



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**MARÍLIA DO NASCIMENTO COSTA**

**AUTOFICÇÃO E CRÍTICA BIOGRÁFICA EM *MACHADO DE SILVIANO*  
SANTIAGO**

Salvador  
2020

**MARÍLIA DO NASCIMENTO COSTA**

**AUTOFICÇÃO E CRÍTICA BIOGRÁFICA EM *MACHADO DE SILVIANO*  
SANTIAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Estudo de teorias e representações literárias e culturais

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Almeida de Azevedo

Salvador  
2020

Costa, Marília do Nascimento.

Autoficção e crítica biográfica em *Machado* de Silviano Santiago / Marília do Nascimento

Costa. - 2020.

78 f.: il.

Orientadora: Profª. Drª. Luciene Almeida de Azevedo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2020.

À minha mãe, por tudo.  
À minha irmã Jessica Lorena.

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado, indispensável para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciene Azevedo, pelo exemplo de amor e dedicação à literatura e à prática docente, pelo incentivo incondicional, por compartilhar o conhecimento, por me mostrar o caminho da pesquisa desde os tempos de graduação.

Aos colegas do grupo de pesquisa Leituras Contemporâneas e do PPGLitCult pelos momentos de interlocução que foram fundamentais para a minha dissertação e meu desenvolvimento acadêmico, em especial a Davi Lara, Maily Guimarães, Nivana Silva e Vanessa Ive.

Aos meus ex-alunos da disciplina LETA10 – Introdução aos estudos literários, pela oportunidade excepcional de prática docente.

Ao Prof. Dr. Igor Graciano pela gentileza em compartilhar referências relevantes para a elaboração desta pesquisa.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Suzane Costa pela leitura atenta, generosa e criteriosa do meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Antonio Marcos Pereira pelas aulas da disciplina Crítica Literária no Brasil, as quais me proporcionaram reflexões que me levaram até o *corpus* literário selecionado para este trabalho.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, por toda assistência e solicitude.

## RESUMO

Na literatura contemporânea, identificamos o surgimento de produções literárias que provocam uma nova tensão nos conceitos de ficção e verossimilhança, tal como os concebemos desde Platão e Aristóteles e durante toda a modernidade. Muitas dessas produções são narrativas que misturam elementos ficcionais, autobiográficos e críticos e que exigem um pacto de leitura ambíguo. Considerando essas características, esta dissertação tem como objetivo investigar duas categorias teóricas, a autoficção e a crítica biográfica, para analisar como a tensão entre verdade e verossimilhança, ficção e não ficção, que está imbricada historicamente com o surgimento do romance moderno, permanece hoje no centro do debate acerca do romance contemporâneo. Assim, tomamos a autoficção como operador crítico que mobiliza os procedimentos da crítica biográfica, a fim de analisar como o termo explorado por Eneida Maria de Souza foi utilizado por Silvano Santiago na construção do seu romance *Machado* (2016).

**Palavras-chave:** Autoficção; Crítica biográfica; Silvano Santiago; Literatura contemporânea.

## ABSTRACT

In the contemporary literature, we can identify the emergence of literary productions that provoke a new tension in the concepts of fiction and verisimilitude, as we have conceived them since Plato and Aristotle and throughout modernity. Many of these productions are narratives that combine fictional, autobiographical and critical elements and require an ambiguous reading pact. Considering these characteristics, this Master's thesis aims to investigate two theoretical categories, autofiction and biographical criticism, in order to analyze how the tension between truth and verisimilitude, fiction and non-fiction, which is historically intertwined with the emergence of the modern novel, remains today in the center of the debate about the contemporary romance. Thus, we take autofiction as a critical operator that mobilizes the procedures of biographical criticism, in order to analyze how the term explored by Eneida Maria de Souza was employed by Silviano Santiago in the construction of his novel Machado (2016).

**Keyword:** Autofiction; Biographical criticism; Silviano Santiago; Contemporary literature.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
MACHADO: A DESESTABILIZAÇÃO DO REAL E DA VEROSSIMILHANÇA	13
O narrador x o romancista	14
O <i>novel</i> , o gênero inaugurador da ficção	16
O realismo e a forma romance	18
A forma do romance contemporâneo	21
AUTOFICÇÃO: UM PANORAMA DO PROBLEMA	29
Percurso teórico: do pacto autobiográfico à autoficção	30
Autoficção: uma aventura da linguagem	34
Autoficção: indefinições teóricas	35
Autoficção: do texto para a vida, da obra para o autor	37
Autoficção: o corpo como engrenagem para a escritura	42
Autoficção: consultório terapêutico ou laboratório de escrita?	45
OUTRA IDEIA DE CRÍTICA	49
Crítica biográfica	51
Escolher o canônico	55
A reinvenção do eu, a reinvenção da crítica	57
Outra ideia de vida	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

## **APRESENTAÇÃO**

## O modo justo de dizer eu

Para começar, acho justo me apropriar das especulações de Barthes quando se questiona sobre “o modo justo de dizer eu” e reservar um espaço dedicado à aparição da minha primeira pessoa e, seguindo o conselho de Barthes, compartilhar a minha experiência diante do primeiro contato com o romance *Machado* de Silviano Santiago, utilizado como estudo de caso nesta pesquisa. Em 2017, um pouco antes de abrir o edital para a seleção do mestrado, uma pessoa (provavelmente algum colega do grupo de pesquisa) dentre tantas com as quais conversei sobre as questões teóricas que me interessavam e que eu gostaria de investigar durante o mestrado, me indicou o romance *Machado*. Alguns dias depois fui à livraria, comprei um exemplar da obra e comecei a ler vorazmente.

No meu primeiro contato com a obra não sabia muito bem como lê-la, devido à forte presença da dicção ensaística, que se misturava às fotografias, recortes de jornais, receitas médicas que davam um caráter documental ao texto literário. O romance em questão narra os quatro últimos anos de vida do consagrado escritor e crítico literário Machado de Assis, suas angústias devido à morte da esposa Carolina, a vida solitária de escritor, a convivência com a epilepsia, a amizade com seu “filho espiritual” Mario de Alencar, a insatisfação com a modernização do Rio de Janeiro, e apresenta comentários críticos acerca de alguns livros da personagem.

Um das coisas que mais me chamou a atenção durante a primeira leitura é que na capa do livro é indicado que pertence ao gênero romance, contudo a obra assume um procedimento narrativo que funde romance, ensaio e autoficção. Com os olhos vidrados na página do livro eu ia juntando as palavras, formando frases e, como Barthes, interrompia com frequência a leitura, “não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações” (BARTHES, 2004, p. 26), pois, enquanto leitora, eu questionava a mim mesma sobre o que estava lendo, expandia e contrapunha as ideias ali expressas pelo narrador, criava sentidos outros e era afetada pelo texto literário, de modo que escrevi outro texto na minha mente. Considero “essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre” (BARTHES, 2004, p. 26).

A narrativa de Silviano Santiago desafia, em certa medida, uma visão mais formalista – uma leitura imanente do texto – acerca do objeto literário, uma vez que o leitor

pode recorrer a elementos biográficos como recurso para ler a obra, contrariando o *modus operandi* que prevaleceu durante um longo período na tradição crítica literária. Nesse sentido, a fim de validar um modo de leitura/produção que privilegia traços biográficos na obra de ficção, recorro ao texto de Barthes “Deliberação” no livro *O rumor da língua*, em que o autor reflete se vale a pena ou não manter um diário e sobre o valor daquilo que escreve nessa condição, se seria digno de publicação ou não. “Devo manter um diário com vista à sua publicação? Posso fazer do diário uma obra?” (BARTHES, 2004, p. 446). Barthes inicialmente via o relato da experiência pessoal do diário como “impróprio à literatura”, mas depois percebeu que tal relato era dotado de características comuns à literatura como a individuação, marca, sedução, fetichismo da linguagem. Para Barthes, “a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau” (2004, p. 447), logo, por mais que haja no texto autobiográfico ou no diário a intenção de ser plenamente verdadeiro ou sincero, isso não é possível.

Levando em consideração a visão de Barthes sobre as produções autobiográficas e assumindo uma postura não formalista, ao redigir o meu projeto de mestrado me dediquei à elaboração de uma proposta de trabalho que priorizava a investigação sobre como as fronteiras entre o real e a ficção podem ser problematizadas hoje, escolhendo para isso duas noções, autoficção e crítica biográfica, e o romance *Machado* de Silviano Santiago para estudo de caso, mesclando dessa forma uma investigação teórica dos termos a uma análise da obra.

A partir dessa proposição, no primeiro capítulo, com o título “Machado: a desestabilização do real e da verossimilhança”, desenvolvi uma breve análise do surgimento do romance como gênero, partindo do apagamento do narrador da cultura oral substituído pelo romancista com a ascensão da burguesia e o surgimento da imprensa, em um contexto em que os valores coletivos não são mais representativos e o que prevalece é a busca pela experiência individual, tal como o analisou Walter Benjamin. Em seguida, apresentei as diferenças entre o romanesco e o *novel*, destacando a relação que este gênero estabelece com o conceito de ficção operado desde a modernidade, diferenciando-o da concepção de mentira e também de realidade. Com base na leitura de Ian Watt, apreendi o realismo como particularidade do romance moderno, responsável por diferenciá-lo das narrativas literárias que ainda não tinham se consagrado como “ficção”, tal como a conheceríamos durante a modernidade. Por fim, comento como alguns romances produzidos nos dias de hoje, em especial *Machado* de Silviano Santiago, se distanciam dos padrões formais do gênero na modernidade, principalmente por basearem seus enredos na

mitologia pessoal e na mescla de gêneros, e por violar as expectativas dos leitores de encontrar um texto puramente ficcional através do emprego da autoficção e dos recursos da crítica biográfica, resultando em obras que colocam em xeque os problemas em torno do realismo e da verossimilhança, questões importantes para as discussões em torno do aparecimento do *novel*.

No segundo capítulo, intitulado “Autoficção: um panorama do problema”, traço um mapa das discussões acerca da autoficção, desde o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, que fomentou o ambiente propício para a criação do termo na década de setenta por Serge Doubrovsky para designar o próprio romance, *Fils*, até a maneira como o vocábulo é compreendido hoje pelos estudiosos e críticos literários, mostrando como a autoficção foi se consolidando com o passar do tempo e conquistando espaço em vários cenários artísticos e culturais no Brasil e no mundo. Posteriormente, aponto algumas tensões relativas ao termo, diferenciando a autoficção da autobiografia e do romance autobiográfico. O neologismo de origem francesa vai sofrendo alterações na concepção que lhe deu seu criador, abrangendo uma série de produções e conceituações teóricas. Em busca de melhor elucidar o debate, apresento algumas características da autoficção presentes na produção contemporânea, mais especificamente no romance *Machado* de Santiago, evidenciando como as indefinições teóricas sobre o termo afetam a produção e a recepção das obras sob a chancela do termo autoficção.

O terceiro capítulo denominado “Outra ideia de crítica” parte do pressuposto que na contemporaneidade temos obras nas quais o comentário crítico divide espaço com a ficção. Desse modo, tomamos os mecanismos teóricos da crítica biográfica desenvolvidos por Eneida Maria de Souza para explorar a possibilidade de identificar procedimentos da crítica biográfica dentro de uma narrativa ficcional, tentando captar como se dá o aproveitamento de tais procedimentos na escrita do romance *Machado*. Silviano Santiago se apropria dos dados biográficos do “Bruxo do Cosme velho” e os ficcionaliza, ao mesmo tempo que vai inserindo também informações sobre si mesmo e expondo e compondo reflexões críticas sobre a obra de Machado, reelaborando a si mesmo como figura autoral e crítica, nas mesmas páginas em que desenha o seu próprio Machado de Assis.

## Capítulo 1

Machado: a desestabilização do real e da verossimilhança

## O narrador x o romancista

Um dos objetivos da pesquisa aqui desenvolvida está relacionado com o desejo de pensar a literatura, seu funcionamento e seus limites. Isto é, analisar o objeto literário na tentativa de apreender suas formas, suas temáticas, sua recepção e tratamento pela crítica especializada, percebendo o lugar das produções literárias dentro da nossa cultura. Do ponto de vista ontológico, determinar o que é e o que não é literatura é um empreendimento complexo, ainda mais quando nos deparamos com as produções do século XXI, que têm como característica marcante desafiar e testar os limites entre o literário e o não literário. O romance *Machado* de Silviano Santiago, publicado em 2016 pela editora Companhia das Letras, é produtivo para pensar essas questões devido ao seu caráter híbrido, com a presença da autoficção e o aproveitamento da crítica biográfica. Para melhor entender e caracterizar o romance contemporâneo é preciso realizar uma breve retrospectiva com relação ao gênero, examinando o percurso do romance desde o seu surgimento até os dias atuais.

Walter Benjamin, ensaísta, crítico literário e filósofo alemão no texto “O narrador” toma como ponto de partida a obra de Nikolai Leeskov para analisar o desaparecimento do narrador de histórias da cultura oral do mundo dos casos – o lavrador sedentário, o marinheiro mercante – e o aparecimento do romancista ligado ao surgimento da imprensa e, conseqüentemente, do romance essencialmente ligado ao livro, fomentado pelo advento e consolidação da burguesia no contexto pós-guerra na Europa. “Por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais.” (BENJAMIN, p. 197). Para Benjamin, não há decadência na forma de narrar, apenas uma transformação. A técnica da narração de histórias seria colocada a favor da democratização do mundo que cai nas mãos do proletariado.

O primeiro sinal da transformação que resultou no desaparecimento da narrativa foi o aparecimento do romance na fase moderna como afirma Benjamin. O traço distintivo do romance em relação à narrativa (e outras produções do gênero épico como a epopeia em sentido estrito) é que ele está intrinsecamente ligado ao livro. “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo as novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta” (BENJAMIN, p. 201). A tradição oral, capital da poesia épica, é essencialmente diferente do que define o romance. A

disseminação do romance só foi realizável com a criação da imprensa, que no alto capitalismo é um dos recursos mais poderosos da burguesia em ascensão.

Nesse sentido, a narrativa da tradição oral que tinha sempre em si uma dimensão utilitária, característica que “pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer jeito o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, p. 200), cede lugar ao romance no período moderno. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre as suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, p. 201). Para Benjamin, uma das explicações para esse acontecimento é evidente: a experiência caiu em cotação e a impressão é de que prosseguirá na queda interminável. O velho experiente perde o seu lugar de narrador, a experiência autorizada entra em declínio.

Eis uma diferença importante entre as narrativas da tradição oral e os romances: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se” (BENJAMIN, p. 201). Desse modo, a experiência do indivíduo só é exemplar se serve para todos, mas a perspectiva do romancista não serve para todos. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão que já não consegue se exprimir exemplarmente sobre seus interesses fundamentais. Como consequência disso há a desorientação do personagem dentro da narrativa, cada um deles tenta viver para descobrir suas verdades múltiplas. Logo, o romance na forma moderna é a narrativa de um ser solitário que diz respeito a uma trajetória de busca desorientada em torno de um sentido para a vida. Na perspectiva benjaminiana, o protagonista do romance é um herói problemático, pois não consegue carregar nenhum valor sem ter problema, é desgarrado, desorientado e sem valores pré-definidos, tudo para ele apresentará um problema. Assim, o romance é a trajetória individual em busca de valores num mundo sem valores. Dom Quixote, primeira grande obra do gênero romance, expõe como as qualidades do personagem principal como coragem, generosidade e grandeza da alma não obedecem a nenhuma autoridade ou lei da coletividade; insubmisso, Dom Quixote se aventura pelas terras da Mancha, de Aragão e da Catalunha, mas ao contrário de Ulisses na Odisseia, sua jornada não serve como modelo para ninguém, nem inspira nenhum ensinamento. Assim, como postula Benjamin, podemos dizer que o centro em torno do qual se movimenta a

narrativa é “a moral da história”, enquanto o centro em torno do qual se movimenta o romance é a busca pelo “sentido da vida”.

### **O *novel*, o gênero inaugurador da ficção**

Catherine Gallagher, crítica literária americana e professora da Universidade da Califórnia – Berkeley aplica o modelo anglo-americano para traçar a diferença de gênero literário entre o *novel* e o romanescos, a fim de apresentar uma perspectiva do nascimento, na Inglaterra do século XVIII, da ficção semelhante a como a compreendemos hoje e sua estreita relação com o romance moderno. Apesar da óbvia vinculação que o romance estabelece com a ficção, como afirma Gallagher, sendo ela um dos seus principais alicerces – “o romance é uma longa narração de invenção em prosa” – há uma dificuldade latente em manter o estatuto da ficção no centro das discussões da teoria da literatura, pela tendência a continuamente inclinar-se a encobrir-se por outros temas ou ser assimilada por expressões como “narração” e “significação”. Assim, o *novel* com sua especificidade anômala da invenção, na sua origem na Inglaterra setecentista, tem um importante papel para a compreensão do estatuto da ficção.

