

“Depois de agosto”: a vivência pessoal na constituição da ficção

Doutorando André Luís Gomes de Jesus (UNESP)ⁱ

Resumo:

O presente texto tem por objetivo analisar o conto “Depois de agosto”, de Caio Fernando Abreu, inserido no livro Ovelhas negras (1995). No conto, pode-se perceber uma relação entre a narrativa e traços biográficos do próprio escritor. Tais traços são objeto de um processo de desreferencialização de modo a apagar os elementos capazes de ligar a história narrada à vivência particular de Abreu. Desse modo, o vivido é trabalhado de modo que a ficção se sobreponha aos elementos factuais. Nesse sentido, o que se busca, na presente comunicação é demonstrar as estratégias que Abreu utiliza para a constituição de seu texto, buscando sempre, mesmo quando se “projeta” como personagem de seu texto, a valorização de elementos estritamente ficcionais. Podemos afirmar de antemão que a estratégia de Abreu se aproxima, respectivamente, dos conceitos de autobiografia como representação textual do vivido no plano real (GUSDORF, 2006) e do contemporâneo conceito de autoficção que pressupõe a escrita autobiográfica como uma espécie de apagamento dos aspectos identitários do autor em sua projeção na personagem que o representa no universo ficcional. Por meio da leitura do conto e o cotejo entre as duas perspectivas teóricas, tocaremos em aspectos importantes e atuais para a Teoria Literária contemporânea

Palavras-chave: autobiografia, autoficção, Caio Fernando Abreu, estigma, morte

1 Introdução

Um dos aspectos fundamentais da produção literária contemporânea é a problematização do limite entre o que é factual e o que é ficcional. Apesar de a fronteira entre o que pode ser considerado real e o que faz parte do mundo da ficção parecer bem delineados, se observamos o todo da produção literária, percebemos que na historiografia literária sempre apareceram obras que colocaram em xeque esse delineamento entre o ficcional e o factual.

A obra de Marcel Proust, por exemplo, é toda construída no testemunho de uma personagem, Marcel, que podemos ou não identificar como projeção do escritor em seu texto. Nesse sentido, muitos leitores podem pensar que *Em busca do tempo perdido* (1913) é uma obra essencialmente autobiográfica devido a duas características do romance: a) a coincidência entre o nome do autor e da personagem-principal; b) o foco narrativo narrador-personagem que restringe a visão do leitor à perspectiva do protagonista, tornando possível a leitura autobiográfica. O fato, no entanto, é que não possível haver uma identificação plena entre Marcel-autor e Marcel-personagem, uma vez que eles representam instâncias enunciativas diferentes. A personagem, por exemplo, porta detalhes psíquicos e físicos do autor, o que não significa que ela não seja um elemento pertencente ao mundo da ficção. Aliás, toda a obra de Proust, localizada na fronteira do factual e do ficcional tem a finalidade de valorizar o vivido por meio da memória e, nesse sentido, destacar o ficcional, uma vez que o vivido jamais se reconstitui plenamente na retomada por meio da memória. Em outras palavras, o que Marcel Proust afirma em sua obra é que, mesmo que todos os eventos narrados no romance tenham sido vividos, ao serem reconstituídos pela memória passam a portar um caráter ficcional, uma vez que, nessa retomada, tais acontecimentos são objeto de recortes, de condensações, de expansões, atestando que as lembranças são fugidias.

Se essa questão se coloca de forma tão aguda num texto como o de Proust, que poderia ser facilmente identificado como uma autobiografia por alguns leitores, apesar de o romance de Proust apresentar uma série de condensações e de procedimentos artísticos que impedem uma identificação plena entre narrador, personagem e autor, o problema se aprofunda se tomarmos uma obra como a de Marguerite Duras, escritora francesa que se projetou no cenário literário de seu país e, mais tarde, do mundo ocidental, escrevendo uma série de textos em que a sua infância e adolescência na

