

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Ewerton Martins Ribeiro

**APURAÇÃO DE HAVERES
ou o pacto autoficcional**

Belo Horizonte
2021

Ewerton Martins Ribeiro

**APURAÇÃO DE HAVERES
ou o pacto autoficcional**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (PM).

Orientadora: Eneida Maria de Souza.
Coorientador no exterior: Osvaldo Manuel Silvestre.

Belo Horizonte
2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Israel Jose da Silva – CRB/6-2128

R484a

Ribeiro, Ewerton Martins.

Apuração de haveres, ou, O pacto autoficcional [manuscrito] / Ewerton Martins Ribeiro. – 2021.

299 f., enc. : il., fots., color.

Orientadora: Eneida Maria de Souza.

Coorientador: Osvaldo Manuel Silvestre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura

1. Autoficção – Teses. 2. Literatura – Filosofia – Teses. 3. Complexidade (Filosofia) na literatura – Teses. 4. Morin, Edgar, 1921- – Teses. 5. Rancière, Jacques, 1940- – Teses. I. Souza, Eneida Maria de Souza. II. Silvestre, Osvaldo Manuel. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Pacto autoficcional.

CDD : 801



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Apuração de haveres ou o pacto autofuncional*, de autoria do Doutorando EWERTON MARTINS RIBEIRO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza - FALE/UFMG – Orientadora

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG

Profa. Dra. Rachel Esteves Lima – UFBA

Prof. Dr. Jacques Fux - Fundação Dom Cabral

Belo Horizonte, 29 de abril de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Jacques Fux, Usuário Externo**, em 29/04/2021, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rachel Esteves Lima, Usuário Externo**, em 29/04/2021, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 29/04/2021, às 17:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Martiniano Marques, Professor do Magistério Superior**, em 29/04/2021, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eneida Maria de Souza, Membro de comissão**, em 29/04/2021, às 18:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Regina Lúcia Péret Dell'Isola, Servidor(a)**, em 04/05/2021, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 05/05/2021, às 14:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0665404** e o código CRC **98B91FFD**.

*para Doubrovsky,
que foi mote*

*para meu pai,
que foi morte*

*Somente é possível adentrar sozinho a literatura,
mas para adentrá-la sozinho é preciso também receber
ajuda.*

Karl Ove Knausgård

Agradeço à professora Eneida Maria de Souza, minha orientadora, por me capacitar a dar forma ao meu arrebatamento, ensinando que, para uma leitura compartilhada entre autor e leitor, quase sempre menos é mais; ao Osvaldo Manuel Silvestre, meu co-orientador em Portugal, por me acolher e fazer ver imprevistas possibilidades inerentes à materialidade da literatura; à Faculdade de Letras da UFMG e à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, por serem casa; e aos amigos dessas faculdades, por serem o alento possível;

à Myriam Ávila e ao Reinaldo Marques, pelas aulas, pela orientação no mestrado (ela), pelo parecer crítico a este projeto de pesquisa (ele), por integrarem a banca deste doutorado e pela amizade (ambos); à Rachel Esteves Lima, ao Jacques Fux, ao Jacyntho Lins Brandão, ao Ram Mandil e ao Rafael Lovisi Prado, por integrarem essa banca; e às professoras e aos professores com que estudei e privei, muitos deles hoje já amigos queridos: Carolina Junqueira dos Santos, Cláudia Campos Soares, Constância Lima Duarte, Denise Pedron, Elcio Cornelsen, Emília Mendes, Georg Otte, Gustavo Cerqueira Guimarães, Jacyntho Lins Brandão, José Luis de Diego, Juarez Guimarães Dias, Leandro Garcia, Leda Maria Martins, Leticia Malard, Luis Alberto Brandão, Marcelino Rodrigues da Silva, Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria Esther Maciel, Mariângela Paraizo, Roberto Said, Sérgio Alcides, Sérgio Bellei, Sônia Queiroz, Tereza Virgínia Barbosa, Wander Melo Miranda e outros tantos cujos nomes, diferentemente da presença, escapam à memória;

aos amigos do trabalho jornalístico na Agência de Notícias do Centro de Comunicação da UFMG, Ana Rita Araújo, Flávio Almeida, Itamar Rigueira Jr., Luana Macieira, Matheus Espíndola e Teresa Sanches, pela contínua colaboração; ao Diego Mancini e à Maria Cecília Lima, pelas aulas de idiomas, consultorias e traduções; e à Fundação Calouste Gulbenkian, pela bolsa concedida para a realização de parte desta pesquisa;

aos amigos brasileiros de Portugal, Agnes Arruda, Ana Clara Gianecchini, Bárbara Ramalho, Denise Mascarenha, Diego Barrios, Graice Faria, José Sena, Mariana Boscarior, Renata Fontanillas, Renato Santos, o misterioso Tales e o pequeno Pablo, meu pequeno príncipe particular, pelo afeto impensável; aos irmãos Elmer e Etiene, pela vida em fraternidade; ao meu afilhado Rafa, sua irmã e seus pais, pela presença; e à minha mãe e à Juliana, por tornarem possível.

RESUMO

Nesta tese – cuja voz, em sua trama, fia-se articulando o discurso teórico e a performance literária – proponho uma definição para a noção de *pacto autoficcional*, isto é, uma definição para a singularidade do contrato de leitura que uma obra literária de autoficção, se considerada conceitualmente, propõe/impõe ao seu leitor; o modo de operação desse contrato, suas implicações. Realizo a tarefa distinguindo o pacto autoficcional dos contratos de leitura que os romances e as autobiografias *tout court* estabelecem com os seus leitores, mas busco situar esse novo pacto não em oposição aos pactos romanesco e autobiográfico, e sim *entre, através e além* (d)eles, em uma abordagem transdisciplinar da questão — isto é, pensando-a sob a perspectiva da complexidade, da lógica do terceiro incluído e dos níveis de realidade. Para poder estabelecer essa noção de pacto autoficcional em suas complexas implicações, estabeleço, antes, o conceito de autoficção — faço-o também sob a perspectiva da complexidade, tal como ela fora estabelecida por Edgar Morin, e a partir de uma recuperação da genealogia do termo/conceito, de uma reflexão crítica sobre a forma como ele foi manuseado e apropriado nas décadas seguintes à sua criação em 1977 e de uma investigação conceitual de suas manifestações mais recentes. Na esteira disso, por fim, trato do caráter pervasivo do pacto autoficcional no *zeitgeist* contemporâneo, demonstrando-o como algo que, em vez de se circunscrever ao âmbito literário ou artístico, espraia-se pelos mais diversos campos da experiência humana contemporânea — nisso reconfigurando-a nos termos do regime estético das artes que fora estabelecido por Jacques Rancière.

Palavras-chave: Pacto autoficcional. Autoficção. Serge Doubrovsky. Transdisciplinaridade. Complexidade. Edgar Morin. Jacques Rancière. Jacques Lacan. Wolfgang Iser. Philippe Lejeune.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse – dont la voix, dans sa trame, est filée en articulant le discours théorique et la performance littéraire – je propose une définition de la notion de *pacte autofictionnel*, c'est-à-dire une définition de la singularité du contrat de lecture qu'une œuvre littéraire d'autofiction, si on la considère conceptuellement, propose/impose à son lecteur; le mode de fonctionnement de ce contrat, ses implications. Je prends cette approche en distinguant le pacte autofictionnel des contrats de lecture que les romans et les autobiographies tout court établissent avec leurs lecteurs, mais je cherche à situer ce nouveau pacte non pas en opposition aux pactes romanesque ou autobiographique, mais *entre, à travers et au-delà* (d'eux), dans une approche transdisciplinaire de la question — c'est-à-dire en la pensant dans la perspective de la complexité, de la logique du tiers inclus et des niveaux de réalité. Pour pouvoir établir cette notion de pacte autofictionnel dans ses implications complexes, j'établis d'abord le concept d'autofiction — je le fais aussi dans la perspective de la complexité, telle qu'elle a été établie par Edgar Morin, et à partir d'une reprise de la généalogie du terme/concept, d'une réflexion critique sur la manière dont il a été traité et approprié dans les décennies qui ont suivi sa création en 1977 et d'une investigation conceptuelle de ses manifestations les plus récentes. Dans ce domaine de recherche, enfin, j'aborde le caractère omniprésent du pacte autofictionnel dans le *zeitgeist* contemporain, en le démontrant comme quelque chose qui, au lieu d'être confiné à la sphère littéraire ou artistique, se répand dans les domaines les plus divers de l'expérience humaine contemporaine — en le reconfigurant ainsi en termes de régime esthétique des arts établi par Jacques Rancière.

Mots-clés: Pacte autofictionnel. Autofiction. Serge Doubrovsky. Transdisciplinarité. Complexité. Edgar Morin. Jacques Rancière. Jacques Lacan. Wolfgang Iser. Philippe Lejeune.

ABSTRACT

On this thesis – written while articulating the theoretical discourse and literary performance – I propose a definition to the notion of *autofictional pact*. This is a definition for the singularity of the reading contract that a literary work of autofiction, if considered conceptually, proposes/imposes onto its reader, alongside the way this contract operates and its implications. I fulfill this task making a distinction between the autofictional pact and the reading contracts which novels and autobiographies *tout court* establish with their readers, but seek to set this new pact not in opposition to the roman and autobiographical pacts, but *through, between and beyond* them, in a trans disciplinary approach of the matter, analyzing it through the lenses of complexity, logic of the third included and the levels of reality. In order to establish this notion of autofictional pact in its complex implications, I set, first, the concept of autofiction — doing so under the perspective of complexity, as established by Edgar Morin and through a recuperation of the genealogy of term/concept, from a critical reflection of how it was handled and appropriated in the following decades since its inception in 1977 and a conceptual investigation of its most recent manifestations. Finally, I deal with the pervasive character of the autofictional pact in the contemporary *zeitgeist*, demonstrating how something that, instead of circumvent only the literary or artistic means, sprawls out through diverse fields of the contemporary human experience — thus reconfiguring it in the terms of the aesthetic regime of the arts established by Jacques Rancière.

Keywords: Autofictional pact. Autofiction. Serge Doubrovsky. Transdisciplinarity. Complexity. Edgar Morin. Jacques Rancière. Jacques Lacan. Wolfgang Iser. Philippe Lejeune.

ADVERTÊNCIAS

Esta tese adota os seguintes critérios com relação à tradução das citações: citações diretas no corpo do texto figurarão em português, com os respectivos originais em nota de rodapé. Citações diretas em notas de rodapé figurarão em português, seguidas dos respectivos originais. As citações de trechos de língua estrangeira foram traduzidas e/ou estabelecidas¹ pelo autor, salvo indicação contrária. A tradução do resumo para o francês foi feita por Maria Cecília Lima. A tradução do resumo para inglês foi feita por Diego Mancini.

Todas as imagens reproduzidas neste trabalho são do arquivo pessoal do autor e não têm indicação de autoria.

Autoriza-se a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, desde que citada a fonte.

¹ Algumas traduções resultaram da justaposição de excertos de traduções pré-existentes, oriundos de diferentes obras e nomes, com complementos traduzidos pelo autor, a fim de compor a totalidade de uma citação pretendida.

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE: A AUTOFIÇÃO

CAPÍTULO PRIMEIRO.....	12
De como o doutorando tenta um efeito cômico no início dos seus capítulos, de como não raro fracassa e de como, ao introduzir a discussão sobre a autoficção, trata já de dizer da relação com a mãe, dando logo a ver o seu ponto	
CAPÍTULO SEGUNDO.....	32
Do Pindorama ao Marrocos, o autor fala sobre a complexidade, a transdisciplinaridade, canta algo da genealogia da autoficção e reflete sobre o que possam ser os ornitorrincos, os rinocefantes e os elecerontes	
CAPÍTULO TERCEIRO.....	51
A questão dos precursores, do tempo extratemporal, do nome próprio e do pacto como uma incontornável hesitação; e ainda: a chegada de Freud e Lacan à conversa; três pedras; e o desdobramento do que é três em mais	

SEGUNDA PARTE: A PREPARAÇÃO DA TEORIA

CAPÍTULO QUARTO.....	74
A autoficção como um gênero, conquanto complexo, e a sua definição como ‘entre lugar’ e como ‘não lugar’; os níveis de realidade e os estalos no ouvido; o deserto e o tempo, a chama da vela e a imagem do cão	
CAPÍTULO QUINTO.....	99
Da autoficção em face da autobiografia, e um novo sentido para ‘ficção’; da amпуlheta de areia, da arte como epifania; do ser-no-mundo — e o necessário sacrifício do menino	
CAPÍTULO SEXTO.....	123
Simbolizar o não simbolizável: ato autoanalítico de sobrevivência (ou de como as piadas vão se desdobrando ao ponto de não sobrar mais espaço para as rubricas dos capítulos, quem dirá para dizer da necessária teoria)	

TERCEIRA PARTE: A TEORIA LITERÁRIA DOS NÓS

CAPÍTULO SÉTIMO.....	144
A teoria literária dos nós: real, <i>simbólico</i> e imaginário	
CAPÍTULO OITAVO.....	167
Morte, luto, desencanto, e de como tudo a que se retorna é como fosse a casa	
CAPÍTULO NONO.....	191
A teoria literária dos nós: real, <i>fictício</i> e imaginário (em se considerando que alguma teoria ainda seja possível)	

QUARTA PARTE: O PACTO AUTOFICCIONAL

CAPÍTULO DÉCIMO.....	216
A autoficção em face do romance, o segundo grau como um efeito da autoficção, o regime estético do pensamento e a autoficção como um regime de leitura	
CAPÍTULO DÉCIMO PRIMEIRO.....	240
Sem negar a perda de fôlego, o autor tenta dizer, desde a própria burrice, do pacto autoficcional como um pacto negativo, nisso tentando uma forma de escapar do espiral em que já se sente preso e dar início ao caminho do fim	
CAPÍTULO DÉCIMO SEGUNDO.....	263
Ética, egocentrismo, a autoficção como a literatura do sintoma, a suspensão voluntária da descrença e a busca por algum modo de dar um fim — ou de como tudo acaba onde começou	
REFERÊNCIAS.....	287

CAPÍTULO PRIMEIRO

DE COMO O DOUTORANDO TENTA UM EFEITO CÔMICO NO INÍCIO DOS SEUS CAPÍTULOS, DE COMO NÃO RARO FRACASSA E DE COMO, AO INTRODUIR A DISCUSSÃO SOBRE A AUTOFICÇÃO, TRATA JÁ DE DIZER DA RELAÇÃO COM A MÃE, DANDO LOGO A VER O SEU PONTO

Tríptico crítico

Um escritor, um jornalista e um acadêmico não coincidem entre si, mas também não se distinguem. À guisa de um começo de conversa, esta é a piada.



O olhar da minha mãe. Ainda hoje confundo o seu azul com uma hesitação.



Em meu princípio está meu fim.

T. S. Eliot

Peço desculpas por me expor assim diante de vocês; mas penso que é mais útil contar o que se sentiu do que simular um conhecimento independente de todo e qualquer observador. Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia.

Paul Valéry

Minha mãe costura à máquina, na sala da frente. Na mesa ao lado, algumas agulhas de tricô e várias peças pela metade, faltando terminar. Sentado no chão do alpendre laranja, eu brinco com um grande novelo de lã. Eles estão por toda parte, os novelos e os carretéis. Tenho cinco anos de idade, alguns meses mais de espírito. Minha mãe me vê pela porta, enquanto o ruído que escapa da naveta da sua máquina faz meu corpo vibrar como uma corda de violão que ressoasse as oitavas. Misturado ao som do motor, esse ruído vai tecendo o desenvolvimento do meu pensamento, um pensamento que ainda desconheço, conquanto já realize.

Minha mãe me pergunta se eu já encontrei. Respondo que não, acenando com a cabeça, as mãos, o corpo todo, enquanto um mosquito insiste em pousar sobre a minha perna. Abano o ar com o novelo, eu fico irritado. O novelo cai no chão. Minha mãe me olha e olha para o novelo, caído no chão. Ainda estou irritado, mas pego o novelo com cuidado, sabendo manusear, olhando para ela. Sabendo manusear. Sento-me de novo e agora já estou novamente tomado por uma viva curiosidade, a mesma se repetindo instante após instante da mesma forma inédita desde sempre, como que para sempre. Procuro o fio, eu não o encontro. Fico abatido, eu fico irritado. Ponho o novelo de lado, minha mãe me olha da sala, eu pego o novelo novamente, giro-o entre as mãos como se ele fosse um tesouro, as linhas vermelhas brilhando como que incrustadas de pequenos fragmentos de ouro — é um vermelho bonito, bonina, escuro; as linhas são finas, são duplas, elas brilham: este não é um novelo dos mais fáceis. Sigo girando-o entre as mãos, deslumbrado. Minha mãe me olha da sala.

Minha mãe me olha da sala e eu vejo uma pontinha, eu acho que é a pontinha; tento pegá-la, não é a pontinha. Eu me irrita, minha mãe me olha, mas nada mais diz: só mexe os ombros, como que costurando. Eu sigo irritado, mas não solto o novelo. A máquina faz barulho; vejo minha mãe acelerar a agulha com o pé.

Minha mãe pilota a máquina como se pilotasse um carro. Esqueço o carro e penso em meu novelo. As linhas são velhas, desfiam. Era um desfiado. Fico olhando para os desfiados e distraio-me, olho para o teto, desisto de procurar e saio correndo, não, não saio, eu giro em torno de mim mesmo como um cachorro que tentasse alcançar o próprio rabo, eu vejo o novelo largado no chão e outra vez eu me sento ao seu lado, eu tomo-o nas mãos e volto a procurar, eu

procuo e não encontro. Eu nem me lembrava de ter largado o novelo, eu sinto como se eu mesmo fosse o novelo. Ameaço um colapso, eu estou à beira de um colapso.

Minha mãe me olha e ri da minha irritação. Não, isso não é um riso, é um sorriso. Minha mãe se levanta e vem até mim. “Está aqui, ó”, ela diz, tomando o novelo sobre a barriga, sentada no chão do alpendre laranja, cheirando o seu cheiro de leite. “Estava o tempo todo aqui.” Mais de três décadas depois, enquanto escrevo esta tese, ouço o que Roland Barthes me diz em sua aula, ministrada a mim algo fora do tempo:

Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no inteiro da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz.²

Mas minha mãe... como ela consegue diferenciar os fios e os desfiados, os desfiados e o fio? Ao vê-la puxar a linha, ameaço chorar, ao mesmo tempo em que me deslumbro com a cena. Ela então me mostra a pontinha, mas me deixa desfazer eu mesmo a falsa amarração. Não fico feliz, mas não choro. Sim, eu fico feliz, um pouco feliz. É isto a felicidade, então. Sim. É possível. Feliz algum pouco. Felicidade. Barthes: “Quando a criança age assim, não faz mais do que desenrolar as idas e vindas de um desejo, que ela apresenta e representa sem fim.”³

Minha mãe pega o novelo e põe sobre a mesa, ao lado da máquina. Em sua mesa, um grande novelo de novelos reluz a claridade que entra pela janela, que conecta a sala ao alpendre, ao lado da porta. Um dia cor de laranja. Minha mãe tira da pilha um outro novelo e me entrega, na verdade um carretel, desta vez — antes, gira-o entre as mãos, como que prestidigitando um mistério, os olhos nos meus olhos, os olhos no carretel, o giro do carretel, alguns segundos de ansiedade.

Minha mãe me entrega o carretel e volta à costura. Eu volto à procura, eu sou o carretel. O mosquito segue zumbindo ao redor das minhas mãos. A luz do sol reluz agora no chão do alpendre, é fim de tarde, o sol está na iminência de se esconder atrás do muro, logo será preciso acender a luz. Como um clichê, eu tenho o meu carretel entre as mãos, como que sabendo o manusear; digo, eu o manuseio em busca de saber.

² BARTHES, *Aula*, 2007, p. 42.

³ BARTHES, *Aula*, 2007, p. 42.

Neste ponto, minha satisfação tem um grande furo, que de jeito algum se consegue remendar, e, como só acontece com os furos, a cada dia tornam-se maiores; muitas vezes me vejo tentado a procurar um remédio – entretanto –,

Com relação ao próximo e primeiro ano de estudos universitários, posso te dar a informação de que vou utilizá-lo, do princípio ao fim, puramente para os estudos humanísticos, que nada têm com a minha especialidade, mas que, para mim, não deverão ser infrutuosos. Portanto, se quiseres ser doutor, poderás me alcançar comodamente, e fazer teu primeiro corte num cadáver humano em minha companhia.

Sigmund Freud

Falando assim, fica parecendo que esta tese – que, a rigor, pretende dizer das implicações do que se possa chamar de pacto autoficcional, antes de dizer da minha vida – começa no instante em que eu e minha mãe descobrimos, no alpendre da nossa casa no bairro Pindorama, a consciência de nós dois como seres apartados um do outro. Não começa. Seu início não se dá em momento algum de qualquer tempo que lhe seja externo, assim como sua história não se submete de todo a dispositivos como capa e contracapa, introdução e conclusão; em vez disso, começa a todo instante, em todos os seus instantes; começa em cada palavra que, na medida em que vai sendo escrita aqui, é lida por você — assim como também termina em cada uma delas, palavra após palavra, ininterruptamente, nascimento e morte contínuos e contíguos, nascimentos e mortes contigo, é o que quero dizer; sempre contigo, que lê, na medida em que você mantém aberta ou fecha esta página.

Tudo de modo semelhante ao modo como se estabeleceu, ao longo de toda a nossa história, a minha relação com a minha mãe.

Apesar disso, também se pode dizer que este texto, na história que visa contar, remonta a um específico conjunto de acontecimentos,⁴ isto é, a mensagem que agora eu envio ao Davidson, por exemplo, desculpando-me por não integrar mais a *road trip* para o seu casamento em Juiz de Fora, ao ter percebido só agora, na véspera da viagem, que a prova do meu concurso estava marcada para este mesmo fim de semana, e eu sem lembrar, eu sempre sem nunca nada lembrar.

Remonta, de fato, à opção que faço por sair daqui de casa duas horas antes da prova, como manda o figurino, mesmo a UFMG estando logo ali, a uns vinte minutos de carro — e então esta série de eventos que decidem se atropelar de tal modo que ainda hoje, quatro anos,

⁴ A rigor, remonta à minha vida na universidade; este o seu recorte, ainda que ele vá compreender momentos da infância.

onze meses e dois dias depois, eu ainda os desconheço, estes dias em que faço a minha inscrição para o doutorado e algumas sessões de fisioterapia, o ombro lesionado que nunca mais me deixaria em paz, dias em que dou alguns tiros de revólver com sangue e alegria nos olhos, lembrando-me de já ter visto dois homens serem mortos na minha frente, morte a tiro e morte a facão — momento em que começo a sentir as minhas recorrentes dores imaginárias (mas, ao mesmo tempo, captadas pelo exame de imagem) no fêmur, e volto ao Marcelo Salim com medo do meu saco ter estourado outra vez, e termino a redação de um ensaio com o tema *Ideia de função política da literatura no Brasil contemporâneo* para meus estudos com o Wander Melo Miranda, e escrevo com o Luis Alberto Brandão um texto para a edição comemorativa da Revista Literária da UFMG que terminamos por organizar, e encontro-me com o Humberto Werneck na Quixote para ver se ele consegue me adivinhar um destino literário que não seja este meu destino algum mineiro, e encontro-me com a Heloisa Starling para uma entrevista sobre — mas não, espera um pouco; não era para eu estar agora no fim de 2015, quatro anos, onze meses e dois dias depois, tempo em que mesmo assim eu ainda sou incapaz de compreender exatamente como tudo foi se dando assim tão cheio de vírgulas em minha vida, quase sem ponto final algum, mas ainda em 2010, este dia de novembro em que a cidade inteira se revela estagnada de uma forma inédita, uma estagnação quase mística, um dia em que nada se move, nada muda, em razão de — e então eu aqui, preso no anel rodoviário, parado na curva da alça de uma tesourinha, parado há uma hora já, sem ter como nada cortar para lado algum, nem voltar nem avançar pelos caminhos que nos são autorizados, o carro preso no trânsito e o trânsito literalmente parado, afogado, cancelado, o trânsito efetivamente desconstruído como possibilidade, de modo algo surreal e inédito, em razão de — e isso faltando exatos quinze minutos para o fechamento dos portões da universidade.

Eu olho o relógio e faltam quinze minutos, de forma que então é isso, eu vou perder a prova, está mais do que claro que, para uma boa história de fracassos se concretizar, eu vou perder esta maldita prova de concurso, pela qual não bastasse o cancelamento de toda uma possibilidade de futuro pragmático, dinheiros&benesses, eu ainda abri mão de conhecer todo um novo conjunto inédito de madrinhas e congêneres, piada pela qual eu seria recorrentemente lembrado por esses amigos e amigas de vida toda com quem não estive neste dia de hoje.

Sim, a matemática não fecha, eu sinto que a matemática não fecha, os tempos se confundem, estão todos aqui, atravessando-me, mas o fato é que de alguma forma eu também estou aqui, no tempo presente, parado no trânsito, e quanto a isso não há o que questionar. De repente, então, decido apostar na minha ignorância — que, diferentemente do conhecimento, nunca decepciona — a respeito das boas contas matemáticas, e então é isso: ao mesmo tempo

em que eu sei que pelo dois mais dois das provas de distância eu vou matematicamente perder a prova do concurso, eu digo que não, que meu concurso nem prova de matemática tem (eu que nunca abandonaria as piadas de tiozão, nem em minhas pretensões à alta literatura) — e é cambiando em meio a esse nonsense ridículo que de repente – por favor, tenha alguma paciência; este é sim um livro teórico – se antecipa a mim essa decisão que não entendo como tomo, e quando vejo já estou dirigindo o carro dentro da alça da tesoura, escalando passeio e o morro de terra da favela, tocando o carro na direção de um fudas bem pronunciado, a direção da Vila Maloca, o carro já no meio do mato, afundando em meio à lama, e então a certeza de que eu nunca mais verei esse carro — e que seja, quando penso nisso eu já desliguei e abandonei o carro muito entusiasmadamente à beira da rodovia, trepado ignorantemente no barranco, e de repente eu começo a correr enquanto os motoristas presos em seus carros, corroídos por um misto de raiva e inveja, ainda são incapazes de acreditar e menos ainda de imitar (um dia de fúria, conquanto consciencioso).

Abandonei o meu carro e já estou a correr, eu corro fazendo contas, “isso aqui não dá mais que dois quilômetros, estou certo de que sim, dois ou três quilômetros no máximo, e eu tenho 14 minutos; se for pensar bem eu tenho 14 minutos inteiros, na esteira se eu me esforçar bem eu consigo correr a uns 14 quilômetros por hora, estou certo de que sim, não lembro bem, mas estou certo, pois então é isso, se eu for a 14 km/h eu chego lá no horário cravado, e, se acelerar um tiquinho no *sprint* final, dá sim com certeza para pegar o portão aberto” — e então de fato eu chego mesmo ainda em tempo, que o rigor matemático nunca foi o meu forte e a realidade sempre obedeceu ao devaneio. Eu chego e ainda de longe eu grito para a moça “tá em tempo!?””, enquanto a moça ri do meu desespero e assente com a cabeça, afinal o portão está ali, aberto, escancarado à minha frente, é óbvio que está em tempo, então eu vomito aqui mesmo, escorado na parede, vomito e cruzo a linha com a dignidade de um campeão de maratona, em seguida vejo os organizadores do concurso adiarem o início da prova por quase duas horas para esperar os retardatários chegarem, subvertendo todo e qualquer senso de justiça que se poderia conceber neste momento em que prestamos um concurso público para um estado que se supõe republicano...