A noção tradicional de romanescos diz respeito a uma categoria antecessora à de ficção moderna, a qual está dentro da categoria de fantasia. Trata da história de seres extraordinários, semideuses, heroicos, exemplares, que são capazes de tudo, embora o protagonista esteja integralmente subordinado aos acontecimentos da trama. A estrutura da narrativa é episódica. Na ocasião em que as narrativas romanescas faziam uso de algum referencial, recorria a personagens com um tipo histórico ou mítico que, de alguma forma, serviam de modelo de conduta para a sociedade da época em que foram produzidos. No romanescos, há falta total de realismo, pois as leis da natureza são suspensas já que o herói não está sujeito a elas. Identificamos aí talvez o aspecto mais característico desse gênero, a inverossimilhança, a ausência de realidade, e também a qualidade que o distingue do *novel*, o gênero artífice da concepção de ficção moderna. As histórias com acontecimentos, cenários ou personagens com características semelhantes à realidade ou narradas no passado próximo e presente tinham o estatuto de relato histórico ou crônica, não sendo consideradas pertencentes ao gênero romanescos pela proximidade com a realidade. “As obras de fantasia só podiam ser diferenciadas da mentira quando eram explicitamente

inverossímeis. De uma ficção honesta, esperava-se que fosse explicitamente não crível” (GALLAGHER, p. 3).

O *novel* rompe com a forma de narrar até então desenvolvida na Europa no século XVII, conseqüentemente, altera o modo como a literatura é entendida, pois reconfigura o entendimento acerca da ficção, tornando-a visível, nítida e assimilada por todos. Portanto, o *novel* e a ficção estão imbricados historicamente. “Se é legítimo atribuir a um gênero literário uma intenção, podemos dizer que o *novel* situa-se de um modo ambivalente quanto ao próprio estatuto ficcional – fazendo dele seu fundamento ontológico e, ao mesmo tempo, impondo-lhe rígidos liames” (GALLAGHER, 2009 p. 3). O *novel* dispõe de um contrato de leitura que preconiza um mundo que só é possível a existência dentro da narrativa, simultaneamente ao fato de os acontecimentos narrados no universo literário estarem submetidos aos limites do crível e do plausível, ou seja, do verossímil. Nesse contexto, há a predominância do espaço cotidiano, o desenvolvimento da narrativa é único, não há margens para episódios, as personagens são totalmente imaginadas e estão sujeitas às leis da natureza, ostentam um perfil psicológico rico e complexo, exprimem uma subjetividade profunda, diferente dos tipos genéricos do romanesco. No *novel*, as personagens ambicionam ser universais, mas acabam sendo particularizadas pelo uso de nomes próprios comuns, pela referência externa ao texto a indivíduos particularizados, distinguindo-se, assim, do romanesco.

Os romancistas do século XVIII alforriaram a ficção ao abandonar a prática de seus antecessores de fazer os leitores acreditarem na veracidade das suas histórias e de enxergarem seus personagens como retrato de pessoas reais. Ao estabelecer a diferença entre a referencialidade nas produções anteriores e nas obras do *novel*, persuadiram os leitores do gênero a reconhecerem a condição de imaginário dos personagens, colocando-os, porém, sob as leis da verossimilhança. Há um indício histórico que aponta para o *novel* como gênero inaugurador da ficção, como declara Gallagher:

Ao lado das primeiras acepções – “algo modelado ou construído; uma maquinação, uma intriga com propósito de fraude ou não” ou “algo inventado ou imaginado” –, emerge uma nova no limiar do século XVII: “gênero literário que narra eventos imaginários e retrata personagens imaginárias; composição inventada”, que se afirmou cada vez mais no decorrer do século XVIII e tornou obsoleto o significado mais antigo de “engano, dissimulação, fingimento”. Assim, a narrativa de ficção deixou de ser uma subespécie da dissimulação para tornar-se fenômeno literário (2009 p. 3).

Nessa lógica, a etimologia da palavra ficção serve para explicar o processo de legitimação do termo, que só foi validado como “modalidade discursiva com estatuto próprio” quando os leitores do romance moderno conseguiram diferenciá-la da realidade e, principalmente, da mentira como assegura Gallagher.

### **O realismo e a forma romance**

O surgimento do romance na era moderna (século XVIII), principalmente na Inglaterra, está associado a vários aspectos, como assinala Ian Watt – teórico e professor universitário, natural de Windermere, Reino Unido – no livro *A ascensão do romance*, publicado pela Companhia das Letras, apontado pela crítica especializada como um clássico sobre as origens e a formação do romance como forma literária. O teórico responsabiliza o individualismo como uma das razões principais para a ascensão do romance, pois esse gênero despontou com o privado, o particular, o individual. Do mesmo jeito que outros motivos também contribuíram para o aparecimento do romance, como o realismo, a ascensão da classe média, o progresso do capitalismo, as transformações do papel da mulher na sociedade e do público leitor, o abandono gradual da religião e de organizações sociais construídas sobre bases tradicionais, os pensamentos filosóficos inovadores de Descartes e Locke, e a singular atmosfera moral e social vigente no período. De acordo com Watt, o romance é uma forma literária que rompe com a tradição anterior e inaugurou-se com os três romancistas ingleses fundamentais para a historiografia literária: Defoe, Richardson e Fielding.

Watt faz um exercício de comparação entre o romance e a filosofia. Para ele, o romancista e o filósofo têm um propósito comum: narrar as verdadeiras experiências individuais. De modo igual aos postulados filosóficos propostos por Descartes, o romance moderno está direcionado para uma postura individual e inovadora. A individualidade de tudo que existe está condicionada à noção de tempo e de espaço, como declara o filósofo Locke; portanto, no romance, essas instâncias são também essenciais, logo a verossimilhança e a individualidade das personagens serão asseguradas pela determinação do tempo e do espaço particularizados, logo a história não é concebível em outro lugar, o enquadramento histórico é fundamental:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste de verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na história ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 14).

O principal traço distintivo do romance com relação à ficção anterior – da Idade Média, da França do século XVII – é o realismo, como declara Ian Watt em *A ascensão do romance*. Nessa perspectiva, o realismo se revela não como escola literária, mas sim no sentido do real ligado à experiência, ao indivíduo em sua particularidade, em sua verdade. O romance como forma representará essa experiência individual nas diferentes trajetórias. Por meio do texto literário, o romancista remodela a realidade, a experiência vivida pelos homens. Apesar das inúmeras analogias entre o realismo na literatura e na filosofia, Watt salienta que estas não são totalmente aplicáveis, visto que são campos diferentes do saber. Muito menos que as similaridades entre as duas áreas são subordinadas à suposição de a tradição realista na filosofia ter promovido o realismo no romance, apesar de reconhecer alguma possível influência, especialmente por meio de Locke, do qual as ideias estavam fortemente presentes no século XVIII. Contudo se pudermos atribuir uma relação de causalidade entre o realismo na tradição filosófica e o realismo no romance, devemos concebê-la de forma indireta: o que as novas formas de pensar do século XVIII na filosofia e na literatura têm em comum está ligado à imensa mudança sofrida pela sociedade ocidental, a começar pelo Renascimento, substituto da perspectiva unificada da Idade Média por uma muito distinta, voltada para “indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares” (WATT, 2010, p. 30).

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, as particularidades das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 2010, p. 31).

Dentre os objetivos e métodos do romance moderno o traço que aparece de maneira mais forte que em outros gêneros literários é a semelhança entre o texto literário e a realidade que ele imita. O indivíduo tem uma perspectiva isolada e solitária e essa característica se desenha na vida que está sendo narrada, relação entre vida e literatura atingida na prosa ficcional a datar dos romances de Defoe e Richardson. “Já que o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, a obediência a convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco o seu sucesso” (WATT, 2010, p. 15), uma vez que cada experiência é única. Assim, o romance recusa as formas tradicionais do enredo baseado na mitologia e historiografia, assumindo uma forma amorfa porque é pobre de convenções. Ao pensar na ascensão do romance inglês com Defoe, Richardson e Fielding, percebemos a dificuldade de caracterizar o gênero, pois esses três autores não constituem uma escola literária e suas obras são muito diferentes entre si, exigindo uma análise mais profunda das produções literárias do período como também dos aspectos sociais da época que incidiram sobre esses três principais autores do gênero. Desse modo, uma definição pertinente do romance moderno deve ser, ao mesmo tempo, restrita – para diferenciar as produções do gênero das narrativas anteriores – e ampla – para dar conta de todas as composições que são catalogadas como romance.

Defoe e Richardson inauguraram o procedimento criativo que não retirava os seus enredos da mitologia, da história, da lenda e de outras produções anteriores. Pelo contrário, Defoe, seguido posteriormente por Richardson e Fielding, foi o primeiro a elaborar seus enredos com fonte na experiência individual reinventada, vinda da observação, com valorização da memória autobiográfica, da novidade, do olhar para dentro de si. Para isso, precisaram ocorrer transformações nos procedimentos narrativos, a começar pelo enredo

que passou a tratar de pessoas específicas em situações específicas, diferente do que acontecia anteriormente com os tipos universais e ações desenvolvidas em ambientes determinados pelos protocolos literários da época. Bem como o tratamento da personagem pelo romancista como um indivíduo particular, dando-lhe um nome próprio como um ser humano recebe na vida real. Os nomes próprios “são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função” (WATT, 2010, p. 19). Por mais que nas formas literárias clássicas os personagens tivessem nomes próprios, estes eram geralmente de figuras históricas ou tipos, que estavam dentro das expectativas da literatura do passado, não dentro do enquadramento das produções modernas.

### **A forma do romance contemporâneo**

A maioria dos romances contemporâneos põe à prova alguns preceitos formais do gênero romanesco estabelecidos na modernidade. Uma estratégia comum a essas narrativas é o investimento na autoficção e na dicção ensaística como manifestações discursivas que rompem com as expectativas dos leitores, geralmente associadas à ficção unicamente. O romance *Machado* de Silviano Santiago pode servir como bom exemplo disto, visto que testa as fronteiras do gênero, principalmente no que diz respeito ao estatuto ficcional, devido às alterações nos modos da representação já não mais associada à Antiguidade Clássica, que entende a mimesis como imitação, ou ao entendimento da representação moderna que entende a mimesis como construção de algo que “poderia ser”, o verossímil, tal como definido por Aristóteles. Em *Machado*, a ficção e a realidade estão imbricadas.

Em *Machado* de Silviano Santiago percebemos que a escolha do personagem principal, Machado de Assis, uma figura lendária da historiografia literária brasileira, amplamente conhecida, figura como uma oportunidade para repensar as formas de legitimação de um nome de escritor e também procedimentos críticos que foram considerados inadequados como método crítico como, por exemplo, a consideração da vida como elemento explicativo da obra.

Silviano Santiago, em entrevista à Folha de São Paulo, declara conceber o romance *Machado* escrito por ele como “um legado à literatura brasileira e, em especial, à sua figura maior, que é Machado” (SANTIAGO, 2016). A professora da Universidade Federal Fluminense Ângela Maria Dias, em artigo publicado em 2018 sobre o último romance do

escritor mineiro, comenta sobre a tendência contemporânea de utilizar o passado como mote para produções do presente. De acordo com Dias, o filósofo francês Jean-François Lyotard já supunha essa relação nos seus estudos sobre a conjuntura pós-moderna. “Quando lhe atribui a busca de novas presentificações ‘para melhor fazer sentir o que há de impresentificável’, o filósofo já pensa a pós-modernidade também entre o remorso do que não é mais e o ensaio daquilo que ainda não é” (DIAS, 2018, p. 399). Para justificar a metodologia da maioria do rendimento artístico do que Dias denomina modernidade tardia, que, de acordo com Lyotard, é compreendida como “movida ‘segundo o paradoxo do futuro’ (LYOTARD, 1987, p. 25), ou seja, por uma dinâmica em que o ‘pós’ tenta recapturar o ‘anterior’ para dele se alimentar e produzir o que ainda não sabe” (DIAS, 2018, p. 399), faz-se necessário a procura por novos modelos e categorias, a fim de conseguir classificar as produções contemporâneas:

A injunção contemporânea, ao situar-se na arqueologia da modernidade, passa a reconhecer-se, como justificou o teórico francês na sua qualidade de elaboração da ruptura moderna, de ‘anamnese’ de seu ‘esquecimento inicial’ (LYOTARD, 1987, p. 98) do passado. Isso porque o objetivo ou o ponto de fuga de toda presentificação é sempre o impresentificável. Desse modo, a temporalidade do contemporâneo, expandida por sua tendência a atualizar o passado, recria, pelo presente domínio da tecnociência, os índices desse passado (DIAS, 2018, p. 399).

Com o objetivo de entender melhor as alterações do tempo presente, Dias recorre a Hans Ulrich Gumbrecht, teórico e professor de literatura, para tratar da ruptura epistêmica e das incertezas contemporâneas. Gumbrecht propõe que as categorias de espaço e tempo – indissociáveis nas representações literárias – da concepção histórica se mantiveram válidas, no que tange ao regimento do pensamento individual e das relações sociais, no período que consta do início do século XIX até o término da Segunda Guerra Mundial, posteriormente sofrendo alteração progressiva em conformidade com as transições econômicas, sociais, científicas e tecnológicas. O cronótopo que passou a prevalecer a datar de 1960, ainda sem denominação específica, caracteriza a contemporaneidade em que vivemos, nos termos de Gumbrecht como presente expandido e prevalente:

Em seu protagonismo, esse presente se deixa invadir pelo passado e esgota o futuro pela repetição de presentes heterogêneos que, desvinculados de qualquer causalidade, passam a suceder-se, numa alternância de instantes equivalentes e simultâneos. Quanto mais distante as velhas certezas inerentes ao fluxo temporal da consciência histórica, já que o futuro deixa de ser horizonte de possibilidades e o passado se transforma em fantasmagoria tecnológica, mais demandamos por ‘momentos de presença no nosso amplo presente’ (GUMBRECHT, 2015, p. 141) desrealizado (DIAS, 2018, p. 400).

A perspectiva de Gumbrecht apresentada por Dias seguramente pode fundamentar o aumento da produção e circulação no campo literário de narrativas melancólicas orientadas para a fabricação do luto e da ausência das notáveis autoridades artísticas hoje. O tema abordado nessas narrativas ficcionais é a vida de importantes autores que criaram e marcaram uma tradição, reexaminada pelos autores contemporâneos no empenho de recuperar seus méritos e sua exemplaridade, como reitera Dias.

O mecanismo de recriação do passado empregado no romance *Machado* é recorrente na prosa do autor mineiro Silviano Santiago, pois também está presente em livros como *Viagem ao México* – narra a viagem do francês Antonin Artaud ao México, em 1936 – e *Em Liberdade* – diário de Graciliano Ramos após sair da prisão na ditadura de Getúlio Vargas. Em *Machado*, o narrador-personagem estabelece relação de intertextualidade com as obras anteriormente produzidas por Silviano Santiago, colocando-as em um enquadramento temporal comum:

Nada responsabiliza mais o cidadão brasileiro letrado e o acusa de conluio vergonhoso com a ditadura imposta pelo Palácio do Catete que o relato dos meses que se seguem ao dia 13 de janeiro de 1937, dia em que o romancista Graciliano Ramos deixa a prisão a que fora condenado sem julgamento pelo regime de Getúlio Vargas. Se o latino-americano negligenciar a viagem em 1936 do dramaturgo francês Antonin Artaud ao México, então presidido por Lázaro Cárdenas não terá se adentrado com coragem e paixão pelas longas e intrincadas relações nos planos político e cultural entre os colonizadores espanhóis e os índios astecas e pelas relações pós-coloniais entre a Europa e a América Latina (SANTIAGO, 2016, p.14).

Silviano Santiago, escritor, crítico, professor de literatura e leitor assíduo, é reconhecido por estabelecer a teoria do entre-lugar, como pondera Dias, como “o espaço

privilegiado do escritor latino-americano, em seu compromisso de perverter e revirar o signo estrangeiro e ‘aceitar a transgressão como forma de expressão’” (DIAS, 2018, p. 404):

O entre-lugar como emblema capaz de dar conta das sucessivas metamorfoses da persona autoral de Silviano Santiago constrói um espaço de possibilidades subversivas em que o escritor é sempre o ficcionista-leitor, em busca de novos horizontes de criação de identidades prismáticas e multifacetadas, ou do que poderia ser considerado, como uma modalidade de ‘assinatura informe ou monstruosa’ (DIAS, 2018, p. 404).

Para Graciano, na obra de Silviano Santiago, a imagem de um narrador constantemente associado a outro texto, que apresenta o protagonista da narrativa que ele está tecendo, o palco onde as ações se desenvolvem – o espaço urbano do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX – através de recursos como cartas, charges, fotografias e matérias de jornais antigos e outras coisas mais, está baseada na função do narrador como leitor: “A experiência que se constata em *Machado* é a experiência do leitor em meio a um universo fragmentado que se oferece como texto, e diante do qual só é possível interpretar, inferir, relacionar, especular, enfim, ler para construir um sentido possível” (GRACIANO, 2019, p. 73). A manobra existente em *Machado* é a de conferir status de romanesco à prática de leitura que tem como consequência a escrita.

O procedimento escolhido por Silviano Santiago na elaboração dos seus romances comprova os “embates entre vozes superpostas, na criação de obras concebidas na tradução/traição de obras e experiências criativas anteriores” (DIAS, 2018, 405). Essas obras, consideradas por Dias como metaficcionais e interdiscursivas, seguramente estão associadas à formação do escritor enquanto crítico. O entre-lugar, espaço ocupado por Santiago como romancista, é possível de ser concebido como âmbito de operações próprias à construção do ensaio como forma:

A obra ficcional de Santiago, em sua vocação erótico-crítica na deglutição traiçoeira dos mais variados repertórios artísticos e culturais, encena de modo formidável o destino de uma alma completamente movida pela sedução da leitura

e da reflexão, na encruzilhada entre a tradição compartilhada e o estimulante ensaio do que ainda não se concebe (DIAS, 2018, p. 405).