Indochina francesa (atual Vietnã) eram elementos importantes para a constituição dos romances. Suas vivências na colônia são retratadas nos romances *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1991), bem como na peça teatral *L'Éden Cinema* (1977). Os romances e a peça da autora são geralmente tratados por parte da crítica como uma autobiografia de suas vivências na Ásia, no entanto, podemos nos perguntar até que ponto tais textos não são simulações de uma autobiografia que se reescreve e se modifica com a passagem do tempo, performatizando a incapacidade de a memória restaurar o vivido em sua plenitude e da escrita de representar o vivido, no mundo “real”, para a sua representação discursiva. Basta que se reflita, por exemplo, sobre a distância temporal entre *Uma barragem contra o Pacífico* e *O amante*, visto por alguns críticos como o mais bem acabado de todos os textos “autobiográficos” da escritora, que é de trinta e quatro anos, o que problematiza a relação com a memória de um passado tão distante. Além disso, a distância entre os prováveis acontecimentos e sua transposição para a escrita, no primeiro romance, é de, pelo menos, vinte dois anos, ou seja, entre os acontecimentos e a publicação de *O amante* há uma distância temporal de cinquenta e seis anos. Não há, pois, como afirmar peremptoriamente que a obra de Duras seja autobiográfica, ainda que ela porte elementos autobiográficos que são trabalhados literariamente na produção de um texto ficcional, que joga deliberadamente com o factual, pondo em xeque, assim como Proust, os limites entre o factual e ficcional. Podemos afirmar que, para esses escritores, o ficcional fica em primeiro plano, não importando o estatuto de verdade que o texto venha ou não a ter.

Essa pequena discussão introdutória tem por objetivo destacar que a problemática da ficcionalização do eu não é nova nos estudos literários, levando-se em consideração que, ao longo do século XX, temos mudanças substanciais no modo como escritores tomam a sua vivência pessoal e as transformam em matéria literária. Na literatura contemporânea, a tentativa de transformar a própria vivência em matéria literária surge como característica importante da produção que emerge nas últimas três décadas do século XX e no início do século XXI. Esse processo de projeção de escritores em seus textos aponta para um aspecto importante para os estudos literários: a revalorização da instância autoral, que havia sido decretada extinta por teóricos como Roland Barthes (2003) e Michel Foucault (1983). Todavia, esse ressurgimento da instância autoral se põe de uma forma distinta daquela que emergiu nos princípios do Romantismo, uma vez que os escritores que investem na ficcionalização do eu não se apresentam como instâncias subjetivas integrais, sem fissuras ou fragmentações, que detêm um poder centralizador, mas aparecem projetados em seus textos como **eus** problemáticos, fragmentários, cindidos e conscientes de sua precariedade.

Entre as obras de escritores contemporâneos em que podemos encontrar elementos que possibilitam a discussão dos processos de tomada da vivência pessoal como elemento de constituição da produção literária está a obra de Caio Fernando Abreu, escritor brasileiro que produziu inúmeros textos que podem ser vistos como retomadas de acontecimentos ligados ao autor, mas reconfigurados por meio de um processo de ficcionalização que tem como resultado o apagamento da ligação direta entre o vivido e o que é transposto para o texto. No presente trabalho, centramos nossa discussão na análise do conto “Depois de agosto”, de Caio Fernando Abreu, discutindo, a partir da leitura crítica do texto, elementos importantes para os estudos literários, tais como a autobiografia e o conceito de autoficção.

2 – A ficcionalização da vivência em “Depois de agosto”: contar-se como outro

A obra de Caio Fernando Abreu se destaca, no âmbito da ficção brasileira, por conter várias linhas temáticas e, também, por apresentar uma série de procedimentos que vinculam a sua produção ao contexto contemporâneo ou pós-moderno, se assim o desejarmos. Entre os procedimentos utilizados por Abreu para a construção de sua produção literária, é possível

encontrar um exercício de ficcionalização da vivência pessoal, o que problematiza, de certo modo, as fronteiras entre o ficcional e o factual. Nesse sentido, Abreu, ao projetar-se como personagem de si mesmo em suas obras ficcionais, constitui o que chamaremos, aqui, de uma ficção do eu. Esse procedimento de transposição da vivência pessoal para o universo da ficção literária é notada na produção cronística do escritor, de modo especial, naquela parte da produção que é publicada após a descoberta, por Abreu, de sua condição de soropositivo. “Depois de agosto”, texto que analisamos no presente trabalho, embora não faça parte da produção cronística do escritor, porta elementos que nos permitem reconhecer um processo de tomada do vivido na constituição da narrativa literária.

