a perda da filha *para ele* (uma perda que ainda vive, produz e conta histórias), e que a única forma encontrada de “vencer” o luto foi pela escrita, afinal através da escrita ele pôde produzir (ou tentar produzir) diferentes narrativas que o performam através de diferentes concepções de vida, de morte e de luto, e, assim, questionam o que é a verdade, quem ele é, quantos ele é e como ele é.

O narrador chega à conclusão de que não se pode preencher buracos vazios, mas saber que eles existem, encará-los e, através desses buracos, vislumbrar lampejos de real, para que só então seja capaz de redefinir seu luto. Em vista disso, é preciso atentar para o uso da palavra “sessão” — “cada um de nós vive milhares de mortes antes do fim da sessão” —, que associa a vida a um filme de cinema ou mesmo a uma sessão de psicanálise: espaços de constituição de narrativas. Esse *jogo* será crucial para nossa interpretação do que o narrador espera realizar.

Observemos no próximo trecho como o narrador irá jogar com recursos do cinema para refletir sobre a vida:

E se sonho e realidade forem categorias falsas para nos distrair da verdade de que a vida é apenas uma gravação? Um roteiro definido, ensaiado e gravado há muito tempo. E que nós, numa certa condição incompreensível, somos atores e espectadores ao mesmo tempo. Como espectadores não podemos alterar o filme, o roteiro já foi decorado e a película está pronta. Mas na dobra do ator queremos acreditar que é possível interferir, agir, mudar as coisas. Bastaria bater palmas duas vezes e dizer pronto, agora acorda. (FERRO, 2018, p. 68-69)

Nesse recorte, vemos ser posta em xeque a autenticidade do que usualmente se entende por sonho e realidade. Para o narrador, a vida parece ser interpretada como uma prisão, ou como uma linha reta (pista de mão única) que, como em um filme, invariavelmente chega ao fim. Entretanto, a movimentação que ele parece propor aponta para uma mudança de certos paradigmas: ciente de que sempre seremos, ao mesmo tempo, espectadores e atores da nossa vida, ele propõe um “verossímil impossível”, uma forma de ignorarmos a balança que equilibra ator e espectador e nos voltarmos para outra performance que vai além desse binarismo vigente. Mas qual seria essa proposta?

Na penúltima página do romance, encontramos a resposta:

Mas ainda não é isso, chega de artificios, representação e replays. Então o que

esse Eu quer afinal? Ele quer a central de energia, não o sonho, o sonhador. Não o filme, a mão que aciona o projetor. Você é o único que olha para trás durante a sessão. A luz te cega mas você não fecha os olhos, a luz aos poucos vai queimando as suas retinas e um sonho-monstro em alta velocidade atravessa o Cérebro-Céu e os seus olhos estão abertos e você é encharcado por um gozo que interrompe o batimento cardíaco e atravessa todos os seus mil corpos queimando gelado com a benzina adolescente no sofá preto de bolinhas brancas produzindo uma sensação instantânea e irresistível de paz mas que é mais que isso e você já não sabe onde está ou quem é ou o que quer e *finalmente*. (FERRO, 2018, p. 172).

Podemos aqui perceber que o narrador busca uma maneira de reclamar para si um poder que acredita não possuir ainda, um poder que sustenta as “regras do jogo”, que determina início e fim, que acende os projetores na hora certa do início do filme e os apaga quando este termina. Utilizando-se de uma descrição associada ao imaginário cristão, o narrador usa o termo “Cérebro-Céu” dando a entender que, ao olhar para a luz do projetor, está assumindo um tipo de onipotência, ou divindade, partindo do entendimento do cérebro como o “paraíso”, o “pós-vida”, porém sem truques, sem sobrenatural, apenas dentro das regras do *seu* jogo, dentro das (i)limitações de seu cérebro.

Ao dizer “e você é encharcado por um gozo que interrompe o batimento cardíaco e atravessa todos os seus mil corpos”, o narrador assume, ou percebe, sua multiplicidade ao sentir um gozo que quase lhe para o coração. Como uma descarga elétrica. Sobre o gozo, Safatle (2018, p. 77) traz que:

O nome lacaniano do modo de acesso ao Real é “gozo”. Lacan insiste que a lógica do comportamento humano não pode ser totalmente explicada a partir do cálculo utilitarista de maximização do prazer e de afastamento do desprazer. Há atos cuja inteligibilidade exige a introdução de um outro campo conceitual com sua lógica própria, um campo que desarticula distinções estritas entre prazer e desprazer por colocar o Eu sempre diante de uma certa dissolução de si, a qual produz, ao mesmo tempo, satisfação e terror. Indistinção entre satisfação e terror que Lacan chama de “gozo”.