Observamos em *Machado* um investimento para reconstruir o olhar machadiano por intermédio da correspondência do autor, da reflexão sobre o fazer literário, da recomposição intelectual do período e das transformações que atingiam a cidade do Rio de Janeiro. As expectativas iniciais de encontrar um Machado de Assis personagem completamente exposto em sua subjetividade são frustradas, pois o protagonista é construído a partir dos textos literários que produziu, da crítica de rodapé que compõe a historiografia da crítica literária do final do século XIX e início do século XX, das cartas que trocou com seus interlocutores, entre outras referências, resultando em uma representação que vai além da imagem pública alimentada pelo próprio Machado.

A narrativa não é linear, uma vez que a construção do perfil do personagem Machado de Assis é interrompida a todo instante por análises literárias, logo as peripécias do personagem são atravessadas por outras figuras do campo artístico e literário: Gustave Flaubert, Aleijadinho, Mario de Alencar e o próprio narrador-personagem, Silviano Santiago, homônimo ao autor do romance. Sobre a maneira como este último participa da história, seja nos momentos em que fala de si mesmo ou naqueles em que revela os bastidores da elaboração do romance, optamos por investigar nos capítulos seguintes as noções de autoficção (capítulo 2) e de crítica biográfica (capítulo 3), pois acreditamos que tais noções provocam uma reflexão sobre as tensões entre o realismo e a verossimilhança, problema central ao surgimento do *novel*, como vimos no início deste capítulo, mas que também se torna fundamental no início do século XXI. Como afirma Vincent Colonna, na autoficção:

O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète essa sua presença como se fosse um espelho (COLONNA, 2014, p. 53).

O crítico francês classifica esse tipo de autoficção como especular. Na sua opinião, o espelho funcionava como metáfora para a escrita em ação, da sua constituição técnica e subjetiva, e também de sua desorientação. O vocábulo especular era conveniente para denominar esse comportamento refletor. Se traçarmos um paralelo com o mundo das artes visuais, mais especificamente a pintura, temos a mesma postura refletora que funciona a partir do procedimento do “quadro dentro do quadro”, em que o artista representa a si mesmo em algum lugar na tela, na maioria das vezes segurando um pincel como se estivesse pintando o quadro que estamos admirando. Um exemplo repetidamente comentado pela crítica especializada dessa prática pictórica é a obra “As meninas” (1956) do espanhol Diego Velásquez. Colonna, para explicar melhor a autoficção especular, recorre a *L’oeil et l’esprit* [O olho e o espírito] de 1964, um texto curto, mas significativo sobre a pintura, no qual Maurice Merleau-Ponty relaciona a tradição da imagem do pintor em exercício à existência de um espelho dentro do quadro; “os dois proclamam a reversibilidade do vidente e do visível, da essência e da existência, do imaginário e do real; ‘uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim’” (COLONNA, 2014, p. 54), exatamente como ocorre em *Machado*.

O paralelo entre a imagem do pintor em ação e a aparição de um espelho dentro da obra proposto por Maurice Merleau-Ponty nos remete a termos como representação, encenação e espetáculo. Tais palavras, de acordo com Igor Graciano (2013), são próprias do universo do teatro e, tomando como ponto de partida a ideia de gesto proposta pelo teórico, é possível expandir os vocábulos explorando suas capacidades de encenação. Contudo é importante frisar que as narrativas do gesto, aquelas em que um escritor aparece como protagonista, não podem ser interpretadas na lógica do teatro convencional, como manifestação de uma encenação mecânica na qual o corpo é acionado na sua gestualidade dentro da obra de ficção:

No romance, a encenação se dá na escrita, naquilo tudo que ela engloba: narrador, personagens, ambientes etc. Ao se perfazer na escrita, o gesto literário mostra-se quando deveria esconder. Cada vez que se fala em encenação, recorre-se ao seu sentido metafórico, pois não há montagem teatral, nem se quer vislumbrar uma. O espetáculo da escrita é silencioso, pois se dá no recato da leitura, em suas infinitas possibilidades. Ainda assim, as sugestões teóricas, apontamentos e sugestões cênicas servem muito bem à compreensão desse gesto inscrito no texto (...) Gesto é o texto e o que, no texto, se representa pela ficção, artefato

linguístico que mostra quando esconde, iluminando-se como abertura (encenada) dos bastidores da prática literária. Por isso, entre o lá e o cá do discurso ficcional, no seu limiar, a construção do personagem atrelado à figura do autor ganha força pela ambiguidade (GRACIANO, 2013, p. 95).

Independente do motivo do espelho, como sugere Colonna, a reversibilidade é primordial a todos os processos refletores, em qualquer escala, dispositivo ou campo artístico. Na literatura, especialmente, ela encontra-se ociosa no fundo das obras, mas, repentinamente, entra em atividade intensa, o escritor pode surgir como personagem, como personagem escritor e até o próprio leitor pode ser engendrado no meio da conspiração premeditada pela ficção. “Ao pôr em circulação seu nome, nas páginas de um livro do qual já é o signatário, o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer” (COLONNA, 2014, p. 55).

Silviano Santiago pessoa civil aparece refletido no narrador-personagem do romance *Machado*, a menção aos livros antes publicados pelo escritor no corpo do romance reitera essa presença especular. O narrador se apropria da correspondência de Machado de Assis, reelaborando-as a partir da sua imaginação. Nesse sentido é que ocorre o que o narrador denomina de transfiguração, é o processo de apoderar-se da vida do outro e reconstruí-la, misturando-a com a sua própria vida, tornando-a parte do seu próprio corpo físico e literário: “Sem ter lido uma única das inúmeras cartas, já as tenho todas gravadas e guardadas a sete chaves na caixa torácica do corpo” (SANTIAGO, 2016, p. 49). Desse modo, temos em *Machado* a escrita em ação, em operação, em movimento. Silviano Santiago assume a postura refletora e representa a si mesmo, também no papel de escritor e crítico, dentro do texto literário:

As cartas misturam a carne muxibenta à carne de primeira e, no movimento ainda silencioso de transferência, pouco se lixam se a futura caminhada dos protagonistas – a de Machado pela estrada real da escrita impecável e a minha, de mero personagem, pela estrada imaginosa da leitura – contrarie os bons e exigentes costumes da cronologia, cujas leis autoritárias foram fundadas pelo calendário gregoriano e são administradas pelos historiadores zelosos da verdade. As estradas das respectivas vidas perdem as balizas cronológicas para que, em rebeldia à sucessão dos anos e dos séculos, se transformem num único caminho, transitável por ele, o protagonista Machado, e por mim, o personagem Silviano, *compagnons de route*, como dizem os franceses politizados. Seremos companheiros de caminhada, *bras dessous bras dessus* (SANTIAGO, 2016, p. 51).

Esse caminho de reelaboração do passado, fazendo com que o fundador da Academia Brasileira de Letras se torne contemporâneo ao narrador-personagem, como companheiros de viagem, provoca sua mudança de posição no tempo, posicionando-o no centro do contemporâneo “como presente expandido” (DIAS, 2018, p. 407). O que está em jogo na autoficção especular e em *Machado* de Silviano Santiago é a duplicidade da literatura como recurso dessas figuras que se revelam na narrativa. “A ficção literária se mostra então não como espaço de ilusão (uma velha crítica), mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de lhe proporcionar o prazer de descobri-los” (COLONNA, 2014, p. 56).

O narrador-personagem de *Machado* joga e ironiza com a tendência contemporânea de utilizar elementos biográficos nas narrativas e o interesse atual do público leitor pela vida privada dos escritores. Para isso, coloca um dos personagens do romance, Carlos de Laet, como uma espécie de detetive, que vai buscando informações sobre a família e vida privada de Flaubert tanto nas recordações literárias de Maxime du Camp como no romance *Madame Bovary*. “Relida as sucessivas páginas finais do romance – agora em plena posse do dado biográfico que revoluciona sua leitura e compreensão da literatura –, Laet reconhece nas profundidades da sensibilidade artística de Flaubert a poderosa arte do retrato” (SANTIAGO, 2016, p. 37).

## Capítulo 2

Autoficção: um panorama do problema

## Percorso teórico: do pacto autobiográfico à autoficção

“Tudo só vivido seria monótono; tudo só imaginado seria cansativo” (SANTIAGO, 2016, p. 51).

Partindo do pressuposto de que a figura do autor (não apenas de Machado de Assis, mas do próprio Silviano Santiago) é fundamental para a obra que escolhemos analisar, entendemos que a homonímia entre o autor, o narrador e o personagem é um mecanismo de fundamental importância para pensarmos as transformações presentes na produção contemporânea. Por isso, a partir de agora, será apresentado um panorama sobre as discussões em torno do termo autoficção, partindo de sua criação até os debates atuais sobre o termo feitos pela crítica especializada, na tentativa de apreender como essa prática se dá nas obras literárias contemporâneas.

O que denomina formalmente o termo autoficção? Mais de quarenta anos depois do surgimento do vocábulo mantém-se impossível dar uma resposta objetiva e segura a esse questionamento. Começamos, portanto, com a tentativa de traçar um mapeamento do termo pela crítica especializada nacional e internacional, desde o seu surgimento na França até a sua prática hoje na literatura brasileira. De acordo com o dicionário francês Larousse, a autoficção<sup>1</sup> é definida como autobiografia que se vale de formas narrativas da ficção. A definição trazida pelo dicionário Larousse serve como ponto de partida para pensar alguns problemas que estão em torno do termo autoficção, disseminado comumente por tratar do exercício da escrita de si na contemporaneidade.

O termo autoficção foi forjado pelo francês Serge Doubrovsky em 1997 para caracterizar o próprio romance *Fils* escrito em primeira pessoa, com o personagem principal homônimo ao autor e, também, em resposta à teoria da casa vazia proposta por Philippe Lejeune no Pacto Autobiográfico.

Philippe Lejeune, estudioso das escritas do eu, publicou seu primeiro livro sobre essa temática em 1971, *L'autobiographie em France*, experimento que almejava estabelecer um levantamento dos textos autobiográficos e de compreender o seu funcionamento. O objetivo principal de Lejeune era legitimar o gênero e rebater críticas dos

---

<sup>1</sup> *Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction* (AUTOFICTION, 2019).

desafetos da autobiografia, geralmente defensores da “alta cultura” e da “verdadeira literatura”. Em 1975, deu prosseguimento aos estudos na área com a publicação *Le pacte autobiographique* na revista *Poétique*, que foi reformulado em 1986, *O pacto autobiográfico bis*, e relido em 2001, *O pacto autobiográfico 25 anos depois*. A perspectiva normativa da primeira versão do pacto recebeu algumas críticas, mas essa característica é justificada pelo propósito de teorizar um gênero desprezado pelo cânone literário naquele momento histórico.

No que tange à autobiografia, a substância fundamental para esse tipo de produção é o sujeito que conta a sua própria existência, sendo possível conceituá-la de duas formas: a mais circunscrita a considera como “um relato de vida centrado na história da personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14), enquanto em sentido mais amplo pode ser entendida como “toda forma de escritos em que se fala de si diretamente, ou mesmo todo escrito no qual o leitor supõe que o autor transpõe sua experiência pessoal” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Para caracterizar o pacto autobiográfico Lejeune recorre a alguns princípios básicos da linguística que, segundo ele, são necessários, pois “as coisas mais simples são as mais facilmente esquecidas: por passarem por naturais, evaporam na ilusão que a engendram” (LEJEUNE, 2008, p.11). Os pronomes pessoais da primeira e segunda pessoa (eu/tu) possuem utilidade apenas dentro do discurso, pois fora dele não encontram um sentido ou são inexistentes. Já dentro do discurso esses pronomes pessoais servem para identificar os falantes, que costumeiramente têm os nomes identificados na oralidade, já que funcionam como referentes na situação comunicativa, e mesmo quando a identidade dos falantes não fica evidente no diálogo, encontramos meios de identificá-los por fatores extralinguísticos ou pragmáticos. Contudo no registro escrito da linguagem cabe ao autobiógrafo prezar pela sua identificação na narrativa. Para isso, deve fazer uso do nome próprio, que é o fator responsável por encadear pessoa e discurso, antes mesmo dos pronomes pessoais. Podemos tomar como exemplo as crianças que falam de si mesmas na terceira pessoa, chamando-se pelos seus próprios nomes, antes de usar o eu, a primeira pessoa. O eu pode referir-se a qualquer sujeito, mas o nome próprio restringe o indivíduo a alguém específico e único. Nos postulados lejeuneanos o nome próprio é fundamental para conceder ao autor da autobiografia, produtor do discurso, uma existência real e garantir o pacto de verdade entre autor e leitor.

Em *O pacto autobiográfico*, Lejeune postula as definições de autobiografia e romance autobiográfico, caracterizando-os de acordo com a relação de identidade entre autor, narrador, personagem e o pacto de leitura estabelecido. Para Lejeune, a autobiografia pressupõe que autor e herói da narrativa tenham o mesmo nome, o principal critério para a classificação de um texto como autobiográfico é a existência do pacto autobiográfico, um pacto de verdade entre quem narra e quem lê. O romance autobiográfico é classificado como texto ficcional, no qual o leitor encontra motivos para suspeitar que autor e personagem possuem a mesma identidade, mas tal pressuposto é negado pelo autor, ou pelo menos não confirmado. O romance autobiográfico será definido pelo seu conteúdo, não pela pessoa que enuncia o discurso (personagem em primeira ou terceira pessoa).

Lejeune levanta uma diferença entre a autobiografia e o romance autobiográfico: o último pode conter uma gradação de níveis de semelhança entre autor e personagem, com mais ou menos indícios de proximidade identificáveis pelo leitor. A autobiografia, por sua vez, não permite gradações: ou é, ou não é. O personagem principal pode ser idêntico ao autor, mas se não possui o mesmo nome o texto não pode ser considerado autobiografia.

Embora Philippe Lejeune tenha colocado os textos autobiográficos na categoria de verdade, notamos que na prática não é bem assim. De acordo com Luiz Costa Lima (1986), as autobiografias funcionam como espelhos, com uma diferença: nas autobiografias, diferente dos espelhos comuns, é permitido que aquele que se olha realize mudanças na imagem ali exposta, modificando a aparência refletida. As correções das falhas da narrativa tornam-se possíveis graças à passagem do tempo que separa o momento da escrita do momento narrado, permitindo ao autobiógrafo fazer escolhas mais cautelosas e próximas da sua vontade sobre o que deve ou não vir a público. Assim, “o eu da autobiografia seria antes um eu estilizado do que um eu ‘real’, o que problematizaria, justamente, a noção de verdade contida no relato de uma vida” (OLIVEIRA, 2010, p. 19). Todavia é importante frisar que essa característica não é suficiente para considerar que o autobiógrafo tem intenção prévia de inventar histórias comparando-se a um romancista, que faz ficção deliberadamente.

Pierre Bourdieu (1998), no texto “A ilusão biográfica”, também aponta o traço corretivo das autobiografias. Segundo o teórico, as escritas de si são construídas seguindo uma sucessão linear e cronológica na tentativa de conceber uma experiência e o relato desta experiência como compatíveis, algo extremamente difícil, pois tanto na autobiografia como

na biografia há uma cumplicidade entre quem conta a vida e quem a escreve; quem conta recorre à própria memória, que não é confiável, pois certamente irá lembrar-se daquilo que considera mais importante ou mais adequado para vir a público, quem escreve a história faz uma interpretação daquilo que ouviu na busca por criar um sentido artificial. “O relato biográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis como a do efeito à causa” (BOURDIEU, 1998, p. 184).

Assim, o pacto autobiográfico presumido por Lejeune tem como cerne a correspondência da identidade entre autor, narrador e personagem. O leitor assume um papel importante no contato com as autobiografias, pois é responsável por perceber a semelhança entre os nomes e, a partir disso, tomar a narrativa como verdadeira, verificável, real, empírica. Lejeune separa os dois campos, a autobiografia e a ficção, pois considera natural reorganizar os fatos, reconstruir a vida, pois “o fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção” (LEJEUNE, 2008, p. 104). Logo, para ele, a autobiografia constitui um texto verdadeiro, independente das seleções realizadas pelo escritor ou das falhas de sua memória.

Seguindo essa linha de pensamento, Lejeune criou um quadro com nove combinações, considerando a categoria nome do personagem e pacto para a ideia de leitura. Assim, o teórico percebeu que apenas sete combinações seriam possíveis, uma vez que uma narrativa não poderia ter a identidade do autor e narrador compatíveis e manter o pacto romanesco, e também não poderia não ter a identidade do autor e narrador compatíveis e manter o pacto autobiográfico. Restando, dessa forma, duas casas vazias.

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a romance	2 a romance	
= 0	1 b	2 b	3 a

	romance	indeterminado	autobiografia
Autobiográfico		2 c autobiografia	3 b autobiografia

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Doubrovsky tenta preencher uma das casas vazias deixadas por Lejeune em seu quadro. A partir disso, surge o termo autoficção. De acordo com Philippe Gasparini, a diferença entre o texto autoficcional *Fils* de Serge Doubrovsky e uma autobiografia clássica é a procura por uma “aventura da linguagem” (GASPARINI, 2014, p. 186), pois o modo de narrar em *Fils* é pautado na invenção, na inovação e na pesquisa.