“Depois de agosto” está inserido na coletânea *Ovelhas negras* (1995) e apresenta uma relação importante entre a vivência pessoal do escritor e a ficcionalização de si. Conforme declaração de Abreu, na introdução da narrativa, o texto foi escrito no início de 1995, meses depois de o escritor ter descoberto sua condição de soropositivo. Aliás, o título do conto joga exatamente com esta informação, visto que Abreu descobre estar infectado pelo HIV em meados de agosto de 1994. Por essa razão, o escritor ainda afirma na introdução do conto, chamando a atenção do leitor para a estreita relação que a narrativa pode estabelecer com sua vivência pessoal então recente :

Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão (ABREU, 1995, p. 245).

A falta de distanciamento que o escritor diz ter em relação à história se refere à dificuldade de lidar com o fato que marcou sua vida: a descoberta de sua soropositividade, a saída do hospital após a crise que teve, o sofrimento decorrente da certeza de se ter o HIV e, por conseguinte, a consciência da iminência da morte em si. Em carta a Maria Lídia Magliani, na qual revela à amiga a sua condição, Abreu afirma: “Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia enlouqueci. Tive o que chamam finamente de ‘um quadro de dissociação mental’. Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulos numa maca de metal...” (MORICONI, 2002, p. 311). O conteúdo da carta dialoga com alguns aspectos da primeira “Carta para além dos muros”, crônica na qual Abreu introduz de forma cifrada alguns eventos que se seguiram após o reconhecimento da contaminação, sobretudo, no trecho em que o narrador da crônica afirma estar amarrado em uma maca de metal.

O conto, por sua vez, se inicia no exato momento em que a personagem, chamada de “ele”, espécie de testemunha dos acontecimentos, sai do hospital, amparado por dois amigos: “Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que **ele** pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. Anjos da guarda, um de cada lado” (ABREU, 1995, p. 246 – grifos nossos).

O conto, dividido em vários subtítulos, inicia-se com o subtítulo Lázaro, referência que dialoga com duas personagens bíblicas: ao Lázaro¹ da parábola do rico e do miserável, que apresentava inúmeras feridas em seu corpo, e Lázaro², amigo de Jesus e ressuscitado por ele depois de quatro dias morto. A remissão ao Lázaro da ressurreição pode ser lida como reconhecimento das mudanças trazidas pela consciência de ter a morte em si devido à doença, especialmente, na retomada da vida após a crise que, de certo modo, pode ser vista como uma espécie de agonia, o que já se liga de algum modo ao Lázaro da parábola, marcado por feridas em seu corpo, espécie de metáfora da marca trazida pela Aids, então considerada uma peste. Note-se que há um paralelo, no que diz respeito à marginalização, entre o Lázaro da parábola de Jesus com Caim³, que, amaldiçoado por ter matado Abel, é marcado por Deus para que todos o reconheçam como um

¹ Lucas, Cap. 16: 19-31.

² João, Cap. 11: 1-44.

³ Gênesis, Cap. 4: 13-15.

marginalizado, assim como, para aqueles que se reconhecem e se confessam portadores do HIV resta (ou pelo menos restava no contexto em que o conto foi escrito) a morte social e afetiva, espécie de adiantamento cruel da morte real (SONTAG, 1989). Outro aspecto importante é o fato de o protagonista do conto negar-se a olhar-se no espelho, para “não ver Caim estampado na própria cara” (ABREU, 1995, p. 247). Não encarar-se no espelho representa negar ou pelo menos não querer ver o processo de desagregação física pelo qual o corpo passa ao ter uma doença mortal.