Obviamente, os meus dois românticos chocalatinhos acabam antes da prova nem mesmo pensar em ter início, eu no fim da segunda hora já estou com a visão turva, no fim da terceira eu nem sei mais o que está acontecendo, e quando faço as contas e já estou há cinco, quase sete horas sem comer qualquer coisa decente, talvez oito, que eu já nem sei mais que horas são, e o mais curioso nisso tudo é que eu até que vou bem, na verdade eu vou surpreendentemente bem: em português eu erro a primeira questão, mas ela é em seguida anulada, muito difícil eu errar

alguma interpretação sobre uma crônica do Machado de Assis, mas de fato eu erro a última, a décima, marco “a” e na verdade é “b”, e então fico com nove em dez, em informática e legislação, a coisa se dá de forma ainda pior, eu erro logo duas, oito em dez, mas até que é uma boa média, quero dizer, em se tratando dessas questões relativas a um excel de que eu nunca vou precisar em toda a minha vida profissional...

Há também as perguntas sobre se a aptidão física e mental é ou não um requisito básico para a investidura em cargo público, e eu então tentando descolar a minha noção particular da realidade e a minha própria experiência pessoal da noção asséptica da profissão que se espera que eu tenha neste momento — e assim seguimos: na “específica do cargo” eu consigo vinte e dois acertos em trinta, vinte e três em razão de mais uma anulação, isto é, são as questões relativas ao direito à informação e à ética jornalística, o negócio da linguagem e tudo o mais, ainda hoje essa conversa antiga sobre *gatekeeper*, *agenda-setting* e *newsmaking*, papo simplista tão aquém da complexa realidade pragmática do dia a dia profissional de um jornalista de hoje em dia, e ao todo fico mesmo com essas quarenta questões em cinquenta, oitenta pontos em cem.

Isso sem contar a redação, “Os jornais podem desaparecer?” (é cada pergunta...): nela faço noventa e três em cem, somando absurdos cento e setenta e três pontos na prova como um todo, eu que nunca fiz cento e *motherfucker* pontos em nada na minha vida, as perguntas cada uma delas como que escolhidas a dedo para o meu sucinto repertório de sabedorias, tudo se dando como que à moda de um *Quem quer ser um milionário?*, mas trocando-se os fictícios milhões por algo muito melhor, em se tratando de Brasil — no caso, um emprego digno e um salário decente para o resto da vida neste país indecente, podendo colaborar de dentro para mudar o que seja possível mudar, trabalhar dedicado a algo que se sabe digno.

É, pois, em tudo isso que eu penso enquanto suco aqui, nesta sala abafada, desmaio e acordo sem saber se tudo ocorre de fato deste modo que eu sinto viver ou se apenas eu vou me lembrar de tudo dessa forma quando o viver novamente escrevendo neste agora — então alguns poucos meses depois: oitavo lugar num concurso com cento e noventa e sete candidatos por vaga, oitavo colocado, um ano depois o início da vida sozinho, o apartamento no Caiçara, mais um ano e sou nomeado, convocado, servidor público, quatro vagas convertidas em doze, a sensação de ser então qualquer coisa minimamente inteligente, e enfim começa a minha vida a serviço do Estado, que daí em diante seguiria ladeira abaixo, como todos sabemos, sem querer aqui relacionar uma coisa com a outra, a falência do Estado e a minha entrada nele, mas sem poder evitar a suspeita.

E já estamos agora em dezembro de 2012, não se perca por favor, junho de 2013 nos espreita do futuro, logo à frente — ocasião (2012, dezembro) em que eu também sou aprovado no mestrado em estudos literários, então a vida inteira se torna a universidade, a literatura, agora o doutorado em 2015, que foi como eu disse, e então quando vejo estou aqui fazendo os processos todos e já tentando sem sucesso emendar uma sedução qualquer sobre a Juliana, olhando-a de rabo de olho enquanto tentamos escrever coisas inteligentes sobre as crônicas do Manuel Bandeira, para a sorte minha e o azar dela, esta seleção do mestrado — e logo a dissertação sobre Fernando Sabino, o doutorado, a vida de jornalista da UFMG como a vida agora comezinha, um livro publicado a quente sobre as absurdas manifestações de 2013 em seu aspecto estético, *A Grande Marcha*, novela escrita na biblioteca da faculdade simultaneamente à escrita da dissertação —

logo esta tese em teoria literária sobre a própria implosão do que até então se entendera por literatura, e então a bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, a minha ida para a Europa iniciar toda uma nova vida temporária, as impossibilidades de viver verdadeiramente qualquer coisa que seja efetivamente nova e que se distinga daquele momento em que olho o novo e tento perscrutar — espera, estou claramente indo rápido demais. Vou recomeçar.

Autoficção:

A palavra 'espelho' vem do latim mirare que quer dizer 'olhar com espanto'. A ação de 'olhar' pressupõe dois elementos: o que olha e o que é olhado. De onde vem o espanto, se não da inclusão do terceiro?

Basarab Nicolescu

O ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado — ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade.

Jaques Lacan

Estou no quarto dos meus pais. Sou incapaz de manter-me em pé, tampouco de andar. Tenho seis meses de idade.

Minha mãe saiu por um instante: um raro momento sozinho. A porta do guarda-roupa está aberta. Disposto por toda a sua extensão, um espelho reproduz parte do quarto, o que eu ainda não entendo.

Arrasto-me até essa porta e olho para o espelho: pela primeira vez, reconheço como minha a imagem que vejo.

Que sensação é essa que me toma? Olho para meu reflexo e, de repente, eu me identifico: pela primeira vez, tenho a suspeita de que sou.

Eu quero fixar essa imagem, fixar o que identifico aqui: quero tornar essa imagem eterna, eterna essa identificação.

Em uma série de gestos, experimento ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com os movimentos que eu efetivamente faço, e confirmo: isso que vejo sou eu.

De repente, eu esqueço da minha impotência motora: entendo essa minha imagem como a forma total do meu corpo e nela antecipo, como numa miragem, a maturação da minha potência de ser, eu que desde agora já me descubro afeito às frases empoladas, histrionismo que seria de então em diante o meu calcanhar de Aquiles, como mais tarde Myriam Ávila me alertará.

Mas este sou eu, esta imagem barroca sou eu: uma unidade humana perfeitamente delimitada, completa, um organismo que obedece com precisão aos meus comandos, ainda que eu insuficientemente consiga comandar. O menino no espelho sou eu, eu penso, antecipando já agora esta tese do futuro, este livro do futuro. Pela primeira vez, eu me imagino e, ao me imaginar, eu sou.

Olho no espelho e, antes de me identificar com qualquer outro, eu me identifico comigo mesmo. Neste instante, começam os problemas que, no decorrer das próximas décadas, vão me conduzir até este outro momento em que mais uma vez é agora, o momento em que me consubstancio a esta tese.

Movo o meu braço e, no espelho, o meu braço me obedece: move-se assim como eu supus que faria. Pulo excitado, e, no espelho, a criança que me olha pula também, como que simultaneamente: a criança sou eu. Eu vivo agora o meu instante ideal, eu sou, neste instante, o meu eu ideal, e sinto que preciso dizer. Este é o instante em que começo a escrever, ainda que vá demorar algum tempo para tomar em definitivo a caneta e o caderno nas mãos.

Movo-me de todas as formas que posso, e a imagem responde com precisão a todos os meus cambiantes movimentos: eu gargalho ao descobrir que sou capaz de dispor sobre esse eu que agora reconheço e se desdobra de mim, mas fico um pouco assustado com esse outro.

Eu desconfio que domino o meu corpo, corpo que, tal como o entendo agora, eu conheço pela primeira vez. No fundo da sala, um buquê de rosas secas descansa sobre a mesa de cabeceira. No espelho, seu reflexo é de igual forma seco, e eu cada vez entendo mais, eu a cada vez entendo tudo.

Agora, cada instante contém a eternidade, e cada parte do que quer que seja contém a totalidade que ela integra; *cada parte contém tudo*. Enquanto isso, no espelho, o buquê é o buquê que se reflete no espelho, e o menino no espelho sou eu, este que só se faz “eu” na medida em que é um outro sob o meu domínio.

De repente, eu compreendo o espaço em torno de mim, e pela primeira vez estabeleço uma relação entre eu, esse organismo que agora eu vejo, esse organismo que agora é outro, e a realidade ao meu redor, que de tudo eu desconheço, mas que agora eu sei; agora eu sei, ela está em volta de mim.

Este é o meu momento crucial, o momento que eu identifico: o momento do qual todos os meus demais momentos decorreram e vão decorrer, então me conduzindo a esta tese; esta, a tese em que agora eu me vejo, simulando movimentos e me assombrando com eles, os meus *movimentos simulados*, para dizer aqui de um outro livro que — assombrando-me como eu me assombrava décadas atrás, o instante em que eu efetivamente me via pela primeira vez no espelho, este instante que é o agora, o momento em que eu realmente me vejo pela primeira vez no espelho enquanto a minha mãe, neste instante, cozinha na cozinha, é o que eu suponho — ora, então agora eu sou desses que supõem? Que beleza —, e um conjunto de flores morre seco num jarro triste no fundo do quarto, que agora tem um fundo, como de fato já tinha a minha vida, e eu sem saber.

Eu estou aqui, neste espelho, a centímetros da minha frente, o limiar do meu mundo visível, e então suponho-me íntegro, completo, conquanto outro: a minha existência, minha primeira ilusão.

Não é que o espelho me reflita, o espelho *sou eu*, e eu sou esse outro. Esta tese, nesse sentido, é uma forma de eu reconhecer-me outra vez desintegrado, e, assim, re-conhecer-me fragmentos especulares, em vez de algo. Mas tudo só virá depois. Agora, neste instante, eu olho no espelho e, na medida em que me olho, na medida em que meu eu se precipita nessa forma então primordial, eu salto da insuficiência para a antecipação, constituindo-me nem no que sou nem no que anticipo, mas no que se perde nesse salto.⁵

⁵ Hoje, quatro décadas depois, durante a edição desta tese, concluo que o que se perdeu, nesse instante, fora justamente o que se manteve, de então em diante, como impossível de se conceber e, em razão mesmo disso, fora sempre aludido.

Vivo neste instante o meu primeiro drama, drama que eu, desde já equivocado, encaro com alegria.

Toco então o espelho. O menino no espelho me toca. O menino no espelho sou eu, como Odnanref fora certa vez para Fernando.⁶ Contato-me pela primeira vez, inaugurando a viagem sem partida nem destino que mais de quatro décadas depois Marc Augé me explicará dessa forma:

A experiência jubilosa e silenciosa da infância é a experiência da primeira viagem, do nascimento como experiência primordial da diferenciação, do reconhecimento de si como si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si. Todo relato volta à infância.⁷

Mas aqui não é nem o caso de uma *volta*, mas sim que ele *está* na infância; está, o meu relato, na infância, situa-se nela neste momento extratemporal do meu texto, ocasião em que entrevejo, mirando o futuro, que no decorrer do próximo ano eu vou repetir esse meu gesto alegre quase que diariamente, sempre olhando-me no espelho, o espelho do quarto da minha mãe, o espelho comprido da porta do guarda-roupa de sucupira.

No limite, eu vou repetir o meu gesto por toda a vida, sempre que olhar-me no espelho, como o faço agora, nesta quitinete asséptica no Lourdes, enquanto leio Marc Augé — ainda que sempre atropeladamente, como que tentando me antecipar a algo que eu nunca soube o que pudesse ser; sempre tentando captar aquilo que, em dado momento, se perdeu antes mesmo de se apresentar.

Olho no espelho e uma imagem infantil me simboliza. Nesse instante, imagino que sou. Penso, então, pela primeira vez que, de tudo, sou incapaz de conceber justamente o que é real, pensamento que dará a tônica da minha recorrente ausência de forças.

Olho-me no espelho e pronuncio a minha primeira palavra, falando comigo mesmo. Não há ninguém para me ouvir. Sigo jogando com o espelho — até que minha mãe volta ao quarto. Tudo se dá em menos de um instante. Tudo se dá de forma absolutamente real, na medida mesma da minha capacidade de imaginar.

(“*Qual a forma da memória?*” *Procuro por Milton Hatoum, que, ao telefone, me diz: “Não sei; uma espiral, talvez. Se eu fosse pensar em uma forma para a memória, eu pensaria numa espiral ou num símbolo do infinito, porque a memória é inesgotável e imprecisa.” E, como eu deixasse que a dúvida bordasse o silêncio, ele completa: “Quanto mais imprecisa e*

⁶ Cf. SABINO, *O menino no espelho*, 1991.

⁷ AUGÉ, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 2012, p. 78-79.

nebulosa, melhor para quem escreve. Porque aí a memória se chama imaginação.” Assim que desligo, lembro o que diz Mounir Laouyen, bordejando o assunto: “A verdade do escritor é inseparável da sua imaginação.”⁸⁾

Mas a minha mãe... Assim que eu a vejo, eu não mais a entendo. O que havia saído do quarto não é mais o que entrou. Agora, na medida em que minha mãe está no quarto, foi uma pessoa que entrou. E essa pessoa não sou eu — ao menos não desde quando me tiraram a força — sim, eu agora me *lembro*, ainda que não consciente de tudo (então quando?).

Em silêncio, reinaugura-se o meu desejo, e eu começo a minha perseguição. Como Fernando Sabino, como o meu querido Odnanref, torno-me – como certa vez escreveu Silviano Santiago, e eu nunca vou esquecer⁹ – um *perseguidor* do que vou entender como a literatura, mas que no fim alcança esta tese como um eufemismo para a vida.

A literatura, enfim, para o bem e para o mal: mais que uma vocação, posto que em tudo cambiante; mais que um talento, posto que recorrentemente fugidio: a literatura como uma *convicção*, algo anterior a qualquer domínio do indivíduo sobre si e sobre o que lhe é externo; algo como a fruição mesma sofrida dessa ausência absoluta de domínio.

Este é o instante em que eu me torno escritor (o “tornar-se” então menos como transformação que como retorno, e menos como retorno que como restituição), o que me levará, décadas depois, a pensar no seguinte truísmo para concluir este bloco de texto de modo informativo: se foi preciso fórceps, é porque eu *sabia* que não estava pronto.

O ato do pesquisador consiste em construir um objeto que seria, na verdade, apenas um dos objetos possíveis a serem construídos. Seu problema é menos traçar limites do que identificar um centro: assim, é preciso que ele tenha em mente que se escolhesse outro centro, os limites se deslocariam.

Philippe Lejeune

Como conceito, o termo autoficção foi estabelecido pelo escritor e ensaísta francês Julien Serge Doubrovsky em 1977 no paratexto de *Fils*, romance cujo nome, em razão da polissemia francesa, remete tanto a “filho” quanto a “fios”. Tendo na mãe do autor uma

⁸ No original, “La vérité de l'écrivain est indissociable de son imaginaire”. (LAOUYEN, *L'autofiction: une réception problématique*, 1999.)

⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em: 13 nov. 2020.

destinatária privilegiada,¹⁰ o livro se estabelece como uma espécie de transvasamento em literatura de sua experiência na psicanálise: ao empregar um registro em que parecia baixar as fronteiras entre o consciente e o inconsciente,¹¹ Doubrovsky tentava reproduzir literariamente o processo de encontro consigo mesmo que a psicanálise propicia ao indivíduo que se submete à sua aventura — ou, nas suas próprias palavras, tentava “elaborar não uma escrita *do* inconsciente (que sem dúvida não a tem), mas uma escrita *para* o inconsciente”.¹²

Com o livro, Doubrovsky também simulava cumprir uma meta teórica: além de um romance, ele queria que sua obra figurasse como a realização performática de uma possibilidade literária que o ensaísta Philippe Lejeune, dois anos antes, havia sugerido como improvável de ser alcançada — a saber, uma obra que se realizasse a partir da coincidência de nome entre autor, narrador e protagonista, tal como fazem as autobiografias em geral, mas que requisitasse formalmente para si o estatuto romanesco que é próprio dos livros de ficção. Escreve Lejeune em seu mais famoso ensaio:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro (...). Vê-se (...) que se a contradição interna fosse voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como uma autobiografia, nem tampouco como um romance, mas num jogo pirandelliano de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado *de verdade*.¹³

Lejeune havia escrito esse ensaio com o objetivo primeiro de delinear a sua definição do que pudesse ser o “pacto autobiográfico”, isto é, o contrato de leitura que uma autobiografia propõe ao seu leitor. E a estratégia adotada por ele havia sido a de estabelecer a sua noção distinguindo-a do contrato de leitura do romance, o “pacto romanesco” — daí ter despontado, de toda a reflexão, essa dúvida sobre a possibilidade de surgir uma obra que se situasse no intervalo entre as duas noções, tensionando-as.

Para estabelecer mais claramente as suas ideias, Lejeune criou uma tabela em que equacionava a proposição contratual feita por um livro e a relação de identidade entre os nomes

¹⁰ Doubrovsky dedica a obra à própria mãe: “À ma mère / qui fut source // pour Noémi / qui fut ressource”. (“Para minha mãe / que foi fonte // Para Noémi / que foi recurso”). Em algum lugar, leio que “Noémi” poderia ser uma referência transliterada à crítica de literatura Naomi Schor, mas isso não resulto capaz de checar em definitivo.

¹¹ Cf. GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014.

¹² DOUBROVSKY, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, 1980, p. 87. O parágrafo inteiro: “Dans une étude précédente, *Ecrire sa psychanalyse*, j’ai essayé d’autoanalyser les procédés scripturaux mis en jeu par mon roman, *Fils*, à savoir les ressources du domaine consonantique substituées à l’ordre syntaxique et discursif traditionnel, pour tenter d’élaborer non une écriture *de* l’inconscient (qui n’en a sans doute pas), mais *pour* l’inconscient (ce que s’efforce de faire, sans bien le savoir, l’écriture analytique elle-même, depuis qu’elle existe).”

¹³ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 37-38.

do autor e do narrador-protagonista, de forma a então determinar, das combinações possíveis dessas duas variáveis, quais textos seriam romances e quais seriam autobiografias. Em seu quadro, ele se limitou às obras autodiegéticas, isto é, aquelas em que o narrador relata em primeira pessoa uma história da qual ele mesmo é o protagonista.

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	Romance	Romance	
= 0	Romance	Indeterminado	Autobiografia
Autobiográfico		Autobiografia	Autobiografia

Como se pode ver na linha e na coluna demarcadas como “igual a zero”, Lejeune incluiu, em sua equação, a possibilidade de ausência/neutralidade de definição do tipo de pacto e a possibilidade de ausência/neutralidade de definição da relação entre o nome do autor e o nome do narrador-protagonista, chegando com isso a nove resultados. Contudo, ele deixaria vazias as casas do canto inferior esquerdo e do canto superior direito da tabela por considerar que textos que articulassem as variáveis que formavam essas casas seriam improváveis – talvez mesmo impossíveis – de existir, já que dependeriam cada um da conciliação entre dois termos em tese contraexcludentes.

Pois bem. O que Doubrovsky faz é tomar tudo isso como um pretexto e sugerir *Fils* como um livro que pudesse ocupar a casa vazia do canto superior direito da tabela de Lejeune. Recuperada retrospectivamente, a estratégia de Doubrovsky é relativamente simples: com *Fils*, ele propõe um texto de pacto supostamente romanesco, mas que ostenta a homonímia entre autor, narrador e protagonista (o livro é narrado e protagonizado pelo personagem Julien Serge Doubrovsky).

De fato, a história terminaria aí, com Doubrovsky simplesmente preenchendo aquela casa vazia e colocando em cena um romance superexperimental — não fosse o fato de, além de demarcar a sua obra como romance, o escritor ter anotado em seu paratexto que ela era, também, e mais abrangentemente, uma “autoficção”.

Criado naquele momento, o neologismo significaria uma contradição em termos: “ficção, [*mas feita*] de acontecimentos e de fatos estritamente reais”.¹⁴ Transcrevo o trecho inteiro do paratexto de Doubrovsky:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirmos, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fils* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritas de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer.¹⁵

Com o sutil movimento que realizou no tabuleiro da criação literária ao estabelecer esse provocante argumento paratextual, Doubrovsky vocacionou *Fils* para que o livro requisitasse para si (por meio do “ficção” da citação) não apenas o caráter ficcional que Philippe Lejeune relacionava ao romance e a seu respectivo pacto, mas também (por meio do “de acontecimentos e de fatos estritamente reais”) a suposta ausência de *pseudos*¹⁶ que estaria reservada à autobiografia e ao seu específico contrato de leitura. Com isso, se havia proposto seu romance como uma provocação àquela casa vazia de Lejeune, Doubrovsky termina realizando seu livro como uma obra a rigor impossível de ser submetida à sua tabela como um todo, já que precisaria figurar na primeira e na terceira linhas simultaneamente.

Fils era um romance, como afirmava a própria capa do volume, mas que, por supostamente renunciar ao *pseudos* que é próprio do gênero, não pactuava um contrato exatamente romanesco — mas, ao mesmo tempo, também não pactuava um contrato autobiográfico. Bem, não preciso dizer que é nesse momento que as dificuldades relativas à apreciação da noção de autoficção começam a existir.

Com *Fils*, Doubrovsky definia a autoficção como a conciliação complexa, sensível e não excludente de uma contradição, e, simultaneamente, oferecia a sua própria obra como a realização material, a performance empírica dessa suposta impossibilidade. Ao fazer isso, o

¹⁴ DOUBROVSKY, *Fils*, 1977, p. 10.

¹⁵ “Autobiographie ? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.” (DOUBROVSKY, *Fils*, 1977, p. 10.)

¹⁶ Do grego *pseudo*:- aquilo que é “falso”, “suposto”, “enganador”, “mentiroso”. (Cf. PSEUD(O)-. CUNHA, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 2010, p. 529.) O termo será retomado algumas vezes no decorrer deste trabalho para demarcar a distinção entre duas noções de ficção: a noção mais estrita, diretamente ligada a essa ideia mais objetiva de mentira, de falsidade, e outra mais alargada, relacionada à ideia mais subjetiva de articulação narrativa dos elementos mobilizados por um discurso, sejam eles “falsos” ou “verdadeiros”.

escritor transcendia a suposta meta de ocupar a casa vazia deixada por Lejeune, que de fato fora mesmo um pretexto, e terminava por implodir, em certa medida, a funcionalidade esquemática do cartesianismo para examinar a sua literatura, já que sua obra se relacionava simultaneamente com mais de uma casa, mais de um pacto, mais de um contrato de leitura, sem se adequar por completo a nenhuma dessas casas, como que à moda de Schrödinger.

Ao situar-se nessa condição *atópica*, nessa irresolução residencial, a obra de Doubrovsky – e por conseguinte o conceito a que ela instaurava e exemplificava, dando-lhe materialidade – parecia sugerir-se tanto em diálogo com os dois pactos – o romanesco e o autobiográfico – como igualmente apartada de ambos. A delineação das características e implicações dessa espécie de “pacto ambíguo”, desse “pacto oximórico” é, pois, a meta desta tese, o objetivo deste texto.

Como pretendo fazê-lo? Recuperando alguma coisa da genealogia da autoficção e do seu conceito, como de fato já comecei a fazer aqui, e atravessando transdisciplinarmente essa recuperação com uma série de imagens, noções e reflexões vindas de campos diversos, como a física, a psicanálise, a antropologia, a biologia, a comunicação social. Porém, mais do que isso, pretendo fazê-lo sobretudo contando uma história: a história do meu próprio ato de fazê-lo; a história do meu próprio ato de contar esta história — e fazendo, desse ato mesmo de fazer a história explicar a si mesma, a melhor forma de dar a ver o que seja isso que de singular a autoficção coloca em cena.

A ideia desta tese, deste livro, nasceu da percepção de que, dada a natureza complexa e contraditória da autoficção, a especificidade desse gênero e do seu pacto só poderiam ser satisfatoriamente delineadas se fosse mobilizado, para isso, um instrumental teórico transdisciplinar efetivo e afetivo, que de alguma forma tensionasse o paradigma da simplicidade basilar da primeira ciência moderna e a noção de eficácia pela eficácia que é própria da vertente mais clássica do pensamento ocidental; um trabalho que, ao mesmo tempo que explicasse, performasse.

Nesse sentido, além desses referenciais teóricos vindos de campos outros que não os estudos literários, também mobilizo aqui os próprios postulados relativos ao pensamento da complexidade e à pesquisa transdisciplinar, na medida em que essa epistemologia me alcançou como basilar para a constituição estrutural do argumento teórico aqui exposto — e à medida que aqui se entende, na esteira do postulado de Marshall McLuhan, que o meio é não apenas mensagem, mas se sobrepõe e dispõe de forma determinante sobre a mensagem.¹⁷

¹⁷ Cf. MCLUHAN, *O meio é a mensagem*, 2018.

Na esteira dessa metodologia, espero, você vai perceber que escrevo esta tese menos interessado em *delimitar* uma definição objetiva e incontornável do que seja – e muito menos *deva* ser – a autoficção, menos interessado em circunscrever *em fronteiras* esse ambíguo “pacto autoficcional”, e mais interessado em delinear sobretudo os seus centros *sui generis*, em torno dos quais possamos melhor circundar e observar.

Escrevo interessado em mapear aquilo que de singular e fulcral talvez possamos dizer a respeito da autoficção e do pacto autoficcional; aquilo que denota as suas especificidades, em face das demais manifestações literárias; mapear não a autoficção e o seu pacto, exatamente, mas aquilo de singular e específico em torno de que a autoficção e o seu pacto, ao que me parece, *giram*, e que faz com que mereçam esta investigação teórica. A epígrafe de Lejeune com que abri esse bloco sintetiza com perfeição o que está em jogo aqui: a busca de um centro, em torno do qual possamos girar, redefinindo limites. (*Marguerite Duras: “A história da minha vida não existe. Isso não existe. Nunca há um centro.”*¹⁸)

*A ciência se faz necessariamente com a paixão da
esperança – ela é, portanto, poética.*

Samuel Taylor Coleridge

*...o ‘meu livro, o livro para mim, aquele que andava a
procurar desde a minha adolescência e decidira por fim
escrevê-lo para poder contar-me a mim mesmo o que desde
sempre queria saber sobre os Kuvale e ninguém mo dizia
porque afinal ninguém o sabia, esse livro jamais eu faria, e
nem podia, porque andava a vivê-lo.*

Ruy Duarte de Carvalho

Transdisciplinaridade: interesse por aquilo que está ao mesmo tempo *entre* as disciplinas, *através* das disciplinas e *além* de qualquer disciplina.

Com os olhos voltados para o futuro, a transdisciplinaridade inaugura uma nova epistemologia no campo da produção humana de conhecimento, uma epistemologia que busca transgredir em ato – em *atitude*, como que *indisciplinarmente*¹⁹ – a clássica dualidade disjuntiva

¹⁸ DURAS apud DOUBROVSKY, *Inventer un langage de notre temps*, 2010. No original: “L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’y a jamais de centre.” Tradução de Maria Cecília Lima.

¹⁹ “O papel da transdisciplinaridade é trabalhar no sentido de sua escolha e mostrar *em ato* que a ultrapassagem das oposições binárias e dos antagonismos é efetivamente realizável.” (NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 134).

da ciência moderna, estruturada na oposição maniqueísta de pares binários, como local e global, público e privado, jovem e adulto, falso e verdadeiro, sujeito e objeto, indivíduo e contexto, primitivo e civilizado, razão e paixão, consciência e instinto, ocidente e oriente, popular e erudito, objetividade e subjetividade, simplicidade e complexidade, reducionismo e holismo, acaso e necessidade, início e fim, unidade e diversidade, corpo e mente, físico e psíquico, origem e destino, nativo e estrangeiro.

Trata-se de uma epistemologia que visa conciliar a efetividade com a afetividade, superando a eficácia-pela-eficácia própria do positivismo moderno; uma epistemologia que visa religar a razão e a emoção, com vistas a reencantar um mundo já em desencanto.