### **Autoficção: uma aventura da linguagem**

Serge Doubrovsky não se considera o criador da prática de escrita denominada pelo neologismo autoficção, apenas se responsabiliza pela invenção do vocábulo e do conceito, pois muitos já realizavam esse modo de escrita como *La naissance du jour* [O nascimento do dia] de Colette, *D'un Château à l'autre* [De castelo em castelo] de Céline, *Journal d'un voleur* [Diário de um ladrão] de Genet. Em *Fils*, o termo autoficção aparece na quarta capa do livro, em itálico, e a crítica do período costumava usá-lo entre aspas, demonstrando certa resistência ao uso da palavra. A autoficção vai ganhando legitimidade a partir das décadas de oitenta e noventa ao aparecer em resenhas, artigos, livros de crítica, e ao se propagar para o teatro, cinema, pintura e outros cenários artísticos e culturais. Ao ser conceitualizado nos dicionários Larousse e Robert, o termo ganha força como uma palavra da língua francesa. Mas a nova palavra extrapola o cenário francês e passa a ser utilizada em outras línguas como o inglês, espanhol, italiano, português, alemão e polonês. Desse modo, Doubrovsky encara essa recepção à autoficção como um sinal da necessidade de ocupar um lugar vazio disposto ao lado de outras escritas de si como a autobiografia, as memórias, os diários etc. Na visão de Lejeune, “para certos escritores, a autoficção tornou-se um meio de realizar o desejo de narrar a experiência vivida, sem o ônus da incômoda etiqueta da “autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 7).

Na quarta capa de *Fils*, Serge Doubrovsky traz a primeira definição da autoficção:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, capa Apud MARTINS, 2014, p. 20).

Nessa definição, Serge Doubrovsky libera o autor do compromisso com o pacto autobiográfico. Segundo Lejeune, a autoficção faz uso do mecanismo da inventividade, uma vez que usa como matéria-prima elementos autobiográficos de um modo ficcional. O criador do neologismo, ao longo dos anos, empreendeu diversas tentativas de delimitação do termo a fim de melhor inscrever a autoficção como um dispositivo teórico. Para isso, elaborou alguns parâmetros para um texto autoficcional, que foram arrolados por Philippe Gasparini:

A identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista; a apresentação do livro como *romance*; uma preocupação formal original; uma urgência de verbalização imediata da situação vivida; a reconfiguração do tempo linear da narrativa; o emprego do “presente” e não do passado, como nas autobiografias tradicionais; o engajamento do autor em relatar apenas “fatos estritamente reais”; a pulsão do escritor de se revelar em sua verdade; e os autocomentários, ou metadiscursos (GASPARINI, 2008, p. 209 apud HIDALGO, 2013, p. 225).

Hoje, mais de quarenta anos depois do surgimento do termo autoficção, ainda há muita imprecisão e indefinições que cercam o neologismo. Essa falta de certeza é produtiva, pois permite que certos escritores compreendam a autoficção em sentidos distintos daquele conferido pelo seu criador. “A palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). Até mesmo Serge Doubrovsky revisou suas concepções iniciais, o que mostra como o debate acerca do tema avança no campo literário mundial.

### **Autoficção: indefinições teóricas**

“A autoficção não é forma simples nem gênero adequadamente codificado pela crítica mais recente” (SANTIAGO, 2008, p. 175).

Em semelhança ao processo ocorrido na França, no Brasil, o debate teórico sobre o termo autoficção interfere de alguma forma na produção e na recepção literária. Silviano Santiago, crítico literário, ensaísta, professor, contista e romancista brasileiro, doutor em literatura francesa pela Universidade de Paris – Sorbonne, atuou como docente em diversas universidades norte-americanas. No Brasil, aposentou-se pela Universidade Federal Fluminense, na qual recebeu o título de Professor Emérito em 2014. Santiago está entre os primeiros escritores a nomear-se como produtores de obras autoficcionalis. Em 2005 publicou o livro *Histórias mal contadas* como autoficção. No livro de contos, o autor mineiro pulveriza o eu em diversos personagens, mantendo a identificação do protagonista oculta em algumas narrativas e, em outras, apenas sugerindo a sua identidade com algumas pistas para o leitor. Desse modo, o autor em questão não segue a regra estabelecida por Doubrovsky de que uma obra autoficcional deve apresentar o nome próprio do autor como personagem principal (princípio que muitos outros autores também não acatam); a autoficção enquanto uma categoria híbrida e fluida permite ser interpretada no exercício literário de formas subjetivas, explorando tensões relativas à experiência e memória, como afirma Luciana Hidalgo (2013). Segundo o próprio Silviano Santiago, em produções anteriores ele explorou temas como a experiência e a memória, mas sem etiquetar as suas obras como autoficcionalis, até o instante em que descobriu a palavra criada por Serge Doubrovsky. Para ele, o neologismo oriundo da língua francesa era adequado para denominar sua prática literária:

A fim de evitar mal entendidos, afirmo que em nenhum momento do passado remoto usei a categoria autoficção para classificar os textos híbridos por mim escritos e publicados. Quando pude, evitei a palavra romance. No caso de *Em liberdade* (1981), um diário íntimo falso “de” Graciliano Ramos, classifiquei o livro de “uma ficção de”, para o desagrado dos editores que preferem o ramerrão do gênero [...] Não tive pejo em usar “memórias” para *O falso mentiroso*.

Memórias tem boa tradição ficcional entre nós. Finalmente, acrescento que fiquei alegremente surpreso quando deparei com a informação de que Serge Doubrovsky, crítico francês radicado nos Estados Unidos, tinha cunhado, em 1977, o neologismo autoficção e que, em 2004, Vincent Colonna, um jovem crítico e historiador da literatura, tenha valido do neologismo para escrever o desde já indispensável *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Paris, Tristram). Em suma, passei a usar como minha a categoria posterior e alheia de autoficção (SANTIAGO, 2007, p. 175).

A definição precisa de autoficção proposta por Serge Doubrovsky em resposta à questão de Lejeune – um herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome do autor? – é afrouxada pela amplitude de textos que vão encaixando-se na casa vazia do esquema de Lejeune, [que vão desde autobiografias declaradas a ficção não autobiográfica, levando a muitas facetas da autoficção]. A partir disso, houve uma preocupação por parte de teóricos posteriores ao criador do neologismo de discutir e ampliar o conceito. Em “Autoficções & Cia: peça em cinco atos” Philippe Lejeune aponta como Vincent Colonna se apropria da palavra autoficção atribuindo-lhe uma nova definição, “uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (LEJEUNE, 2014, 26). Ao tomar essa definição como ponto de partida, Colonna constata que não há apenas uma forma de autoficção, mas sim várias, e se dedica a indicar quatro: autoficção fantástica; autoficção biográfica; autoficção especular e autoficção intrusiva.

As definições trazidas por Vincent Colonna são importantes para a discussão acerca do termo, contudo trataremos somente as duas que mais interessam para as questões abordadas nesse trabalho: autoficção biográfica e autoficção especular. A tendência mais difundida e mais controversa da autoficção é a biográfica. De acordo com Colonna, nesse caso específico, o escritor é o herói da história, toda narrativa se desenvolve em torno dele e a partir de dados reais, com a possibilidade de verificação de datas, nomes, fatos. Trata-se do mentir-verdadeiro, pois o autor terá total liberdade para construir a imagem de si sem compromisso com a sinceridade. Já a autoficção especular é fundada em uma imagem do autor ou do livro dentro do próprio livro, essa faceta da autoficção remete à metáfora do espelho. O autor não vai assumir necessariamente o papel de protagonista da narrativa, pode aparecer apenas como uma sombra, um contorno, mas precisa aparecer de alguma forma espelhando-se no livro. O realismo do texto e a verossimilhança são colocados em

segundo lugar como elementos complementares. “A ficção literária se mostra então não como espaço de ilusão, mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados aos leitores” (COLONNA, 2014, p. 56).

### **Autoficção: do texto para a vida, da obra para o autor**

Serge Doubrovsky, ao comentar seu último livro, *Um homem de passagem*, aponta alguns indícios que separam uma obra autoficcional de uma obra autobiográfica. Na narrativa do criador da autoficção há homonímia entre autor, narrador e personagem, condição básica para a incluir no pacto autobiográfico postulado por Philippe Lejeune. Contudo em *Um homem de passagem* não há uma perspectiva retrospectiva da vida vivida comum às autobiografias, pois, segundo o autor: “aqui o vivido se conta vivendo, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito se desenrolando página após página” (DOUBROVSKY, p. 116, 2014). Desse modo, o que encontramos nessa narrativa é uma ficção que se evidencia pela própria linguagem que a compõe, ao imitar pelos fragmentos o modo de narrar de uma autobiografia clássica. O pacto de leitura pode ser considerado oximórico, ou seja, paradoxal ao extremo, pois afasta-se da proposição de verdade pertencente ao pacto autobiográfico e, ao mesmo tempo, não se associa totalmente à ideia de invenção pertencente ao pacto romanesco (ficcional). Para Serge Doubrovsky, a questão principal da autoficção não está centrada na problemática do pacto de leitura, mas sim “no funcionamento simbólico da própria escrita” (DOUBROVSKY, p. 117, 2014).

Anna Faedrich Martins, com o objetivo de demarcar melhor as fronteiras que definem uma obra autoficcional, ressalta que a autoficção não deve ser confundida com textos autobiográficos; a teórica defende que a autoficção tem como peculiaridade a capacidade de conseguir simular a aparência de uma autobiografia, ou mesmo camuflar-se, através das ambiguidades que constrói, na forma do romance. “O movimento da autobiografia é da **vida** para o **texto**, e da autoficção, do **texto** para a **vida**” (FAEDRICH, 2015, p. 47). Isso significa que, na autobiografia, os leitores se interessam pelo texto por conhecerem o autor, considerá-lo interessante o suficiente para desejar saber mais sobre a sua vida. Na autoficção, por sua vez, a narrativa literária se destaca como matéria-prima, que pode provocar o leitor a criar interesse pela biografia do autor. Mas os fragmentos

biográficos depositados ali servem apenas como artifício literário para a ficcionalização de si.

O embaralhamento da fronteira entre realidade e ficção não é restrito à autoficção e está presente em romances autobiográficos e romances históricos. A especificidade da autoficção é a maneira particular como mistura esses elementos na narrativa: o autor cria propositalmente um pacto de leitura marcado pela ambiguidade. As demarcações entre a ficção e a realidade são intencionalmente invalidadas, na intenção de promover uma leitura confusa e uma recepção controversas da obra. Para isso, na maioria dos casos, o autor se vale da correspondência onomástica entre autor, narrador e personagem para intensificar a ambivalência, ainda que seja comum na literatura contemporânea encontrarmos outras formas de construção e consolidação do pacto. Na autoficção, o movimento de ambiguidade é construído a partir da obra para o autor, não do autor para a obra, como ocorre na autobiografia. Outro aspecto da autoficção é o trabalho com o texto e a linguagem. Nesse sentido, os escritores costumam dedicar atenção especial às construções linguísticas e estabelecer um projeto estético coerente, na busca por um modo único de se (auto)manifestar através da literatura, a exemplo do romance *Machado* de Silviano Santiago.

As obras autoficcionais aludem a elementos extratextuais como nomes próprios e locais, que colocam o texto literário muito próximo à experiência pessoal do autor. Mas a enorme referencialidade presente nesses textos é contrabalanceado com o mecanismo da invenção, o que propicia o questionamento dos seus limites, de modo a dificultar a identificação da realidade pelo leitor, fazendo falhar o pacto de verdade e a relação de verossimilhança entre autor e narrador. De acordo com Luciene Azevedo, o pacto autoficcional “pressupõe sempre a ambiguidade da referência, a sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros” (AZEVEDO, 2007, p. 48). O autor ficcionaliza os dados referenciais, manipula-os ao seu prazer, a fim de criar um jogo e, diferente do que é feito na autobiografia, utiliza a realidade que está sendo construída simultaneamente ao discurso.

Jovita Maria Gerheim Noronha, professora associada da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em entrevista a Anna Frederich Martins, revela a própria opinião sobre o termo autoficção, deixando claro que para ela a autoficção tornou-se um termo “*passé-partout*” no sentido de ter o seu uso indiscriminado para nomear uma

heterogeneidade de produções textuais. Isto ocorre não somente com a autoficção na acepção que lhe deu o seu criador, mas também com outras definições que poderiam caber na categoria romance. De acordo com Noronha, a criação do termo por Serge Doubrovsky provocou mudanças na produção ficcional contemporânea: “a autoficção se tornou uma “etiqueta” cômoda para muitos autores que querem falar sobre suas vidas, mas não querem assumir que fazem autobiografia” (NORONHA, 2014, p. 227). Dessa forma, a autoficção caberia na categoria de subgênero das escritas de si, tendo como principal diferença com relação à autobiografia o pacto de leitura. Na autobiografia há um compromisso com a verdade que, contudo, é falho; por outro lado, na autoficção, o pacto é “oximórico”, ou seja, “a matéria é estritamente autobiográfica, e a maneira estritamente ficcional” (MARTINS, 2014, p.229).

Eurídice Figueiredo, professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), não acredita na potencialidade do termo autoficção para designar um novo gênero na literatura contemporânea, entendendo a autoficção como uma nova forma de romance, que surgiu como um sintoma da época atual. Para ela, é possível demarcar uma fronteira entre autobiografia e autoficção, porque a autobiografia tem uma forma mais linear e se faz mais próxima do vivido. Eurídice é autora do livro “Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção” publicado em 2013 pela editora da UERJ. Na obra, a investigadora do termo autoficção questiona como a narrativa de autoria feminina vale-se das escritas de si desde a década de 1970 até hoje.

Uma característica da autoficção apontada por Evando Nascimento é o pressuposto de que o termo equivale à concepção de alterficção, ou seja, “ficção de si como outro, francamente *alterado* e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 62). Logo, para Nascimento, a simetria entre os dois termos está fundamentada na perspectiva de que as escritas de si partem da relação do sujeito que narra com a alteridade, “o eu não passa de uma ficção do outro”, uma vez que tudo procede do outro e para ele retorna, mesmo que haja um ponto de ligação com o eu.

“A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe)” (NASCIMENTO, 2010, p. 65). Nesse sentido, há o embaralhamento das fronteiras entre o real e o ficcional, o que dificulta a escolha do leitor entre o literal e o literário no momento de classificar a narrativa. O afastamento da verdade

factual em paralelo à transgressão ao pacto ficcional é o ponto forte da autoficção, pois essa característica é responsável por fragmentar e desestruturar os gêneros literários, sem necessariamente pertencer a qualquer um deles. A autoficção “participa sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um a outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da letra.” (NASCIMENTO, 2010, p. 65).

No Brasil, Luciene Azevedo (2008, p.31), define o gênero como “uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridos a fronteira entre o real e o ficcional”. Desse modo, o autor volta para o centro das discussões literárias, pois o contexto das novas tecnologias reconfigura o sujeito contemporâneo, o que torna o espaço propício para este retorno.

A falta de consenso teórico em torno da autoficção pode ser justificada pela complexidade do termo. Contudo, há um elo entre os diferentes tipos e práticas autoficcionais: a confusão/embaralhamento das fronteiras entre o real e o ficcional. Esse ponto em comum aos inúmeros exercícios autoficcionais, modifica a concepção de pacto autobiográfico postulada por Philippe Lejeune, abrindo espaço para um novo pacto, o pacto ambíguo, termo criado por Manuel Alberca (2007), que permite que um único texto seja lido como ficcional e referencial simultaneamente. A dificuldade para delimitar as fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional funciona como uma potente engrenagem para autores da literatura contemporânea, tanto de língua estrangeira como de língua portuguesa. Do mesmo modo, críticos e teóricos são atraídos para debates sobre a autoficção, devido à linha divisória difusa que separa as informações da vida dos autores de outras, criadas por suas imaginações, motivo responsável tanto pela recepção positiva quanto pela recepção negativa a uma leitura ambígua das narrativas. Nesse sentido, Luciana Hidalgo afirma que consoante Philippe Lejeune, “o leitor diante da ideia de ler um texto simultaneamente como autobiografia e ficção, não consegue medir exatamente o que isso significa; e acaba o lendo como uma autobiografia clássica” (HIDALGO, 2013, p. 221).