Portanto, podemos entender que o narrador do romance busca configurar uma via de acesso ao real, que é o gozo, para dissolver a si mesmo e espalhar-se através de um “campo conceitual com sua lógica própria”. Tal empreendimento produz, ao mesmo tempo, satisfação e terror, o que nos faz retornar a uma afirmação de Foster (2017), quando este afirma que a repetição do trauma protege e aponta para o real. Tentar encarar os buracos, os lampejos e a luz do projetor repetidas vezes é, para o Pai da Menina Morta, voltar repetidamente para si mesmo, para suas lembranças de infância e juventude, para seus medos, para seus gostos e estilos, porém voltar a eles através da escrita e do luto. A escrita o redefine e o multiplica à medida que o

produz; já o trabalho de luto age de maneira semelhante, pois a perda do objeto de desejo viabiliza narrativas de si que produzem outridades: dissoluções do eu.

Em vista disso, podemos considerar que em *O pai da menina morta* as elaborações do luto do narrador demonstram estratégias que apontam para uma pulsão de morte, no sentido de querer visualizá-la, encará-la, entendê-la e redefini-la. Esses movimentos de ir de encontro a conceitos e desconstruí-los partem da postura de que, como aborda Klinger (2006, p. 54), a “única ‘verdade’ possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra”.

Isto posto, dentre as estratégias que apontam para a pulsão de morte, as escritas de si e os jogos autoficcionais estão entre as que performam sujeitos indeterminados, propiciando cenários indispensáveis para o retorno do autor através da criação do mito do escritor, pondo em xeque referencialidades e “verdades”. Sobre a verdade, Klinger fala que “em relação à autoficção, este conceito não coincide com a verdade autobiográfica, nem, portanto, com a verdade enquanto alguma coisa verificável” (KLINGER, 2006, p. 54), ou seja, os jogos autoficcionais repensam a verdade de forma a entendê-la como produto de performances feitas na tecitura textual.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em associação à fragmentação do sujeito pós-moderno, as ficções contemporâneas têm constituído subterfúgios e experimentações capazes de deixar nebulosos quaisquer tipos de categorização. Dessa forma, as discussões acerca do sujeito narrador em *O pai da menina morta*, um “eu” múltiplo e performático, desenvolveram, necessariamente, considerações sobre os trânsitos identitários do narrador pós-moderno por entre os seus variados modos de autoexpressão; neste caso em específico, a elaboração do luto.

Tendo em vista tais considerações, os recortes de *O pai da menina morta* apresentados neste trabalho, assim como as reflexões feitas a partir deles, nos permitiram concluir que o romance flerta com dispositivos que auxiliam no retorno da voz autoral para a ficção ao mesmo tempo em que produz indecidibilidades nas referencialidades entre autor e narrador. Ou seja, vimos que o romance mobiliza jogos autoficcionais, tensionando as barreiras convencionais que o categorizam, acionando dessa forma intervenções, leituras e interpretações diversificadas.

Como consideramos, em conformidade com Foucault (2001), que os sujeitos se constituem através de práticas de sujeição, observamos que o narrador do romance aciona seus gostos, estilos, interesses, opiniões, dores, sonhos e desejos como formas de performar identidades, criando espaços de atuação para a performance dos seus “Eus”. Dessa forma, concluímos que o romance de Tiago Ferro, através da elaboração do luto do narrador, faz repercutir performances narrativas que põem em jogo modos de subjetivação. Afinal, em *O pai da menina morta* percebeu-se como o luto espria-se pela narrativa, deixando rastros nas vozes de todas as identidades performadas no romance, criando biografemas através da ambiguidade das identidades do autor e do narrador, indicando a fragmentariedade e a incompletude do sujeito que narra.