“A abordagem transdisciplinar não opõe holismo e reducionismo, mas os considera como dois aspectos de um único e mesmo conhecimento da Realidade. Ela integra o local no global e o global no local”,²⁰ escreve Basarab Nicolescu. Trata-se, portanto, de uma epistemologia que reintegra o homem à realidade que ele observa, com vistas a um reequilíbrio que em certa medida dialoga com as mais modernas perspectivas filosóficas indígenas brasileiras, por exemplo, como a estabelecida por Ailton Krenak, ao tratar do antropoceno e acusar a impertinência de mantermos ainda hoje as noções de humanidade e de natureza como ideias distintas.²¹

João Antonio de Paula resume a questão:

A perspectiva transdisciplinar nasce de um duplo desafio que é, ao mesmo tempo, um duplo reconhecimento: 1) reconhecer tanto os avanços significativos da ciência moderna, dos paradigmas científicos prevalentes nos séculos 18 e 19, quanto as problemáticas consequências negativas da hipertrofia do determinismo reducionista sob vários aspectos da vida social; 2) reconhecer que o êxito *inegável* daqueles paradigmas científicos tanto decorreu da efetiva integração deles a visões de mundo, a fundamentos filosóficos que lhes dotaram de perspectivas abrangentes, quanto reconhecer que a ruptura desta ligação entre filosofia e ciência, determinada pela hipertrofia da especialização disciplinar, abriu crise que reclama solução que signifique, de fato, *superação* do quadro anterior.²²

Trata-se, portanto, de uma epistemologia que atua no nível dos conteúdos disciplinares, porém *entre, através e além* (d)eles, cujo resultado – como esta tese – também não se enquadra em nenhuma disciplina: é, de igual forma, transdisciplinar.

Em resumo, o cerne da transdisciplinaridade está na relação entre sujeito e objeto: ela postula uma epistemologia da subjetividade do sujeito, uma epistemologia da efetividade de

²⁰ NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 129.

²¹ Cf. KRENAK, *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019.

²² PAULA, *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*, 2008, p. 12.

sua afetividade, abrindo caminho inclusive aos saberes não acadêmicos e ao autoconhecimento, noção que naturalmente se relaciona de diferentes formas com o tema e o formato deste trabalho.

À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor os mais diversos. Não é contudo apenas um carretel, pois do centro da estrela sai uma varete e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto é capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas. Alguém poderia ficar tentado a acreditar que essa construção teria tido anteriormente alguma forma útil e que agora ela está apenas quebrada. Mas não parece ser este o caso; pelo menos não se encontra nenhum indício nesse sentido; em parte alguma podem ser vistas emendas ou rupturas assinalando algo dessa natureza; o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira.

Franz Kafka

Hoje sou funcionário público.

Carlos Drummond de Andrade

(...) Declarar estável (...) Ewerton Martins Ribeiro. Em 15 de março de 2016, uma portaria da universidade repete a mesma ficção elaborada uma década e meia atrás por Aparecida em nossa última sessão, quando entregou-me o meu laudo psicológico e me desejou boa sorte, querendo verdadeiramente acreditar.

— O que posso fazer, se se trata de uma aporia? — lamenta-se uma versão alternativa minha, em uma sessão de terapia que sou incapaz de dizer se realmente aconteceu.

— Você pode começar pensando fora da caixa — responde a psicóloga, em sua tendência de introduzir as suas raras intervenções com um efeito.

— Mas, doutora, se a aporia são as caixas...

Boa piada, ninguém ri. Silêncio no divã. *Estável.*

Rufam os tambores. Desce o pano.

CAPÍTULO SEGUNDO

DO PINDORAMA AO MARROCOS, O AUTOR FALA SOBRE A COMPLEXIDADE, A
TRANSDISCIPLINARIDADE, CANTA ALGO DA GENEALOGIA DA AUTOFICÇÃO E REFLETE SOBRE O
QUE POSSAM SER OS ORNITORRINCOS, OS RINOCEFANTES E OS ELECERONTES

“Um escritor, um jornalista e um acadêmico entram em um bar...”

Querendo combinar um local para o encontro, o escritor liga para o acadêmico.

— Sabe o bar daquela livraria que é frequentada pelos principais artistas e intelectuais da cidade?

— Sei! — responde o acadêmico, entusiasmado.

— Então. Não sendo lá, animo ir aonde você quiser.

A caminho do bar, o acadêmico passa na redação para chamar o jornalista e na porta mesmo já abre os braços, sorridente. Ao vê-lo, o repórter apaga o computador direto na fonte e segue apressado para a saída, desviando atenções.

Ao alcançar o acadêmico, o jornalista passa direto, rechaçando o abraço, já seguindo para a rua. De passagem, resmunga para o outro:

— Não sei o que você quer com esse seu ar idiota, mas, se é fora daqui, já temos um acordo.

Reunião para apresentação das pesquisas de bolsistas à Fundação Calouste Gulbenkian.



“Não é síndrome do impostor quando se *sabe* estar fingindo.” (Lisboa, Portugal, novembro de 2018.)

Coimbra, algumas semanas antes: as mentiras que a verdade de uma imagem esconde.



E as verdades que imagem alguma é capaz de alcançar. (Instituto de Estudos Brasileiros, UC.)

Primeira etapa da complexidade: temos conhecimentos simples que não ajudam a conhecer as propriedades do conjunto. Uma constatação banal cujas consequências não são banais: a tapeçaria é mais do que a soma dos fios que a constituem. Um todo é mais do que a soma das partes que o constituem.

Segunda etapa da complexidade: o fato de haver uma tapeçaria faz com que as qualidades deste ou daquele tipo de fio não possam se exprimir plenamente. Elas são inibidas ou virtualizadas. O todo é então menor do que a soma das partes.

Terceira etapa: isto apresenta dificuldades para nosso entendimento e nossa estrutura mental. O todo é ao mesmo tempo mais e menos que a soma das partes.

Nessa tapeçaria, como na organização, os fios não estão dispostos ao acaso. Eles são organizados em função de um roteiro, de uma unidade sintética em que cada parte contribui para o conjunto. E a própria tapeçaria é um fenômeno perceptível e cognoscível, que não pode ser explicado por nenhuma lei simples.

Edgar Morin

Serge Doubrovsky estruturou *Fils* de forma a colocar seu romance em diálogo com o pacto romanescos e o pacto autobiográfico. Com o pacto romanescos, o escritor dialogou ao classificar sua obra formalmente como *romance* e ao optar por demarcá-la como *ficção*; com o pacto autobiográfico, dialogou ao se valer da *homonímia entre autor, narrador e protagonista* na composição da obra e ao optar pela mobilização supostamente exclusiva *de acontecimentos e de fatos estritamente reais* em sua constituição.²³

Ao mesmo tempo em que Doubrovsky fomentou esse diálogo, as contradições inerentes à forma como o escritor estruturou a coisa fizeram com que seu livro não pudesse ser de todo submetido a nenhum dos dois pactos: os aspectos que cumpria relativamente ao primeiro impediam-no de ser completamente submetido ao segundo; os aspectos que cumpria relativamente ao segundo impediam-no de ser completamente submetido ao primeiro. Qual é, então, o pacto que uma obra autoficcional propõe e estabelece com o seu leitor?

Fils é publicado em 1977. Dada a complexidade desse experimento, Doubrovsky passaria as décadas seguintes tentando, por meio de entrevistas, comunicações e artigos,²⁴ estabelecer as bases para o que poderia vir a ser uma teoria da autoficção e do seu pacto.

Especificamente, Doubrovsky tentava colocar em cena uma discussão que se centrasse no caráter *sui generis* e intrinsecamente contraditório do empreendimento (ao mesmo tempo

²³ “Romance”: rótulo estabelecido na capa do livro. “Ficção”: argumento estabelecido no paratexto. “Homonímia entre autor, narrador e protagonista”: noção estabelecida pela pessoa do narrador e pelo foco narrativo. “De acontecimentos e de fatos estritamente reais”: argumento estabelecido no paratexto.

²⁴ Cf. DOUBROVSKY, *L’initiative aux maux: écrire sa psychanalyse*, 1980; DOUBROVSKY, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, 1980.

artístico e teórico) a que ele havia conferido uma efetiva materialidade, buscando evitar que a discussão fosse reduzida a maniqueísmos, estes que são sempre vocacionados a ignorar parte do problema como a estratégia mesma para conseguir oferecer-lhes solução.

No que diz respeito a isso, chama atenção o fato de Edgar Morin ter dado início, nessa mesma década, às suas investigações sobre a complexidade como um paradigma científico em devir.²⁵ Morin começava a investigar a complexidade como algo que estaria ganhando terreno justamente em razão das limitações que o paradigma da simplicidade – que havia sido basilar para o desenvolvimento da ciência moderna – começava a demonstrar quando convocado para tratar das tramas mais complicadas e não raro contraditórias do século 20, em seu trânsito da modernidade para a pós-modernidade.

Formulada por Edgar Morin no decorrer dessa década de 1970 e da década de 1980, a teoria da complexidade ajuda-nos a compreender o impasse teórico trazido pela obra de Doubrovsky. Mais do que isso, ela nos ajuda a compreender como *Fils* articulava o pacto romanesco e o pacto autobiográfico de forma a fazer deles o recurso para dar materialidade a algo *terceiro*, intransitivo a qualquer um desses dois pactos, e que se materializava em um estado como que de síntese complexa, irreduzível em sua ambiguidade. Falar de complexidade, portanto, será falar de uma noção da qual dependeremos para bordejar da autoficção aquilo que lhe é central, mas que costuma escapar a quem investiga sua questão.

Quando falamos de complexidade, falamos de uma predisposição modal de pensamento que visa considerar a realidade no âmbito das suas contradições insuperáveis, da sua confusão inerente: a realidade no âmbito do seu caráter irracionalizável. Ao falar em complexidade, fala-se de considerar a realidade no âmbito das aporias irreduzíveis que a caracterizam, das doses de desordem e de incerteza que a estruturam: fala-se, em suma, da realidade em sua condição de problema sem resposta final possível, senão respostas apenas provisórias, incompletas, imperfeitas.

Trata-se de um modo de pensamento que abandona a suposição de que a realidade seja uma espécie de verdade passível de ser revelada pelo intelecto (um destino teleológico para o qual a humanidade estaria desde sempre caminhando, cada vez mais perto de alcançar) e assume a noção de que isso que tratamos por real se reduz, no limite, a um desafio de todo insuperável; um desafio com o qual só podemos dialogar por meio da construção contínua de sentidos nunca

²⁵ Para ser preciso, Edgar Morin dá início à publicação de suas reflexões sobre a complexidade em 1976, um ano após Philippe Lejeune publicar *O pacto autobiográfico* e um ano antes de Doubrovsky publicar *Fils*, o que não deixa de ser simbólico para a tomada que faço aqui da complexidade como uma chave para a compreensão articulada do surgimento da autoficção em face do sistema literário anterior.

de todo suficientes; apenas por meio da contínua interpretação, que será sempre imperfeita, incompleta e, portanto, sempre transitória, à moda do “sentimento” wabi-sabi próprio da estética japonesa.²⁶ É, pois, na esteira desse tipo de questões que Doubrovsky emprega o termo “real” quando diz da autoficção como “ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente *reais*”. Mas ainda não nos antecipemos a isso. Antes, é preciso tratar a contento do que seja a complexidade.

A noção de complexidade como um paradigma científico em devir surgiu na esteira da percepção de que o paradigma da simplificação, que havia se tornado predominante com o advento, no século 19, do que denominamos de modo geral como ciência moderna,²⁷ ia se demonstrando insuficiente para tratar da multiplicidade de fios, tramas, costuras, dobras e nós com que o tecido da realidade passava a se produzir e se apresentar no avançar do século 20. Em que consiste esse paradigma da simplificação? Para dizer de um modo assertivo, consiste numa perspectiva disciplinar cuja estratégia de abordagem dos objetos pressupõe como principal operação lógica a noção-chave de disjunção, e que se estrutura sob a égide da clássica lógica aristotélica, também chamada de lógica do terceiro excluído.

A disjunção é a operação basilar mesmo da ciência moderna. Como procedimento de investigação, disjuntar é fracionar e reduzir os objetos às suas mínimas partes constitutivas, para, tomando-se essas partes separadamente e opondo-as umas às outras, conseguir analisá-las e determiná-las objetivamente.

A lógica do terceiro excluído, por sua vez, é aquela que estabelece que não é possível haver um terceiro termo que possa ser simultaneamente “A” e “não-A”, isto é: que não é possível que haja algo que mantenha simultaneamente uma relação de identidade com duas coisas que são diferentes entre si — ideia que, em geral, nos alcança como a mais banal das obviedades.

Eu disse alcança, mas o certo seria dizer *alcançava*: ao tensionar esse pressuposto lógico, a obra de Doubrovsky mostrava-se insubmissa aos pressupostos desse paradigma da simplicidade — antes, parecia se propor na fronteira do pensamento da complexidade, que tem como noção-chave, no lugar da ideia de disjunção, a operação lógica da conjunção, que

²⁶ Cf. KOREN, *Wabi-sabi: para artistas, designers, poetas e filósofos*, 2019.

²⁷ Como explica Edgar Morin, a ciência moderna foi concebida “como tendo por missão dissipar a aparente complexidade dos fenômenos a fim de revelar a ordem simples a que eles obedecem” (MORIN, *Introdução ao pensamento complexo*, 2015, p. 5), e, em razão disso, baseou-se sobretudo no paradigma da simplificação, “que põe ordem no universo, expulsa dele a desordem”. (MORIN, *Introdução ao pensamento complexo*, 2015, p. 59) Contudo, o que se percebeu, com o avanço do século 20, foi que, ao realizar procedimentos como o dessa expulsão, “os modos simplificadores do conhecimento mutilam mais do que exprimem as realidades ou os fenômenos de que tratam, tornando-se evidente que eles produzem mais cegueira do que elucidação”. (MORIN, *Introdução ao pensamento complexo*, 2015, p. 5).

possibilita pensar em termos não disjuntivos uma unidade que tenha a sua consistência formada pela articulação de termos distintos ou mesmo contraditórios.²⁸

Conjunção. Por trás desse princípio está a noção de que, dada a complexidade de certos objetos com os quais temos nos confrontado mais recentemente, fragmentá-los até o limite das suas partes constitutivas para então compreendê-las separadamente, em abstração, já não é mais profícuo ou mesmo funcional — mesmo que esse tenha sido o modo de operação de um tipo de postura científica que a tantos avanços conduziu.

E por que não seria funcional? Às vezes, pela impossibilidade mesma de se disjuntir certos objetos sem ter de para isso mutilá-los naquilo que têm de propriamente específico; às vezes, pelo caráter irreduzível mesmo da contradição em que eles, no limite, se constituem.

Assim, o que o princípio da conjunção vai sugerir é que, em vez de fragmentar esses objetos para compreendê-los por meio da análise de suas partes, o caminho seria considerá-los em toda a sua complexidade plural; considerá-los, então, não no âmbito de cada uma de suas partes constituintes, mas no âmbito das relações que essas partes constituintes estabelecem entre si, formando o todo, e no âmbito das relações que esses próprios objetos, como unidades múltiplas, estabelecem com outros objetos e com o contexto em que estão inseridos.

Além desse princípio da conjunção, Doubrovsky também pareceu colocar em cena, com a sua obra, a contraintuitiva lógica do terceiro incluído, em substituição à lógica aristotélica do terceiro excluído. Estabelecida por Stéphane Lupasco como um recurso para que se pudesse dar conta das complexas, contraditórias e contraintuitivas manifestações físicas que se dão no mundo subatômico, essa nova lógica estabelece como possível a existência de um terceiro termo que mantenha simultaneamente uma relação de identidade tanto com a “A” quanto com “não-A”, isto é, mantenha relação de identidade com duas coisas que são diferentes entre si — ideia que, naturalmente, praticamente implode-nos as mentes.²⁹ É, pois, nesse sentido que a teoria da complexidade e a lógica do terceiro incluído nos instrumentam a compreender a autoficção no âmbito do estabelecimento dúbio que Doubrovsky faz dela.

²⁸ Quando falamos em pensamento complexo, estamos falando de um tipo de pensamento que, em vez de empurrar as incertezas, as ambiguidades e as contradições para debaixo do tapete (fingindo que nisso as está resolvendo, em vez de evitando), reconhece de saída o caráter insuperável dessas ambiguidades e contradições. “A complexidade encontra-se onde não se pode superar uma contradição”, resume Edgar Morin. (MORIN, *Introdução ao pensamento complexo*, 2015, p. 64).

²⁹ Cf. BADESCU, *Stéphane Lupasco: o homem e a obra*, 2001; NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018.

Prometi a mim mesmo lembrar tudo o que visse. Assim, se me arrancassem os olhos, guardaria para sempre a memória de todas as minhas imagens.

Jerzy Kosinski

(...) Autorizar o afastamento do país do servidor Ewerton Martins Ribeiro (...) para realização de parte do doutorado na Universidade de Coimbra, em Coimbra/Portugal, com ônus limitado. Em 19 de julho de 2018, uma nova portaria burocrática estabelece um afastamento. Em torno do seu centro, o centro de um afastamento, este texto começa a girar.

Portugal é hoje um purgatório povoado de almas.

Miguel de Unamuno

Alguns amigos brasileiros vêm me ver em Portugal. Eles vão viajar por países da África e da Ásia e decidiram começar sua rota por Porto e Lisboa, para nos encontrarmos. Já faz algum tempo que João e Luana têm insistido para que eu os acompanhe em uma viagem a partir do Marrocos, que é relativamente fácil de chegar a partir daqui. Depois vai-se ao Egito e sabe-se lá mais onde, Jordânia, Israel, Turquia, mas a campanha é mesmo para que eu os acompanhe ao menos até o Magrebe, para começar. Mas eu não sei não.

Como já faz algum tempo que cheguei aqui, não me sinto mais em trânsito, de forma que pensar em sair para enfrentar mais uma vez as imigrações e a chegada a uma cidade desconhecida, uma cultura diferente, me põe novamente em pânico — sem contar tudo o que teria de resolver antes de partir, a papelada, as autorizações junto à universidade e à fundação, o que fazer com o apartamento... Há ainda a questão da língua, o quanto estou cansado de me constranger ao falar inglês sem saber falar inglês, pra não falar no fato de já estar tendo de ler francês sem nada saber de francês. Por outro lado, sabe-se lá quando eu teria outra oportunidade de viajar para a África com companhias que não me obrigam a encenar o papel do turista clássico. E sozinho eu nunca iria, isso é certo.

Anoto tudo isso porque ontem eu acordei subitamente corajoso e então decidi que iria. Para o Marrocos, em princípio. Me pareceu ser um destino que poderia colaborar com — olha, para ser sincero, o que ocorreu foi que comecei a beber logo cedo e, ainda de tarde, enquanto lia e escrevia freneticamente, comprei as passagens no impulso.

No raciocínio do sujeito corajoso que eu era ontem, havia qualquer coisa de aventura em ter alcançado Portugal e de repente dar um passo adiante, de forma a colocar os pés na África. Colocar os pés na África! Que coisa incrível de se fazer, para quem achava que nunca sairia do Pindorama. Sem contar o fato de que era o plano que eu havia estabelecido ao tempo do meu projeto, Portugal e África, ainda que eu nunca acreditasse que seria capaz de efetivamente viajar por aqui.

Mas o fato é que, sem saber exatamente como tudo se deu a resolver, ontem mesmo eu comprei as passagens enquanto enchia a cara de vinho, a Luana resolveu as minhas hospedagens na sua gentileza prestativa de sempre e de repente hoje, quando acordo de ressaca, eu estou efetivamente indo para o Marrocos em poucos dias, sem saber exatamente como lidar com o quanto uma viagem desse tipo me coloca em pânico; o quanto sou incapaz de lidar com esse desprendimento do movimento, eu que sempre tive pânico de viajar.

De toda forma, eu preciso mesmo sair de Coimbra, então viajar vai ser bom. Não posso seguir no ritmo em que estou vivendo aqui, tenho andado no limite de fazer alguma merda, como essa briga ridícula que arrumei no bar e que agora começa a me arranjar problemas, eu que nunca havia brigado em toda a vida adulta e fui arranjar briga justamente com nativos em um país estrangeiro. Só espero ter saúde mental para dar conta disso tudo, quero dizer, a viagem e tudo o mais.

É curioso pensar como hoje em dia uma viagem desse tipo é coisa banal pra qualquer sujeitinho medíocre da classe média brasileira: não digo nem pelo aspecto financeiro, mas pelo emocional, mesmo. Tratam tudo como se fosse a maior das trivialidades anuais. Pra mim, aos 37 anos de idade, fazer algo desse tipo é como enfrentar o desafio de uma vida, no plano mesmo do quanto tudo me afeta mentalmente; a ideia de viagem etc. Mas essa é uma coisa que eu sou incapaz de explicar objetivamente. Digo, o como as minhas neuroses se relacionam com o ato de me mover, me deslocar. (*Marc Augé: “O espaço do viajante seria o arquétipo do não lugar.”*³⁰)

Apenas a viagem é real.

Claude Lévi-Strauss

³⁰ AUGÉ, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 2012, p. 81.

Estamos enfrentando alguma dificuldade para entrar no Marrocos. Como todos dissemos na imigração que somos jornalistas, os oficiais agora querem saber detalhes dos veículos para os quais trabalhamos, com certo ar de desconfiança.

Estou tentando explicar que trabalho em uma universidade, mas o homem não consegue conceber a ideia de eu trabalhar como jornalista sem ser em um veículo de imprensa. Quando falo que trabalho na universidade, ele diz “So, you are a teacher?”, e então eu respondo com o inglês que não tenho coisas do tipo “No, I am a journalist... I am a journalist but I don’t work on a newspaper; I work on the university. But *like* a journalist...”, tudo para então ouvir na sequência “So - you - are - a - teacher”, dito em tom impaciente.

Quando então repito “No, I ‘m a journalist...”, eu já ouço de volta um ultimato “So you work a newspaper. Which?”, o que nos reconduz ao início da conversa, e eu já achando que vou ficar preso na imigração do Marrocos para sempre, dando voltas em torno de uma irresolução.

Uma coincidência besta e pronto: ficamos presos em um *looping*. Por sorte, os amigos com inglês melhor que o meu (e qualquer inglês é melhor que o meu) estão enfrentando o mesmo problema, então posso me consolar de não estar sendo estúpido demais. Bem, ao menos não sozinho. Pegaram para resolver a coisa coletivamente, agora parece que vai.

Somos todos jornalistas, mas ninguém trabalha na imprensa: o João até trabalha na iniciativa privada, mas os demais trabalhamos todos em órgãos públicos do Brasil, e os oficiais parecem não suportar isso que consideram uma contradição que precisam resolver, nem que seja mudando a realidade... No fim, terminamos liberados para entrar, ainda que sob olhares desconfiados.

Devíamos ter falado que éramos apenas funcionários públicos, mas quando penso nisso já nem estamos mais lá.

Versos dourados

*Homem, te crês no mundo o único ser pensante?
A vida explode em cada coisa, em cada ser.
Sobre o teu livre arbítrio exerces teu poder,
Mas o mundo dispensa o teu jugo arrogante.*

*Respeita no animal um espírito mudo:
Cada flor é uma alma à Natureza oferta;
Um mistério de amor no metal se acoberta;
“Tudo é sensível!”. Que teu ser se curve a tudo.*

*Teme no muro cego um olhar que te espia:
Toda matéria, enfim, a um verbo é equivalente...
Não a empregues jamais em uma ação ímpia!*

*Num ser obscuro um Deus às vezes medra
E como um olho, sob as pálpebras, nascente,
Uma alma pura jaz sob a casa de pedra.*

Gérard de Nerval

Falei sobre os processos de redução e/ou deslocamento que o conceito de autoficção sofreu nas últimas quatro décadas. Como essa lista de “variações sobre um tema” seja extensa e extenuante, poupo-nos de abordá-la de forma exaustiva — na verdade, o que faço neste exato momento é sintetizar, em alguns pares de parágrafos, os argumentos de dezenas de páginas que tenho rascunhadas sobre o assunto no manuscrito-monstro deste texto, de forma a poupar-nos de gastar mais tempo que o necessário com todo esse vai-e-vem que, a rigor, é questão secundária para o ponto que precisamos atacar aqui (secundária, de fato, mas infelizmente não superada e portanto ainda não contornável de todo). A título, então, de registro e exemplo, trato de passagem de dois dos principais casos desses processos de redução e deslocamento: o de Vincent Colonna e o de Gérard Genette.

Em 1989, o escritor e pesquisador francês Vincent Colonna escreve uma tese³¹ — orientada por Genette e convertida e expandida em livro quinze anos depois³² — em que, contornando *Fils* e o aforismo com que Doubrovsky havia definido na obra uma noção para “autoficção”, estabelece uma espécie de segunda teoria para o termo — uma segunda teoria que vai alargar o conceito até que ele, transformado em uma espécie de arquigênero, passe a abarcar, na prática, toda a sorte de obras que aludem direta ou indiretamente ao indivíduo que a produziu, seja em que forma ou medida.

Colonna alcança esse resultado ao estabelecer uma abrangente tipologia da autoficção, cujos variados modelos³³ vão submeter ao rótulo “autoficção” desde obras que, em linhas gerais, até se valem de alguns fatos reais da vida do escritor em sua concepção, mas que não expressam necessariamente um compromisso de verdade, não têm necessariamente a biografia do autor como foco da narração³⁴ e não apresentam necessariamente a coincidência entre as três instâncias nominais do livro; até obras em que essa homonímia é explicitada e revela-se a patente intenção de se narrar algo que possa ser entendido como uma biografia própria, mas

³¹ Cf. COLONNA, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, 1989.

³² Cf. COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2004.

³³ Cf. COLONNA, *Tipologia da autoficção*, 2014.

³⁴ Aqui, chamo atenção para o prefixo grego *auto-*, que remete a “de si mesmo” e “por si mesmo”. (Cf. AUTO. In: CUNHA, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 2010, p. 70.)

que reportam uma “autobiografia” que é assumidamente falsa, expressamente atravessada por *pseudos*. Ora, em um caso e outro, está-se falando de variações dos subgêneros “romance autobiográfico” e “autobiografia ficcional”,³⁵ ambos já estabelecidos no sistema literário vigente — de forma que não seria, portanto, necessário que se recorresse à importação e ao deslocamento de um neologismo para classificá-las.

De fato, Colonna vai submeter ao campo conceitual da autoficção até obras em que o narrador, ainda que seja um personagem homônimo ao autor, não é autodiegético, mas homodiegético, isto é: obras em que o narrador, em vez de protagonizar a história que conta, surge nela apenas como coadjuvante, não raro *en passant* e, portanto, não escreve a própria vida, mas a de uma outra pessoa, seja fictícia ou real. Isso para não falar na menção aos *romans à clef*, às obras de literatura fantástica...

Em suma, Vincent Colonna alarga de tal modo o conceito de autoficção que, ao cabo, torna-o praticamente um sinônimo de literatura (ou sinônimo de “alusão a autor em literatura”). Isso acaba tendo duas implicações, uma, inócua, a outra, infelizmente, mais daninha: de um lado, surge um nome novo – “autoficção” – para tratar de uma série de manifestações literárias heterogêneas que, a rigor, já estavam razoavelmente estabelecidas no âmbito dos estudos literários e dispunham de rótulos genéricos de classificação; de outro, surge uma dificuldade para se seguir usando esse mesmo termo, autoficção, para tratar especificamente daquilo que de efetivamente novo, específico e intrinsecamente ambíguo havia sido colocado em cena doze anos antes por Doubrovsky, com o advento de *Fils*.

E o que havia surgido de novo com *Fils*? A noção de que era possível situar uma obra no intervalo dialógico dos gêneros romance e autobiografia, articulando ambos os seus pactos em algo terceiro que não se reduzisse a nenhum dos seus dois elementos anteriores, antes fazendo dessa irredutibilidade a sua singularidade mais essencial. Em ensaio sobre o tema, Mounir Laouyen comenta sobre como esse alargamento de fronteiras promovido por Colonna terminara conduzindo seu estudo e o próprio conceito de autoficção a uma irônica contradição.