A partir da dificuldade de alguns teóricos em lidar com a falta de delimitações precisas na autoficção entre a autobiografia e a ficção, Arnaud Schmitt entende que há uma resistência no cérebro humano em assimilar um texto como simultaneamente ficcional e autobiográfico, categorias tão opostas; logo faz-se necessário a criação de um outro termo mais adequado, no qual a palavra ficção seja excluída. Assim, Schmitt propõe o uso da palavra autonarração como substituto da autoficção. Para ele, o novo termo é mais

adequado para conceituar os escritos autobiográficos em que o autor faz uso de técnicas próprias do romance. Percebemos aí que a rejeição à autoficção, nesse caso específico, é motivada pelo que a palavra na sua origem insinua de ficcional. Philippe Gasparini se apropria do neologismo autonarração, elaborado por Schmitt, e o define como “texto autobiográfico e literário que apresenta vários traços de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, falta de unidade e autocomentários, que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência” (GASPARINI, 2008, p. 311 apud HIDALGO, 2013, p. 223). De acordo com Gasparini, a autoficção não se enquadra na categoria de gênero, podemos considerá-la como a expressão contemporânea de um “arquigênero”, logo a autoficção faria parte do espaço autobiográfico proposto por Philippe Lejeune:

Não se trata de saber qual, entre a autobiografia e o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro; à autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão; seria então: um mais outro? Mais do que isso: um em relação ao outro. O que se torna revelador é o espaço em que se inscrevem as duas categorias de texto, sem se reduzir a nenhuma delas. O efeito de destaque obtido por este procedimento gera a criação, para o leitor, de um *espaço autobiográfico* (LEJEUNE, 1996, p. 42 apud HIDALGO, 2013, p. 222).

Silviano Santiago, no texto “Meditação sobre o ofício de criar”, comenta que em seus escritos tem se valido do discurso autobiográfico através do movimento de contaminação. Ao aderir ao autobiográfico como potência criadora, possibilita a contaminação do mesmo pelo discurso ficcional. Silviano define sua produção como híbrida, formada pela contaminação da autobiografia pela ficção, e da ficção pela autobiografia, opondo-se a uma escrita confessional que ambiciona expressar sinceridade ou verdades factuais, caracterizando seus textos como uma produção que ficcionaliza a si mesmo enquanto sujeito. “Essas mentiras, ou invenções autobiográficas, ou autoficções, tinham estatuto de vivido, tinham consistência de experiência” (SANTIAGO, 2008, p. 177), sem de fato ser completamente.

Produzir textos autoficionais, misturar o discurso autobiográfico com o discurso ficcional, segundo Silviano Santiago, requer “relativizar o poder e os limites de ambas, e

significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido” (SANTIAGO, 2008, p. 177). O que está em jogo não é mais a pureza dos gêneros, mas o processo de contaminação, de hibridização, que opera como fonte de trabalho para o escritor.

### **Autoficção: o corpo como engrenagem para a escritura**

A estudiosa do termo autoficção, Luciana Hidalgo, acredita que “num mundo cada vez mais rendido à rasa cultura da celebridade e à figura do escritor midiático, a autoficção tem tudo para ser o grande gênero literário do século.” (HIDALGO, 2014, p. 122) A especialista define a categoria como um “conceito-vírus” com grande poder de contaminação, que é produzido pela necessidade de expressão do eu inadiável e absoluto, que impera na sociedade contemporânea. De acordo com os estudos realizados por Hidalgo, no cenário brasileiro a autoficção aparece no que chama de “romances-lutos”, como uma forma de lidar com a dor e o sofrimento. A autoficção colaboraria para a recomposição, contenção de um excesso de si, guiando o eu na travessia.

Há uma semelhança entre a autoficção brasileira e a francesa indicada por Luciana Hidalgo: obras que são romances lutos. A autora afirma que, de acordo com Philippe Gasparini, os escritores franceses abordam o corpo em seus textos com maior ênfase na autoficção do que na autobiografia, com a diferença crucial que nas décadas de 60 e 70 esse corpo era extremamente sexualizado e, atualmente, “nas narrativas ficcionais é cercado por seus próprios limites, defeitos e doenças” (HIDALGO, 2013, p. 222). Podemos deslocar essa definição da França para pensarmos alguns romances brasileiros como *O filho eterno* de Cristovão Tezza, publicado em 2007 pela editora Record e *Machado* de Silviano Santiago, publicado em 2016 pela Companhia das Letras.

Em *O filho eterno* deparamo-nos com a história de um escritor mal sucedido que tem um filho com síndrome de Down. A proposta do livro é tratar da dor por conta do nascimento de uma criança com deficiência. No entanto ao ler o livro temos as expectativas suscitadas inicialmente frustradas, pois o narrador só fala sobre si mesmo, como é aflitiva a vida de pai, como não vê novos rumos para sua vida profissional, como a doença do filho só deixa tudo que já estava ruim ainda pior. Cristovão Tezza cria um jogo entre a referencialidade e a inventividade, reconhece sua história pessoal, mas ao mesmo tempo

foge dela ao se esforçar em contá-la em terceira pessoa. Por mais que haja um esforço em desviar-se de si mesmo, há sempre um retorno, “o eu torna-se ele e vice versa” (HIDALGO, 2013, p. 228):

Por enquanto as coisas vão bem—ele não pensava no filho, pensava nele mesmo, e isso incluía a totalidade de sua vida, mulher, filho, literatura, futuro. Ele sabe que de fato nunca escreveu nada realmente bom. Pilhas de maus poemas, dos 13 anos até o mês passado: *O filho da primavera*. A poesia arrasta-o sem piedade para o *kitsch*, puxando-o pelos cabelos, mas é preciso dizer alguma coisa sobre o que está acontecendo, e ele não sabe exatamente o que está acontecendo. Tem a vaga sensação de que as coisas vão dar certo, porque são frutos do desejo; e quem está à margem, arrisca—ou estaria encaixado na subvida do sistema, essa merda toda, ele quase declama, e dá outro gole de uísque e acende outro cigarro (TEZZA, 2010, p.11).

Em *Machado*, o autor-personagem Silviano Santiago, narra os últimos quatro anos de vida de Machado de Assis fazendo uma reconstrução do Rio de Janeiro do final do século XIX. Ao comentar as cartas trocadas por Machado e seus interlocutores e refazer os passos do bruxo do Cosme Velho pela cidade carioca, Silviano expõe o corpo do protagonista Machado fragilizado pela epilepsia, pela velhice e pela solidão após a morte da esposa Carolina. Ao mesmo tempo, fala se si mesmo, da sua solidão e da sua velhice, do seu corpo fragilizado. Silviano Santiago analisa as questões do campo literário do final do século XIX e início do século XX, esclarecendo a forma como Machado de Assis se concebe, se desenvolve, se aprimora e se estabelece como um dos maiores escritores brasileiros. Concomitantemente, Silviano resgata o caminho que o conduziu a escrever o livro, forja a si mesmo e ao processo de escrita aproximando-se do que Reinaldo Laddaga, em seu livro *Estética de Laboratório* (2013), chama de uma “visita ao estúdio” de produção do autor e que torna possível aos leitores “formar uma ideia da pessoa e do pensamento do autor”. Embora saibamos que se trata de mais um artifício, pois, como o próprio Laddaga aponta, “um artista se expõe enquanto realiza uma operação em si mesmo. O que mostra não é tanto ‘a vida (ou sua vida) como ela é’, mas uma fase da vida (ou da sua vida) que se desenvolve em condições controladas” (LADDAGA, 2013, p. 13). Assim, temos em Machado uma narrativa autoficcional na qual a fragilidade do corpo aparece em evidência e a presença de comentários sobre a construção da obra é marcante, tornando o livro uma espécie de romance de consagração:

E se eu, para curar a intranquilidade que me assalta nos momentos duros da solidão derradeira, que desmorona o corpo e desmantela a minha imaginação, decidisse domesticar, neste ano de 2015, a linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis no modo como se amansa o filhote rebelde e arisco para transformá-lo em companheiro e interlocutor calado, em animal de estimação? E se a curta fração de tempo vivida e impressa em negrito na capa do livro fosse respeitada por mim como bula de remédio milagroso?

O narrador-personagem do romance *Machado* tece a narrativa de modo que a epilepsia de Machado de Assis seja a engrenagem que movimenta a sua escrita. Para o narrador, o consagrado escritor só é tão proeminente no campo literário porque utiliza a doença como força motriz que o impulsiona à produção artística no desejo de deixar um legado para a posteridade, uma vez que é consciente da enfermidade que atinge a própria carne e espírito, busca uma forma de tornar-se eterno por meio da arte. “A doença, sua extravagante e extraordinária força motriz, não se contenta com as meas medidas em arte. Estabelece metas cada vez mais inalcançáveis que restabelecem no homem o estímulo indispensável para que o trabalho artístico seja levado a cabo” [...] (SANTIAGO, 2016, p. 34). Desse modo, a doença que seria a priori uma maldição torna-se um atributo que não só ressalta e define a personalidade do escritor, mas também é um divisor de águas para todo seu processo criativo. “A beleza artística é uma forma arrogante e salutar da doença que devasta o ser humano. O corpo enfermo sobre-excede a si pelo objeto que ele modela de modo insano e torna sublime” (SANTIAGO, 2016, p. 32).

### **Autoficção: consultório terapêutico ou laboratório de escrita?**

É intrigante imaginar o autor no ato de escrever e a construção desse sujeito ficcional na narrativa, o que aponta para outro traço relevante da autoficção, presente desde a criação do termo por Doubrovsky: a relação explícita que estabelece com a psicanálise e a prática de cura. De acordo com Anna Faedrich Martins, Camille Renard (2010), no artigo “Neuroses do indivíduo contemporâneo e escritura autoficcional: o caso *Fils*”, ao analisar o texto autoficcional produzido por Doubrovsky, toma a prática autoficcional como “prática de cura”, pois relaciona três fatores: o inconsciente, a escritura e a cura analítica. “A escritura da cura analítica expressa, graças à autoficção, o inconsciente do autor/narrador” (RENARD apud Martins, 2014, p.35).

A partir das inquietações mencionadas anteriormente, Anna Faedrich Martins realizou uma série de entrevistas com escritores, professores e críticos contemporâneos, na qual a principal pergunta era: “o que leva um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção?” Dentre os que responderam à entrevista estão nomes como Adriana Lisboa, Ana Letícia Leal, Cristovão Tezza, Evando Nascimento, Michel Laub, dentre muitos outros. A maioria das respostas convergiu para o pensamento de Doubrovsky, concordando que o escritor tem a necessidade de escrever sobre si mesmo para se entender, para desabafar sobre suas questões pessoais, para rever sua vida. Mas duas respostas foram na contramão, indo de encontro às outras. São elas as de Ricardo Lísias e Luciene Azevedo, tais respostas são úteis para pensar a relação da autoficção com a psicanálise:

Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática de cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas etc? Seria um impulso autobiográfico narcísico (refletido nos blogs e redes sociais) ou seria uma necessidade de compartilhar uma dor (luto, trauma), através da linguagem literária escrita? (MARTINS, 2014, p. 41).

Não posso responder pois não acho possível que um texto de ficção contenha o autor em si (LÍSIAS apud Martins, 2014, p. 42).

**Não concordo com nenhuma das duas possibilidades aventadas pela pergunta. Não compartilho dos diagnósticos apocalípticos que veem na autoficção uma mera exposição narcísica do sujeito, tampouco acredito que se trate de mera questão mercadológica.** É claro que o mercado tem sua parcela de contribuição, mas não acredito que tudo se resuma à visão adorniana. Tampouco acho que Doubrovsky seja uma boa referência para pensar o termo, embora o tenha cunhado (a respeito disso, concordo com Gasparini. Na opinião dele, a criatura (a autoficção) tornou-se independente do criador). **A questão da terapia pela escrita também não me agrada**, mas sobre isso tenho um episódio que pode ser interessante contar. No encontro da Abralic de 2012, Diana Klinger, comentando o poema de Carlito Azevedo, “H”, (o texto está publicado nos anais) afirmou que o procedimento em questão ali era o da catarse, da purgação psicanalítica pela perda da mãe. Paloma Vidal, escritora presente na audiência (e que tem um livro autoficcional (?), *Algum Lugar*), repudiou com veemência essa leitura. Eu mesma reagi, negando essa interpretação. Mas lendo o romance-diário de Mário Levrero, *La Novela Luminosa*, fiquei pensando se não era um pouco dessa operação que estava em jogo, não apenas na escrita do texto, mas também na leitura dele. Enfim, ainda que eu tenda a rejeitar a autoficção como “terapia”, porque me parece que isso implicaria em um utilitarismo rasteiro, acho que a ideia pode ter relação com algo que avantei em outra resposta: uma certa demanda (do público) por ver, reconhecer um sujeito desnudando-se, (de)compondo-se por escrito, na frente do leitor, construindo um sujeito na realidade das palavras. (Luciene Azevedo. *Grifos nossos*) (AZEVEDO apud MARTINS, 2014, p. 42).

Diante da pergunta colocada por Anna Faedrich Martins e das respostas dos escritores, professores e teóricos da literatura brasileira contemporânea, entendemos que apesar da implosão atual do eu e das demandas do público leitor, a inclusão da experiência de se auto-analisar, de falar sobre si mesmo nas narrativas contemporâneas não está relacionada apenas a uma “prática de cura”, como define Renard, ou como uma maneira de lidar com a dor, como pontua Hidalgo. Mas sim com uma reflexão profunda sobre a própria prática literária do autor e sobre o modo de escrita autoficcional. Para Hubier, a autoficção é auto analítica, autorreferencial, metatextual e metaficcional:

De fato, S. Doubrovsky, introduzindo a experiência analítica no texto, é conduzido a teorizar sua prática literária, a se render a uma análise do funcionamento de sua escritura. A autoficção teria assim, como característica, a apresentação, em filigrana, de uma reflexão sobre o estatuto teórico das escrituras na primeira pessoa e iluminar os territórios obscuros da personalidade (HUBIER, 2003, p. 126-127 apud MARTINS, 2014, p. 43).

Na prática autoficcional brasileira encontramos frequentemente produções nas quais o narrador-personagem teoriza sobre seu fazer literário, pois a autoficção simula um romance, convertendo o eu do escritor em personagem nesse contexto. Tomemos como exemplo autores que criam protagonistas escritores e desenvolvem em seus textos reflexões sobre as artes e a própria escritura, como Silvano Santiago, Cristovão Tezza, Daniel Galera, Michel Laub. Nesses casos, vale lembrar que mesmo quando o nome da personagem não aparece escancarado na produção autoficcional, ele estará ali através dos não ditos, mantendo a homonímia entre autor e narrador a fim de afirmar o pacto ambíguo. Assim, atribuímos à autorreferencialidade e à autoanálise características da autoficção, mas não autoanálise apenas no sentido empregado pela psicanálise, como investigação da própria subjetividade, emoções etc., já que o que encontramos no texto autoficcional são também reflexões críticas sobre a literatura como ocorre em *Machado* de Silvano Santiago: “Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico. A escapada do passo em direção ao futuro, ou viagem do futuro em busca do passado, transfigurará aos dois na cara duma moeda única chamada Literatura” (SANTIAGO, 2016, p.57).

A característica acima mencionada presente no romance *Machado* nos leva a repensar o papel do crítico e do autor de literatura na contemporaneidade. Durante muito tempo, o autor de literatura e o crítico literário assumiram papéis diferentes no campo literário brasileiro. Em linhas gerais, ao autor cabia o papel de tecer a obra e, ao crítico, a tarefa de comentar, analisar e teorizar sobre as narrativas. Alguns desses indivíduos realizavam as duas atividades em paralelo, porém em espaços distintos. O autor publicava seus textos em livros denominados como romances, contos ou poesias. O crítico transitava pelos jornais, revistas, blogs, livros teóricos, artigos e demais textos acadêmicos. Desse modo, não era muito comum que a ficção e o discurso teórico dividissem o mesmo espaço em uma obra literária.

No romance *Machado* de Silviano Santiago identificamos indícios de um rompimento das fronteiras que separam ficção e crítica literária. Eneida Maria de Souza, em seu texto “Notas sobre a crítica biográfica”, salienta que os limites entre as principais áreas de estudo da literatura não estão bem definidos pelas teorias contemporâneas. Desse modo, a literatura deixa de ser objeto de análise e passa a ser também espaço para analisar e teorizar sobre si mesmo, “o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção” (SOUZA, 2002, p. 128) afirma Souza. A crítica biográfica encontra-se delimitada entre a teoria e a ficção, o documental e o literário. E é esse cenário que encontramos na narrativa de Santiago a partir do uso da autoficção.

### Capítulo 3

Outra ideia de crítica

“Com as coisas intelectuais, fazemos ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer”<sup>2</sup>.

Roland Barthes

Giorgio Agamben, para pensar o contemporâneo, bebeu da fonte de Nietzsche, pois é possível estabelecer uma conexão entre a “A segunda consideração intempestiva” de Nietzsche e o pensamento de Agamben. Para o filósofo, o contemporâneo não é sinônimo de presente ou de atualidade. “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (AGAMBEN, 2009, p. 58). O contemporâneo é o intempestivo, isso quer dizer, que o contemporâneo estabelece uma relação particular entre as temporalidades passado, presente e futuro, pois está de certo modo fora do tempo, emerge e provoca uma diferença, rearranja uma determinada maneira de entender a arte, a literatura, a história etc. E, nesse sentido, pensar nos desafios impostos pelas teorias e produções literárias do século XXI exige um olhar contemporâneo.

Durante muito tempo, o autor de literatura e o crítico literário assumiram papéis diferentes no campo literário brasileiro. Em linhas gerais, ao autor cabia o papel de tecer a obra e, ao crítico, a tarefa de comentar, analisar e teorizar sobre as narrativas. Alguns desses indivíduos realizavam as duas atividades em paralelo, porém em espaços distintos. O autor publicava seus textos em livros denominados como romances, contos ou poesias. O crítico transitava pelos jornais, revistas, livros teóricos, artigos e demais textos acadêmicos. Desse modo, não era muito comum que a ficção e o discurso teórico dividissem o mesmo espaço em uma obra literária.