A escolha do nome Caim pode ser vista ainda como uma referência cifrada do escritor a si mesmo, dada a proximidade sonora entre os nomes Caim e Caio, o que reitera a sua marginalização – e por que não dizer automarginalização? –, retomada na constante reiteração da expressão “era tarde demais”: “todos sabiam que ele sabia que tinha ficado tarde demais. Para alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobre tudo para o amor, suspirava. Discreto, pudico, conformado” (ABREU, 1995, p. 247). Emerge, na “cena” em que o protagonista sai do hospital com os amigos, um balanço pessimista de quem porta a morte em si: “Riram os três sem graça, porque a partir daquela manhã de agosto, [...] todos sabiam que tinha ficado tarde demais” (ABREU, 1995, p. 247). Entretanto, há uma espécie de abertura para a vida, o que possibilita, mais uma vez, a aproximação com a figura de Lázaro ressuscitado: ao ver a cara da morte, o protagonista se abre para vida, mesmo que ela seja cheia de contradições e perdas.

Num primeiro momento, o texto representa uma espécie de testemunho daquele que se sabe marcado pela doença, que não é nomeada diretamente, e que reconhece, na infecção, a iminência da morte e a impossibilidade de se ter uma vida comum. É importante atentar para o fato de que, apesar da possibilidade de leitura autobiográfica/autoficcional, o que importa para o escritor é transformar a vivência particular em algo que passa ser reconhecido como literário e, portanto, capaz de comunicar uma experiência ao maior número possível de pessoas.

A personagem se abre, ao longo da narrativa, à possibilidade de fruir a vida e temos, desse modo, a mudança de orientação no texto: da relação com a morte, o texto passa a estabelecer uma relação com a vida, especialmente depois de saber que está condenado a morrer devido a uma doença incurável e que tem como consequência o estigma social. É partir da possibilidade de fruir a vida que o narrador resolve, na segunda sequência do conto, chamada “Primavera”, estação que metaforiza o renascimento de tudo o que vive, partir para algum lugar em férias:

Estou forte, descobriu certo dia, verão pleno na cidade do sul para onde mudara, deserta e crestada pelo sol e branca e ardente como uma vila mediterrânea de Theos Angelopoulos. E decidiu: vou viajar. Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, rever, transver, milver tudo o que eu não vi e ainda mais do que já vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar. Maldito e solitário, decidiu ousado: vou viajar (ABREU, 1995, p. 248).

A relação com a vida se estabelece não mais como possibilidade de fruí-la plenamente, mas como gesto que demonstra a consciência da personagem de que está morrendo, o que gera urgência de experimentar o não experimentado.

No conto, a chegada de um rapaz, designado por um amigo para ajudar o protagonista em sua estadia na praia, marca uma série de questionamentos sobre a possibilidade e a impossibilidade do amor. A “invasão” do outro, caracterizada pela gentileza e pela tentativa de aproximação afetiva e erótica consterna a personagem, confusa pela posição do outro rapaz, que sabia de sua condição: “Mas se o outro, cuernos, se o outro, como todos, sabia perfeitamente de sua situação: como se atrevia? por que te atreves, se não podemos ser amigos simplesmente, cantarolou distraído” (ABREU, 1995, p. 251). A inserção acaba por abrir uma discussão sobre a afetividade da personagem que se via, até então, impossibilitada de amar, marcada que estava pela morte em si. Todavia, a confusão é resolvida quando o outro também se declara doente. É importante frisar que tal afirmação é sugerida no texto, já que nem a doença nem a condição de infectados são afirmadas

no texto. Outro aspecto que interessa na leitura do conto é o fato de que a sequência em que a outra personagem conta a sua condição é chamada de “Espelho”, numa relação na qual a personagem principal e a outra personagem se reconhecem como iguais. Vejamos:

O outro convidou:

- Senta aqui do meu lado

Ele sentou. O outro perguntou:

- Nosso amigo te contou?

- O que?

O outro pegou na mão dele. A palma era lisa, fina, leve, fresca.