O estudo de Vincent Colonna [...] tropeça em um curioso paradoxo. Ele parte do termo inventado por Doubrovsky, enfatizando, pelo recurso ao neologismo, a especificidade da sua obra autobiográfica, para chegar a uma conclusão implícita incompatível com o seu ponto de partida: de acordo com ele, a própria autoficção de Doubrovsky não era ela mesma uma autoficção.³⁶

³⁵ Cf. ROMANCE autobiográfico. In: REIS, *Dicionário de estudos narrativos*, 2018, p. 437; AUTOBIOGRAFIA. In: REIS, *Dicionário de estudos narrativos*, 2018, p. 35.

³⁶ No original: “L'étude de Vincent Colonna [...] achoppe sur un curieux paradoxe. Il part du terme inventé par Doubrovsky soulignant ainsi par le recours au néologisme la spécificité de son oeuvre autobiographique, pour aboutir à une conclusion implicite, incompatible avec le point de départ : selon lui, l'autofiction de Doubrovsky n'en est pas une.” Cf. LAOUYEN, *L'autofiction: une réception problématique*, 1999.

Já o caso de Gérard Genette talvez possa ser abordado ainda mais rapidamente. A coisa concentra-se no livro *Fiction et diction*, que ele lança em 1991.³⁷

Nessa obra, que trata do tema da autoficção de passagem, Genette vai pleitear que fossem consideradas como “verdadeiras” apenas aquelas “autoficções” cujo conteúdo narrativo fosse “autenticamente fictício” – e como exemplo ele vai oferecer *A divina comédia* de Dante, escrita ainda na Idade Média – e que fossem consideradas como “falsas” justamente aquelas que em tese cumprissem o que Doubrovsky pensou como autoficção, isto é: aquelas que afirmassem só serem ficções *ao mesmo tempo* em que eram constituídas de acontecimentos e de fatos estritamente reais. A essas, Genette vai acusar de “autobiografias envergonhadas”.³⁸

Doubrovsky estabeleceu o conceito de autoficção como *contradição*, Genette deslocara-o meio que à força para uma ideia de *contra a dicção*... Felizmente, mais tarde, o teórico iria reconhecer sua confusão e refletir sobre a disfuncionalidade de se ter “tomado emprestado abusivamente a seu inventor” o termo, como ele mesmo anota. Philippe Gasparini lembra o que Genette escreve em *Bardadrac*, livro de 2006:

Tal como é praticado hoje, o ‘gênero’ autoficção corresponde quase fielmente, senão dignamente, à definição ampla, e deliberadamente desconcertante, de Serge Doubrovsky. A definição mais estrita que defendi durante um tempo, acreditando que estava certo, visava algo totalmente diferente: uma narrativa contraditoriamente de estatuto declarado autobiográfico (segundo os critérios de Philippe Lejeune: por homonímia entre autor, narrador e personagem), mas de conteúdo manifestadamente ficcional (por exemplo, fantástico ou maravilhoso) como o da *Divina comédia* de Dante ou o *Aleph* de Borges. Mantenho minha definição genérica, mas me vejo forçado a não empregar para nomeá-la um termo que chamaria hoje de aviltado, se não tivesse consciência de tê-lo eu mesmo, outrora, tomado emprestado abusivamente a seu inventor para designar um gênero no qual ele de fato não estava pensando.³⁹

Esse viés ora prescritivo, ora profilático com que Colonna e Genette trabalharam o termo autoficção – fazendo dele uma espécie de significante vazio, posto que capaz de comportar tudo – me faz lembrar daquele primeiro naturalista que, ao confrontar um ornitorrinco pela primeira vez, sentiu-se impelido a decidir se o animal que tinha à frente era um mamífero ou um ovíparo, a despeito de o bicho, a depender da perspectiva em que era considerado, tender para uma ou para outra classificação. Aqui, não escapo de imaginar o desfecho para essa cena: sem saber

³⁷ Cf. GENETTE, *Fiction et diction*, 1991.

³⁸ O livro de Genette é publicado em 1991; a tese de Colonna, em 1989. Dada a confluência entre os dois trabalhos, supõe-se a probabilidade de que os argumentos relativos à autoficção contidos na obra de um tenham sido escritos em diálogo com o processo mesmo de orientação do trabalho acadêmico do outro.

³⁹ GENETTE *apud* GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014, p. 200-201.

como reagir àquela quimera e superar a insustentável contradição que ela lhe impunha, o naturalista mete-lhe logo um tiro nas fuças, de forma a “resolver” seu problema.

O ornitorrinco é um estranho animal, que parece concebido para desafiar qualquer classificação, quer científica quer popular: tendo em média uns cinquenta centímetros, cerca de dois quilos, o corpo chato coberto por uma pelugem marrom-escura, sem pescoço, e com uma cauda de castor, bico de pato, de cor azulada por cima e rosa ou matizada por baixo, sem pavilhões auditivos, as quatro patas terminam com cinco dedos espalmados, mas com garras; fica bastante tempo debaixo d'água (e ali come) para ser considerado um peixe ou um anfíbio, a fêmea põe ovos, mas amamenta os próprios filhotes, mesmo se não vemos nenhuma teta (além disso, não vemos no macho sequer os testículos, que são internos).

Umberto Eco

Conta-se que, em 1799, quando um exemplar de ornitorrinco foi levado empalhado da Oceania à Inglaterra para ser examinado pela primeira vez (talvez aquele, coitado, que havia levado um tiro nas fuças em nossa imaginação...), os naturalistas europeus não puderam acreditar no que viram, deslumbrando-se com o caráter impossível do animal. Há quem diga que, num primeiro momento, houve mesmo quem suspeitasse que a coisa toda talvez fosse obra de algum taxidermista piadista, em vez de um animal de verdade...

Contada originalmente por Umberto Eco no trânsito entre a fábula e a recuperação histórica,⁴⁰ essa anedota nos fala de como nos sentimos impelidos a dar solução objetiva para contradições mesmo quando as alternativas de que dispomos se revelam insuficientes, ou mesmo, no limite, inadequadas. Se tomada como metáfora, a anedota ilustra com particular competência o caráter irreduzível da complexidade da autoficção; o caráter irreduzível, e a psicologia do nosso afã de ainda assim reduzir. Pois, não foi isso o que ocorreu com o nosso amigo ornitorrinco?

Dispondo de duas alternativas insuficientes para classificá-lo, os biólogos tributários daqueles primeiros naturalistas ingleses terminaram por convencená-lo, em algum momento de nossa historiografia científica, como mamífero — um mamífero que, apenas secundariamente, põe ovos; optaram por privilegiar o leite, precisando para isso constranger os ovos da quimera... Ora, se tivessem vencido essas disputas taxonômicas aqueles que as

⁴⁰ Cf. ECO, *Kant e o ornitorrinco*, 1998.

perderam, e perdido aqueles que as venceram (algo que, para ter ocorrido, talvez dependesse menos de aspectos biológicos que do embate político), estaríamos hoje afirmando (e provavelmente com a mesma convicção formalista) que o ornitorrinco é na verdade ovíparo — um ovíparo que, apenas secundariamente, dá de mamar entre os pelos.

Bem sabemos que definições taxonômicas, mais do que frutos colhidos pacificamente sob a sombra da reflexão especializada, são, antes e mais abrangentemente, convenções forjadas no calor das disputas narrativas, em suas relações de força e poder, as quais Foucault tão bem caracterizou.⁴¹ Essa é uma ideia que precisamos ter em mente, sempre que formos confrontados pelo afã de dizer da autoficção um romance ou uma autobiografia.

Hoje, um pensamento que se queira moderno precisa estranhar essa necessidade que se estabeleceu, no âmbito da primeira ciência moderna, de se dar necessariamente solução objetiva para impasses, disputas e contradições mesmo quando todas as alternativas de que dispomos se mostram insuficientes ou mesmo intrinsecamente equivocadas. É contra essa necessidade de, mesmo quando as opções disponíveis não são suficientes, ainda assim *optar*; é contra essa necessidade que o pensamento da complexidade vai se levantar, nos capacitando a melhor pensar a autoficção.

De forma a fazer frente a esse quadro, a contemporaneidade tem, de fato, cada vez mais nos convocado a assumir a aporia com que a realidade nos confronta em sua complexidade, e então fruir a beleza desse inclassificável, desse intermédio, desse transitivo, permitindo a ela reverberar, exercendo a sua potência seminal. É essa beleza que a transdisciplinaridade e o pensamento da complexidade vão tentar perscrutar.

Assim como o ornitorrinco, a autoficção é o exemplar por excelência do terceiro incluído: em vez de mamífero ou ovíparo, ela é, a rigor, um animal literário de *outro* tipo, um tipo que não é mamífero *ou* ovíparo, mas mamífero *e* ovíparo, sem ser nem de todo mamífero, nem de todo ovíparo. Realiza-se, nesse sentido, não como “uma coisa *ou* outra”, mas como “uma coisa *e* outra” — e, ao mesmo tempo, uma coisa a tudo *outra*.

É, pois, da dependência que estabelecemos, no decorrer dos últimos dois séculos, desse “ou” (*ou* isso, *ou* aquilo) que se está tratando aqui; da dependência dessa conjunção alternativa e de como o pensamento transdisciplinar, ao incluir na equação cognitiva a possibilidade de um terceiro elemento que se estabelece por meio da conjunção aditiva, coloca em xeque esse esquemático modo de se pensar, propondo uma *alternativa*.

⁴¹ Cf. FOUCAULT, *Nietzsche, a genealogia e a história*, 1986.

E agora me ocorre que a respeito desse ponto não é necessário chegarmos a nenhum acordo, pois isso mesmo já fizemos há pouco, quando admitimos que em nossa alma pululam as contradições e que estas se manifestam simultaneamente.

Platão (na voz de Sócrates)

Jorge Luis Borges teria opinado o seguinte sobre o ornitorrinco:

— É um animal horrível, feito com pedaços de outros animais!

Anos mais tarde, Umberto Eco responderia, forjando um diálogo apócrifo:

— Não é horrível, mas prodigioso e providencial por pôr à prova uma teoria do conhecimento.⁴²

Aí, Umberto Eco fala dessa teoria do conhecimento que se tornou predominante a partir do século 19 e que vem vislumbrando o seu ocaso nesta transição do século 20 para o século 21, a que tenho me referido aqui sob o rótulo do paradigma da simplicidade e sob a insígnia da disciplinaridade, em sua vocação para abordar a realidade por meio de oposições binárias. Trata-se daquele modo de produção de saber que, para operar, precisa realizar uma desfiguração do real que aborda, disjungindo-o e abstraindo-o. Trata-se, de fato, de uma desfiguração — desfiguração que, ilusionista, termina por fazer crer que o corte arbitrário operado no real com vistas à sua compreensão é o próprio real, e não o resultado de um modo mutilador de organização do conhecimento; uma desfiguração que exige que pensemos o órgão mutilado (portanto, em certa medida *morto*) sem considerar o corpo de que ele faz(ia) parte; exige, enfim, que pensemos o órgão mutilado sem considerar o corpo que, por meio das relações que estabelecia com ele, era justamente o que o vivificava.

Voltemos então à imagem do ornitorrinco, esse animal que bota ovo, mas dá leite; dá leite, mas não tem mamas; tem bico, mas não tem penas; tem pelos, mas é sem focinho.

O ornitorrinco vive na água, mas também na terra, e faz-se, nisso, nem exatamente da água, nem exatamente da terra, mas sim de um outro lugar, um lugar irreduzivelmente singular: o intervalo dialógico entre polos. É nesse sentido que, no que diz respeito à taxonomia e no aspecto mais epistemológico que aqui a engloba, a autoficção está para a literatura assim como o ornitorrinco está para a biologia.⁴³

⁴² ECO, *Kant e o ornitorrinco*, 1998, p. 15.

⁴³ Mais: se pensarmos com cuidado, talvez notemos que a autoficção também está para a literatura assim como o terceiro incluído está para a lógica, a performance está para o teatro de palco italiano, a transdisciplinaridade está

Umberto Eco vai nos lembrar que, se quisermos ser justos com esse animal e compreendê-lo naquilo que ele tem de efetivamente singular, antes de mais nada é preciso aceitar o fato de que ele existe tal qual existe, e que, nesse sentido, deve ser pensado pelo que é, e não pelo que precisaríamos que ele fosse, para melhor interpretá-lo. Essa, pois, é a premissa que adoto aqui ao tratar da autoficção no âmbito da complexidade com que ela foi pensada por Doubrovsky.

Com *Fils*, a autoficção não se estabeleceu sob o regime da lógica clássica, mas sob o regime dessa lógica do terceiro incluído — que, opondo-se ao binarismo contraexcludente próprio do pensamento moderno, traz para a cena a possibilidade de existência de um terceiro elemento (o ornitorrinco, a autoficção) que articula em si mesmo dois termos que, antes, pareciam se opor mutuamente, sem se permitir reduzir a nenhum deles. Mas a verdade é que não estamos falando aqui nem apenas do ornitorrinco ou da autoficção, mas de uma série de complexas manifestações mais contemporâneas (artísticas, sim, mas também políticas, econômicas, sociais: estéticas, para dizer de forma ampla) que têm colocado em estado de suspensão todo um conjunto de certezas e de modelos de conduta interpretativa com que aprendemos a interagir com o mundo. Uma cena do filme *JT LeRoy*⁴⁴ ilustra a coisa exemplarmente.

Baseado em fatos reais, *JT LeRoy* conta a história de Laura Albert, escritora estadunidense que, por uma série de razões pessoais, inventou uma espécie de avatar de si mesma — *JT LeRoy* — para representá-la fisicamente e responder publicamente por seus livros — isso enquanto ela, a autora real, podia permanecer fisicamente anônima. Interpretado no filme por Kristen Stewart, esse avatar, dotado de uma história e um caráter criados ficcionalmente, era uma personagem de biologia originária feminina e de estética andrógina, que tratava a si mesma no gênero masculino.

Em determinado momento do filme, durante uma coletiva de imprensa na França, um repórter sai-se então com a seguinte “pergunta”, formulada em tom de acusação indisfarçavelmente homofóbica:

— JT, para mim você soa como uma mulher, mas insiste que é um homem.

Ao ouvir isso, a personagem pensa uns instantes (o avatar encena uma personalidade tímida e antissocial) e então responde:

para a educação, a mecânica quântica está para a física clássica, o objeto *a* está para a psicanálise, a autoetnografia está para a antropologia...

⁴⁴ *JT LeRoy*, EUA, 2018.

— Não é minha responsabilidade ajudá-lo a amenizar o desconforto que você sente por minha causa. Posso ser quem eu quiser.

— Mas, JT, você *realmente* é quem diz ser? — o repórter ainda insiste, particularmente irritado com a ironia da colocação. Age, de fato, como se fosse obrigação daquela pessoa resolver o impasse interpretativo em que ele se via em razão da sua estética indiscernível.

— E você: “realmente” é quem diz ser? — JT então responde, provocando-o mais. — Daqui não consigo saber. Você é realmente um homem? — ironiza.

Ao ouvir isso, os demais presentes na coletiva entram no jogo, e uma colega de profissão pressiona o repórter: — Vai, prova a sua masculinidade agora. Coloca o pau pra fora.

Pois bem. De alguma forma, esse diálogo metaforiza o impasse que Doubrovsky colocou em cena com o seu conceito de autoficção; metaforiza o impasse e dá a ver como ele, a rigor, não se circunscreve ao campo literário; antes, se relaciona, na sua perspectiva ampla de terceiro incluído, com uma série de questões próprias da contemporaneidade — um exemplo delas, a indiscernibilidade irreduzível dessas novas sexualidades que se desdobram hoje em velocidade que nem mesmo os mais jovens conseguem acompanhar. (*Edgar Morin agora, no Twitter, enquanto reviso este texto: “Sexo (biológico) e gênero (cultural) não se excluem um ao outro, mas se combinam.”*⁴⁵)

Dou este exemplo como forma de introduzir a ideia de que esta investigação sobre a autoficção não se circunscreve ao campo literário: antes, busca dizer de algo mais amplo, que atravessa a nossa sociedade como um todo, conversando diretamente com o seu *zeitgeist* — do que decorre, também, a mobilização feita aqui da transdisciplinaridade como ferramenta metodológica de investigação.

Oh, um rinoceronte!

Eugène Ionesco

Estou sentado na mesa da cozinha e tenho nas mãos uma caixa de palitos de dente. Restavam poucos na caixa, minha mãe me deu para brincar. O plano é quebrá-los ao meio para separar a extremidade direita da extremidade esquerda e fazer delas patas para batatas. Batatas dão bons porcos para brincar de fazendinha, a depender do tamanho e do formato. Às vezes

⁴⁵ “Le sexe (biologique) et le genre (culturel) ne s'excluent pas l'un l'autre mais se combinent”, no original. Disponível em: <https://twitter.com/edgarmorinparis/status/1371469435668680706>. Acesso em: 15 mar. 2021.

também dão bons bois. Já as batatas-doces quase sempre dão elefantes ou rinocerontes — às vezes um crocodilo, mas aí é quando eu forço um pouco.

Mal eu começo o negócio, já arranjo um problema. Assim que eu quebro o primeiro palito, resulto não com as duas extremidades que eu esperava, mas com dois palitos menores, cada um outra vez com duas extremidades, a direita e a esquerda, o que, de algum modo, me impede de avançar com a brincadeira. Fico frustrado, irritado-me um pouco.

Quebro então cada pedaço de palito ao meio outra vez, na expectativa de agora sim conseguir separar as extremidades, mas, em vez de duas extremidades separadas, resto outra vez apenas com exemplares de palito ainda menores, menores e mais prejudicados, assimétricos — todos oriundos de um mesmo palito original que, agora já um bocado fora de mim, eu sigo destroçando talvez na esperança de que, levando à exaustão a repetição de um mesmo procedimento tolo, eu vá conseguir alcançar em algum momento um resultado diferente.

Termino com a mesa tomada por pedacinhos de palito que já não sou mais capaz de quebrar e que já não servem mais para nada, nem para patas nem para presas nem para chifres de nenhum animal que eu conheça: são apenas minúsculos fragmentos dispersos de um grande palito original, todos providos de duas extremidades conectadas assim como as tinha o palito original, essas extremidades impossíveis de separar, a extremidade direita e a extremidade esquerda, mantendo-as em seu estatuto de extremidades.

Entrevendo nesta tola impossibilidade o meu colapso, eu pego uma batata-doce e enfio nela alguns dos meus minipalitos com força, em uma espécie de vodu catártico, querendo ferir. Vou enfiando os palitos e fazendo patas com eles, patas e presas, trombas, chifres ridículos, todos ilógicos e desproporcionais, indeterminados em suas categorias. Vou enfiando-os como que ao dessabor do acaso, valendo-me desses furos para dar vazão à minha energia violenta.

Entrego-me à coisa chorando um pouco, e mais uma vez entro em desespero por não saber por que estou chorando, então enfio os palitos nas batatas como se os enfiasse em mim: de fato, busco fazer com que a extremidade inversa que enfio nas batatas fira meus dedos na mesma proporção da força com que a outra fere as batatas; só assim consigo descarregar algo do que já me alcança como insuportável, e mesmo assim, ainda insuficiente...

Curiosamente, ao fim do descarrego eu acabo surpreendido com o resultado que tenho nas mãos. É uma imagem que, se não me evoca nenhuma forma específica, de todo também não me desagrade, ainda que eu não consiga determinar exatamente por que razão. Quando me vejo, já estou seduzido por esta nova forma pela qual o que era antes uma batata agora me alcança, e um nome me vem imediatamente à mente, *rinocefante*.

Animado, reúno o restante de minipalitos de que disponho (agora, tomado pelo ímpeto de criar algo outro, eu já nem me lembro mais do meu afã por separar as extremidades e tampouco do que pudera ter sido a ideia do meu palito original, antes que destruir eu desejo criar, antes que lembrar eu *preciso* criar) e vou espetando-os aleatoriamente em uma segunda batata-doce, focando-me nos furos, tentando produzir algo novo através deles, porém tentando fazer com que essa aleatoriedade se distinga significativamente da aleatoriedade anterior.

Eu jogo com o acaso, mas não tento controlá-lo nem submetê-lo a uma ordem; tramo de uma só vez acaso e necessidade, de forma a, por meio dessa trama, descobrir e simultaneamente conceber o que está por vir, sem que descoberta e concepção se distingam como procedimentos. Terminado o trabalho, olho para o meu novo animal e, como que complementarmente, penso de pronto: *eleceronte*.

Com uma caneta azul, escrevo com carinho os nomes de batismo em ambas as batatas, cuidando para não estragar, e em seguida coloco os animais frente a frente. Eles então se olham, enquanto eu, articulando reciprocamente os seus olhares, olho de igual modo para os dois, sendo simultaneamente articulado por eles. Em estado de tensão, tento antecipar o que virá a seguir.

E o que vem a seguir é uma intensa luta — ou ao menos é nisso que eu penso quando a empreendo, pois, assim que aproximo as batatas, as suas disposições animais como que naturalmente me dizem que, na verdade, elas estão interessadas mais em namorar que em qualquer outra coisa, eu que já muito cedo descobri em mim essa energia com que nunca saberia lidar. Ponho então as batatas para namorar, coisa que me dá grande prazer.

Como era de se esperar, não demora para que as batatas tenham um filho, um filho batata que eu muito dedicadamente descubro em um pequeno exemplar redondinho que encontro no canto da mesa e produzo com uma série de micropalitos que, gentilmente, rinocefante e eleceronte vão cedendo aleatoriamente para a nossa obra-prima.

CAPÍTULO TERCEIRO

A QUESTÃO DOS PRECURSORES, DO TEMPO EXTRATEMPORAL, DO NOME PRÓPRIO E DO PACTO
 COMO UMA INCONTORNÁVEL HESITAÇÃO; E AINDA: A CHEGADA DE FREUD E LACAN À
 CONVERSA; TRÊS PEDRAS; E O DESDOBRAMENTO DO QUE É TRÊS EM MAIS

Tem piada

Depois de fumarem um cigarro na porta, o escritor, o jornalista e o acadêmico entram no bar. Ao vê-los passar pela porta, reclama o garçom:

— Isso é algum tipo de piada?

Nenhum dos três se arrisca a responder, ainda que sintam haver algum potencial ali.

O mesmo instante, mas de um ângulo diferente. Os três amigos entram no bar, e, no fundo do salão, um bêbado balbucia, mirando o fundo do copo:

— Tenho certeza de que há uma piada aqui, só não estou sabendo fazer.

Ainda outra vez o escritor, o jornalista e o acadêmico, entrando no bar:

— Estou certo de que já ouvi essa piada antes — antecipa-se o leitor, chutando o contrapé do seu autor-modelo, que claudica de então em diante.



O corpo de Atlas...

E a ilusão da ordem:



Ao encontrar Atlas – sustentáculo do mundo que, de tão grande que era, mais parecia o próprio mundo aos seus olhos –, Perseu percebe que não poderia com o gigante. É quando o herói levanta a cabeça cortada da Medusa em sua direção, sugerindo-a como um presente. Nesse instante, “o corpo enorme de Atlas transformou-se em pedra. Sua barba e seus cabelos tornaram-se florestas, os braços e ombros, rochedos, a cabeça, um cume e os ossos, as rochas. Cada parte aumentou de volume até se tornar uma montanha e (assim quiseram os deuses) o céu, com todas as suas estrelas, se apoiando em seus ombros.

Thomas Bulfinch

Existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino.

Jacques Rancière

No passado, todos os quarteirões das medinas do Marrocos tinham cinco instalações obrigatórias, todas de uso comunitário: um grande forno de padaria, uma fonte de água potável, uma casa de banho, um jardim infantil e uma mesquita. A estrutura arquitetônica da maioria dessas instalações ainda existe, mas muitas já não mais funcionam — o que não é o caso das mesquitas, claro, essas abundam por toda parte.

As fontes de água, no entanto, estão quase todas desligadas. O nosso guia me explica — demos a sorte de conhecer este que talvez seja o único guia ateu&marxista de toda Fez, um entusiasta de Platão, Aristóteles, Galileu e Descartes, como não se furta em fazer a todo momento saber — ele me explica que a água potável continua chegando até as fontes em abundância, mas que o rei, que detém o monopólio do comércio de água no país, as mantém desligadas para fortalecer a (sua) indústria nacional.

Caminhamos mais alguns quarteirões pela cidade, e o caso dos jardins infantis me chama a atenção: todos os que visitamos não funcionam mais, a maior parte abandonada, as instalações vazias, fechadas. O motivo seria um sistemático trabalho de desmonte promovido pelo reinado na estrutura educacional do país — é o que nos conta o nosso guia, em um misto estranho de entusiasmo e revolta.

Seguimos caminhando, e, como que confidenciando um segredo, o homem acusa o interesse do rei em cercar tudo aquilo que possa conduzir seu povo a alguma autonomia intelectual e social (neste caso, o acesso à boa educação), por um lado, e, por outro, em reposicionar a religiosidade no centro da experiência comunitária dos marroquinos, na medida da sua importância como instrumento de controle social.⁴⁶

O tom com que ele nos fala lembra o de um manifesto: o fato de o nosso grupo ser formado exclusivamente por jornalistas parece ser um estímulo para que ele se dedique particularmente a nos fazer compreender, pelo seu ponto de vista, a verdade que se esconde por trás das distintas aparências da realidade do seu país.

⁴⁶ Não é coincidência que esse caso marroquino faça lembrar o que se passa no Brasil fascista deste ano em que calhei de viver fora do país: nos dois casos, o desmonte da educação pública (e, no caso do Brasil, o ataque ao seu caráter emancipador, mais especificamente) e a defesa de uma específica religiosidade como fiel da balança para toda a nossa sociabilidade possível indicam o mesmo objetivo perverso, isto é, a manutenção de uma passividade cívica que facilite o controle e a exploração social da comunidade por parte do governo e do capital a que ele está alinhado.

No tom de tudo o que ele nos diz, na forma com que ele emposta a sua voz para dizer dessas coisas graves, ressoa uma bonita noção cívica de responsabilidade. Ouvindo-o, concluo que é em razão dessa responsabilidade que ele repete sempre três vezes as frases mais impactantes do seu discurso. *(Outra hipótese é que ele se repete apenas para ter a certeza de que eu, em minha indisfarçável estupidez idiomática, vou compreender a contento tudo o que ele nos diz ora em inglês, ora em francês, ora na língua daqui.)*

Caminhando à nossa frente, o homem compõe um todo coerente, ainda que conduza uma barriga que claramente não condiz com as demais proporções do seu corpo. Ele também tem braços estranhamente compridos e uma altura que me parece elevada para a média marroquina, se é que a minha experiência por estes becos já me facultava arriscar qualquer noção mais geral.

Entreolhado, o homem me faz lembrar o meu pai, em sua tendência para as excentricidades e alquimias — forçando-se um pouco, talvez lembre até mesmo eu próprio (especificamente, ele dispõe de um diagrama capilar muito parecido com o meu, um diagrama em “V”, ainda que ele já tenha as entradas avançando para as saídas, enquanto eu venho recuperando minha tonicidade capilar a olhos vistos, graças a um santo e novo medicamento que mandei importar do Brasil para Portugal, uma beleza a ciência por trás da coisa).

Com barba branca e cabelos grisalhos, que mantém curtos e bem aparados, o homem veste uma larga túnica azul-cinza, que lhe cai até a altura dos sapatos, que, pretos, estão notavelmente limpos e bem conservados, conquanto de igual modo acusem a idade. No pescoço, mesmo que não esteja exatamente frio (nós estamos apenas com camisas de manga), ele leva um grosso cachecol azul, de coloração mais fortemente marcada que a da túnica, flertando com o verde. Suas rugas acusam uns setenta anos, talvez um pouco mais: a dupla idade minha, a mesma idade do meu pai.