É possível observar na contemporaneidade a incidência de romances – que se distanciam dos moldes tradicionais do gênero e caminham na direção de outras categorias enunciativas e discursivas, como o ensaio, autoficção e a crítica literária. Flora Sussekind (2013), em entrevista para *O Globo*, afirma que um traço da literatura brasileira contemporânea é a consolidação de “experiências com multiplicidade de vozes e registros” e “um tensionamento propositado de gêneros, repertórios e categorias basilares” que resultam em narrativas híbridas onde o ensaio, o comentário crítico, o testemunho e a ficção dividem espaço. Florencia Garramuño (2014) denomina a produção contemporânea como

---

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Paris, Seuil, 1975.

“Frutos estranhos”, devido ao seu caráter inespecífico, pois aqueles objetos que concebemos como arte na atualidade estão em processo de modificação. Nessa perspectiva, a literatura estaria fora de si e as propriedades inerentes à preservação da literatura enquanto arte desde a modernidade estariam se transformando:

Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior do seu discurso – com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats, e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros (...) a desestruturação da forma romance, na ficção (...) nesses textos nada do próprio pertence ao texto, mesmo encerrado em suas próprias fronteiras, tornando evidente que é precisamente a ideia de especificidade do literário e da propriedade do literário que fundaria um pertencimento o que parece haver entrado numa crise intensa (GARRAMUNO, 2014, p. 87 e 88).

No século XXI, deparamo-nos com escritores em cujas obras podemos identificar o hibridismo entre a crítica literária e a ficção, como é o caso de Ricardo Lísias, Cristovão Tezza, Silviano Santiago, entre outros. É possível ainda arriscar que o procedimento crítico no registro literário aparece a partir do uso da crítica biográfica, da dicção crítico-ensaística e do recurso autoficcional.

### **Crítica biográfica**

(...) jamais pensei em separar o trabalho de criação do que pode ser algo mais propriamente reflexivo. Até hoje, inclusive, não me sinto muito confortável fazendo isso: há algum tempo tenho tentado incluir na ficção uma análise sobre o seu próprio estatuto (LÍSIAS, 2013b, p. 10).

A fala do escritor brasileiro contemporâneo Ricardo Lísias é sintomática das produções do presente que fazem uso da práxis da crítica biográfica, deslocando o conceito da proposta feita pela sua idealizadora, na intenção de misturar o exercício inventivo próprio da literatura ao exercício crítico-teórico comum ao ensaio na mesma obra. “A

crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (2002, p.111).

O ponto interessante no argumento de Souza é o caráter inventivo dos mecanismos de composição da crítica, sobretudo a junção entre vida e obra. É isso que Eneida chama de crítica biográfica, a incorporação dos dados biográficos na análise crítica pelo teórico. Não seria possível, então, pensar que, além da ambiguidade do mecanismo autoficcional (presente em *Machado*, tal como discutimos no capítulo 2), haveria também um hibridismo entre crítica e ficção no último romance de Silviano Santiago?

Em *Machado*, Silviano Santiago extrapola o simples registro de informações biográficas sobre Machado de Assis, pois ficcionaliza e teoriza os dados disponíveis na biografia do bruxo do Cosme Velho. Assim, o procedimento narrativo assumido pelo crítico biográfico não tem em vista adulterar nem enfeitar os acontecimentos, mas sim, a partir do recurso teórico, empreender sentido.

Em *Machado*, então, além da crítica e do dado biográfico incorporado, temos também a “literatura”, a “ficção”, tanto em relação a Machado, quanto ao próprio Silviano (como crítico e também como autor). “A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais” (SOUZA, 2002, p.111). Segundo a definição de Souza, portanto, a crítica biográfica não apenas incorpora a análise de dados biográficos do sujeito cuja obra é analisada, mas também dá forma e, então, ficcionaliza, um modo de enxergar da figura do próprio crítico na construção de sua análise. Ou nas palavras de Souza: “o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção” (SOUZA, 2002, p. 111).

Para melhor elucidar a crítica biográfica, Eneida Maria de Souza, criadora do termo, em “Notas sobre a crítica biográfica” elenca algumas especificidades da categoria que estão presentes em produções de autores nacionais e estrangeiros. A fim de aprofundarmos as discussões sobre o tema, trazemos à baila alguns desses argumentos apresentados por Souza. O primeiro diz respeito à “construção canônica do escritor, por meio do exame dos rituais de consagração de sua imagem, dos protocolos de inserção cultural na vida literária

de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo de sua obra” (SOUZA, 2002, p. 112). Quase todos os procedimentos estão incorporados ao romance de Santiago:

No Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, onde tem a função de chefe de contabilidade, na Livraria Garnier, onde passa o final das tardes a conversar com colegas de literatura, e na recém fundada Academia Brasileira de Letras, de que é presidente desde a fundação em 1896. (...) Observa-se e se comenta que o aplicado funcionário público, o leitor atento e crítico da produção literária clássica e europeia e o romancista de renome internacional estão os três enfermos. Os três continuam também produtivos e, a cada dia que passa, mais exibem os achaques da idade aos íntimos e ao médico clínico dr. Miguel Couto (SANTIAGO, 2016, p. 17).

O narrador-personagem do romance tem como ponto de partida o quinto volume da correspondência de Machado de Assis (1905-1908), período pós-morte de Carolina, amada esposa de Machado, e dos últimos anos de vida do protagonista. De posse das cartas, o narrador-personagem reconstrói a vida cotidiana de Machado, sua rotina de trabalho e vida pública, e tece comentários críticos sobre suas obras, reconstruindo ficcionalmente a atmosfera literária do final do século XIX e início do século XX, “a vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época” (SOUZA, 2002, p. 112), segundo item da lista de particularidades da crítica biográfica desenvolvida por Souza.

A terceira tendência da crítica biográfica apontada em “Notas sobre a crítica biográfica” por Eneida Maria de Souza trata da “ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si” (SOUZA, 2002, p113). Em *Machado* é possível perceber essa tendência quando o narrador-personagem comenta os bastidores da escrita do romance: “O ônus da autenticidade e legitimidade do projeto literário, em que comungam as lágrimas choradas por Machado e as minhas supostas polcas, é de exclusiva responsabilidade deste narrador...” (SANTIAGO, 2016, p. 52). Temos aí, coabitando a mesma obra, o narrador que fala diretamente com os leitores, na tentativa de lembrá-los que se trata de uma criação literária e a ficcionalização, tanto da persona de Machado de Assis

quanto da persona de Silviano Santiago. Nesse sentido, “os princípios básicos da crítica biográfica resultam ainda na produção de um saber narrativo, engendrado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo” (SOUZA, 2002, p. 114). Desse modo, é possível reconhecer na escrita do mineiro Silviano Santiago a mescla do gênero romance com o relato de vida e uma operação teórica que se vale do documental e biográfico de Machado.

O crítico biográfico, como afirma Souza, diante do objeto de estudo, tem liberdade para ir além das informações fornecidas pelo escritor, usando a sua imaginação no processo de ficcionalização. “O elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação” (SOUZA, 2011, p. 20). O exercício da crítica biográfica presume uma mistura entre a postura do crítico e a avaliação do objeto analisado por ele. Logo, o crítico assume o papel daquele que interfere, projeta-se no que escreve, imagina, cria uma forma de entender seu objeto, considerando que o objeto de estudo só fala a partir do que o olhar do crítico vê. É nesse sentido que defendemos que além da operação autoficcional que se vale ao mesmo tempo dos dados (auto)biográficos e de sua invenção em *Machado*, a obra também revela um procedimento crítico inserido na narrativa que contribui para a desestabilização dos gêneros: biografia, ficção, crítica.

Assim, Santiago se apropria dos procedimentos da crítica biográfica para escrever o seu romance. Em entrevista ao Canal Curta, Santiago menciona a influência que a sua formação e experiência de longos anos como professor de literatura e crítico literário tiveram na elaboração do romance *Machado*, pois as notas de aula, pesquisas bibliográficas e amplo conhecimento adquirido nesse período sobre a vida de Machado foram importantes recursos para a escrita literária. Santiago lança mão das anotações biográficas sobre o bruxo do Cosme Velho e vai criando uma forma de ler esse autor, utilizando um procedimento que foi renegado pela crítica durante muito tempo, que é a utilização das informações da vida dos autores. Santiago mistura o seu papel de crítico com a autonomia possibilitada pela ficção. Os mecanismos da crítica biográfica são empregados por ele para produzir uma narrativa híbrida que se configura, ao mesmo tempo, como crítica, ensaio e como invenção, literatura.

## **Escolher o canônico**

Em “Políticas da crítica biográfica” Edgar Cézár Nolasco toma como ponto de partida pressupostos derridianos para traçar a relação do crítico biográfico com seu objeto de estudo. Com base na “escolha de sua herança”, isto é, de seu vínculo com suas amizades, predecessores, seu compromisso com a tradição, Jacques Derrida salienta a impossibilidade de apreender o passado e a necessidade de apoderar-se dele. Essa apropriação é traduzida por Nolasco como uma espécie de filiação, reunião de amigos ilustres ou literatos famosos, de costumes a serem selecionados e deixados como herança. O crítico biográfico não escolhe a herança que irá herdar, mas é escolhido por ela, restando a ele conservá-la viva.

O crítico biográfico escolhe, elege e toma decisão ao mesmo tempo em que é escolhido pelo outro. Nesse contexto, a vida, ou melhor, a palavra “vida”, deve vir sempre entre aspas, alertando-nos de que todo cuidado é pouco. (NOLASCO, 2010, p. 37).

Na direção da proposta de Derrida, “des/construir a vida de alguém, tratar dessa vida demoradamente, viver essa vida, não deixa de ser uma declaração amorosa do crítico, onde se inscreve uma admiração, uma dívida impagável, um reconhecimento” (NOLASCO, 2010, p. 37). Considerar o crítico biográfico como alguém que recebe uma herança é distingui-lo de alguém que apenas ganha, percebendo nele uma escolha e um esforço para deliberar sobre a vida do outro e também sobre a sua própria vida.

Nesse sentimento de afeição e estima repleta de amor e ódio e permeada por propósitos íntimos, como afirma Nolasco, dá-se simultaneamente uma atitude parricida e benévola: o crítico biográfico ambiciona ocupar o posto e a vida do biografado e, ao mesmo tempo, conservá-lo vivo em outro período histórico, o da recepção crítica.

A cada relação proposta pelo crítico biográfico, uma história pessoal alheia é invadida pelo “decifrador de vidas alheias” e, por conseguinte, um “romance familiar” é estabelecido pelo por meio do “intrusão” que usurpa o lugar, o desejo e, às vezes, a vida do outro. É nesse sentido que entendemos que qualquer produção de natureza crítica biográfica é, em algum sentido, a escritura de uma autobiografia (do próprio crítico) (NOLASCO, 2010, p. 41).

A crítica biográfica não é centrada exclusivamente em produções com caráter biográfico ou memorialista, pois há uma desconstrução da ideia tradicional de biografia. Para a crítica biográfica, o referencial não é considerado como verdade absoluta. Tendo isso em vista, Souza sinaliza que a crítica biográfica oferece a alternativa de agregar ficção e teoria, e que a exploração do biográfico constrói pontes metafóricas criadas entre vida e obra. “O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional.” (SOUZA, 2011, p. 21). E é justamente nessa perspectiva que está pautado o projeto literário de Silviano Santiago: “Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico. (...) transfigurará aos dois na cara duma moeda única chamada Literatura. Duas caras, uma só coroa” (SANTIAGO, 2016, p. 57). A crítica biográfica é pautada na livre criação de perfis literários que abrange relações entre escritores, aproximações e associações inventadas pelo crítico, mas inexistentes fora do livro. A importância desses perfis literários está associada à explanação de propostas literárias, apresentação de questões teóricas e contextuais.

Nesse contexto, Eneida Maria de Souza no ensaio “A crítica biográfica” lança mão do que chama de metáfora literária para pensar algumas das relações, aproximações e associações criadas pelo crítico biográfico. A metáfora literária seria um artifício usado por escritores para respaldar a inclinação à vida intelectual. O exemplo trazido por Souza está em *Barthes por Roland Barthes*. No livro, a inscrição que explica a foto do escritor criança funciona como uma espécie de provocação ao leitor, que é levado a relacionar o destino de Barthes ao de Proust, pela ligação criada entre os primeiros passos de Barthes e o final do *Em busca do tempo perdido*. “Contemporâneos? Eu começava a andar, Proust ainda vivia e terminava a *Busca*” (BARTHES, 2003, p.35). A metáfora literária é também utilizada por Silviano Santiago na elaboração de narrativas autoficcionais. Santiago se vale da própria data de nascimento para criar “coincidências” entre acontecimentos experimentados por

escritores da sua escolha, como Graciliano Ramos no livro *Em liberdade*, Antonin Artaud em *Viagem ao México* e Machado de Assis em *Machado*.

Em *Machado*, o narrador-personagem Santiago nasceu no mesmo dia e mês da morte do personagem Machado de Assis: “as fantasmagorias do narrador deste livro sobrepoem o dia e mês em que nasço em 1936, 29 de setembro, ao dia e mês em que morre o grande escritor em 1908, 29 de setembro” (SANTIAGO, 2016 p 52). Tal coincidência aponta para a sina literária definida pelo nascimento. Logo, há transfiguração do narrador em Machado e de Machado na persona do narrador: “Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908” (SANTIAGO, 2016, p. 49). Segundo Souza,

O destino literário é marcado por injunções biográficas, pela escolha de precursores que garantam a entrada do escritor no cânone. Entende-se, portanto, a concepção de biografia intelectual como resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre privado e público. As datas recebem tratamento alegórico e a história pessoal se converte em ficção, pela intromissão do outro na narrativa (SOUZA, 2011, p. 18).

Então, como será possível entender a escolha de Machado de Assis como um precursor? Como será que funciona o mecanismo de criação a partir da crítica biográfica no romance de Santiago?

### **A reinvenção do eu, a reinvenção da crítica**

A doença é um tema bastante utilizado como metáfora literária para fundamentar o destino literário e intelectual dos escritores. Em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, Eneida Maria de Souza comenta uma publicação da *Folha de S. Paulo* em que o filósofo americano Richard Rorty, que faleceu em 2007, em tom confessional revela que assim como Jacques Derrida ele também tinha câncer no pâncreas. No depoimento, Rorty responsabiliza a descomedida leitura que ambos faziam de Hegel como causa da doença, logo, a compulsão intelectual é considerada a geradora da patologia. “A justificativa se apoia na inversão da causa física da doença pela profissional, pela criação do mal pelo próprio indivíduo, graças à sua formação e desejo intelectual” (SOUZA, 2011, p. 17).

Assim, segundo o próprio Rorty, o verdadeiro mal que o levou a óbito foi o seu fascínio pelo saber, pela filosofia e pela obra de Hegel.

A afirmação de Richard Rorty, apesar do tom humorístico, é útil para refletir sobre as questões autoficcionais e analisar como a doença é operada como metáfora literária em obras como *Machado* de Silviano Santiago. No romance em questão, o narrador-personagem tece a narrativa de modo que a epilepsia de Machado de Assis é a engrenagem que movimentava a sua escrita. Para o narrador, o consagrado escritor só é tão proeminente no campo literário porque utiliza a doença como força motriz que o impulsiona à produção artística no desejo de deixar um legado para a posteridade:

Pela primeira vez, ela enuncia o que nunca teve coragem de pensar, o que sente por dentro e sofre. A doença que cresce e vai devastando o ser humano por toda a vida é a principal responsável pela busca da imortalidade a ser alcançada pela obra de arte construída em independência da dor inafiançável e da exclusão educada do artista pelos companheiros e pelos pares. A águia voa solitária; as andorinhas é que voam em bandos (SANTIAGO, 2016, p. 32).

Carlos Laet, um dos personagens importantes do romance, sofre ao refletir sobre a doença do fundador da Academia Brasileira de Letras, justamente porque percebe, nesse momento, que não tem chances de um dia escrever algo tão relevante quanto Machado de Assis escreveu, já que nunca foi acometido por uma doença terrível. Para Laet, a doença era uma espécie de metáfora para a criação artística: “A beleza artística é uma forma arrogante e salutar da doença que devasta o ser humano. O corpo enfermo sobre-excede a si pelo objeto que ele modela de modo insano e torna sublime” (SANTIAGO, 2016, p. 32).

Carlos Laet, ao conectar a epilepsia do personagem Machado de Assis à sua escrita, faz um exercício de rememoração e pesquisa, realiza um levantamento de outros artistas que também eram acometidos por doenças e “coincidentemente” eram aclamados pelo público e pela crítica. Mais uma vez, a doença aparece como metáfora para a criação literária:

Sim, pensa Laet, Aleijadinho é genial por reclamo da doença degenerativa (SANTIAGO, 2016, p. 33).

O famoso romancista realista francês, autor de *Madame Bovary*, também padecera do grande mal e, nessa condição, se transforma no mais polêmico dos personagens nas lembranças literárias escritas pelo seu contemporâneo na Escola de direito de Paris (SANTIAGO, 2016, p. 35).