- Que eu também

Ele não entendia

- Que eu também – o outro repetiu

O ruído dos carros nas curvas de Ipanema, a lua nova sobre a lagoa. E feito choque elétrico, raio de Iansã, de repente entendeu. Tudo

- Você também – disse, branco.

- Sim – o outro disse sim (ABREU, 1995, p. 255).

A partir do reconhecimento de que a outra personagem também está marcada, o protagonista permite a aproximação. A sequência do encontro entre as duas personagens é intitulada “Valsa” e “Finais”:

Seminus viraram noite espalhando histórias desde a infância sobre a cama, entre leques, cascas de amendoim, latas de gatorade, mapas astrais e arcanos do Tarot, ouvindo Ney Matogrosso gemer uma história fatigada e triste sobre um viajante por alguma casa, pássaros de asas renovadas, reis destronados da imensa covardia [...] Quando saíram para jantar juntos ao livre, não se importaram que os outros olhassem – de vários pontos de vista, de vários lados de lá – para suas quatro mãos por vezes dadas sobre a toalha xadrez azul e branco. Belos, inacessíveis como dois príncipes amaldiçoados e por isso mesmo mais nobres (ABREU, 1995, p. 255 – 256).

É interessante notar que, no encontro, embora haja uma reiteração de elementos que denotam uma abertura para outras vivências e a aceitação do afeto do outro, o narrador continua a destacar a condição de marginal do protagonista, condição agora partilhada pelo outro rapaz que se torna, junto com o narrador, “dois príncipes amaldiçoados”. Ao final do conto, depois das despedidas, as duas personagens combinam de dançar ao som de boleros, cada um no seu quarto, como uma espécie de celebração do encontro entre ambos, de si mesmos e, também, da sua vida. Desse modo, temos um aspecto bastante importante para a leitura de “Depois de agosto”, pois, na narrativa, há um movimento de mudança da relação que a personagem tem da doença e da morte para a abertura para vida e para o afeto, o que não exclui a consciência de que a morte, sob a forma da doença incurável, está presente no corpo.

O conto ainda apresenta um detalhe que não pode deixar de ser notado: é contado por um narrador heterodiegético, que narra, de fora, os acontecimentos e possui uma visão privilegiada dos fatos, pois conhece a subjetividade da personagem. Nesse sentido, podemos afirmar que Abreu embaralha elementos ficcionais à sua imagem projetada, de modo a dar maior relevo à ficção. Em outras palavras: não há identificação plena entre Abreu, o narrador e a personagem do conto, embora saibamos que o autor, conforme sua declaração na introdução do conto, afirme a possibilidade de o leitor reconhecer um traço autobiográfico/autoficcional no texto. Esse embaralhamento identitário que Abreu propõe faz parte de sua estratégia de produção ficcional a partir de vivência pessoal: o autor desferencializa os acontecimentos propondo um abismo de construções identitárias que, se não impedem, dificultam uma relação direta com a sua identidade real. Entretanto, o leitor pode identificar quando e como o escritor está projetado em seu texto. O aspecto autobiográfico/autoficcional na obra de Abreu, desse modo, é reconhecido, não por que o

escritor se confesse projetado, mas por que é o leitor quem legitima o processo de referencialização de sua obra.

Como podemos notar pela leitura de “Depois de agosto”, a transmutação do vivido empiricamente para o vivido textualmente é o ponto nevralgico que guarda o sentido de uma ficção do eu: ao tomar-se como modelo, o sujeito escritor faz uma série de escolhas que o tornam alguém importante para a constituição desse texto. Nessa tomada de si como personagem, há a construção de uma narração que, ainda que tenha pontos de contato com a vivência pessoal, não pode ser vista como parte da realidade, uma vez que os acontecimentos do real empírico são irrepresentáveis em sua totalidade, isto é, escrever sobre si pressupõe um trabalho de construção que afeta o modo como o escritor se constituirá como personagem e como a vivência será retratada, num esforço de passagem de uma “inteligibilidade imediatamente vivida a uma inteligibilidade outra, de ordem discursiva e refletida” (GUSDORF, 1991, p.13). Nesse sentido, é possível pensar o procedimento de constituição autobiográfica/autoficcional como um modo de se construir uma ficção sobre si mesmo ou como Jeanne-Marie Gagnebin afirma, em *Narração e história em Walter Benjamin* “qualquer narração de si é uma ficção de si mesmo” (GAGNEBIN, 1994, p. 101). Narrar a si mesmo, desse modo, cria, segundo Gusdorf (1991, p.13), uma estreita e ambígua relação entre a autenticidade pessoal e a verdade histórica, uma vez que, ao se tomar como modelo de uma narração, essa consciência contextualizará sua vivência individual em face de um processo histórico e social, como é o caso de Caio Fernando Abreu, que narra suas vivências após o reconhecimento de que é soropositivo e as transforma em matéria literária.