Na medida em que conversamos, fica evidente que ele estudou filosofia e psicologia, leu sobretudo Platão e Freud, Marx e Nietzsche, conforme vão se alternando as suas paráfrases. Em cada esquina, ao entremear as informações que nos fornece com referências filosóficas, ele acusa a dificuldade crescente de, hoje, se ter acesso a livros em seu país, sejam de literatura ou teoria, filosofia, psicologia, o que quer que seja. Seu principal ressentimento, nesse sentido, é em relação ao desmonte da vida universitária do país, da qual em dado momento lembra com um saudosismo triste, citando universidades e pesquisas de referência um dia desenvolvidas neste país.

Sempre que se prepara para fazer um discurso, o homem para e se dispõe em uma situação topograficamente elevada, uma posição destacada em relação à posição espacial

ocupada por nós. Faz esses movimentos como quem executasse uma cerimônia; como quem considerasse estar nesse rito uma postura de respeito em relação a nós e a si mesmo, assim como em relação à matéria de que trata. Gosto de notar tudo isso, caminho com especial satisfação, o clima é particularmente agradável na cidade, sopra uma brisa gostosa por entre os becos cobertos da medina.

Sobre os fornos de padaria de uso coletivo, nosso guia nos faz perceber que se transformaram todos em simples padarias tradicionais, ao que parece, onde se compra e se vende pão. Visitamos então algumas dessas padarias no nosso passeio pela cidade.

Passamos também pelos lugares onde havia as casas de banho. Só as vemos de fora, os seus muros: não consegui compreender muito bem se elas ainda existem ou se já ficaram para a história, mas em nenhuma delas somos convidados a entrar. Acho que é o segundo caso, mas não consigo ter certeza.

Penso em tudo isso como uma anedota. Não fosse já ter piada a própria ideia de termos caído nas mãos de um guia ateu-marxista em pleno Marrocos, dá-se que, ao me ver acender o isqueiro, o homem me pede um cigarro. Ao recebê-lo, ele o cheira profundamente, como se estivesse em uma performance e, para o nosso espanto, não o acende: mantém-no nas mãos por todo o dia, cheirando-o de tempos em tempos, mas sempre apagado.

De início, penso que o homem estivesse apenas guardando-o para um momento oportuno, e nisso me sinto culpado: gostaria que ele soubesse que, quantos cigarros quisesse, tantos eu teria prazer em lhe dar. Mas não era isso.

Em algum momento, ao perceber a nossa inquietação com a cena, o homem nos faz saber – e com o mesmo ar de quem parece estar oferecendo uma lição em cada coisa que diz – o seguinte: há muito deixou de fumar, foi um custo; para consegui-lo, nunca deixou de cheirar os cigarros.

Acendo um Marlboro, seguimos.

*O passado anda atrás de nós
 como os detetives os cobradores os ladrões
 o futuro anda na frente
 como as crianças os guias de montanha
 os maratonistas melhores
 do que nós
 salvo engano o futuro não se imprime
 como o passado nas pedras nos móveis no rosto
 das pessoas que conhecemos
 o passado ao contrário dos gatos*

*não se limpa a si mesmo
 aos cães domesticados se ensina
 a andar sempre atrás do dono
 mas os cães o passado só aparentemente nos pertencem
 pense em como do lodo primeiro surgiu esta poltrona este livro
 este besouro este vulcão este despenhadeiro
 à frente de nós à frente deles
 corre o cão*

Ana Martins Marques

Corre o cão... A partir da década de 1980, Jacques Lecarme vai escrever uma série de reflexões⁴⁷ que, retomadas aqui, nos ajudam a avançar em nossa discussão sobre a autoficção. Nesses seus textos, o teórico vai retornar a Doubrovsky e ao fértil impasse que a sua definição de autoficção, ao articular contradições, colocava em cena.

Aqui, particularmente, vai interessar-nos o fato de esse ser o momento em que se começará a falar da coisa toda nos termos de um *pacto ambíguo*, um pacto capaz de colocar em cena, por meio de exercícios de ambiguidade, uma irreduzível e oximórica ambivalência.

Em suma, Lecarme é um dos primeiros, senão o primeiro, a rascunhar uma noção de *pacto autoficcional*, sugerindo que esse contrato implicaria um “duplo pertencimento, senão um não pertencimento, ao romance e à autobiografia”⁴⁸. Ele escreve: “o pacto autoficcional deve ser contraditório, diferentemente do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico que são, por sua vez, unívocos.”⁴⁹ Além disso, voltando a Doubrovsky, ele vai entender que a palavra autoficção de fato designa um novo subgênero literário, conquanto complexo: um subgênero oriundo de uma dupla paternidade, a paternidade romanesca e a paternidade autobiográfica, mas ambas como paternidades impuras, bastardas, de documentação inencontrável em cartório — assunto de que trato com mais profundidade no próximo capítulo.

Também será Jacques Lecarme um dos primeiros a estabelecer um sistemático *corpus* de precursores e legatários para a autoficção — entre eles, *Roland Barthes por Roland Barthes*, livro que, publicado em 1975 (ou seja, apenas dois anos antes da obra de Doubrovsky), parecia cumprir, em linhas gerais, os principais aspectos estabelecidos por *Fils* para a gênero.⁵⁰

⁴⁷ Cf. LECARME, Jacques, *La littérature en France depuis 1968*, 1985; LECARME, *Autoficção: um mau gênero?*, 2014.

⁴⁸ LECARME, *Autoficção: um mau gênero?*, 2014, p. 79.

⁴⁹ LECARME, *Autoficção: um mau gênero?*, 2014, p. 92.

⁵⁰ Com foco na própria biografia, Barthes articula o rótulo “romance” (na contracapa ele anota: “Tudo isto deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance”) à homonímia entre autor, narrador e protagonista (no seu caso, por meio de uma ostentação radical do nome próprio, como o próprio nome do livro indica); e articula a ficção discursiva (a invenção de uma “linguagem” que faculte a expressão subjetiva de si) a uma objetiva mobilização dos fatos e dos acontecimentos reais da própria vida. (Cf. BARTHES, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1977.)

Outro que colabora para o desvelo dessa trama conceitual relativa ao termo é Jean-Louis Jeannelle, que apontará o papel central da psicanálise e da nova ideia de sujeito estabelecida por Freud – e desdobrada por Lacan – para a noção doubrovskiana de autoficção, na medida do seu estabelecimento em distinção à noção já existente de autobiografia.

O que Jean-Louis entrevê, ainda que não o coloque nesses exatos termos, é que a autoficção, se considerados esses seus aspectos psicológicos, configura-se como um espaço em que o autor não exatamente se *representa*, numa retomada clássica da ideia de mimese, mas sim se *apresenta* no âmbito mesmo do seu processo de autoconstrução, fazendo da ideia de apresentação um efeito autoficcional; a autoficção, portanto, como um espaço em que o sujeito se autoconstrói, em uma aventura que só é literária ao mesmo tempo em que é, também, existencial.

Nesse sentido, Jeannelle demarca a importância incontornável que terá, para a autoficção doubrovskiana, a noção de sujeito inaugurada por Freud. Aqui, pois, interessa notar como essa reflexão termina indiretamente relativizando aquele esforço de Lecarme por inventariar precursores para o gênero autoficcional.

Esse tema motiva uma *digressão*, “esta forma mal integrada do discurso do saber”⁵¹, como diz Silviano Santiago, lembrando Roland Barthes; uma digressão retomando-se aquilo que Jorge Luis Borges estabeleceu sobre o assunto no início dos anos 1950.

No seu famoso ensaio sobre Franz Kafka, Borges explica que, ao contrário do que nos indica a intuição, precursores são menos “descobertos” em face daquilo que intrinsecamente seriam que forjados significativamente, já que o seu estabelecimento se dá em retroação, como que por meio de uma diacronia reversa. O que Borges nos faz ver é que, nesse processo de *perscrutação de precursores*, ocorre menos de se descobrir obras que desde o passado já teriam encaminhado ao futuro uma espécie de fio – formal, temático, ideológico – *precursor*, ao qual a obra que temos agora à mão teria simplesmente se filiado, e mais o processo contrário, em que a obra do presente dispõe retroativamente sobre as obras do passado, atravessando-as de novos sentidos, em uma manobra de certa forma *percussora* de significados.⁵²

Além disso, Borges vai fazer-nos perceber que, nesse processo, a obra do presente faz aproximarem-se significativamente obras do passado que, originalmente, constituíam-se como dessemelhantes. O excerto com que Borges encerra esse seu ensaio é didático:

⁵¹ SANTIAGO, *O entre-lugar do discurso latino-americano*, 2000, p. 20.

⁵² Já que falamos em sentidos, cumpre ser um bom “perscrutador” (aquele que perscruta, sonda, investiga, examina minuciosamente, penetra) deles e não confundir, na presente frase, “precursor” (aquele que prevê, antecipa, anuncia o que virá), “precursor” (aquele que percorre um caminho) e “percussor” (aquele que percute, bate com força e, nisso, faz penetrar).

Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria. O poema ‘Fears and scruples’, de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema. Browning não o lia como agora nós o lemos. No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.⁵³

É nesse sentido que as reflexões sobre a importância do postulado freudiano para a noção dubrovskiana de autoficção convocam a uma relativização (relativização a que Philippe Gasparini fará coro⁵⁴) do valor desses exercícios de se inventariar desbragadamente precursores para o gênero, como Lecarme e outros fizeram, e de fato ainda se faz à exaustão,⁵⁵ sobretudo quando essa inventariação resulta na atribuição retroativa do rótulo autoficção a essas obras. Explico mais detalhadamente o meu ponto, para que se possa considerar esses exercícios apaixonados de perscrutação de precursores em seus benefícios e problemas.

O que tento ponderar é que, se de fato foi e segue sendo possível mapear obras ou conjuntos de obras que anteciparam esta ou aquela característica do campo formal em que Doubrovsky estabeleceu a sua ideia de autoficção, por outro lado costuma faltar a essas obras a intenção (intenção estabelecida de forma manifesta ou tácita, mas, de todo modo, *presente*) de atacar a subjetividade do sujeito pós-freudiano para perscrutá-la naquilo em que ela, especificamente ela, pode colaborar para o estabelecimento textual que o sujeito autoficcional tenta fazer de si mesmo.

A minha cizânia, então, é essa: se a questão freudiana é mesmo central à ideia de autoficção tal como fora concebida por Doubrovsky, e de fato ela é; se a questão freudiana é, a rigor, aquilo que de fato confere singularidade à noção mesma de autoficção e justifica a sua existência; se é mesmo assim, qual então o grau de pertinência de se considerar, como precursoras do gênero, obras concebidas antes mesmo que o postulado freudiano e a sua noção de inconsciente tivessem sido estabelecidos, antes mesmo que essas noções fossem correntes?

⁵³ BORGES, *Kafka e seus precursores*, 1989, grifos meus.

⁵⁴ Cf. GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014.

⁵⁵ Alguns exemplos do Brasil contemporâneo, a título de ilustração: Miguel Sanches Neto vai tentar com *O ateneu*, de Raul Pompeia (Cf. NETO, *Precursor da autoficção*, 2015); Luciana Hidalgo o faz hipoteticamente com *O cemitério dos vivos e Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, ainda que dizendo da impertinência de fazê-lo (Cf. HIDALGO, *O espaço do eu na literatura contemporânea*, 2016); Cristovão Tezza recorre ao lugar-comum d’*As confissões*, de Rousseau (Cf. FAEDRICH, *Autoficção em teoria: a terceira margem*, 2017).

Alguma pertinência, me parece, ainda há. Afinal, se conhecemos tardiamente um parente distante, que pouco ou nada tem a ver com aquilo que de mais essencial nos caracteriza em nosso tempo próprio de existência, ainda assim o reconhecemos como de fato um parente e então pedimos a sua benção, se é um parente mais velho, submetemo-nos à nossa história genealógica comum, aceitamos visitá-lo para um café — evento que, como se sabe, tem grandes chances de transcorrer em clima de notável constrangimento. De fato, é essa *relação* o que justificaria argumentos como o de que o rótulo autoficção “pode ser aplicado tanto a textos contemporâneos como a textos de épocas passadas”,⁵⁶ registrado por Leyla Perrone-Moisés em ensaio de poucos anos atrás. No entanto, penso que exercícios desse tipo pouco colaboram para lançar luz no sistema literário, e às vezes contribuem para a sua pasteurização generalizante; por isso, precisam ser pensados criticamente.

O que tento dizer é que não se trata, naturalmente, de ignorar parentescos que exames de DNA, em toda a sua sofisticação tecnológica, possam ocasional e objetivamente revelar: trata-se apenas de não falsear, em razão de tais resultados genéticos, uma antiga afinidade afetiva entre as partes quando o que se tem nas mãos não passa de uma informação formal, forjada burocraticamente, e que, à parte sua objetividade pragmática, pouco diz das ou afeta as sensibilidades das partes envolvidas naquilo que elas têm de fulcral – ou as sensibilidades daqueles que com essas partes convivem – e menos ainda diz da realidade material dessas partes.

Para então dizer de uma forma direta: não se trata de ignorar parentescos, mas de notar a distância *temporal*, *espacial* e principalmente de *grau* entre as partes envolvidas.

Tudo isso para demarcar que, talvez, a melhor forma de se colaborar com uma reflexão conscienciosa sobre a questão da autoficção seja, ao se mapear uma possível filiação retroativa sua, não ceder de imediato ao afã classificatório — ao contrário, o melhor talvez seja a manutenção de certa reserva, atentando-se para a impertinência de se atribuir diretamente o rótulo “autoficção” a obras publicadas antes mesmo que a própria ideia de autoficção fosse pensada e concebida, sobretudo em se considerando o fato de ela ter sido pensada e concebida para dar conta dessas específicas singularidades trazidas à luz *em* seu próprio tempo, *por* seu próprio tempo e *para* dar conta de algo do seu próprio tempo.

É nesse sentido que, apesar de ocasional e pontualmente instrutivos, exercícios de garimpo de precursores como os feitos por Lecarme, Colonna, Genette, entre outros, como os brasileiros citados, quando não se limitam a mapear filiações, mas se dão mesmo ao afã da

⁵⁶ PERRONE-MOISÉS, *A autoficção e os limites do eu*, 2016, p. 209.

classificação genérica retroativa, resultam não apenas estéreis, mas como de fato um empecilho à perscrutação daquilo que de singular fora inaugurado e é posto em cena pelo conceito de autoficção.

O desejo eterno e jamais saciado do homem não consiste em aumentar seu poder e suas capacidades, em querer estar onde não está, em recordar o passado e viver no futuro?

Xavier de Maistre

Precursos, portanto: posto o que está posto, deveremos assumir então que, se obras e conjuntos-de-obras como *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Em busca do tempo perdido* eventualmente interessam à reflexão sobre a autoficção, isso não deve se dar como um recurso para se evitar a reflexão sobre aquilo que de efetivamente singular a autoficção põe em cena ao/sobre o seu tempo, antes o contrário: deve servir de recurso para que possamos melhor perscrutar essa singularidade. Nesse sentido, talvez a evocação de obras como essas seja profícua sobretudo para que nos situemos relativamente às esteiras genealógicas em que esta ou aquela característica específica da autoficção, em específico, se filia.

De *Roland Barthes por Roland Barthes*, então, talvez nos interesse, especificamente o trabalho com a linguagem, com a forma, que é feito por seu autor; o jogo vertiginoso de deturpação da sintaxe do romance tradicional que Barthes realiza, deturpação que seria um dos elementos da noção dubrovskiana de autoficção. Contudo, isso vai nos interessar não como um signo do progonismo⁵⁷ dessa obra como ela mesma uma “primeira autoficção”; antes, vai interessar-nos simplesmente como um indicativo relativo e pontual de específicas relações ascendentes da autoficção tal como pensada por Doubrovsky.

Já da obra monumental de Marcel Proust, talvez interesse outra coisa mais que o advento do fluxo de consciência, na medida em que esse modo narrativo se espalhou por toda a literatura, tornando-se relativamente inespecífico; talvez interesse, mais, as reflexões algo teóricas e, ao mesmo tempo, performáticas que o escritor fez, sobretudo no último volume dessa sua obra, sobre a inconfiabilidade da memória e a noção de tempo extratemporal que dela emerge. Essa

⁵⁷ Progonismo: “processo pioneiro quanto a criações artísticas, musicais, literárias”. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

perspectiva, de fato, se revelaria central na noção de autoficção criada por Doubrovsky. Vejamos o que nos diz Proust.

Autoanalisando as razões de uma felicidade, o escritor nos conta, por meio do seu narrador, sobre o seu redescobrimento – no presente – do tempo passado, o tempo então se revelando como instância extratemporal, fora do tempo.

Ora, essa causa, e a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da madeleine fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto da pequena madeleine, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro. Ele vivia apenas da essência das coisas [...].⁵⁸

Como se pode ver, no início do século passado, Proust desenhava aquilo que, décadas depois, seria tomado por Doubrovsky como um aspecto fulcral da escrita autoficcional: a redescoberta imaginativa, no presente, de uma espécie de tempo fora do tempo, a vida extratemporal, capaz de resultar como um gozo: “[...] renascera em mim um verdadeiro momento passado. § Apenas um momento passado? Muito mais, talvez: alguma coisa que, comum ao passado e ao presente, é mais essencial que ambos”,⁵⁹ anota Proust. O que Doubrovsky anota sobre a sua noção de autoficção, já no presente século, faz ecoar esses rascunhos de *O tempo redescoberto*.

[*Em Fils e, por sinédoque, na autoficção*], a homonímia autor-narrador-personagem [*protagonista*] dá ao texto um estatuto que o inscreve no pacto autobiográfico. Olhando, entretanto, um pouco mais de perto, um “eu referente” (no presente) não conta a experiência de um “eu referido” (no passado), o que é a estrutura normal de uma narração autobiográfica. Ora, duas outras considerações conferem ao texto um estatuto oposto. A enunciação e o enunciado não estão separados por um necessário intervalo, mas são simultâneos. [...] 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. Trata-se obviamente de uma *ficção*. [...] O modo de leitura se inscreve no âmbito de um pacto romanesco. [*Mas*] O pacto particular do texto é propriamente oximórico.⁶⁰

⁵⁸ PROUST, *O tempo redescoberto*, 2013, p. 212-213.

⁵⁹ PROUST, *O tempo redescoberto*, 2013, p. 213.

⁶⁰ DOUBROVSKY, *O último eu*, 2014, p. 116.

Proust também já delineava, lá atrás, outra noção que seria cara ao advento da autoficção: a noção de que a verdade alcançada pela estrita factualidade objetiva talvez seja mais superficial que aquela passível de ser alcançada pela articulação de sentidos e subjetividade. “As verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são [...] mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito”,⁶¹ escreve o autor.⁶²

Com tudo isso, o que Proust nos ajuda a perceber é a necessidade de se superar o pragmatismo positivista relativo à noção de verdade para que então se possa pensá-la com acuidade, em face de materialidades mais complexas e insubmissas ao paradigma da simplicidade, como é o caso da autoficção.

O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente – relação suprimida pela simples visão cinematográfica que se afasta tanto mais da realidade quanto mais lhe pretende limitar –, relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre em sua frase os dois termos diferentes. Podem-se alinhar indefinidamente, numa narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência, e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo, ou quando, como a vida, por meio de uma qualidade comum a duas sensações, lhe extrair a essência comum, confundindo-as, para as subtrair às contingências do tempo, numa metáfora, ligando-as pelo laço indescritível de uma aliança de palavras.⁶³

O que a autoficção se propõe fazer, pois, é isso: extrair o espírito dessa verdade pós-articulação narrativa, uma verdade que seria apreendida menos pela inteligência atuante diretamente em um mundo da plena luz – o positivismo da objetividade, a consciência, propriamente – que pela sensibilidade oriunda dos sentidos, isto é, a subjetividade em ação, o inconsciente transvasado pela autoanálise, o perscrutar-se, o perseguir-se selvagem — tal como ocorre na selvageria de um cão que gira atrás do próprio rabo.

Um dia, porém, ele despertou antes da aurora, refletiu longamente em seu leito e falou enfim a seu coração:

⁶¹ PROUST, *O tempo redescoberto*, 2013, p. 220.

⁶² Erich Auerbach sintetiza a ideia disso de que se está falando aqui da seguinte forma: “*Em busca do tempo perdido* é uma crônica de rememoração, na qual, em vez de sequências temporais empíricas, entra em cena uma conexão secreta e negligenciada de acontecimentos — justamente aquela que, olhando para trás e para dentro de si, esse biógrafo considera autêntica.” (AUERBACH, *Marcel Proust: o romance do tempo perdido*, 2012, p. 340.)

⁶³ PROUST, *O tempo redescoberto*, 2013, p. 232-233, grifo meu.

*“Com o que me assustei tanto, em meu sonho, que acordei?
 Não me apareceu um menino com um espelho?
 ‘Ó Zaratustra’, disse-me ele, ‘olha-te no espelho!’
 Ao olhar no espelho, porém, soltei um grito e meu coração
 se abalou: pois não foi a mim que vi nele, e sim a careta e o
 riso galhofeiro de um demônio.*

Friedrich Nietzsche

Em um balanço sobre a trajetória teórica do conceito de autoficção, feito em meados da primeira década do presente século, Jean-Louis Jeannelle reitera a indecidibilidade entre indícios intrinsecamente contraditórios e o caráter biface (“a autoficção pede que se acredite nela e que não se acredite”⁶⁴) como as características definidoras da autoficção — ela então, nesse sentido, como a performance artística de uma verdadeira aventura teórica. A partir disso, Jeannelle vai entrever qual poderia ser a essência do pacto autoficcional: o jogo a que ele submete o leitor, no sentido de conduzi-lo e mantê-lo em uma situação de insuficiência interpretativa, convocando-o a uma fruição que se dê mais submetida a um registro de presença que de sentido.

Nesse balanço, Jean-Louis reitera essa noção de que “a autoficção se define antes de tudo pela hesitação ou pela indecisão que produz no leitor, incerto quanto à natureza das informações apresentadas”.⁶⁵ O seu texto é o índice de um tempo em que vai-se sedimentando a noção de que a autoficção, naquilo que de efetivamente singular o seu termo reporta, diz respeito tanto a um processo de criação literária quanto a um específico processo de recepção; diz respeito, sobretudo, ao processo de criação e de fomento desse específico processo de recepção.

Chegamos aqui a um dos limites dos estudos dedicados à autoficção: o gênero só existe na medida em que produz no leitor (*qualquer que seja o estado dos conhecimentos prévios sobre o autor dos quais ele dispõe*) certa hesitação — hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado.⁶⁶

Curiosamente, a percepção desse papel fulcral da recepção para a estruturação do estatuto autoficcional também se estabelece em diálogo com a obra de Proust:

[...] pensava mais modestamente em meu livro, e seria inexato dizer que me preocupavam os que o leriam, os meus leitores. Porque, como já demonstrei, não

⁶⁴ JEANNELLE, *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?*, 2014, p. 143.

⁶⁵ JEANNELLE, *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?*, 2014, p. 145-146.

⁶⁶ JEANNELLE, *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?*, 2014, p. 150-151.

seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, não passando de uma espécie de vidro de aumento, [...] o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se lerem.⁶⁷

...e em diálogo com aquela emergência do leitor da qual Roland Barthes tratou no avançar da segunda metade do século 20, o leitor então como uma espécie de multiplicidade em que se inscreve a unidade do texto:

Assim se desvenda o ser total da escrita: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.⁶⁸

Sobre essa emergência do leitor, afirmou então Doubrovsky:

Talvez seja este o objetivo da minha escrita: o desejo de estender a atenção do leitor ao conjunto da minha vida, de introduzi-lo na minha escrita, para que minha vida seja também a dele, para que ele me acompanhe, porque esse acompanhamento do leitor é que me interessa. Eu não escrevo para mim. Há um leitor diretamente incluído em cada um dos meus livros. Eu creio que uma das grandes funções do presente é de tornar a coisa imediata tanto para o autor quanto para o leitor.⁶⁹

Paralelamente a essa emergência do leitor, o postulado de Jeannelle também vai dialogar com aquela reflexão mais tardia que Barthes e, no Brasil, Diana Klinger fizeram sobre uma re-emergência do autor em face dessa emergência do leitor, o autor-sujeito então ressurgindo, em meio e por meio do seu texto, como uma espécie de ficção socialmente dialógica.

Em *Escritas de si, escritas do outro*, Diana Klinger vai explicar que, na autoficção, esse “autor que retorna não é o sujeito do trauma. Também não é o mesmo sujeito romântico, protagonista da cultura humanista, cuja morte sentenciara Foucault”,⁷⁰ assim como “não é mais aquele que sustenta a autobiografia”, mas um autor posterior à crítica filosófica da noção de sujeito, que se estabelece de um modo que “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais”.⁷¹

⁶⁷ PROUST, *O tempo redescoberto*, 2013, p. 387-389.

⁶⁸ BARTHES, *A morte do autor*, 2004, p. 64.

⁶⁹ DOUBROVSKY apud VILAIN, *L'autofiction selon Doubrovsky*, 2005.

⁷⁰ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2012, p. 23.

⁷¹ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2012, p. 45.

Seu retorno, nesse sentido, se daria como “uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito”,⁷² se o dizemos pensando em Freud, citando Diana Klinger; ou se daria como a emergência de uma falta (a falta do real), se agora o dizemos lacanianamente — e a revelação desse real como falta. Barthes então sintetiza a questão:

Talvez então retome o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Essa ficção não é mais ilusão de uma unidade; é, ao contrário, o teatro de sociedade na qual fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é *individual* — mas não pessoal.⁷³

Das entrelinhas dessa conversa, ressoa aquela noção lacaniana de um *eu* que, ao vislumbrar pela primeira vez uma projeção de si mesmo no espelho, ao tempo da infância, e identificar nela tanto o si mesmo como um duplo seu, passou a estar irredutivelmente, de então – ou seja, desde antes da sua determinação social – em diante, situado “numa linha de ficção”;⁷⁴ uma linha de ficção que será sempre insuficiente e inescapavelmente submetida a um dinamismo libidinal e dialógico relativo à sua própria realidade, na qual esse eu seguirá de então em diante tentando sempre se antecipar.

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o *estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação — e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica — e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental.⁷⁵

Os argumentos de Lacan sobre o estágio do espelho – nos quais se vislumbra a ideia de o sujeito ser, ao mesmo tempo que si mesmo, um seu próprio *alter ego* – vão ser instrutivos para pensarmos a autoficção nos termos de um desejo (não um “querer”, não uma “vontade”, não uma “esperança”, mas um *desejo*) de si mesmo. Além disso, eles vão colaborar para pensarmos o sujeito da autoficção, no plano da autoria, também como um leitor de si mesmo;

⁷² KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2012, p. 30.

⁷³ BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 73, grifo meu.

⁷⁴ LACAN, *O estágio do espelho como formador da função do eu*, 1998, p. 98. No trecho em que fala sobre o eu como instância situada “numa linha de ficção”, Lacan retoma, da bifurcação em *je* e em *moi* que os psicanalistas da Escola Francesa de Psicanálise promoveram do *ego*, o *moi*, ou seja, o ego no âmbito da representação da imagem que o sujeito tem de si mesmo, do seu sentimento de identidade. O *je*, anoto a título de registro, diz do ego como sujeito do inconsciente e como instância psíquica encarregada de realizar funções. (Cf. ZIMERMAN, *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*, 2008.) Na maior parte dos usos que faço aqui do vocábulo “eu”, essa distinção não se faz particularmente necessária; em todas as ocasiões em que for, ela será demarcada.

⁷⁵ LACAN, *O estágio do espelho como formador da função do eu*, 1998, p. 100.

o autor da autoficção como um sujeito que, ao tempo da sua escrita, é simultaneamente sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, e que busca se descobrir no que se depreende do intervalo entre essas duas instâncias, da tensão entre elas, da brecha por meio da qual elas se comunicam.

Em resumo: ao cotejarmos o que Doubrovsky e Lacan nos dizem, perceberemos que, concebido justamente para tentar dar conta daquilo de inalcançável sobre nós mesmos com que Freud nos confrontou, o gênero literário da autoficção realiza-se também como uma projeção especular, na vida adulta do sujeito que (se) escreve, daquela mesma experiência espantosa vivida pela criança junto ao primeiro espelho com que efetivamente se confrontou e se viu, transitando então para o assombro de sua mortalidade.