Sílvio Romero foi um dos primeiros leitores de Machado de Assis no século XIX e um dos principais críticos da produção literária do proeminente escritor brasileiro. Por muitos anos, dedicou-se a explicar sua repulsa às obras machadianas e a engrandecer a suposta extraordinariedade de Tobias Barreto, valendo-se do biografismo para caracterizar a epilepsia de Machado como uma falha no sistema nervoso que afetava a produção literária do autor, o que, na versão do crítico, justificava o caráter digressivo, as pausas, os capítulos curtos do estilo do bruxo do Cosme Velho, associados por Romero a soluços, espasmos, que aludiam às crises convulsivas como sintomas da doença.

A visão de Romero sobre a doença de Machado de Assis é muito próxima do que revelam os estudos de Susan Sontag nos livros *Doença como metáfora* e *Aids e suas metáforas*. A autora norte-americana analisa as metáforas em torno da tuberculose, do câncer e da Aids, mostrando como essas enfermidades funcionavam como instrumento de discriminação e contribuía para a exclusão social. Sontag, em seus livros, reformula conceitos baseados em torno de crenças populares que responsabilizavam o enfermo pelo mal que sofria. Observando o argumento de Sontag, é curioso perceber como Silviano Santiago recorre à doença de Machado para pensar de forma contrária a Sílvio Romero e reformular um dado biográfico importante de Machado.

Antonio Negri, no livro *Os rastros da multidão*, traça um panorama sobre os modos de resistência na sociedade pós-moderna e constrói o conceito de monstrosidade – tudo aquilo que é instável, singular, incompreensível, que perturbe a ordem, é ameaçador, portanto, monstruoso. Podemos estabelecer uma relação entre a noção de monstrosidade em Negri e a doença de Machado compreendida como uma resistência. Silviano Santiago chama as crises epiléticas de Machado de “mortes passageiras”, penso que tais episódios abrigam a propensão natural do autor de *Dom Casmurro* para a desconstrução social e

literária que ele empreendia ainda nos últimos anos de vida, devido à insatisfação com o suposto progresso alavancado pelos republicanos no Rio de Janeiro.

A qualidade convulsiva revelada pela narrativa talvez seja a maneira que Silviano Santiago escolheu para fazer menção ao modo como Machado de Assis escreveu, indo e voltando, com muitas digressões, mas numa tentativa de se aproximar e também homenagear o mestre, falando dele mesmo, Silviano Santiago, e do modo anômalo como construiu o romance. No romance *Machado*, Silviano Santiago parece tentar dar uma outra volta ao parafuso da crítica biográfica, reapropriando-se da relação entre vida e obra para reinventá-la. Pensando assim, talvez seja possível considerar *Machado*, o livro de Silviano Santiago, como um romance de resistência, resistência do nome de Machado de Assis e de sua obra, da própria crítica e da ficção, pois, ao reelaborar as relações entre vida e obra, Santiago resiste ao tão alardeado fim do romance e, compondo uma forma híbrida, faz a literatura resistir.

### **Outra ideia de vida**

O crítico biográfico lida frequentemente com os arquivos dos escritores, sejam eles produções literárias, manuscritos, diários, cartas, anotações, rabiscos ou fotos, para organizar seu trabalho literário e intelectual como também suas informações da vida privada. Essa relação constante do crítico biográfico com os arquivos dos autores demanda alterações no tratamento dos textos, uma vez que a atração por esses materiais do escritor implica na atuação eficaz do pesquisador na composição de ensaios de estilo biográfico, como afirma Eneida Maria de Souza no livro *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. A elaboração desses ensaios é uma atividade complexa, pois, na condição de exercício narrativo, estabelece ligação entre objetividade e estilo pessoal, utilizando o procedimento ficcional. “A distinta dicção da crítica biográfica frente ao ensaio de vocação teórica ou de natureza interpretativa reside na condensação entre ficção e teoria, narratividade e argumento teórico” (SOUZA, 2011, p. 9). Logo, na crítica biográfica, há mais autonomia inventiva por parte do crítico, que pode exercer maior liberdade na construção do texto, fortalecendo a trama com conexões entre texto e contexto, obra e vida, arte e cultura. Por mais que o crítico biográfico use a biografia como recurso para compor sua escrita, cabe a ele ser diligente e evitar “aproximações ingênuas e casualistas operadas por adeptos da pesquisa biográfica” (SOUZA, 2011, p. 9).

Embora no romance de Silviano Santiago sejam nítidas as relações entre vida e obra, o que está em jogo ali não é o caráter biográfico da obra, mas sim a cultura brasileira, pois não há uma biografia como o mapeamento de uma vida privada, há uma biobibliografia, ou seja, a biografia seria menos factual do que bibliográfica que se constrói a partir de outros gêneros literários, pela história intelectual do período, pela história da cidade, uma vez que a história do Rio de Janeiro foi marcante para Machado de Assis, e se constrói, principalmente, pela tentativa de compor a organização mental de Machado de Assis, o autor carioca era um grande leitor de Gustave Flaubert, o famoso romancista francês. Assim como Silviano Santiago, doutor em Literatura Francesa, também é leitor de Flaubert. Desse modo, percebemos que para a construção do romance o autor recorreu às próprias leituras das obras de Machado de Assis, a leituras de escritores contemporâneos, às leituras da literatura francesa, aos indícios de leituras realizadas por Machado de Assis pessoa civil, construindo uma biobibliografia. Assim, Santiago aproxima de modo autoficcional personagens que não seriam naturalmente aproximados em uma biografia – como o caso de Machado de Assis e Gustave Flaubert – uma vez que os dois personagens não conviveram juntos, apenas um era leitor do outro.

Em Machado, a priori, temos uma relação dual entre o personagem Machado de Assis e o narrador Silviano Santiago; aos poucos essa dualidade vai se esvaindo através da pluralidade de perfis revelados na e pela escrita como observa Graciano: “Mais que o velho escritor mineiro diante do ‘Bruxo’, há uma teia de escritores conectados por suas similaridades” (GRACIANO, 2019, p. 70). Primeiro temos a conexão entre Machado e Flaubert estabelecida pelo intelectual antirrepublicano Carlos de Laet, depois de presenciar o escritor carioca tendo uma crise convulsiva e elaborar uma tese sobre a correlação da doença com o fazer artístico, teoria que encontra apoio no capítulo II de *Souvenirs littéraires*, de Maxime du Camp, sobre Gustave Flaubert. Posteriormente, o vínculo afetivo e intelectual entre Machado de Assis e o escritor Mário de Alencar, filho do também escritor José de Alencar, é revelado. A relação dos dois escritores está além do trato entre mestre e pupilo: para Mario, Machado era considerado como pai espiritual. Mesmo não sendo um escritor tão prodigioso quanto o seu mentor, Mario de Alencar adquire uma cadeira na Academia Brasileira de Letras em 1905, o que causa contestação, os insatisfeitos argumentam se o resultado da eleição tinha sido pela competência literária ou pela amizade com Machado de Assis, já que o candidato mais bem preparado para ocupar a cadeira parecia ser Domingos Olímpio. Nas inúmeras cartas trocadas entre os dois amigos

transparece o poder que a literatura produzida por Machado desempenha sobre seu protegido, bem como os procedimentos médicos comuns aos dois que compartilhavam da mesma enfermidade: a epilepsia. Em 1905, quando o contato com Machado de Assis fica mais intenso, Mario começa a ter crises convulsivas, e por instrução de Machado busca os serviços médicos do doutor Miguel Couto, o mesmo que cuida há anos do bruxo do Cosme Velho, que apura a probabilidade dos sintomas manifestados por Mario ser fruto de uma “representação mimética”, na qual o enfermo não consegue estabelecer diferença “entre os sintomas reais e o teatrinho doméstico e imaginário onde o corpo sadio representa” (SANTIAGO, 2016, p. 144).

Representar, nesse caso, não diz mais respeito à passagem de uma realidade empírica para sua reorganização ficcional, mas ao sentido dramático de uma encenação tão radical a ponto de se perder de vista os limites entre ator e personagem (GRACIANO, 2019, p. 71).

O narrador-personagem conecta os personagens da trama por meio de relações biobibliográficas, criando uma rede de afinidades, toma como ponto de partida a si mesmo, ao se transfigurar em Machado de Assis, que estabelece marcas de semelhança com Gustave Flaubert, que também é epilético como Mario de Alencar. Como assinala Graciano, o que está no cerne é a percepção de “um Machado ‘mímico’, espécie de clown” (2019, p. 71) pressagiado em suas correspondências, o que é proveitoso como tônico para a natureza performática que o narrador outorga à escrita literária.

O mistério da escrita artística se revela tanto na escolha da pessoa a ser imitada quanto na decisão de representá-la como já sendo parte integrante do corpo do escritor. Revela-se tanto no protagonismo eleito quanto nas artimanhas da arte teatral que se infiltra pela constituição física do próprio escriba. Ao representar o sujeito que escreve, a escrita literária sempre está a representá-lo e também a outro distinto dele. O narrador esposa o protagonista pelo lado de dentro (SANTIAGO, 2016, p. 155).

Como afirma o narrador-personagem do romance, “atuar e escrever são atos de simpatia” (SANTIAGO, 2016, p. 154), logo, percebemos no romance *Machado* a presença

do traço biobibliográfico, que se revela através da escrita. Santiago elabora a investigação acerca da experiência alheia a partir de pontos em comum com a própria experiência, estabelecendo aproximações com personas literárias as quais estima.

Quando tratamos da crítica biográfica na abordagem que estamos discutindo aqui, é importante evitar banalizar ou simplificar os episódios vividos pelo escritor. Para isso, não é oportuno tratar o texto literário como reflexo direto ou imediato da vida, tampouco considerar a literatura como um espelho da vida, que reproduz “fielmente” a sua imagem. “A presença de mediações, de terceiras pessoas, da relação oblíqua entre arte e vida é passível de intervenções entre as duas instâncias, sem que o lastro biográfico se defina pela empiria e pela interpretação textual baseada em soluções fáceis e superficiais” (SOUZA, 2011, p. 19). A manutenção da autonomia poética da composição artística na criação de perfis dos escritores é pautada em uma metodologia de mão dupla, isto é, “reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário” (SOUZA, 2011, p. 19). Mesmo nos casos em que uma determinada situação reinventada na ficção lembre um fato vivenciado pelo autor pessoa civil, é recomendado desistir da busca pela verdade, e tentar entender como a cena foi metaforizada e reconstruída pela ficção. O mesmo vale para nomes próprios das personagens que tenham um referencial fora da narrativa. Não é objetivo da crítica biográfica restringir a obra à vivência do autor, nem fazer da ficção fruto da sua experiência pessoal. “As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico” (SOUZA, 2011, p. 21).

A autoficção, como vimos no capítulo 2, é responsável por provocar discussões sobre a intrincada relação entre realidade e ficção. O termo considerado por Jean-Louis Jeannelle como “uma aventura teórica” está cercado por polêmicas e discordâncias mesmo com apenas pouco mais de quatro décadas de existência, tornando praticamente impossível chegar a um consenso teórico. A autoficção, segundo Anna Faedrich, não é apenas uma aventura teórica, mas também imaginativa, logo insere não só a crítica, mas também a literatura nas suas peripécias, tornando-se um espaço propício para a prática da crítica biográfica.

As autoficções dão conta da ruptura do contrato mimético no terreno mais comprometido, o da suposta transparência referencial e no da evidência autobiográfica, pois, ao implodir —o real no terreno da ficção (e vice-versa) e o autor-sujeito da escrita no campo do literário, os esquemas receptivos e contratuais da leitura romanesca ou autobiográfica resultam subvertidos. (ALBERCA, 2007, p. 51).

Uma das questões principais com relação à autoficção que desperta o interesse da crítica biográfica é o deslocamento do referencial. O personagem principal da narrativa ou o narrador podem ser homônimos ao autor, sem estabelecer um pacto de verdade entre quem ler e quem narra, diferentemente do que ocorre no *Pacto Autobiográfico* forjado por Philippe Lejeune. Essa tática referencial em oposição é marcada pelo procedimento de “*mentir-vrai*”, ou seja, “mentir verdadeiramente”, procedimento comum às práticas artísticas no contemporâneo.

A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade. Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do sujeito, do gesto de dessubjetivação que o insere no jogo fabular da narrativa. Estar ao mesmo tempo no interior da linguagem e fora dela consiste na operação paradoxal da presença/ausência do sujeito na complexa cena enunciativa (SOUZA, 2011, p. 23).

Ao trazer Laet para essa posição investigativa, o narrador dispõe de recursos para analisar criticamente a obra do autor francês, comparando o método discursivo utilizado por ele com o empregado pelo pintor holandês Rembrandt, traçando assim um paralelo entre as artes visuais e a literatura.

À imitação de Rembrandt, Flaubert pinta o *portrait* de Archille-Cléophas com a acuidade técnica recomendada pelas virtudes do realismo e com a destreza visionária dos que são dotados pela natureza com o controle das sutilezas desentranhadas da análise psicológica que se detém em nonadas, e não se esquivam a expor, pelo viés imitativo da representação artística, a experiência profissional do modelo-vivo pelos sentimentos sofridos por ele na carne, na pele delicada e solidária do rosto (SANTIAGO, 2016, p. 38).

Com o objetivo de pensar como o romance *Machado* de Silviano Santiago coloca em pauta a discussão sobre a ficcionalidade, Anderson Luís Nunes da Mata, professor da Universidade de Brasília, traça um roteiro de leitura entorno das temáticas da imitação, da mímica e da convulsão. Para desenvolver seu argumento com relação ao primeiro mote, a imitação, inicia a sua análise pela transfiguração presente na narrativa desde a pintura de Rafael Sanzio, que é reproduzida na abertura do romance até o capítulo final do texto, no qual é analisada pelo narrador. A matriz do universo teórico de Luiz Costa Lima é a mímesis, um dos focos centrais do crítico é afastar do conceito de mímesis o entendimento de imitação. Na opinião de Costa Lima, limitar o procedimento mimético a um procedimento imitativo trata-se de simplificar e debilitar um fenômeno que é definido, sobretudo, pela produção, característica que para ele está intrinsecamente ligada à concepção de ficção.

O que é observado por Mata é que no romance *Machado* temos uma reformulação do entendimento de imitação, atribuindo a essa noção um status diferente do atribuído por Luiz Costa Lima, que compreendia a mímesis como produção e não como imitação. “Para Santiago, a imitação é uma forma de fingimento que ele também vê como produtiva, embora contenha em si o mecanismo de autodestruição” (MATA, 2018). Na trama de Santiago, o dr. Miguel Couto, que também é médico de Machado, analisa a imitação como um possível diagnóstico para a doença de Mario de Alencar. Assim, ao mencionar os estudos realizados pelo médico holandês Herman Boerhaave, o narrador traz à baila a possibilidade de que a epilepsia pode ser causada por imitação, simulada pela imaginação. “A continuidade estabelecida entre imitação e imaginação é fundamental para que possamos compreender como o autor entende o processo imitativo como produção” (MATA, 2018). A partir disso a suspeita se torna uma certeza, Mario de Alencar sofre de imitação da doença de Machado, seu patrono com quem tem uma ligação literária, acadêmica e espiritual. “Ele imita por se imaginar próximo de Machado, finge, ao menos na doença, ser Machado, e, por estar disposto a se transfigurar, ao ficcionalizar, sente como ele a convulsão – fundindo, porém, corpo e linguagem, levando a ficção para um tipo de experiência fora da linguagem” (MATA, 2018).

Na narrativa de Santiago, a enfermidade pela imitação desempenha a função de enfatizar o pensamento de que escrever, e como afirma Mata, atuar e ler – no livro a figura do escritor e do intérprete são semelhantes –, são “atos de simpatia, de ‘sentir com’, de comunhão” (MATA, 2018). Essa práxis guia o narrador na procura por novos modos de

representação, recorrendo ao teatro para explicar os episódios. “Se é possível adoecer por imitação, é inevitável que se pense nesse adoecimento como performance cênica” (MATA, 2018). Nas pesquisas realizadas pelo narrador têm destaque as considerações do pai de Flaubert sobre a doença do escritor francês, criando um elo entre as crises convulsivas que acometiam Machado e Mario de Alencar. Para o narrador, “Atuar e escrever são atos de simpatia. No sentido etimológico, ‘eu sinto com’. Comunhão passageira e definitiva de sentimentos” (SANTIAGO, 2016, p. 154-155). Seguindo essa lógica, Anderson Luís Nunes da Mata recorre aos pressupostos teóricos de Ligia Diniz para respaldar a tese de que a mimesis funciona como mobilizadora de afetos, no sentido de uma “representação-afeto”.

Entendida como a possibilidade de, no interior da experiência literária, sentirmos, assim como refletirmos sobre, o mundo – que deixa de ser apenas um objeto que perscrutamos a distância (ainda que nos saibamos, racionalmente, parte dele) e se torne um espaço que penetramos como nossos corpos e seus afetos (MATA, no prelo apud DINIZ, 2017, p. 36).