A partir da concepção de que narrar-se é ficcionalizar-se, podemos afirmar, então, que a pretensa referencialidade da autobiografia, bem como o pacto de verdade proposto por Lejeune (1975)⁴ são relativos, uma vez que não há possibilidade de haver uma verdade em sentido estrito, quando se transpõe um fato vivido na realidade empírica para a sua representação discursiva, mesmo que esta seja feita a partir de uma perspectiva autodiegética, isto é, a realidade discursiva, é incapaz de representar a experiência humana em sua totalidade, mas passível de ser lida como representação de uma vivência por aqueles que a leem e a apreendem. É o que Gusdorf nos diz quando afirma que “a representação não é o duplo da apresentação, mas a transposição da realidade viva em uma outra esfera de realidade, dotada de características próprias, ao contrário do que se pensa, nada insignificantes” (GUSDORF, 1991, p. 14).

A consciência de que não é possível transpor realidades nos leva a entender o conceito de ficção do eu (ou, na concepção de Georges Gusdorf, escritas do eu) como uma concepção teórica que tem por característica principal englobar o já debatido conceito de autobiografia, mas também o conceito de autoficção, criado na década de 1970 com a publicação do romance *Fils* (1977), escrito por Serge Doubrovski. Para Luciene Azevedo,

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve (AZEVEDO, 2008, p. 35).

A autoficção seria, desse modo, um exercício de ficcionalização desse eu que se conta, pois o

⁴ Phillipe Lejeune, em *Le pacte autobiographique* (1975), afirma que textos autobiográficos devem ter um pacto de verdade, ou seja, o autobiógrafo, ao contar eventos de sua vida, deve estabelecer uma relação de veracidade com o leitor, que deve acreditar que tais acontecimentos se passaram do modo como o autor os descreveu. Para Lejeune, textos autobiográficos devem conter uma imagem do real e não um efeito de realidade. Esse conceito de imagem do real, criado pelo crítico francês, pode ser problematizado pela afirmação de Georges Gusdorf (1991) de que, na transposição de um evento real para a sua representação discursiva não há a possibilidade de a personalidade que se narra contar a verdade, uma vez que o seu texto é o produto de um recorte e, portanto, pode ser visto como a criação de uma instância ficcional/textual que pode ser mais ou menos parecido com o leitor.

sujeito escritor, ao contar-se, estaria consciente da impossibilidade de narrar o real, inapreensível pela linguagem. Além disso, o escritor reconhece a impossibilidade de se representar textualmente como uma personalidade integral, sem crises, cisões ou fragmentações identitárias, como queria a ciência positivista do século XIX. É possível observar o reconhecimento da precariedade do **eu**, no conto de Abreu, a partir do modo como ele constrói a personagem: em nenhum momento temos uma identificação plena entre autor e personagem. Podemos afirmar, desse modo, que Abreu estabelece um **desvio autobiográfico** (AMORIM, 2010, p. 56), configurado nos desvios temporal e identitário, pois o narrador da autobiografia/autoficção não é, da perspectiva temporal, o mesmo que realiza as ações narradas. Para Amorim, no entanto, somente o desvio temporal é perceptível, uma vez que o leitor pode não apreender o procedimento de criação de um duplo eu, representado respectivamente no narrador que rememora e reflete sobre as suas ações de outrora. Outro aspecto importante é a aceitação do jogo lúdico com a linguagem, esboçado na projeção dessa dupla identidade (narrador e personagem que são imagens do escritor do ponto de vista da identidade, mas diferem temporalmente) e na própria condição da palavra como elemento de representação, e não de apresentação do real. Em outras palavras, no caso do conto em questão, autor conta suas vivências a partir da perspectiva do outro, ou transmitindo a essa personagem aspectos de sua vivência, sem identificar-se plenamente com ela, o que se liga ao processo de criação autoficcional.