Estamos falando daquela experiência em que a criança, a partir dos seus seis meses de idade, e até ali pelos dezoito meses, em algum momento descobre que aquilo que ela vê no espelho é *também* ela mesma, ainda que essa não lhe pareça uma ideia muito lógica. Bem, já vimos essa imagem aqui. E, em razão do caráter assombroso disso tudo, ela passa imediatamente a jogar com isso, realizando movimentos lúdicos para serem repetidos pela imagem refletida, movimentos que, a rigor, no caso de alguém vocacionado para a pesquisa, pode terminar descambando em uma tese situada no limite do legível...

Olhando-se no espelho, podemos imaginar, em dado momento a criança não sabe mais quem repete quem, se ela ao reflexo ou o reflexo a ela, e começa a desconfiar da existência de um certo equívoco entre o que seja a imagem como símbolo e o que seja o imaginado simbolicamente... Ora, não é também isso que, atravessado pelo seu desejo, realiza o escritor de autoficção? Num primeiro momento, ao produzir o seu texto, ele perlabora ludicamente a si mesmo, suspeitando conscientemente apenas a intenção de produzir uma imagem sua; contudo, ao se deparar com o que escreveu (isto é, ao se ler simultaneamente ao momento em que se escreve), é aí que ele se descobre sendo aquilo que disse de si, como se fosse ele também um produto do seu texto, e não o texto um seu produto, apenas.⁷⁶

Eu falo tudo isso no âmbito de uma teorização, naturalmente, mas também em razão de uma prática, na medida do estatuto que esta tese também tem de texto autoficcional. Trata-se de fato de um processo ambíguo, uma pista de mão dupla: ao iniciar uma frase, inicio-a por haver algo que pretendo dizer; na medida em que escrevo, eu é que acabo sendo informado de algo que, tenho certeza, eu não sabia antes; ao menos não em tal forma, em tal estruturação.

Se começo a dizer algo de mim, escrevo atravessado pela pretensão de dizer algo que, em mim, já seja; o que ocorre, contudo, é que eu vou me tornando esse algo na medida mesmo

⁷⁶ No aforismo de Edgar Morin sobre a complexidade: “o produto é produtor do que o produz”. (MORIN, *Introdução ao pensamento complexo*, 2015, p. 87.)

em que o vou escrevendo — logo, revela-se, por meio da escrita desse algo, a noção de que eu não o era antes; ao menos não assim, não exatamente, não dessa forma, não nessa fôrma. Tudo, claro, se estabelece de forma a colocar em jogo as próprias relações entre consciente e inconsciente, mas a minha suspeita é que a coisa não se limite a isso. Penso que não se trata apenas de inconsciente revelado consciente, mas de um processo mesmo de autopoiese, se pensamos o termo em seu sentido biológico, realmente, tal como fora dicionarizado.

Deslumbrando-se então com esse jogo, em que tudo o que se revela é, nas palavras de Lacan, “a impotência da consciência pura de superar qualquer situação”,⁷⁷ o sujeito-autor vai então suspeitar ser ele mesmo uma projeção especular do que foi escrito, mas só ao mesmo tempo em que o que foi escrito também vai-se revelando como uma projeção especular de si mesmo. (Dobrovsky, em dado momento, sobre *Fils*: “Neste texto, [eu] sou eu de novo.”⁷⁸)

Tudo ocorre de forma a esse sujeito-autor, ao cabo, concluir que ambas, materialidade literária e materialidade orgânica, são o ser *outra vez*, reproduzindo-se especularmente em um sistema de retroalimentação o qual ele vai perseguir até as raias da lucidez, se nos permitimos pensar aqui a ideia de loucura como um disfemismo para alienação. E é nesse contexto que se situa a relevância do nome próprio para a autoficção.

Nome do autor

*Impresso
como parece estranho
o mesmo nome
com que te chamam*

Ana Martins Marques

*Claro, os nomes.
A Mentira Grande.*

Gonçalo M. Tavares (incorporando Novalis)

Retomando Émile Benveniste, Leyla Perrone-Moisés nos lembra das implicações de se dizer “eu”:

Os pronomes pessoais não têm referente fixo, dependem do contexto de fala para que seu referente seja identificado. Na linguagem escrita, logo que o enunciador diz “eu”,

⁷⁷ LACAN, *O estádio do espelho como formador da função do eu*, 1998, p. 102.

⁷⁸ “Dans ce texte, je, c'est encore moi.” (DOUBROVSKY, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, 1980, p. 89.)

ele se desdobra em dois: aquele que enuncia no mundo real e aquele outro que passa a existir por escrito. “Eu é um outro”, disse Rimbaud já há muito tempo.⁷⁹

Pensemos, a partir disso, nas implicações de o autor ostentar, paralelamente a esse “eu” já desdobrado, o seu nome próprio na autoficção: à medida que se refere por seu próprio nome, e não apenas pelo pronome eu, ele instaura uma segunda dubiedade, agora em razão de abordar-se simultaneamente na primeira e na terceira pessoa, o si mesmo e a sua própria alteridade projetada. Com tudo isso, pode-se notar, esse autor pluraliza-se em uma radicalizada sensação de multiplicidade.

Exemplifica a questão o que Doubrovsky nos diz sobre o uso de seu próprio nome em sua obra magna:

Em *Fils*, meu nome surge pouco a pouco, sob a forma de iniciais gravadas em uma pasta, *J.S.D.*, depois em *mise en abyme* de meus dois nomes, *Julien-Serge*, enfim pela maneira como me chamam, *Professor Doubrovsky*, quando chego em meu gabinete da Universidade de Nota York.

[...] As letras de meu nome não são fornecidas em meu texto logo de início apenas com o intuito de insistir na questão da autoficção, e provocar o leitor. Mais profundamente, essas letras debulhadas separadamente representam o não pertencimento do sujeito à sociedade em que vive e na qual seu nome é difícil de se pronunciar e memorizar. As letras despedaçadas ilustram também o despedaçamento irremediável do referido sujeito literalmente in-coerente (despedaçamento, fragmento, lacuna, vazio, esquizo, cissiparidade etc. estão presentes em todos os meus livros para caracterizar seu modo de ser.) [...] A oposição entre meus dois nomes Julien e Serge, longamente comentada em *Fils*, opõe o Julien da fusão com a mãe e o Serge em relação com o mundo exterior (amigo, amante, professor, escritor). Quando o autor-narrador se pergunta o que vai pôr primeiro no fundo do primeiro baú, a voz da mãe, *vous ne pouvez pas oublier rien Julien*, ressoa no mais profundo de mim. Nada esquecer ou perder, obsessão materna, não esquecer uma mãe perdida.⁸⁰

Das coincidências: Lacan trabalhava essa questão do nome próprio na mesma época e no mesmo país em que Doubrovsky escrevia *Fils*, em meados dos anos 1970.

Ao tratar da obra de James Joyce, sobre a qual se debruçou em seminário ministrado nos anos que antecederam o lançamento de *Fils*, Lacan nos lembra do ato de nomeação como uma ação-chave para o (auto)reconhecimento, facultando-nos relacionar o nome do autor ao *Nome-do-Pai* e pensar a obra literária como um instrumento-chave para o autorreconhecimento do escritor:

(...) toda realidade psíquica, isto é, o sintoma, depende, em última instância, de uma estrutura onde o Nome-do-Pai é um elemento incondicionado.

O pai, como nome e como aquele que nomeia, não é o mesmo. O pai é esse quarto elemento – evoco aí alguma coisa que somente uma parte de meus ouvintes poderá

⁷⁹ PERRONE-MOISÉS, *A autoficção e os limites do eu*, 2016, p. 208.

⁸⁰ DOUBROVSKY, *O último eu*, 2014, p. 114-118.

considerar – esse quarto elemento sem o qual nada é possível no nó do simbólico, do imaginário e do real.

Mas há um outro modo de chamá-lo. É nisso que o que diz respeito ao Nome-do-Pai, no grau em que Joyce testemunha isso, eu o revisto hoje com o que é conveniente chamar de *sinthoma*.⁸¹

Lacan introduziu a expressão “Nome-do-Pai” para designar o fundamental significante da função paterna, conceito mediante o qual a função simbólica integra-se numa lei que significa a proibição do incesto.⁸² “O pai exerce uma função essencialmente simbólica, ou seja, ele nomeia, dá o seu nome, e, através desse ato, encarna a lei [...] essencialmente pela linguagem, a qual estabelece uma ponte com a cultura [*ou uma passagem da natureza para a cultura*]”,⁸³ anota David Zimmerman (fazendo-nos lembrar particularmente Kafka e a motivação maior de sua produção literária, o pai-lei-deus).

Alargando essa perspectiva analítica de forma a fazê-la alcançar o campo literário de forma ampliada, o que se está pensando aqui, então, é na ostentação do nome próprio na literatura autoficcional como uma confrontação com a lei que estabelece as fronteiras do sujeito, que o encerra culturalmente, que o delimita simbolicamente. Essa ostentação revelaria a intenção do sujeito de alcançar alguma verdade mais submersa em si e nisso gozar.

Ela, a ostentação, vigoraria como um quarto elemento, próprio da configuração de todo esse processo *nos termos de uma atividade*, como tentou dar a ver Lacan mais para o fim de tudo; os termos de uma realização artística, aqui dizendo-o mais diretamente.

Nesse aspecto, a relevância do nome para a autoficção reincide aquela relevância que Philippe Lejeune já havia delimitado para ele no caso da autobiografia. Retomo o que argumenta Lejeune naqueles meados de anos 1970, estabelecendo um diálogo indireto com as reflexões lacanianas:

É no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como mostra a ordem de aquisição da linguagem pela criança. A criança fala de si mesma na terceira pessoa, chamando-se pelo próprio nome, bem antes de compreender que também pode utilizar a primeira pessoa. Em seguida, todos utilizam “eu” para falar de si, mas esse “eu”, para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio.⁸⁴

E ainda:

⁸¹ LACAN, *Joyce, o sintoma*, 2007, p. 163.

⁸² Cf. NOME-DO-PAI. In: ROUDINESCO, *Dicionário de psicanálise*, 1998, p. 541.

⁸³ ZIMMERMAN, *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*, 2008, p. 291.

⁸⁴ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 26.

A aquisição do nome próprio é certamente, na história do indivíduo, uma etapa tão importante quanto a fase do espelho. Essa aquisição escapa à memória e à autobiografia que só é capaz de narrar aquele segundo batismo invertido que representam para a criança as acusações que a imobilizam num certo papel, através de um qualificativo (...). O primeiro nome recebido e assumido – o nome do pai – e sobretudo o nome próprio, que nos distingue dele, são, sem dúvida, dados fundamentais na história do *eu*. Prova disso é que o nome nunca nos é indiferente, quer o adoremos ou o detestemos, quer aceitemos o que nos foi dado ou que tenhamos preferido escolhê-lo nós mesmos (...)⁸⁵

Aqui, instaura-se uma profícua ambiguidade, se somamos as inspirações de Lacan e Lejeune: o pai é o nome, o pai é o que nomeia, o Nome-do-pai é o que castra, qual fosse um deus; ao mesmo tempo, o nome *próprio*, recebido do pai, é o que nos distingue dele, facultando-nos aquilo que conquistamos psicologicamente, se é que conquistamos, ao título de alguma emancipação possível. Anota Gonçalo M. Tavares: “Se igualzinho ao Pai, então para quê SER FILHO?”⁸⁶ Anota Leda Maria Martins, no poema *Teares*: “E na ânsia / do pecado / na dor / do prazer / todo pacto / todo nome / foi velado.”⁸⁷ Anoto eu: eu, Ewerton Martins Ribeiro, filho de José Luiz Ribeiro de Souza, aquele que... aquele que fora o meu pai.

A autoficção, pois, seria o exercício do escritor de perseguir essa coisa *alguma*, na expectativa de poder fazer desse *quarto* (que é “elemento”, mas que também nos alcança como um cômodo que tenta encerrar e fazer dormir) uma espécie de *quinta* à portuguesa, um campo em que se possa correr em relativa liberdade, em relativa emancipação. Gonçalo M. Tavares outra vez: “Portanto: ser Melhor que o Pai, para justificar os dias.”⁸⁸

Se a autobiografia e a memória só são capazes de narrar esse segundo batismo que é estabelecido pelos qualificativos que, durante a sua vida, vão imobilizando o sujeito em determinados papéis, a autoficção é essa literatura que, incapaz de seguir se submetendo a essa simples (re)capitulação, vai realizar-se, para o sujeito, como um *dar-se ao desejo* de buscar esse primeiro batismo impossível, aquele batismo de um tempo pré-espelhar, o tempo uno, tempo de quando se era indistinto da mãe (e do pai), o tempo pré-fórceps, imemorial, o tempo fora do tempo, em que seria possível, de algum modo, se quintuplicar, sextuplicar, septuplicar...

Tavares, Novalis: “É urgente levar a cabeça a passear lá fora, como se faz aos cães.”⁸⁹ Levemos, pois.

⁸⁵ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 41.

⁸⁶ TAVARES, *Investigações. Novalis*, 2020, p. 79.

⁸⁷ MARTINS, *Cantigas de Amares*, 1983, p. 21.

⁸⁸ TAVARES, *Investigações. Novalis*, 2020, p. 79.

⁸⁹ TAVARES, *Investigações. Novalis*, 2020, p. 79.

*Ramagens
se as juntarem e enlaçarem
uma cabana surge
desenlaçai-as e tereis
como antes a planura*

Junichiro Tanizaki
(rememorando um antigo poema japonês)

Agora estamos a caminho do Saara, um pouco depois de Tizi n'Tichka, na estrada que cruza o passo das montanhas do Alto Atlas, a travessia do sustentáculo do mundo.⁹⁰ A estrada está em obras, vai ser triplicada de Marraqueche a M'hamid, vilarejo que fica já na entrada do deserto.

Em uma curva, o 4x4 diminui a velocidade, que já é baixa em razão das obras, e então vejo no acostamento direito, em um vão da encosta de terra vermelha, três grandes pedras dispostas uma por cima das outras.

Olho para essas pedras. Quem as colocou ali? O carro avança e as pedras já sumiram da minha visão, mas então sou transportado para algum passado fora do tempo, um passado que de repente se situa neste meu exato tempo presente, não diacrônico, o sonho diurno, e nele eu vejo um operário, sentado no comando de uma imponente retroescavadeira.

É coisa de meio-dia, talvez o mesmo horário de agora, este instante em que tenho os olhos pregados no vidro do carro, como que olhando para a paisagem que se move ao meu lado, desconfiando a insuficiência do ar condicionado e prestando atenção em uma realidade já muito distante disso tudo que se passa aqui, ainda que tão presente, tão simultânea, posto que imaginária.

É meio-dia, pouco mais do que isso. Prestes a interromper o seu turno para almoçar, o operador faz um movimento para desligar seu trator, mas antes que o faça ele vê as minhas três pedras no canto do canteiro de obras, três grandes pedras sem função, acumuladas em um canto, de modo a não atrapalhar os trabalhos. É quando o homem pensa em colocá-las umas por cima das outras.

⁹⁰ Hoje, muito tempo depois, enquanto alternava a revisão deste trecho da tese com alguns passeios virtuais, caio numa citação que o amigo Luis Maffei faz do que Peter Pál Pelbart anota em *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento* e sorrio com aquilo que essa citação desavisadamente me ensina: “Atlas é um titã que desafiou os deuses, querendo repassar aos humanos o poder dos céus. Por isso, foi condenado a sustentar pelo resto dos tempos, com o próprio corpo, a abóbada celeste. Atlas é aquele que carrega; aquele que com sua força descomunal experimenta o descomunal peso dos céus. Como sabemos, são os escravos [*sic*] e vencidos que mais sentem o peso do que carregam, por conseguinte, são eles os que mais sabem do mundo. Assim, o Atlas contemporâneo já não corresponde a um gigantesco titã que segura o céu, mas ao errante que carrega o mundo desde baixo, o sem teto, o sem nome, o indigente [...]”.

Não há razão para que ele faça isso, senão a vontade de fazê-lo. Ele não pensa sobre o assunto, apenas *sente* esse desejo e *sabe* que precisa atendê-lo. Uma das pedras tende para o preto, as outras duas têm a cor clássica do Marrocos, o rosa-salmão que dá a Marraqueche o seu apelido de cidade vermelha.

De início, o homem pensa em colocar a preta por cima, maior, mas depois pensa em colocá-la no meio, uma forma de pacificar a questão com um lugar-comum estético. Lugar-comum, sim, mas ele não pensa sobre isso. Apenas acha que ficará mais bonito, mais *lógico*. No que ele pensa, os outros operários o chamam para almoçar, mas ele pede que esperem um minuto.

Enquanto o operador movimentava o braço da máquina, os demais ficam observando. E, na medida em que o trabalho avança, os colegas vão percebendo a sua intenção. Ninguém pergunta por quê, mas alguns já se permitem uns palpites. “Desativa as pernas estabilizadoras”, diz o primeiro. “Em vez da caçamba, usa o carregador”, sugere outro. “O outro lado dessa aí é melhor para equilibrar”, alerta um terceiro. “Mais para ali tem um chão mais lisinho, ó”, palpita o quarto.

O operário coloca a primeira pedra no centro de um espaço vazio, na lateral do canteiro de obras, na margem da estrada, ao pé de um morro de terra. Curiosamente, opta por começar pela mais escura, em vez de seguir o seu plano inicial. De alguma forma, ele percebe que deve proceder dessa forma. (E é no decorrer mesmo do processo que ele percebe.) E percebe sem notar, ele apenas procede assim, sem que sua consciência discorde de como procede a sua intuição.

Em seguida, ele leva o trator até a segunda e a recolhe com o mesmo cuidado. É uma das laranjadas, a mais gordinha. Ele a dispõe sobre a preta, e então os amigos dão dicas do melhor ângulo para o equilíbrio, o ponto ideal para que a segunda pedra encontre a estabilidade necessária. Valem-se, decerto, do benefício de poder olhar a coisa toda de fora, de um ponto mais afastado, e então oferecerem o seu ponto de vista ao colega, de forma a possibilitarem a soma de perspectivas.

Enquanto a retroescavadeira se move na direção da última pedra, alguns dos operários que assistem a cena já se entusiasmam, como que antecipando o resultado. Ninguém questiona a ausência de qualquer razão funcional para aquela excitação, nem mesmo o chefe de obras, que assiste a tudo com interesse, esquecido por um momento do que exige o seu crachá capitalista.

Quando dispõe a terceira pedra sobre as outras duas e elas se equilibram, o operário puxa o trator para um canto, desliga o motor, desce pela escada e caminha até os seus

companheiros. Ele para ao lado deles. O que está mais ao seu lado lhe dá dois tapinhas nas costas, mas ninguém diz mais nada. O que está ao seu lado deixa a mão pousada sobre seu ombro, como que enfatizando o cumprimento por meio de uma hesitação. Os demais ficam olhando para as pedras, com um olhar distraído.

Tudo isso dura menos que um instante. E, no instante seguinte, alguns dos operários já conversam trivialidades, mas ainda oferecem alguma atenção temporal àquele acontecimento.

Ainda que todos já estejam conversando, ninguém menciona as pedras, ninguém menciona a ação; ninguém fala no assunto. E então alguém diz “Vamos?”, e todos consentem, calados. O operador da retroescavadeira segue com eles, mas ainda uma vez ele olha para trás.

Agora os operários estão todos no refeitório, montado não muito longe. As três pedras sedimentam-se ali, e agora já é este instante em que estamos todos a caminho do Saara, tanto tempo depois, dentro de um 4x4 de ar condicionado duvidoso, e que então eu vejo este monumento, totem cuja visão não me ultrapassa um instante, mas que coloca a mim e ao meu querido operário em definitivo contato, um contato fora do tempo e do espaço, que ocorre sem que a sua consciência nunca possa saber, mas de forma que a sua sensibilidade desde sempre soubesse.

CAPÍTULO QUARTO

A AUTOFICÇÃO COMO UM GÊNERO, CONQUANTO COMPLEXO, E A SUA DEFINIÇÃO COMO ‘ENTRE LUGAR’ E COMO ‘NÃO LUGAR’; OS NÍVEIS DE REALIDADE E OS ESTALOS NO OUVIDO; O DESERTO E O TEMPO, A CHAMA DA VELA E A IMAGEM DO CÃO

A entrada no bar

O escritor, o jornalista e o acadêmico entram no bar, e, antes mesmo que se sentem, todos os clientes vão embora, sinceramente ofendidos (alguns permanecem na rua, assistindo ao espetáculo através da janela). No fundo do salão, o bêbado se ressentido de não estar incluído entre o “todos”, mas em menos de um segundo volta a não se importar com mesma merda alguma de sempre.

O mesmo instante, mas de um ângulo diferente: escritor, jornalista e acadêmico entram no bar.

— Você por aqui! — saúda o garçom.

— “Vim nos trazer este humilde presente” — sorri o jornalista, entregando uma garrafa de cachaça ao amigo. Do fundo do salão, o bêbado os assiste, subitamente interessado.

Ainda este instante, em uma outra perspectiva: — Você por aqui... — lamenta o garçom.

— “Estou só dando uma olhadinha” — desconversa o acadêmico, tentando piada. Do fundo do salão, o bêbado os assiste, com alguma vergonha alheia.

O mesmo instante, e então o garçom: — Você por aqui.

— Eu estou sempre por aqui — crava o escritor. — Vocês garçons é que mudam de tempos em tempos. Do fundo do salão, o bêbado os assiste, sem discordar.



Três pedras aos pés da estrutura que suporta o peso do mundo.



O mundo cada vez mais pesado. Às vezes, contudo, um respiro.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade

Estou sentado na mesa da cozinha da minha casa no bairro Pindorama. O chão é de cimento queimado vermelho, mas eu não vejo o vermelho: estamos sem luz. Por toda a casa, velas possibilitam que vejamos a nós mesmos e nos movimentemos. Tenho os pés descalços, meus dedos tocam o chão frio.

Pessoas andam pela casa, resolvem coisas, mas eu não me atento a isso: tenho uma vela de cera que jaz quase totalmente derretida à minha frente, e, ao lado, um copo de requeijão vazio. Já faz alguns minutos que venho colocando o copo sobre a vela para ver a sua chama arrefecer através do vidro. Fico controlando a entrada de oxigênio e observando a influência que ele tem na manutenção dessa chama.

Em alguns momentos, sou mais lento que a física, e a vela se apaga. Nessas ocasiões, tenho de acendê-la novamente com um fósforo, já gastei vários fósforos. Em outros, consigo levá-la ao limite da sua sobrevivência — avançar nesse limite, e, antes da sua morte, levantar novamente o copo, permitindo-a outra vez respirar, e então outra vez avançar.

Meu objetivo é avançar cada vez mais no controle da privação de oxigênio da vela, levar a sua chama ao limite da sua superação: descobrir a fronteira exata da sua sobrevivência, encontrar o intervalo entre a vida e a morte da chama, a exata fronteira, a sua interseção, e para dentro dela avançar.

Não pensei hoje em quantos anos tenho. Sei que, à minha frente, tenho uma vela de cera encerrada, qual acredito ser capaz de encontrar, em um mesmo instante do tempo, acesa e apagada. É esse o instante que eu busco, instante no qual se situaria a tese que eu escreveria décadas depois — ou seja, agora.

*O cão do planeta é o homem.
— “Busca”, e ele vai.
A cauda, quando abana, é o contentamento.
É o cérebro, a cauda, e está contente!
O Filósofo.*

Gonçalo M. Tavares (incorporando Novalis)

A despeito do fértil debate que o surgimento da autoficção, como prática e conceito, fomentou nas últimas décadas, algumas questões relativas ao conceito alcançariam a escrita desta tese ainda em discussão, sem resposta satisfatória na literatura teórica — a começar pela própria definição sobre se o termo designa ou não um gênero literário efetivamente novo. Nos idos de 2010, Doubrovsky ainda vai considerar a questão em aberto;⁹¹ em 2016, Leyla Perrone-Moisés reitera o entendimento da autoficção como gênero como algo ainda não pacificado.⁹²

Da minha parte, penso que já contamos com um instrumental teórico suficiente para superar os efeitos gerados por aquela noção pasteurizada de autoficção que fora colocada em cena pela “segunda teoria” de Vincent Colonna e Gérard Genette e enfim nos concentrarmos naquilo que, de efetivamente novo, a noção doubrovskiana de autoficção põe em cena. Na esteira de Jacques Lecarme, Philippe Gasparini é um teórico que nos capacita a retornar ao (e avançar no) estabelecimento desse entendimento da autoficção como um subgênero de fato novo e de vanguarda, com características efetivamente próprias; um gênero romanesco e autobiográfico, intrinsecamente contraditório e próprio da nossa época e seu porvir.

Gasparini vai reestabelecer o entendimento da autoficção como um subgênero surgido justamente como resultado (e para dar conta) de uma efetiva clivagem ocorrida no campo das narrativas autorreferentes, clivagem causada pelo surgimento e sobretudo desenvolvimento avançado da psicanálise e a reconfiguração que ela promoveu nas noções de sujeito, de identidade, de verdade, de sinceridade e de memória.⁹³

Antes de Freud e Lacan, pensava-se o sujeito em uma perspectiva algo natural e estática, situado em um suposto real último, e de certa forma coincidente consigo mesmo — passível, assim, de ser alcançado (ao menos hipoteticamente) na totalidade de identidade de sua ontologia, como pretendia a autobiografia clássica. Depois de Freud, e sobretudo após a sistematização avançada do seu pensamento feita por Lacan, passamos a perceber – a saber perceber – o real como uma conjectura linguística, no limite, uma fantasia, e reconsideramos a noção do sujeito agora como uma entidade, em certa medida, ficcional, que se autoconstrói contínua e circularmente, como que produzindo a si mesmo por meio das narrativas que produz, em um sistema de causalidade global e circular.

É nesse sentido que, em dado momento, Paul Valéry vai defender que quando optamos por uma linguagem supostamente “natural” (como a da autobiografia, a do discurso jornalístico, a do discurso histórico mais clássico etc.), apenas “defendemo-nos de uma afetação por meio

⁹¹ Cf. DOUBROVSKY, *O último eu*, 2014.

⁹² Cf. PERRONE-MOISÉS, *A autoficção e os limites do eu*, 2016.

⁹³ Cf. GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014.

de outra”.⁹⁴ Valéry diz que, considerada toda a complexidade psicológica humana ora descoberta, é já impossível que o sujeito se divida para determinar, dentre seus comportamentos, quais resultam do artifício e quais resultam da espontaneidade.

Sobre essa relação entre a autobiografia clássica, a autoficção e a questão freudiana, Doubrovsky vai, então, escrever:

Mas então, me perguntarão com todo o direito: se o senhor considera as autobiografias clássicas como narrativas-romances de si, o que as diferencia da autoficção [...]? Responderei que, nesse meio-tempo, a relação do sujeito consigo mesmo mudou. Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido. Como diz tão bem Robbe-Grillet em seu livro *Le miroir qui revient* [O espelho que retorna]: “Eis tudo o que resta de alguém, ao fim de tão pouco tempo, e, em breve, certamente, também de mim mesmo: peças desemparelhadas, pedaços de gestos congelados e de objetos sem continuação, perguntas no vazio, instantâneos enumerados desordenadamente, sem que se consiga realmente (logicamente) encadeá-los.” Eu próprio tinha escrito em *Le livre brisé* [O livro quebrado], mais ou menos na mesma época: “Não percebo de modo algum minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história”. Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a lembramos. (...) Os tempos mudaram.⁹⁵

Encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita. Do que Doubrovsky diz aqui? De certo modo, diz de como, para dar a ver o meu ponto, eu preciso mobilizar a imagem daquele cão que gira em torno de si mesmo, perseguindo o próprio rabo, do qual eu já ameacei falar.