Desse modo, aliando a conjuntura do luto como uma expressão contextualizada cultural e socialmente a uma abordagem do luto como narrativa empreendida pelo indivíduo, percebemos que o narrador mobiliza, como forma de processar esse luto, identificações entre diferentes experiências vividas, aproximações de múltiplas identidades e criações de mitos de si mesmo. Portanto, a elaboração do luto no romance se dá de forma a descentrar o indivíduo, de modo a espalhá-lo para fora de si, performando outridades.

Por conseguinte, mostrou-se pertinente investigar os modos de subjetivação empreendidos durante o trabalho de luto no contexto do romance de Tiago Ferro, e como estes associam-se às escritas de si no que tange à indecidibilidade entre as vozes do narrador e do autor. No caso do romance, as discussões sobre autoficção foram cruciais para a construção das

reflexões em relação aos estratagemas engendrados pelo narrador, pois estes ramificam biografemas na narrativa, tecendo ficções amparadas em referencialidades imprecisas. No romance de Tiago Ferro, consideramos tais estratagemas como dispositivos ou jogos autoficcionais.

A abordagem de Arfuch (2010) em relação às indeterminações e ambiguidades das escritas de si e a não coincidência delas com as experiências de vida do sujeito, mesmo que esse sujeito esteja empreendendo um relato autobiográfico, abre possibilidade para compreender a constituição d'O Pai da Menina Morta por meio de atuações. Ou seja, ao considerar que toda forma de escrita de si resulta na ficcionalização de si mesmo, pudemos acessar de forma satisfatória o caráter autoficcional em *O pai da menina morta*, levando em conta não a referencialidade entre autor e narrador, mas a narratividade na utilização de máscaras e poses, nas performances e nas criações de personas e de mitos no romance.

O fato de a concepção de Klinger (2006) sobre o retorno do autor coincidir com o retorno do real auxiliou nas reflexões acerca do romance por entrelaçar o “fazer ficcional” com estudos da psicanálise, pois o retorno do real na visão da teórica parte do conceito de real definido por Lacan, que representa um impossível, uma “zona” que definia o sujeito antes deste passar a se constituir através da linguagem, o levando a sempre ser uma representação de si mesmo. Sendo assim, o retorno do real representa a fome do indivíduo por esse real perdido, por uma consciência de realidade que não perpassa por símbolos ou performances. Por isso o retorno do real se dá pelo desenvolvimento dos relatos de vida, pois a condição destes relatos é a de referenciar a escrita de si a um “evento real”, que “realmente aconteceu”.

Concluimos que foi pertinente considerarmos a fome de real da sociedade como fator importante no retorno do autor na literatura, porém, no caso de *O pai da menina morta*, foi preciso considerar, além da fome de real, de que forma o luto propiciou o retorno do autor. Vimos que através da elaboração do luto, o narrador, na busca pela compreensão ou superação do sentimento de luto, mobilizou três estratagemas: a repetição da perda, os já mencionados jogos autoficcionais e uma pulsão de morte.

A repetição da perda na narrativa mostrou-se, de acordo com Foster (2017), como uma forma de se alcançar o real. No romance, o narrador tenta acessá-lo pela via do gozo, ou seja, pela articulação de prazeres e desprazeres (trabalho de luto, que causa dor e conforto) e por colocar-se sempre, como diz Safatle (2018, p. 77), em situações de confronto com o que faz vacilar suas certezas identitárias. Tal estratégia levou o narrador, necessariamente, às performances dos jogos autoficcionais: dissolução de si, descentramento do sujeito, criação de mitos, agenciamento de máscaras e poses. Por sua vez, a pulsão de morte exercida pelo narrador

expôs suas tentativas de experienciar, como diz Safatle (2018, p. 78), “mortes simbólicas” na narrativa — movimentando, novamente, jogos autoficcionais que promovem dissoluções de si e autodestruições identitárias — com o intuito de, ao experienciar a morte, ressignificá-la e, assim, ressignificar também o luto.

Portanto, vimos no romance que é pertinente considerarmos e refletirmos sobre as diferentes condições e estratégias que promovem o fenômeno do retorno do autor. É preciso, então, considerar o retorno do autor não somente devido ao aumento dos relatos de si proporcionados por uma fome de real na sociedade, mas considerar a fome de real a partir dos vieses que configuram narrativas peculiares empreendidas no dia a dia do indivíduo, como o trabalho do luto, a condição de falta, a morte, o desejo, o amor.