A proposta de Ligia Diniz baseou-se na representação-efeito, elaborada por Luiz Costa Lima (2000), que deslocava o âmbito da recepção para o cerne dos estudos sobre a metodologia desenvolvida pela mimesis. O argumento produzido por Diniz, na perspectiva de Mata, funciona como um apelo a enxergar a representação como espaço para o diálogo tanto dos sentidos como dos sentimentos. “É nesse lugar e momento, pois essa ideia de um corpo no mundo implica tempo e espaço, que a representação se dá como afeto, na leitura de Diniz, e, podemos pensar inicialmente, como comunhão na proposta de Santiago” (MATA, 2018). Essa compreensão acerca da ideia de representação disposta pelo narrador-personagem encontra sua fonte na concepção de imitação, como assegura Mata. A imitação desprezada pela tradição aqui é percebida como produtiva, indo além do contexto do adoecimento, sendo vista como mecanismo de resistência e sobrevivência.

“Para Diniz, a representação-afeto ganha espaço quando permitimos ‘à nossa imaginação resistir, de quando em quando, ao entendimento’, pois aquilo que ‘não circunscribe em sentido, como um excedente de vida, é potência e é nostalgia’, que ‘se converte no desejo de uma renovação, imprevisível, dos momentos de afetos intensos que, uma vez vividos, nos levarão sempre, para que

nos sentimos no mundo real, de volta às páginas dos livros (DINIZ, 2017, p. 36) (MATA, no prelo).

A discussão proposta por Mata a partir da fatura teórica de Diniz, no contexto do romance Machado, versa sobre a imitação como metáfora para a transfiguração. Isso implica conceber a imitação como produção, especificamente uma produção permeada pela ficção que se revela a partir da dicção convulsiva, vacilante presente no romance, assim como da crítica implantada no texto referente à rejeição de Machado pela harmonia, como considera Mata.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O melhor do conto (da obra de arte) está na liberdade do leitor”  
Silviano Santiago<sup>3</sup>

No término de um estudo como o desenvolvido aqui, com o qual estive mergulhada nos últimos dois anos, é latente o sentimento nostálgico com relação às coisas que poderiam ser melhoradas, aos argumentos que poderiam ter sido mais bem trabalhados, aos exemplos que poderiam ter sido discutidos mais profundamente, aos teóricos que poderiam ter sido acrescentados ao debate, em detrimento do que realmente foi feito. É custoso deixar para trás a dissertação idealizada neste longo período de pesquisa e lançar o olhar sobre a dissertação real, a dissertação possível. Em contrapartida, é prudente não se deixar levar por esse sentimento de falta, permitindo que as lacunas recebam o destaque que deveria se aplicar à ideia de que toda produção é resultado de um processo que não perde sua validade ou importância com a sua conclusão, ou nas palavras de Heidegger: “o que permanece é o caminho” (HEIDEGGER, 2003, p. 81). Nesse sentido, os créditos cumpridos, as disciplinas cursadas, os eventos, as reuniões do grupo de pesquisa, as postagens do blog *Leituras Contemporâneas*, o estágio docente, todas essas etapas foram de fundamental importância para a minha formação e também para a composição desse produto final que é a dissertação. Sinto-me feliz e privilegiada por cada interlocução realizada no trajeto até aqui.

O problema central que impulsiona esse trabalho está em torno do conceito de ficção atrelado ao conceito de literatura que traz à baila a questão da verdade e da verossimilhança. Desde Platão a literatura é associada à ilusão, à falsidade, à mentira. Para o filósofo grego, a verdade deveria ser o destino para onde convergiam todos os interesses dos homens. A literatura, não sendo filosofia, não estava interessada na verdade, logo, a existência da literatura na cidade idealizada por Platão comprometia a integridade do Estado e por isso a poesia imitativa, ou seja, a literatura, deveria ser banida da cidade platônica. Nesse contexto, a literatura se organizava em torno de um objetivo político e não literário. Para Platão, a mimesis, ou seja, a literatura, emula a realidade, sem nunca ser a realidade de fato, o que a torna falsa e, portanto, condenável, porque só estimula a desordem dos sentidos e provoca confusão.

---

<sup>3</sup> SANTIAGO, Silviano. Machado. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 363.

Mais tarde, Aristóteles elabora em sua *Poética*, texto fundador da teoria da literatura no ocidente até onde temos notícia, uma perspectiva positiva sobre a mimesis, atribuindo-lhe uma concepção estética e distanciando-a da ideia de imitação. O discípulo de Platão afasta o entendimento da mimesis da noção de perfeição e da verdade, pois a mimesis se estabelece como a representação do que “poderia ser”, não do que é. Assim, apesar de a mimesis ter sido traduzida como imitação, e aqui podemos tomar a palavra literatura e mimesis como sinônimos, a literatura não se limita a imitar ou copiar a realidade. Na visão de Aristóteles, o que a literatura faz é criar um modo de funcionamento próprio e, por isso, não deve ser considerada apenas em comparação com a realidade. Opondo-se a Platão, que acredita que o verossímil da literatura é falso, Aristóteles afirma que o verossímil é uma espécie de coerência própria ao objeto mimético, dependendo da “necessidade” interna da obra. Seguindo a lógica aristotélica, a verossimilhança possibilita a catarse, que é o efeito de terror e piedade gerados no espectador do teatro, que se comove com a peça, mas sabe que tudo não passa de representação, que se dá apenas no palco e não na realidade. Esse movimento de aproximação do drama vivido ficcionalmente e o distanciamento que o espectador é capaz de perceber em relação à encenação e à realidade é, na visão de Aristóteles, a principal característica da mimesis, que tem como vantagem o fato de o espectador poder experimentar realidades múltiplas sem vivenciá-las de verdade.

Platão e Aristóteles são os primeiros teóricos a trazerem à tona a discussão em torno da concepção de literatura, ficção, verdade e verossimilhança, mas esse debate bastante profícuo para os estudos literários foi muito rentável na modernidade e ainda continua repercutindo na contemporaneidade. Se pensarmos no romance, que é o gênero de maior prestígio na literatura, que nasce com a modernidade, notamos que a problemática em torno da questão da ficcionalidade e verossimilhança continua presente. No primeiro capítulo da dissertação, identificamos o *novel* como responsável por reconfigurar o conceito de ficção do século XVII, portanto, da própria literatura, atribuindo-lhe o entendimento que concebemos sobre esses termos a partir da modernidade. Antes do século XVIII, as ficções, isto é, as narrativas literárias eram consideradas totalmente inverossímeis e tomadas como sinônimo de falsidade. É o surgimento do *novel* que modula a recepção para redimensionar o limite do crível, do plausível, e faz com que os leitores reconheçam a ideia de ficção como construção da verossimilhança, distinta da verdade, associada à invenção. O romance moderno irá se diferenciar da ficção que o precedeu por não basear os seus enredos na mitologia e não fazer uso de um enfoque utilitário, refletindo uma postura individual,

inovadora e realista, com tempo e espaço particularizados, que garantiam o princípio da verossimilhança e de individualidade das experiências.

Com base nesses pressupostos, no primeiro capítulo da dissertação nos detivemos em apresentar como a tensão entre verdade e verossimilhança, ficção e mentira está imbricada historicamente com o surgimento do romance moderno e permanece hoje no centro do debate acerca do romance contemporâneo. Assim, lançamos esse problema e estendemos essa reflexão para os demais capítulos do trabalho concentrando-nos na autoficção como dispositivo teórico e nos recursos da crítica biográfica, a fim de evidenciar que aqueles limites entre verdade e ficção impostos pelo romance moderno estão se modificando hoje. Para isso, tomamos como estudo de caso o romance *Machado* de Silviano Santiago.

Quando tratamos da literatura, o termo hibridismo denomina produções que violam as demarcações dos gêneros, infringem os parâmetros formais pré-estabelecidos e resultam em frutos da mistura de diversos elementos diferentes. Apesar de alguns críticos alegarem que obras com essas características são comuns desde a antiguidade, a propagação desses textos no século XXI torna o hibridismo uma marca da produção contemporânea. Em muitas obras atuais encontramos a mistura entre autobiografia, ficção e crítica ou os bastidores da composição da narrativa como uma espécie de laboratório de escrita do autor. O romance *Machado* do autor, crítico e professor Silviano Santiago funciona bem como exemplo de texto híbrido e, nos termos utilizados por Florência Garramuño, pode ser nomeado como um “fruto estranho” que revela a inespecificidade da estética contemporânea. Trata-se da “ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma... uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). Em *Machado*, a indistinção entre os gêneros é marcada pela diversidade de formas discursivas que colocam em xeque novamente a problemática dos limites e das definições de termos como ficcionalidade, verossimilhança, verdade e mentira. Por esse motivo, no segundo e terceiro capítulo investimos em construir um percurso teórico sobre a autoficção e sobre a crítica biográfica na tentativa de apresentar um panorama dos termos e uma análise do romance selecionado, com o objetivo de discutir como essas categorias teóricas contribuem para a redefinição da concepção de ficção, portanto, de literatura na contemporaneidade.

A autoficção, mesmo depois de quase quarenta anos da sua criação por Serge Doubrovsky, em resposta à teoria da casa vazia proposta por Philippe Lejeune, permanece

em uma zona nebulosa no que diz respeito a um consenso teórico. São muitos os críticos que abominam o termo assim como autores, e é igualmente grande o número de obras autoficcionais. Embora o conceito de autoficção seja muito elástico, devido à forte disputa teórica em torno do termo, há aqueles, onde eu me incluo, que enxergam a autoficção como um operador crítico próprio do nosso tempo, capaz de dar respostas a problemas colocados pela teoria da literatura e pelas próprias obras literárias, e é seguindo essa premissa que a autoficção foi abordada neste trabalho.

A autoficção e toda a produção teórica sobre o termo apresentada na dissertação é um indício da tensão que atravessa os estudos teóricos da literatura. Se partirmos da ideia de pacto forjada por Philippe Lejeune para definir a autobiografia, a desestabilização entre realidade e ficção provocada pela autoficção exige do leitor outro pacto de leitura, que se afasta da proposição de verdade pertencente ao pacto autobiográfico e, ao mesmo tempo, não se filia totalmente ao pacto ficcional do romance. Nessa perspectiva, a autoficção mobiliza o pacto oximórico, como afirma Anna Faedrich Martins, ou o pacto ambíguo, como pontua Manuel Alberca. Se na modernidade encontrávamos conforto em textos que apesar de parecidos com a realidade só eram concebíveis no plano da ficção, a autoficção desarranja as certezas e nos coloca fora da zona de conforto novamente. A autoficção pode simular a aparência da autobiografia, ao mesmo tempo em que se camufla por meio das ambiguidades que constrói na forma do romance. A ambiguidade é fabricada de modo intencional na autoficção justamente para promover a leitura ambígua e a recepção controversa da obra. Essa característica da autoficção presente em muitas obras contemporâneas interfere na ideia de ficção e literatura e coloca na pauta da discussão outras questões como o retorno do autor, a crítica no corpo da ficção, os bastidores da elaboração da narrativa.

Na literatura contemporânea encontramos diversas formas de construção e consolidação da autoficção, há obras com estratégias muito distintas. Em *Machado*, percebemos que um dos recursos utilizados foi o *modus operandi* da crítica biográfica, por isso resolvemos entender como o termo explorado por Eneida Maria de Souza foi utilizado por Santiago na construção do seu romance. Ao narrar os quatro últimos anos de vida de Machado de Assis, o narrador, que é homônimo ao autor do romance, reivindica para si o papel de crítico literário também comum ao autor do livro, incorpora dados autobiográficos na análise crítica e mistura o exercício inventivo próprio da literatura ao exercício crítico-teórico comum a discursos não literários; Santiago inclui na ficção uma análise sobre o seu próprio estatuto como crítico-autor e sobre a obra que escreve, o que amplia o

entendimento do que reconhecemos como literatura. Na crítica biográfica, o crítico assume o papel daquele que interfere, projeta-se no que escreve, imagina, cria uma forma de entender seu objeto, considerando que o objeto de estudo só fala a partir do que o olhar do crítico vê. Nas palavras de Eneida Souza, “o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção” (SOUZA, 2002, p. 128). Desse modo, acreditamos que a crítica biográfica é um procedimento que pode se alinhar à ambiguidade criada pela autoficção, já que enfatiza a relação entre vida e obra, realidade e ficção, e pode colaborar para a produção do pacto ambíguo próprio da autoficção.

Com base em todas as reflexões desenvolvidas aqui, notamos a dificuldade que é formar uma conclusão, mesmo que provisória, sobre temas tão suscetíveis a atualizações constantes. Tendo em vista que o percurso teórico construído neste trabalho não ambiciona esgotar a discussão sobre as tensões em torno dos temas tratados, mas sim contribuir para o debate, pretendo continuar no doutorado com a investigação teórica acerca da autoficção e das obras do presente.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ALBERCA, Manuel. **El Pacto Ambiguo**. De la novela autobiográfica a la autoficción. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene. **Autoficção e literatura contemporânea**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, 2008, p. 31-49. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/23/download>.

AZEVEDO, L. CAPAVERDE, T. **Escrita não criativa e autoria**: Curadoria nas práticas literárias do século XXI. E-Galáxia, 2018.

\_\_\_\_\_. **A inespecificidade do romance e da anotação**. In: AZEVEDO, Luciene; PEREIRA, Antonio Marcos (Orgs.). Palavras da crítica contemporânea. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros e café/paraLeLo 13S, 2017b, pp. 49-68.

AUTOFICTION. **Dicionário online Larousse**. 5 de ago de 2019. Disponível em <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autofiction/6699>> Acesso em 5 ago. 2019.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: \_\_\_\_\_. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003 [1975].

BARTHES, Roland. **Escrever a leitura**. In: O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Deliberação**. In: O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **S/Z, uma análise na novela Sarrasine**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. A preparação do romance I. In: **Da vida à obra**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARRENTO, João. **O Gênero intranquilo**. Anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa. Assírio & Alvim, 2010.

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**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). Usos e abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 183-191.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COSTA LIMA, L. Júbilos e misérias do pequeno eu. In:\_\_\_\_. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COSTA LIMA, L. **Historia Ficção Literatura**. São Paulo. Cia das Letras, 2006.

COELHO PACE, Ana Amélia Barros. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, 172 f. Dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

DIAS, Angela Maria. **Literatura como antropofagia em Silviano Santiago**: anotações sobre o percurso ficcional até o romance *Machado*. Remate de Males, Campinas, v. 38, p. 398-413, 2018.

DOUBROVSKY, Serge. **O último eu**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 111-126.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GALLAGHER, C. “Ficção”. In Moretti, Franco (org.) **O romance, 1**: A cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. Sao Paulo. Cosac Naify, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea. RJ, Rocco, 2014.

GASPARINI, Philippe. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-218. v. 1.

GRACIANO, Igor Ximenes. **Literatura enquanto gesto**. O escritor personagem na narrativa brasileira recente. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Nitéroi, p. 208. 2013.

GRACIANO, Igor Ximenes. **Da representação ficcional à realidade coextensiva**: o caso *Machado* de Silviano Santiago. Estudos linguísticos e literários, p. 65-75, 2019.

HIDALGO, Luciana. **Autoficção brasileira**: influências francesas, indefinições teóricas. Alea, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 10 jun 2013.

HIDALGO, Luciana. **Realidade e invenção para lidar com a dor**. Estadão.com.br/cultura, São Paulo, 18 mai 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,realidadee-invencao-para-lidar-com-a-dor--,1033082,0.htm>. Acesso em: 19 mai 2013.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escrita do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

JEANNELLE, Jean-Louis. **A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 127-162.

LADDAGA, Reinaldo (2013). **Estética de laboratório**: estratégias das artes do presente. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes.

LECARME, Jacques. **Autoficção: um mau gênero?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUDMER, J. (2010) "Literaturas pós-autônomas". *Sopro 20*, p.1-4 Trad. F. Cera [também em **Aqui América Latina**. Una especulación. Buenos Aires, Eterna Cadênciã].

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Tese (doutorado), Faculdade de Letras, PUCRS. 2014, p. 251.

MATA, Anderson. "título do ensaio?", in *Literatura e resistência*. Regina *Dalcastagnè*, Berttoni Licarião, *Patrícia Nakagone* (orgs.) Coleção: Estudos De Literaturas Contemporâneas. Porto Alegre. Editora: Zouk. Ano: 2018.

MATA, Anderson. **Ficções**: Machado de Assis, personagem de Silviano Santiago. Miolo, p.162-172, 2018.

NASCIMENTO, Evando. **Retrato do autor como leitor**. Conferência realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em 6 de outubro de 2011.

NASCIMENTO, Evando. **Matérias-primas**: entre autobiografia e autoficção. Campo Grande, MS: Cadernos de Estudos Culturais, 2010. Disponível em: . Acesso em: 11 nov. 2018.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **Multidão**: guerra e democracia na era do império. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005, p. 247-290.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NOLASCO, Edgar César. Políticas da crítica biográfica. Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, v. 2, p. 35-50, 2010.

OLIVEIRA, Bruno Lima. **Autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em Nove noites, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea**. Dissertação (mestrado). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 107. 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Meditação sobre o ofício de criar**. Revista Z Cultural. Meio eletrônico. Acesso em: 29 jun. 2010.

SANTIAGO, Silviano. **O falso mentiroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Histórias mal contadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silvano. **Machado**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SOUZA, Eneida Maria de. **Notas sobre a Crítica Biográfica**. In: **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**. Ensaio de crítica biográfica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Revista Fronteiras, São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SUSSEKIND, Flora. **Objetos verbais não identificados**. O globo. 2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 15 jul 2018.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2009. [2007].

VIEGAS, Ana Cláudia. **O retorno do autor** – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.