Olhemos para a materialidade da folha de papel com atenção, aquela mesma atenção da qual Antoine de Saint-Exupéry tratou com maestria, com sua imagem de uma cobra digerindo um elefante; essa atenção lúdica tão difícil de ser empregada por adultos... Ao fazê-lo, talvez possamos ver, materializado na forma de um “C”, esse meu amado cão, um animado vira-lata caramelo, mas rajado de branco, a minha espécie de cão *sabino*; apenas mais um entre os tantos cachorros que, fiquemos com essa imagem, correm livres pelas ruas de uma cidade qualquer do interior de Minas Gerais, do Brasil, do mundo...

Esse meu vira-lata é um cão que, como todo cão, é muito interessado em tudo saber, mas que de tudo se desconhece. E que, em dado momento, suspeita haver, na curva do limite

⁹⁴ VALÉRY *apud* GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014, p. 188.

⁹⁵ DOUBROVSKY, *O último eu*, 2014, p. 122-124, grifo meu.

da sua percepção, algo que talvez seja a extremidade daquilo que ele desde sempre estava a procurar, conquanto não saiba exatamente o que seja isso a que desde sempre o seu desejo o convoca. Esse é o instante em que o meu cão dispara em instintiva perseguição circular, caçando o próprio rabo, ao qual ele tenta entrever de súbito e esguelha, sem nunca de todo conseguir. Ao mesmo tempo que diverte, a cena nos compadece, dada a sua ingenuidade.

Pensemos mais detalhadamente no desafio com que se depara esse cão. Mal inicia a sua empreitada, o animal se depara de fato com um problema, do qual vai tomando conhecimento no próprio avançar do seu movimento: ao mover o focinho um milímetro na direção do próprio rabo (que não é outra coisa senão ele mesmo, aquilo que ele visa alcançar), ele termina por pressentir o seu rabo também se movendo esse mesmo milímetro para a frente, afastando-se dele na mesma proporção em que ele se aproxima, e tudo simultaneamente.

O nosso cão, então, como um “C”, o cê que dá início ao cão: do que nos diz, traduzida, essa imagem? Diz da existência de uma defasagem insuperável entre o sujeito e si mesmo, uma espécie de distância de si; diz da autoficção, como gênero, como um jogo que o escritor realiza no seio dessa defasagem, jogando com ela um jogo do eu, como que à moda de uma cíclica assonância franco-brasileira: *je*, eu, jogo, *jeu*.

O que a autoficção se esforçará para narrar, então, será esse sujeito defasado — e essa própria defasagem, o seu enfrentamento, a sua subversão por meio de dobras-de-dorso; um sujeito a rigor inalcançável por si mesmo, conquanto já esteja paradoxalmente desde sempre em si, e tentando; um sujeito que se apresenta por meio de suas serifas, a se perseguirem.

A autoficção cantará esse sujeito que, de saída, persegue-se sabendo da impossibilidade de se alcançar, um sujeito que inclusive *sabe* (porque este é o sabor meio amargo que sente, enquanto se dá a seu afã) que o ato mesmo de se perseguir é o que faz com que aquilo que ele persegue se afaste de si em uma mesma exata proporção; um sujeito que, então, vive essa perseguição como o seu exercício pessoal de autoanálise; a escrita então não como um espaço de reportagem pós-analítica, mas como o espaço mesmo em que a análise ocorre, no tempo presente.⁹⁶

Trata-se, com efeito, de uma experiência que transcorre em termos semelhantes aos do sonho, imagem com a qual Lacan nos ajuda a avançar nesse mapeamento da autoficção.

Correlativamente, a formação do [eu]⁹⁷ simboliza-se oniricamente por um campo fortificado, ou mesmo um estádio, que distribui da arena interna até sua muralha, até

⁹⁶ Cf. DOUBROVSKY, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, 1980.

⁹⁷ Aqui, “[eu]” como o *je*, ou seja, o *ego* como sujeito do inconsciente e como instância psíquica encarregada de realizar funções.

seu cinturão de escombros e pântanos, dois campos de luta opostos em que o sujeito se enrosca na busca do altivo e longínquo castelo interior, cuja forma (às vezes justaposta no mesmo cenário) simboliza o *isso*⁹⁸ de maneira surpreendente. E, do mesmo modo, desta vez no plano mental, vemos realizadas essas estruturas de obra fortificada cuja metáfora surge espontaneamente, como que saída dos próprios sintomas do sujeito, para designar os mecanismos de inversão, isolamento, reduplicação, anulação e deslocamento da neurose obsessiva.⁹⁹

Vão ser, pois, esses dois campos de luta opostos que o escritor de autoficção tentará vencer por meio da forma justaposta – e articuladora de uma contradição – que ele confere ao seu texto, na esperança de restar ele mesmo como uma espécie de resultado terceiro de tudo isso, o resultado capaz de sobrar desse esforço centrípeto de Sísifo.

Quem é, portanto, o autoficcionista conceitual de que estamos tratando aqui? Trata-se de um sujeito que, em suma, sem ignorar o caráter de fado do que busca empreender, propõe-se ainda assim esse seu procurar-se, esse seu mastigar-se, tomando-o como a sua aventura possível, a parte que lhe cabe no quinhão das nossas partilhas comuns. Em jogo, naturalmente, está menos a possibilidade ou não de se vencer a disputa que a possibilidade de experimentar em si mesmo o caráter lúdico do jogo, tentando descobrir, dele, o que pode advir quando se transcende o maniqueísmo disjuntivo do par vitória/derrota; quando se supera a sua suposta oposição, a sua suposta necessidade... Autoficção, portanto: vitória e derrota contíguas, ou melhor, sobrepostas, transvasadas uma em outra.

De algum modo, tudo isso de que trato aqui já havia sido estabelecido lá atrás, em 1977, nas palavras do terceiro dos três parágrafos com que Serge Doubrovsky definiu, em *Fils*, as intenções do seu livro e a noção de autoficção — trecho que eu já citei aqui, no início deste trabalho:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fils* de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritas de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer.¹⁰⁰

⁹⁸ Reservatório inicial da energia psíquica, de natureza inconsciente e regido pelo princípio de prazer, o *isso* (ou *id*) corresponde ao caótico polo pulsional da personalidade do indivíduo, cujos conteúdos pulsionais inconscientes vão dos adquiridos e recalçados aos inatos e hereditários. No postulado freudiano da teoria estrutural da mente, ele forma com a instância mediadora *eu* (ou *ego*) e com a instância legisladora *supereu* (ou *superego*) a tríade das alçadas interdependentes do aparelho psíquico humano, cujas fronteiras mútuas são imprecisas, de modo que essas três alçadas se mantêm em constante relação, assim como em relação com a realidade externa ao aparelho. (Cf. ROUDINESCO, *Dicionário de psicanálise*, 1998; ZIMERMAN, *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*, 2008.)

⁹⁹ LACAN, *O estádio do espelho como formador da função do eu*, 1998, p. 101.

¹⁰⁰ DOUBROVSKY, *Fils*, 1977, p. 10.

Combinando, pois, o que nos esclarece Philippe Gasparini sobre o aspecto psicológico da autoficção com o que já haviam nos indicado Lecarme e Doubrovsky, podemos avançar na sua delimitação como um subgênero literário baseado numa ética da dúvida e da impossibilidade, um subgênero atravessado pela desconfiança em relação à validade referencial da memória e à capacidade do indivíduo de alcançar-se efetivamente, seja por que meio for; um subgênero que abandona a causalidade local e linear própria do paradigma da simplicidade para trazer para a cena das escritas de si a ideia de uma causalidade global e circular, própria da complexidade; um subgênero, por tudo isso que se disse, muito particularmente afeito ao metadiscurso, e que é ao mesmo tempo romanesco e autobiográfico, sem ser de todo nem um, nem outro.

O amor roeu o menino esquivo, sempre nos cantos, e que riscava os livros, mordida o lápis, andava na rua chutando pedras.

João Cabral de Melo Neto

Acabamos de sair da última vila do Marrocos, M'hamid, a caminho do deserto, com o sol nos iluminando pela esquerda. Serão sessenta quilômetros em meio a planícies de terra vermelha e rúcula, a que o nosso guia, Salar, chama de *flat desert*, depois planícies de pedras e cascalho, o *black desert*, e vales entre dunas de areia – *sand desert*, só podia ser – até chegarmos ao acampamento em que ficaremos hospedados. No caminho, essas geografias vão se intercambiar continuamente, até que em dado momento já estaremos, sem perceber exatamente a ocasião da transição, apenas em meio às dunas, sem sinal de civilização ou variedade de natureza para lado algum.

Daqui a alguns dias, quando formos retornar para Marraqueche, pegaremos um caminho diferente e seguiremos para Fom Zguid, vila que alcançaremos depois de rodarmos mais de cem quilômetros nesta área inóspita. No caminho, visitaremos um dos três oásis que ficam nesta área do deserto, que já estará praticamente sem água. Nele eu lavarei as minhas mãos, molharei o meu rosto e roubarei uma pedra, que chegará a Belo Horizonte para destoar em meio à minha coleção de seixos.

O ruído dá a impressão de ter ficado mais forte, naturalmente não demais, trata-se sempre das diferenças mais sutis, mas sem dúvida um pouco mais forte e nitidamente apreensível pelo ouvido.

Franz Kafka

Não tenho conseguido fazer nada, porque dentro dos meus ouvidos há ar ou algo parecido e esse ar fica meio que tentando sair, fazendo pequenos estalos, semelhantes àqueles que ocorrem dentro da cabeça quando a gente boceja e espreguiça, e tudo parece vibrar como uma versão preguiçosa do espirro, como que em câmera lenta. Isso vem ocorrendo há algum tempo, mas nestes dias piorou, e o pior é que o tal ar ou algo parecido não é um tipo de ar que acaba, parece que ele entra por outro lugar.

Se fosse algo involuntário, talvez eu aprendesse a lidar, mas o problema é que para o estalo ocorrer e a cabeça vibrar eu preciso fazer uma pequena contração com uns músculos dos ouvidos que eu nem sabia que existiam, mas que muito rapidamente se viciaram nessa contração, de forma a realizarem-na como que à minha revelia, quase que automaticamente, quase sem esforço meu algum, quase como se não fosse eu mesmo que os tivesse realizando, e sim uma consequência natural mesmo de existir, de respirar, ainda que no limite eu não possa ignorar que essa vibração só ocorre em razão de uma ação minha, uma decisão que eu tomo de agir, mas que parece que é outra pessoa que toma por mim, uma decisão que eu tomo, mas que sinto como se fosse obrigado a tomar, algo semelhante àquele momento em que você toma consciência da prática do ato de respirar e se vê inevitavelmente compelido a respirar conscientemente, sem conseguir escapar à necessidade, senão por algum curto e cada vez mais tenso espaço de tempo.

Com isso que me acometeu eu não consigo ler nem pensar, quem dirá escrever: os poucos segundos que consigo passar sem fazer os estalos são como que uma escalada de tensão até o instante da derrota. Desde as últimas semanas, o máximo que tenho conseguido adiar são alguns poucos segundos, com intervalos cada vez menores. A vida tem sido essa desgraça de existência em pura tensão, apenas a espera angustiante do inevitável novo estalo, o desgraçado novo estalo, sensação de que segurar o estalo por um minuto inteiro me levaria realmente à morte por desespero.

Eu estou insistindo em dormir mesmo sem sono porque quando eu durmo, eu não me vejo fazendo as contrações, o problema é que o sono se esgotou por completo e os estalos continuam — inclusive eles dificultam muito dormir, porque de alguma forma é gostoso,

entende? É aquele gostoso que você sabe ser prejudicial e que te impede de fazer qualquer outra coisa na vida, o que não é tão gostoso assim depois de algumas horas e você tem de fazer uma tese, escrever reportagens sobre a ciência que é produzida na sua universidade, cuidar da própria casa — e não fosse o problema crônico que se arrasta há semanas, já são quatro dias de crise aguda, a coisa veio piorando depois de uma sequência de viagens de avião. É tipo uma espécie de tremidinha dentro do ouvido.

Eu vim ao otorrino, mas estou sem graça de explicar isso tudo a ele, médico criado a leite Ninho e Ovomaltine não sabe o que é ter estalo no ouvido, ainda mais nos dois. Vai dizer que não é nada. Eu vim na *psi-* da vez, mas não me sinto confortável de considerar que essa possa ser uma questão da sua alçada, eu acabei de dizer para ela o problema, mas disse como se comentasse *en passant*, em meio a coisas mais graves, não pedindo uma solução.

Eu coloquei o celular no ouvido e gravei, então eu não estou imaginando, dá para ouvir em alto e bom som os estalos. Se precisasse de um nome, eu diria que se trata de uma espécie de tique secreto, tipo um tique que ninguém vê. É isso: eu tenho um tique que me impossibilita a vida funcional, mas que para todos os efeitos não existe.

Meu problema é real.

Eu sou um experimentador e não um teórico. Eu chamo de teórico aquele que constrói um sistema geral, seja de dedução, seja de análise, e o aplica de forma uniforme a campos diferentes. Este não é meu caso. Eu sou um experimentador no sentido de que eu escrevo para modificar a mim mesmo, e não para pensar a mesma coisa que antes.

Michel Foucault

Estou em Marraqueche e pouco consigo dizer do que se passa aqui. Ontem, no meu primeiro dia na medina, tive uma crise de pânico que quase me colocou a viagem a perder. Hoje estou um pouco melhor, mas sigo tendo crises ocasionais, que na sua maioria eu consigo disfarçar, ainda que à custa de sabe-se lá que neuroses. Luana conversou um pouco comigo, agora estou melhor.

É tudo muito interessante neste país, mas um pouco assustador. Bem, ao menos para mim. Caminhando nestas ruas e becos, fica claro o quanto o olhar ocidental para as realidades islâmicas (as islâmicas, as muçulmanas etc.) está moldado pela perspectiva estadunidense do que sejam esses países, essas culturas, seus valores. A perspectiva hollywoodiana. Para mim, é

um desafio enfrentar isso tudo, ainda que, suspeito, um turista experiente vá achar ridículo todo esse meu drama, acusando Marrocos como um desafio para iniciantes, sempre a vida tomada como uma competição.

Tenho passado os dias sofrendo as minhas neuroses, gastando uma energia enorme pra não permitir que preconceitos me levem a associar inconscientemente o tipo que encontro pelas ruas a toda aquela ideia de extremismo que nos é empurrada goela abaixo por Hollywood. Despender toda essa energia me esgota, mas é aquela coisa: quando a gente se compromete com a própria existência, fica impossível abdicar de certa responsabilidade, tergiversar em relação a certos valores, na medida em que se nos tornaram fundamentais. Mas não estou requisitando nenhum mérito nem nada, só explicando mesmo como a coisa se dá.

Aqui, a cada esquina, tenho de enfrentar em mim esse maniqueísmo que nos está impregnado, quero dizer, a ideia do nós *versus* eles que é tão porcamente disfarçada na cultura cinematográfica que consumimos, a ideia de oposição ao ocidente tão recorrentemente vendida pelos *blockbusters*, tudo em oposição ao ocidente, seja lá o que represente hoje essa noção. Tenho então de lidar com o desprezo que sinto ao me notar ainda tão atravessado por esses preconceitos, o desprezo por ainda não ter sido capaz de estruturar uma condição de existência já não mais submetida a algum dispositivo xenófobo. Tão forte, tão resiliente.

O burguês viajante, claro, esse pouco se interessa por isso; pouco se interessa ou, se se interessa, o faz já pensando na instrumentalização do interesse como forma de gerar engajamento de valor para si, quem sabe um post nas redes sociais... mas isso não interessa aqui. O que interessa é que, felizmente, no meio de todo esse drama, pude ver na feira livre da praça central de Marraqueche uma cobra sendo dominada pelo seu encantador. Se por um lado essa manipulação de animais selvagens para fins comerciais me causa certo desconforto (mentira), por outro eu ver essa serpente, já nos meus primeiros dias no país, foi um bom presságio relativamente à minha chance de cumprir, aqui, o que vim fazer, e que não contei a ninguém pela dificuldade mesmo de dizer das coisas singelas; de afirmar o valor que têm para mim, maior que o de quaisquer que sejam as demais coisas...

Eu sou minhas histórias.

Franz Kafka

O otorrino acaba de me dizer, na verdade é nervosismo. Quando cheguei para a consulta, minha boca e parte do rosto também já estavam tremendo — o lábio superior, principalmente, gerando até causa uma cosquinha gostosa, um certo charme doente, tento imaginar. Acho que vim ao médico na hora certa.

O otorrino me diz que por causa do estresse eu fico estimulando o músculo tensor do tímpano a ficar se contraindo. Então não é cera, entupimento, essas coisas, é o estúpido tímpano que fica mesmo estalando. E agora o resto do rosto...

Ele me receitou um relaxante muscular para controlar os espasmos. Falou que é um específico para isso, mas acho que é mentira. Apenas quis me tranquilizar, fingindo haver um remédio para estalos de ouvido. Vou começar a tomar daqui a pouco, depois do futebol, já que o futebol é um dos poucos momentos em que eu não sinto essa desgraça desses estalos.

O otorrino disse que o remédio faz efeito em coisa de uma hora depois de tomar, e tem também a coisa do sono, é importante tomar umas 12 horas antes do horário que se quer definitivamente acordar. Para não ficar sonolento durante o dia. Vou tomar assim que acabar a pelada. Acho uma boa programação.

Assim que os estalos pararem, vou começar com um problema na garganta.

*Nenhum de nós vai reinventar a roda.
E no entanto cada um a re-
inventa, para si. E roda. E canta.*

Paulo Henriques Britto

Em 2017, Anna Faedrich – que defendeu em 2014 uma tese sobre o conceito de autoficção e as suas manifestações na literatura brasileira¹⁰¹ – reiterou em artigo o entendimento de que a autoficção não é mesmo nem exatamente autobiografia, nem exatamente romance, mas algo que se instaura “no entrelugar, entre a autobiografia e o romance (...). Tal explicação justificaria a concepção de um novo gênero literário, marcado pela hibridéz, por ocupar um lugar próprio – o entrelugar – e por ter um pacto próprio – o pacto ambíguo.”¹⁰² Sem prejuízo do acerto dessa designação, ela me parece aceitar, no âmbito da tese que defendo aqui, um

¹⁰¹ Cf. FAEDRICH, *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, 2014.

¹⁰² FAEDRICH, *Autoficção em teoria: a terceira margem*, 2017, p. 96-97.

suplemento — isto é, parece aceitar agregar algo que, ao mesmo tempo que supre uma suposta falta, talvez forneça um excesso...¹⁰³

Invisto nisso porque, na medida em que a autoficção, como um terceiro incluído, é essencialmente excêntrica, penso ser insuficiente valermos-nos apenas da noção de entrelugar, a partir da concepção que Silviano Santiago fez dela em seu ensaio basilar,¹⁰⁴ para situá-la em um centro intervalar de autobiografia e romance. Isso porque, antes de situar-se precisamente em um *entre*, a autoficção parece figurar justamente em um irreduzível estado de suspensão tópica, como eu já caracterizei aqui no início deste trabalho; por sua natureza insondável, ela nos alcança como essencial e irreduzivelmente *atópica*, consistindo justamente nisso a sua singularidade.

A coisa talvez possa ser colocada nos seguintes termos: assim como a transdisciplinaridade diz respeito não apenas ao que está entre as disciplinas, mas ao que está simultaneamente *entre*, *através* e *além* delas, a autoficção também não se situa apenas *entre* o romance e a autobiografia, mas *entre* ambos, *através* de ambos e *além* de ambos — tudo ao mesmo tempo. É, pois, essa simultaneidade do *entre*, do *através* e do *além* o que confere à autoficção o seu efeito de suspensão tópica.

Dito de outro modo, a irreduzibilidade da autoficção não se estabelece em uma razão interseccional, na lógica da teoria dos conjuntos em que fomos mui cartesianamente formados, mas por meio de uma complexa razão transseccional, que pressupõe a provocadora noção de *níveis de realidade* e se estrutura sob a lógica do terceiro incluído. Segundo Basarab Nicolescu,

deve-se entender por *nível de Realidade* um conjunto de sistemas invariantes sob a ação de um número de leis gerais: por exemplo, as entidades quânticas submetidas às leis quânticas, as quais estão radicalmente separadas das leis do mundo macrofísico. Isto quer dizer que dois níveis de Realidade são *diferentes* se, passando de um ao outro, houver ruptura das leis e ruptura dos conceitos fundamentais (como, por exemplo, a causalidade).¹⁰⁵

Basarab explica da seguinte forma o funcionamento desses níveis de realidade:

¹⁰³ Cf. SANTIAGO, *Glossário de Derrida*, 1976, p. 88-91.

¹⁰⁴ Tal como fora concebido por Silviano Santiago, o conceito de “entre-lugar” remonta, em sentido estrito, à relação geo-sócio-política periferia-centro (nomeadamente, a relação entre América Latina e Europa) e às questões descoloniais enfrentadas pelo escritor latino-americano, este animal que vive “entre a assimilação do modelo original [*oriundo da metrópole*], isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.” (SANTIAGO, *O entre-lugar do discurso latino-americano*, 2000, p. 23.) Em alguma medida, isso que Silviano escreve acaba sendo uma imagem para o que faço aqui, nesta tese, ao pensar de forma selvagem, *desde o Sul* da minha sensibilidade, a questão da autoficção.

¹⁰⁵ NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 31.

Quando nos colocamos num nível de Realidade bem determinado, somos fatalmente aprisionados na cadeia sem fim das oposições binárias: somos obrigados a ser *pró* ou *contra*. A conciliação entre o ‘pró’ e o ‘contra’ é impossível num único e mesmo nível de Realidade: chegamos, quando muito, a um *compromisso*, que leva em conta apenas uma parte dos argumentos ‘pró’ e uma parte dos argumentos ‘contra’, deixando assim frustrados tanto aqueles que são ‘pró’ quanto os que são ‘contra’. O compromisso só pode ser instável: em um prazo maior ou menor o compromisso produz, inevitavelmente, um novo par de opostos, ‘pró’ e ‘contra’.

A *conciliação* entre o ‘pró’ e o ‘contra’ só pode acontecer se for colocada num outro nível de Realidade, do contrário o ‘pró’ e o ‘contra’ aparecem como dois polos contraditórios de uma unidade mais ampla, o que significa *estar com*, em outras palavras, levar em conta tudo que for positivo, construtivo tanto no ‘pró’ como no ‘contra’.

Todavia, se nos engajarmos exclusivamente na travessia de diferentes níveis de Realidade, este novo comportamento – *estar com*, nem pró nem contra, mas tanto pró como contra – ficaremos presos na armadilha de um novo sistema dogmático e até totalitário, mesmo se, *pelo pensamento*, mudarmos de nível de Realidade. Somente pelo acordo entre os níveis de Realidade e os níveis de percepção, isto é, pelo acordo entre o pensamento e sua própria experiência da vida é que essa armadilha pode ser evitada. A vida é refratária a todo dogma a todo totalitarismo. Portanto, a atitude transdisciplinar pressupõe tanto o pensamento como a experiência interior, tanto a ciência como a consciência, tanto a efetividade como a afetividade.¹⁰⁶

Nesse sentido, se quisermos nos dar a uma aproximação metafórica e transdisciplinar, caberá notar que a autoficção só se situa em/como um entrelugar na medida em que esse “entre” se configura como um lugar de clandestinidade, um “lugar aparentemente vazio”¹⁰⁷, como escreve Silviano Santiago; apenas na medida em que ele se realiza, ao cabo, como aquele *não lugar* antropológico estabelecido por Marc Augé, cujas imagens típicas são os meios de transporte, os grandes centros comerciais, as instalações necessárias à circulação acelerada de bens e pessoas (as vias expressas, os trevos rodoviários, os aeroportos etc.) ou mesmo os assentamentos onde são alojados os refugiados do planeta.

Numa perspectiva mais abstrata, subjetiva, menos circunscrita ao contexto especificamente antropológico-urbanístico, Marc Augé nos faculta pensar os não lugares como esses lugares (físicos ou figurados) não dotados de uma consistência própria, esses lugares *aparentemente vazios*, como diz Silviano Santiago, mas onde linhas se interseccionam, configurando-os como centros para o excêntrico; centros indistintos de uma trama, em torno dos quais a vida estabelece-se a girar.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos:

¹⁰⁶ NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 99-100, grifo meu.

¹⁰⁷ SANTIAGO, *O entre-lugar do discurso latino-americano*, 2000, p. 26.

estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico.¹⁰⁸

Não lugares seriam, assim, “lugares de trégua”¹⁰⁹, como diz Marc Augé; encruzilhadas, se pensarmos em uma perspectiva mais metafísica: o tempo do presente da atualidade, para o qual convergem todos os demais tempos, fazendo dele o tempo extratemporal.

Não lugares são os pontos onde o *um* entra em contato com o *outro*: os pontos em torno dos quais tudo gira, como, por exemplo, os pontos “em que as ruas se encontram e os corpos da cidade circulam”,¹¹⁰ como escreve Luiz Antonio Simas. Nesse sentido, o não lugar é o lugar em que é feita a mediação entre mundos, o espaço-jogo em que os níveis de realidade se comunicam, o ponto em que se dá o trânsito entre o sagrado e o profano, o lugar em que se realiza o *pacto*.

Assim, se queremos pensar a autoficção por meio de uma imagem topográfica, há de ser esta: um gênero literário que, pensado como lugar, realiza-se como esse *lugar algum*, esse lugar sem consistência própria, mas que, paradoxalmente, sedia e por isso comporta, em si mesmo, como potência interseccional, todos os lugares possíveis; a autoficção como esse não lugar de uma *qualidade negativa de lugar*, como Marc Augé e Silviano Santiago viabilizam considerar; um lugar caracterizado, de certo modo, pela ausência do lugar em si mesmo, lugar onde – paradoxalmente – algo se localiza efetivamente (e afetivamente), na medida em que *aí*, de modo topicamente indiscernível, dá-se a ver e realiza-se.

“Certos lugares só existem pelas palavras que os evocam, não lugares nesse sentido ou, antes, lugares imaginários, utopias banais, clichês”,¹¹¹ escreve Augé. “É fácil ver o que temos acima de nós, é fácil ver o que temos abaixo de nós, é fácil ver o que temos ao nosso lado, mas não é fácil ver aquilo no meio do que nos encontramos”,¹¹² acrescenta Karl Ove Knausgård. Constataremos a experiência do não lugar “como afastamento de si mesmo e colocação à distância simultânea do espectador e do espetáculo”,¹¹³ arremata o antropólogo.

A autoficção é a manifestação dessa encruzilhada situada metafisicamente em um lugar outro, lugar outro onde o romance e a autobiografia, situados originalmente em um plano anterior, terminam por se encontrar assim como se encontram, em um plano imaginário, paralelas. Trata-se de uma instância literária que, como um não lugar, “nunca se realiza

¹⁰⁸ AUGÉ, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 2012, p. 73.

¹⁰⁹ AUGÉ, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 2012, p. 56.

¹¹⁰ SIMAS, *O corpo encantado das ruas*, 2020, p. 9.

¹¹¹ AUGÉ, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 2012, p. 88.

¹¹² Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/ate-la-onde-narrativa-nao-chega/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

¹¹³ AUGÉ, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 2012, p. 85.

totalmente”, como anota Augé; autoficções, então, como “palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação”.¹¹⁴

*Sim, a Sabedoria.
Mas primeiro respeitar o Mistério.*

Gonçalo M. Tavares¹¹⁵

Estamos dizendo aqui que a autoficção só é um gênero enquanto subsumida ao pensamento da complexidade. Cabe, nessa argumentação, delimitar então como o gênero se submete aos três princípios da complexidade, o princípio da recursão organizacional, o princípio dialógico e o princípio hologramático, tal como os define Edgar Morin. Explico os três aplicando-os à autoficção, de forma a não apenas esclarecer esse ponto, como também soar sobremaneira inteligente.