Cada uma dessas particularidades da condição humana, a depender de como são constituídas no espaço biográfico (relato, diário, entrevista, autobiografia, autoficção), agencia diferentes performances do sujeito e, dessa maneira, clama por diferentes abordagens de reflexão. Sendo assim, esperamos que este estudo possa auxiliar nas pesquisas que consideram os entrelaçamentos entre as narrativas de si e o exercício autoficcional como estratégias indissociáveis, além de um elemento crucial das análises da relação do sujeito e do mundo à sua volta.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. A máscara e a pose. *In: A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 139-179.
- AMORIM, Ana Karenina de Arraes; VIANA, Terezinha de Camargo. Luto, tabu e ambivalência afetiva: a experiência de sofrimento no psíquico e na cultura. **Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 6, n. 4, p. 23-38, out./dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142003000400023&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 nov. 2019.
- ARFUCH, Leonor. A vida como narração. *In: O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 111- 150.
- AZEVEDO, Luciene. **Autoficção e literatura contemporânea**. Revista brasileira de literatura comparada. n. 12, p. 31-49, 2008.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.
- BARTHES, Roland. **Diário de Luto**. Tradução de Leyla Perrone Moysés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone Moysés. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017b.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- CAMARGO, Sabrina Gomes; SANTOS, Tania Coelho dos. O Homem dos lobos e a atualidade da incerteza diagnóstica. **Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, p. 477-502, dez. 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382012000200014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 out. 2019.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Introdução: Rizoma. *In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. p. 17-50.
- ESPILOTRO, Tiago P. Ferro. **A moral da história: a produção humorística de Millôr Fernandes na revista Veja (1968-1982)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14122015-115746/pt-br.php>. Acesso em: 20 nov. 2019.

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

FERRO, Tiago. **O pai da menina morta**. São Paulo: Todavia, 2018.

FILHA de Tiago Ferro e Mika Matsuzake morre aos 8 anos. *Publishnews*, São Paulo, 31 mar. 2016. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2016/03/31/morre-filha-de-tiago-ferro-e-mika-matsuzake>. Acesso em: 25 nov. 2019.

FOSTER, Hall. O retorno do real. In: FOSTER, Hall. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 123-158.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

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

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: a inespecificidade na estética contemporânea. São Paulo: Rocco, 2014. (Coleção Entrecríticas).

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GIDDENS, Anthony. A trajetória do eu. In: GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2011.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 218-231, 2013.

HOBY, Hermione. Laurie Anderson: 'I see Lou all the time. He's a continued, powerful presence'. **The Guardian**, London, Jan. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2017/jan/15/laurie-anderson-i-see-lou-reed-all-the-time-interview>. Acesso em: 25 nov. 2019.

HOISEL, Evelina. **Teoria crítica e criação literária**: o escritor e seus múltiplos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

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

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

LEWIS, Clive Staples. A grief observed. **The Sun**, New York, Oct. 2015. Disponível em: <https://www.thesunmagazine.org/issues/478/a-grief-observed>. Acesso em: 25 nov. 2019.

LIMA, Ricardo Augusto de. Autoficção e experiência em O pai da menina morta, de Tiago Ferro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 57, p. 1-14, jun. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000200312&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 ago. 2019.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009.

MEIRELES, Maurício. Luto inspira 1º romance de Tiago Ferro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 mar. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/03/luto-inspira-1o-romance-de-tiago-ferro.shtml>. Acesso em: 27 ago. 2019.

MONTERO, Rosa. **A ridícula ideia de nunca mais te ver**. Tradução de Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2019.

NASCIMENTO, Evando. **Retrato do autor como leitor**. [Rio de Janeiro, 2019]. Disponível em: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/retrato_do_autor_como_leitor.pdf. Acesso em: 25 nov. 2019.

PARKES, Colin Murray. **Amor e perda**: as raízes do luto e suas complicações. Tradução de Maria Helena Pereira Franco. São Paulo: Summus, 2009.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REED, Lou. Hello It's Me. **Vagalume**, [2019]. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/lou-reed/hello-its-me-traducao.html>. Acesso em: 25 nov. 2019.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução à Jacques Lacan**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós moderno. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SELIGMANN-SILVA, M. Literatura e trauma. **Pro-Posições**, Campinas, v. 13, n. 3(39), set./dez., 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.