A autoficção seria, para Azevedo, um gênero que transita entre a autobiografia e a ficção. No entanto, há que se notar que a conceituação de autoficção que Azevedo apresenta é bem próxima da discussão que Georges Gusdosf propõe sobre a autobiografia, ou seja, narrar-se, mesmo que tomando-se como personagem, demanda um processo de constituição ficcional que, de certo modo, apaga as características identitárias “reais” do sujeito escritor.

Conclusão

A tomada de aspectos autobiográficos para a constituição de textos ficcionais (ou autoficcionais) coloca uma série de questões importantes para o campo dos estudos literários. Uma delas diz respeito ao estatuto da literatura e os elementos que fazem os textos que apresentam traços autobiográficos serem recebidos como literários, o que leva ainda a que a literariedade de sua linguagem seja reconhecida. Outro elemento importante nessa discussão, e tomamos o conto de Abreu como exemplar, é o caráter de performance presente nesses textos. Nesse sentido, não temos uma verdade empírica, mas a representação de uma vivência escrita, o que implica, mesmo na tomada da vivência pessoal, de um recorte do escritor que se mascara sob a forma de uma personagem que pode ou não ter o seu nome. Finalmente, podemos observar nessa tomada da vivência pessoal, um procedimento escritural que, em última instância, decreta, como diz Luciene Azevedo (2008), o ressurgimento da figura autoral, o que não significa um retorno do autor nos moldes da literatura romântica, mas no surgimento de uma figura representacional e performática do sujeito escritor que, ao mesmo tempo que espetaculariza sua história, é responsável também, em certo sentido, pela contextualização, a partir da ficcionalização de si, de um contexto social, histórico e cultural.

Referências Bibliográficas

- 1] ABREU, C. F. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- 2] AMORIM, O. N. O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena. In: NIGRO, C. M. C.; BUSATTO, S.; AMORIM, O. N. *Literaturas e representações do eu*: Impressões autobiográficas. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 45 – 70.
- 3] AZEVEDO, L. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 12, p. 31 – 50, 2008.

- 4] BARTHES, R. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 5] CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: EINKHEMBAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.
- 6] COLONNA, V. *L'autofiction: essais sur la fictionalisation de soi en littérature*. Paris, 1989, 594 f. Tese (Doutorado). École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- 7] _____. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex : Tristam, 2004.
- 8] DURAS, M. *Uma barragem contra o Pacífico*. São Paulo: Arx, 2003
- 9] _____. *L'Éden Cinema*. Paris: Mercure de France, 1977.
- 10] _____. *O amante*. São Paulo: Círculo do livro, 1988.
- 11] _____. *Amante da China do Norte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- 12] FOUCAULT, M. *O que é um autor?* 2.ed. Lisboa: Vega, 1992.
- 13] GAGNEBIN, J-M. *Narração e história em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- 14] GUSDORF, G. *Les écritures de moi – lignes de vie 1*. Paris : Odile Jacob, 1990.
- 15] _____. *Auto-bio-graphie*. Paris : Odeile Jacob, 1991.
- 16] KLINGER, D. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 12, p. 11 – 30, 2008.
- 17] LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- 18] PROUST, M. *Em busca do tempo perdido* (3volumes). Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- 19] SONTAG, S. *A Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ⁱ **André Luís GOMES DE JESUS, Doutorando**
Universidade Estadual Paulista, campus São José do Rio Preto/SP (UNESP)
Email: andregomes_79@yahoo.com.br