O princípio da recursão organizacional é aquele que nos instrumentaliza a pensar em processos recursivos e em causalidades que sejam não lineares, isto é, a pensarmos sobre processos em que o efeito retroage sobre a causa, processos em que o produto é produtor daquilo que o produz. Aqui, particularmente, ao tratar da autoficção, estou pensando esse princípio no âmbito da noção de passado e futuro do sujeito autoficcional não mais como instâncias situadas em cadeia de causalidade linear, mas como instâncias situadas no presente, que se constroem e reconstroem em um processo de mútua articulação.

Já o princípio dialógico nos instrumentaliza a pensarmos a noção de unidade múltipla, por meio da qual compreendemos o sujeito autoficcional como uma unidade que é composta intrinsecamente por toda a sua pluralidade ascendente imemorial e, ao mesmo tempo, por toda a sua pluralidade potencial descendente. Ou seja: estou tomando o sujeito como um enredo, sim, mas também como um *fiio*, cuja composição se dá por meio de outra trama subjacente, invisível e extratemporal.

Por fim, o princípio hologramático da complexidade nos instrumentaliza a considerar possível a contraditória situação em que uma parte de um todo também o contém simultaneamente; situações em que não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte. Por meio desse princípio, podemos considerar duas ideias, no que diz respeito à autoficção: a

¹¹⁴ AUGÉ, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 2012, p. 74.

¹¹⁵ TAVARES, *Investigações*. Novalis, 2020, p. 25.

ideia de que o homem maduro contém integralmente em si a criança que ele um dia foi (e que um dia brincava de regular as trocas energéticas de uma chama...); e a ideia de que essa criança, ao seu tempo, também já continha integralmente o homem em que se tornaria, começando, desde já, a escrever em tempo real a sua história...

De fato, o homem que eu sou hoje sempre esteve aqui: já residia na criança que eu era. Ao mesmo tempo, a criança que eu fui, eu nunca a deixei de ser — nem mesmo neste instante em que, mais velho do que nunca (e envelhecendo a olhos vistos...), escrevo esta tese literalmente, os dedos já cansados apoiados sobre o teclado, as lembranças embaralhando na mente, o presente reinando absoluto como o polo de convergência da totalidade.

Ainda agora a criança está aqui, contida em quem me tornei, e este ser cansado também sempre esteve lá, na criança que desde sempre sou. É a criança que escreve, que aperta estas teclas, divertindo-se com elas, e é também o adulto quem brinca com a chama, que sempre se apaga para outra vez acender e me fazer ascender.

A potência, em seu estágio mesmo de potência, já continha entremeada em si mesma a sua própria realização; a realização, em seu ato final, é agora em si mesma também a potência da qual se inaugurou. Não apenas a potência está na realização, mas a realização está na potência.

Estou dizendo, de certo modo, de Peter Pan e capitão Gancho finalmente conciliados: é assim que acaba a história, a história que nunca é capaz de acabar, senão em si mesma, Oroboros. “Nenhuma criança conhece os Jardins completamente, porque a hora de voltar para casa sempre chega cedo demais”,¹¹⁶ escreve J. M. Barrie. A criança do homem e o velho do homem, ambos igualmente perto da morte, ambos igualmente perto da origem: ambos igualmente sem nunca as poder alcançar, senão negativamente, sob o signo de uma autoficção.

*You can add up the parts
But you won't have the sum
You can strike up the march
on your little broken drum*

*Ring the bells that still can ring
Forget your perfect offering
There is a crack in everything
That's how the light gets in*

Leonard Cohen

¹¹⁶ BARRIE, *Peter Pan: a origem da lenda*, 2015, p. 7.

Em sua última citação reproduzida aqui, Basarab Nicolescu nos explica que o conhecimento humano tem acesso a diferentes níveis de realidade graças à existência simultânea de diferentes *níveis de percepção*, que se acham em correspondência biunívoca com os níveis de realidade. Seriam então esses níveis de percepção o que, articulados, nos permite ter acesso cognoscível ao romance e à autobiografia, que estão situados em um nível de realidade primeiro, e simultaneamente acesso à autoficção, que está situada em outro nível de realidade, adjacente àquele. “Estes níveis de percepção permitem uma visão cada vez mais geral, unificante, englobante da Realidade, sem jamais esgotá-la completamente”,¹¹⁷ escreve Nicolescu.

Em relação a isso, Maria Cândida Borges de Moraes vai nos lembrar que, se a cada nível de realidade está associado um nível de percepção, então, a passagem de um nível de realidade a outro – ou seja, o transvasamento da brecha, do furo, da rachadura; o desvio pela lacuna, a festa pela fresta – “acontece através da mudança de um nível de percepção a outro, e este salto perceptivo está relacionado às possibilidades de ampliação dos níveis de consciência de cada sujeito”.¹¹⁸

O que se está considerando aqui, portanto, é a autoficção como o resultado de um *desvio* para fora do sistema literário em que se situam, em contradição inconciliável, as noções que temos de ficção como *pseudos* e de não-ficção como verdade, nossas noções de falso e verdadeiro. Ela é o estado terceiro que se projeta em um novo sistema que se situa em um diferente nível de realidade (inaugurando-o nesse processo mesmo de projeção) — nível que, para ser perfeitamente percebido, depende justamente daquela ampliação dos níveis de consciência de cada sujeito de que Maria Cândida fala; depende da ampliação da nossa percepção para um estatuto de percepção articulada, percepção plural. Nisso, a autoficção se faz o resultado de um jogo sistêmico entre níveis de realidade, como escreve Edgar Morin: “Não existe uma única rede formal de relações, há *realidades*, que não são essências, que não são uma única substância, são compósitos, produzidos pelos jogos sistêmicos, mas, entretanto, dotados de uma certa autonomia.”¹¹⁹

¹¹⁷ NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 63.

¹¹⁸ MORAES, *Da ontologia e epistemologia complexa à metodologia transdisciplinar*, 2015, p. 13.

¹¹⁹ MORIN, *Introdução ao pensamento complexo*, 2015, p. 49.

..... mas então, [...] aonde quer você afinal chegar, com esse livro que anda tão obsessivamente a escrever, ou a não escrever?.....

[...] você pode até andar a ocupar-se assim de um livro porque é afinal talvez o que lhe resta fazer na vida ou porque durante a vida inteira foi fazendo de maneira a que o retorno da sua vida, na vida, em vida, tivesse que realizar-se, ou não, nesta área dos livros.....

Ruy Duarte de Carvalho

Tudo isso posto, podemos finalmente estabelecer – e mantendo-se *Fils* como paradigma – um conjunto panorâmico de características próprias (das mais objetivas às mais subjetivas) da autoficção, características que nos alcançarão, ao tempo desta tese, como as últimas bases estabelecidas do entendimento de sua noção. Como produto literário, uma autoficção então seria hoje, por definição,

- 1) uma obra de *ficção* (“ficção” no sentido de escrita sob a primazia da narrativa, da articulação ficcionalizante do discurso, e não de *pseudos*);
- 2) classificada formalmente como romance;
- 3) escrita em primeira pessoa;
- 4) sob o compromisso de só mobilizar acontecimentos e fatos estritamente reais;
- 5) estabelecida sob a homonímia do escritor com o seu narrador autodiegético, isto é, escrita sob a coincidência de nome entre autor, narrador e protagonista;
- 6) em razão de uma *pulsão* desse escritor de descobrir-se/revelar-se/construir-se em sua própria verdade subjetiva, ou seja, escrita em razão dessa meta;
- 7) em uma forma singularmente original, coerente com a singularidade da própria subjetividade do escritor;
- 8) baseada em uma estratégia de reconfiguração não linear do tempo (por meio de processos de estratificação, sobreposição, fragmentação, pervasividade, aproximação, seleção, combinação, interferência, dobra etc.);
- 9) e tendo o presente como o tempo preponderante da narração (seja em uma perspectiva de fato sintática, seja num âmbito mais semântico da construção narrativa).

Como esta não é uma tese que se pretende normativa, antes o contrário, obviamente não se está defendendo que essas características *devam* ser cumpridas por um texto para que se possa pensá-lo à luz do conceito de autoficção. Antes, o que se está buscando situar é a noção de que são esses os aspectos que hoje, revisada a literatura teórica que tratou do tema, devemos começar considerando na hora de refletir sobre a potência *a priori* desta ou daquela obra de submeter o leitor ao pacto autoficcional, em sua especificidade. Isso, ainda, sob o entendimento

de que a *efetiva* autoficcionalidade de uma obra só irá se realizar no âmbito da recepção, ou seja: só irá se realizar se conseguir articular e fazer sustentar-se nela (por meio da mobilização das estratégias discursivas caracterizadas nos nove tópicos acima ou mesmo de outras, em substituição a eles) a indiscernibilidade que é própria do pacto que propõe.

Assim, a despeito do caráter objetivo das características aqui elencadas, cabe entender que a autoficção é, antes que uma lista de aspectos objetivos eventualmente cumpridos por um texto, um *modo de funcionamento* desse texto — e um modo de funcionamento *canino*, digamos, ideia que Gonçalo M. Tavares me ajuda a ilustrar no limite de uma abstração:

A convicção cão.
 Os dentes nas ideias. Não largar.
 Isto, a Filosofia. A poética não.
 Não é convicção cão; é convicção e queda. (poética)
 O ENTUSIASMO é MÁXIMO até ao Ponto em que é
 Mínimo.
 Depois, aí, o SALTO!
 A convicção-cão não larga. FILOSOFIA.
 A poética é diferente: Bicadas e voo.
 O alimento necessário para a FORÇA VERTICAL,
 mas não o excessivo: aquele onde o Peso é maior que a altura.
 Imaginar é o estômago que sobrevive; não é cheio, saciado.
 Aí, na Redondez, no Redondo, como sair do chão?
 A montanha tem Estômago cheio.
 O ALTO AR tem o Transparente no Centro.
 Alimenta-se de Saltos ALTOS, PARA CIMA. Para o Topo.¹²⁰

Autoficção, pois: um cão que persegue o próprio rabo.

*Não vim para ficar:
 não sou senão minha possibilidade de volta*

Maria Esther Maciel

Estamos na duna mais alta da área de Chigaga, no Saara marroquino, esperando o pôr do sol. Acho o pôr do sol sempre mais bonito e mais melancólico que o seu nascimento. Também acho que isso é algo que todo mundo acha, mas não tenho como saber. Estamos já há um bocado de tempo em silêncio, como que vendo o tempo de dentro de uma infinita ampulheta. De repente, a Luana diz:

— Me dá até uma angústia, sabe? De pensar que eu nunca mais vou voltar aqui.

¹²⁰ TAVARES, *Investigações. Novalis*, 2020, p. 63.

Respondo então alguma merda sobre o partir e o ficar, o afã das viagens, o espírito do sujeito que não viaja. Falo como se defendesse uma tese.

Sem perceber, dou-me a dizer sobre a dignidade *sui generis* do sujeito que não viaja. Sugiro pensarmos nesse sujeito – dentro da ampulheta, temos todo o tempo do mundo para as mais estúpidas sugestões – como alguém que não viaja justamente para escapar dessa angústia, ou melhor, pensarmos esse sujeito como alguém que encontrou um ou mais lugares (e por que não pensar como uma dessas possibilidades o local mesmo em que nasceu?) que deseja repetir definitivamente, que deseja repetir o mais das vezes, que deseja repetir para sempre, indefinidamente.

— Não seria essa a ideia mesma do casamento? — eu ainda digo, supondo inteligência, tentando pensar em alguém.

Avanço na tese: que a vida se equilibraria nisso, a busca e o encontro de novos lugares e a repetição dos lugares conhecidos, uma repetição resignada de lugares onde se deseja previamente estar, naturalmente não pensando a ideia de lugar no sentido estrito do termo — antes, tomando-o como uma metáfora para o que quer que seja, das situações às pessoas, das experiências aos gêneros textuais. Contudo, para a minha surpresa, vejo-me falando sobre tudo atravessado por um inédito sentimento intempestivo.

Anos atrás, jantando num restaurante japonês, eu e J. temos por acaso essa mesma instituição viagem como tema. E, sem saber por que, de repente eu dou vazão a toda a minha verbosidade conservadora sobre o assunto, o meu afetado desejo de nunca partir, a minha aversão aos turistas, às fotografias, aos check-ins da vida física e virtual, os check-ins da vida social.

Eu vou falando empolgadamente, insistindo em um ponto como quem parece querer convencer mais pela ênfase que pelo conteúdo, parece tentar vencer mais pela insistência que pela pertinência — e então eu vou falando, falando empolgadamente, de tal modo que em dado momento eu já não respondo pelo que digo... Eu sei, estamos no alto de uma duna no meio do deserto, mas estamos agora, também, em algum momento distante do passado, este passado em que estamos sentados numa mesa da calçada de um restaurante japonês, no bairro onde agora eu moro, o bairro onde do início ao fim disso tudo eu vou insistir em outra vez morar, e sobre a mesa há makis, nigiris e duas garrafas de Heineken, e instantes mesmo atrás encontramos um casal conhecido. Perceba-se aqui, por favor, junto a mim.

Estamos neste restaurante e, de repente, eu percebo que J. está chorando intensamente, e eu só percebo isso quando ela já está mesmo em prantos, sem que eu (ou mesmo ela, imagino)

tenha a mínima ideia de como ela transitou da pasmaceira de uma noite de comida japonesa para este derramar copioso de lágrimas sem que eu nem mesmo pudesse ter percebido a razão.

Eu não entendo a origem do choro, já que no momento eu falava de mim, exclusivamente de mim e das minhas expectativas, os meus desejos, as minhas frustrações, e como ocorre sempre que me dou com algo que não entendo ou não quero entender, eu perco por um momento o sentido da realidade, eu acredito que ocorre qualquer coisa para além do óbvio, eu suspeito que tenha dito alguma coisa de objetivamente ofensiva, eu percorro conscientemente tudo o que disse e termino outra vez sem entender.

J. segue chorando, e depois disso a nossa noite perde qualquer coisa do sentido. Eu tento perguntar-lhe o óbvio, coisas como “por quê”, “o que que foi”, “posso fazer algo”, essas coisas que a gente diz quando pretende demonstrar um interesse que não sabe exatamente se tem, mas a verdade é que já agora nenhuma objetividade é capaz de nos tirar do limbo de significado em que subitamente fomos parar. E então se dá este outro hoje, isto é, o alto desta duna, na ponta do Saara, mirando os limites do horizonte, em que eu de repente, enquanto falo como que num *déjà vu*, consigo compreender que, naquele momento, enquanto eu discursava como um valor a mera covardia ressentida, alguma coisa sobre mim morria para J., esta que não tardaria a se tornar uma *J. anterior*, em face a uma nova letra J. que entraria em meu alfabeto, e eu só entendo isso porque ouço o que digo agora à Luana como se ouvisse uma tese morta também para mim, algo morto de mim, quero dizer, como se eu reproduzisse para alguém um pensamento advindo de uma outra vida, uma outra realidade de mim, um espelho, e então a imagem de um pensamento transitando no tempo.

No cume desta duna, esperando o pôr do sol, eu não poderia estar mais distante de tudo isso. Neste momento – e esta é a verdade que enxergo olhando o sol –, desejo algum eu tenho de voltar pra trás, a vontade que eu sinto é de seguir em frente até morrer de frio e fome, de fome e sede, de sede ou calor, morrer de cansaço e solidão, mas selvagem, avançando para dentro de todo este sentimentalismo cafona com que de repente eu sou confrontado como se fosse atravessado mesmo pela brisa de um *wanderlust* que vai saber por quantas terras, culturas e gerações terá vagado até alcançar-me aqui, no alto desta duna, isolado de toda conjuntura, neste meu momento intempestivo e atópico, cigano e impulsivo, momento em que todos os tempos e espaços convergem selvagememente em um só, o tempo de um movimento definitivo — este livro, portanto, corpo em que existo neste instante girando repetidamente, como que tendo por trilha sonora os versos cantados por Björk em uma música que praticamente nunca escutei.

I lost my origin... And I don't want to find it again...

Seguir em frente, sim, seguir em frente até que eu morra, o cúmulo do piegas... Ou então – e é isso que de repente me alcança também, num contraponto a toda a afetação *hipster* que me toma –, seguir até que, de tanto seguir, eu chegue novamente à casa, dando a volta ao mundo, esta ideia contraintuitiva de que, fôssemos capazes de seguir em frente eternamente a uma velocidade impossível, circundando nosso mundo possível, seríamos capazes de alcançar a nós mesmos, a nós mesmos em nossa casa, enfim a nossa casa-núcleo, dois tempos num só — mas não mais a mesma casa, a mesma casa *exata*, e sim uma outra a casa, a casa oitavada, poderíamos dizer, a casa em outra oitava; a mesma casa, mas em outra oitava, o núcleo de que meu pai tanto me falou, seguir *Until we get to the core...*

Eu interrompo o instante. Sinto que eu não disse bem o que eu queria dizer, mas ao mesmo tempo eu não tenho uma forma melhor de dizer tudo isso, pois enquanto persigo a palavra exata ela nesse mesmo movimento se afasta proporcionalmente de mim, e eu já me perco na audição de canções que nem gosto, tampouco tinha ouvido, e que ouvindo nem sei verdadeiramente o quanto diriam verdadeiramente de mim, em se considerando a inalcançável verdade de que estou tentando tratar aqui.

E qual a verdade? Ora, a verdade é que eu já não estou mais pensando isso tudo neste instante em que converso com Luana, no alto desta duna, na ponta do deserto: eu estou pensando nisso tudo agora, neste dia de inverno português em que retomo estas notas de forma a melhor organizá-las no interior desta tese, me esforçando outra vez para não cair naquela fossa em que vi um camarada meu...; digo, eu penso nisso tudo quando reviro as caixas do espólio do meu pai e encontro esta pedra de granito que ele me deixou, onde ele inscreveu “Detalhe da estátua denominada a Diana de Éfeso”, pedra que mais tarde eu tornaria um besta adorno de mesa, junto à minha coleção de seixos; penso nisso tudo neste dia em que estamos aqui, sentados no meu apartamento do Caiçara, conversando em uma nova e mais outra e outra nova revisão, reescrita e revisão (e os olhos desesperados, mirando o relógio que dia após dia reencontra a si mesmo), dias que por sua natureza própria de dias se repetem e se sobrepõem como que infinitamente; dias que se repetem como sendo os mesmos, a mesma mesa, o mesmo apartamento, o mesmo eterno deserto, o mesmo dia em que você neste instante lê estas notas e tenta saber aonde pretendo nos levar com isso tudo, enquanto eu justamente tento, sem sucesso, *dizê-lo*, por desde sempre e para sempre já saber e não saber.

É a Décima-Terceira, agora... E ainda a primeira:
 E é a Única sempre, ou o único instante:
 Pois és Rainha, Tu! Primeira ou derradeira?
 És Rei, Único, tu, ou o último amante?

Amai quem vos amou do berço à urna prestante;
 A única que amei me anima em minha esteira:
 É a Morte — ou antes a Morta... Ó o gozo de seu guante!
 A rosa que ela traz, *malva-rosa* traiçoeira.

Santa Napolitana, as mãos em chamas reais,
 Rosa de uma alma roxa e de santa Gudula:
 Achaste a tua cruz desses céus no deserto?

Rosas brancas, tombai! Nossos deuses lesais!
 Brancos fantasmas, caí, de vosso céu que açula:
 — Pois a Santa do abismo é mais santa por certo.¹²¹

Entre rosas e desertos, incluo os versos de Gérard de Nerval em uma das minhas últimas revisões deste texto, talvez a última (não foi), lembrando o que Doubrovsky disse certa vez em entrevista a Isabelle Grell, em meados da primeira década do século:

Evidentemente, a pessoa de quem eu mais falo na minha obra pessoal é minha mãe porque, eu o diria, ainda hoje, que para mim o início do famoso soneto de nerval permanece verdadeiro: “É a Décima-Terceira, agora... E ainda a primeira: / E é a Única sempre”. O relacionamento com ela é algo que nunca tive com ninguém.¹²²

Em seguida, volto ao que já havia escrito, ajustando os encontros de tempos nas edições — que é esta, pois, a onipresente hora de relógio em que estou aqui, no alto da duna, com Luana e estes amigos, a hora em que eu só sinto (e *já sinto*, esta é a verdade que eu preciso que você participe), enquanto olho para o sol por dentro do meu véu, que há mais de um eu aqui presente, e o eu que fala está longe de ser o que é citado, ainda que ambos façam parte de um mesmo todo extratemporal.

Esta é a hora, o homem e sua hora, em seu destino fausto: a primeira e simultaneamente décima-terceira hora em que eu, de alguma forma que sou incapaz de dizer, reconheço no horizonte, enquanto novo amor, um antigo amor de infância, ambos o mesmo amor, conquanto situados em espaços distintos da minha impossibilidade de história, conquanto situados em momentos distintos da minha incompetência para o tempo, conquanto ainda convergindo, aqui, neste livro, nas partes e no todo.

O mesmo amor, o de infância e o da maturidade, é o amor que vislumbro aqui, mirando a distância, sonhando percorrê-la, lembrando os amores de Nerval. É quando penso então que aqui talvez haja algo sendo dito sobre a autoficção, sobre a literatura.

¹²¹ NERVAL, *Ártemis*, 2013, p. 81.

¹²² DOUBROVSKY, *Entretien avec Serge Doubrovsky, par Isabelle Grell*, 2005. Tradução de Maria Cecília Lima (Trecho do poema, Mauro Gama).

Todos esses eus, o citado e o que cita, e os seus tempos, os seus espaços, talvez nela, na literatura, possam, de algum modo, se unificar, conquanto preservando as suas singularidades — e é isto o que eu busco concluir aqui: talvez se unifiquem justamente neste exato momento em que você me lê, nisso iluminando-nos como um sol que hesita em se pôr; este exato momento em que você me lê, e que o sol parece decidido a seguir eternamente indo, sem nunca efetivamente ir, como um vaga-lume que, quixote, houvesse decidido a superar para sempre a alternância.

Nico era fã de bulas. Teoricamente, todas as doenças do mundo podiam acometer quem tomava um simples comprimido para deter a coriza, e as possibilidades de combinação eram infinitas. “Os melhores são os que podem causar estados paradoxais, como sonolência e insônia, aumento e diminuição da libido, e, claro, os antidepressivos que causam depressão. Antigripal que dá solução”, dizia, debruçado no balcão da drogaria.

Vanessa Barbara

Pego os óculos para ler a bula. Como não poderia deixar de ser, descubro que uma das inúmeras reações adversas do relaxante muscular que tomo para os estalos no ouvido é causar rigidez muscular. Mas é mesmo incrível.

CAPÍTULO QUINTO

DA AUTOFICÇÃO EM FACE DA AUTOBIOGRAFIA, E UM NOVO SENTIDO PARA ‘FICÇÃO’; DA AMPULHETA DE AREIA, DA ARTE COMO EPIFANIA; DO SER-NO-MUNDO — E O NECESSÁRIO SACRIFÍCIO DO MENINO

Filosofia de boteco

Reunidos no bar, o escritor, o jornalista e o acadêmico assediam sexualmente os seus demônios, enquanto discutem histericamente o sexo dos anjos. Nesse mesmo instante, um louva-deus arranca as asas de uma borboleta do outro lado do mundo, antes de devorá-la sem orgulho.

Segundo o garçom, os dois eventos estão diretamente relacionados, sem que mais nada ele tenha a dizer sobre o tema. Renovando os seus copos, os homens celebram essas palavras, embasbacados com tamanha sabedoria.

Escritor, jornalista e acadêmico bebem no bar. De repente, o escritor se surpreende com o acadêmico grudado como um carrapato em seu ombro, analisando cuidadosamente tudo o que ele escreve.

— Hahaha, mas como foi que isso aconteceu? — gargalha o jornalista, enquanto o papagaio de pirata faz que não é com ele, inabalável em sua posição. O escritor responde:

— Pra falar a verdade, começou como uma simples verruginha...

Escritor, jornalista e acadêmico bebem no bar, enquanto uma mosca lhes azucrinas os ouvidos, girando entre os três. Depois de muito resmungar sobre o caráter impossível do livro que está escrevendo, o escritor pergunta aos amigos, tentando recuperar sua atenção:

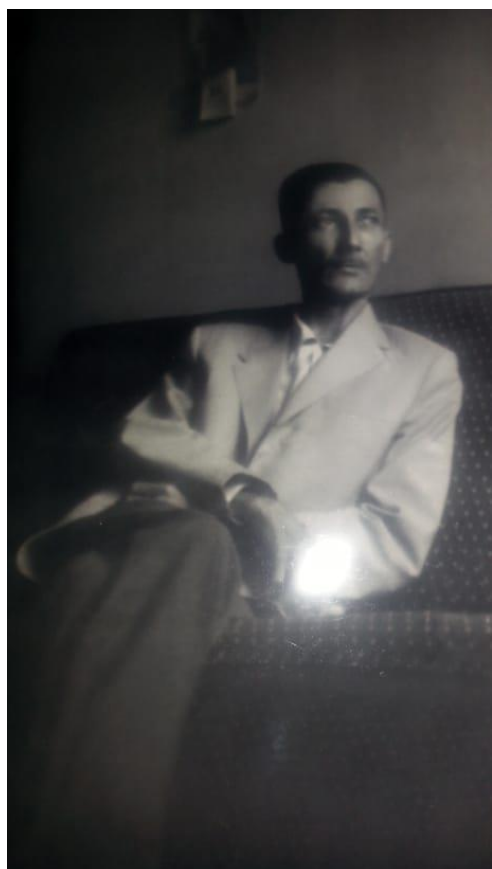
— Se eu garantir que agora eu direi a verdade, mas em seguida afirmar que a última coisa que eu disse foi mentira, vocês acreditam em mim?

— Dada a equivalência do tanto de merda que você fala com as merdas que você faz, acho que eu nem acredito, nem descredo, muito antes o contrário — responde o jornalista, já no limite do seu saco, o repositório das suas mais que limitadas competências. Já o acadêmico, frustrado por não saber como superar o jornalista, dá um tapa ridículo na mesa, simulando revolta... e sem perceber acerta na mosca, que havia pousado:

— Pelo sim, pelo não — ele diz, enquanto limpa as entranhas do inseto da palma da mão — só nos resta o martírio de continuarmos te ouvindo.



A raposa do deserto, ou: sobre brincar a distância, e a possibilidade de cativar sem cativo.



No desespero de uma genealogia ridícula, a invenção de uma suposta radícula: Juvenal, pai da mãe. Meu avô fazia poemas, é o que dizem as memórias. Do que terá mesmo sido, restam apenas uns pares de rimas infantis – que ninguém a rigor é capaz de lembrar – e uma técnica de se apontar os lápis muito lentamente, tentando a perfeição a nanométricos golpes de faca amolada.

Assim continuaram as coisas até o exame final do curso secundário, no qual realmente só fui aprovado graças em parte à fraude, e então tudo estacou: agora eu estava livre.

Franz Kafka

Escola Estadual Olegário Maciel, Belo Horizonte, 1999. Estamos no terceiro ano, já sabemos as nossas notas finais. Fui aprovado com 60% de aproveitamento em português, 60% em inglês, 68% em história, 72% em geografia, 71% em matemática, 65% em física, 60% em química, 64% em biologia e reprovado em artes. “Concluiu o ensino médio, com direito a prosseguir os estudos”, vejo carimbado em meu *Certificado de conclusão de ciclo, série, grau de ensino ou curso*. Pelo visto, artes não conta.

Eu vou fazer vestibular para a UFMG daqui a alguns dias e, como as minhas notas sugerem, eu serei reprovado já na primeira etapa. Além da nota baixa geral, eu não vou alcançar nem a nota de corte em geografia, matéria específica do curso que vou tentar, comunicação social.

Depois desse fracasso, eu nunca mais vou tentar o vestibular da UFMG. Terminarei começando a estudar publicidade em uma faculdade privada de quinta categoria, saltando depois de alguns anos para uma melhorzinha, de forma a, no fim de oito anos, resultar com um diploma suficientemente digno, no verso do qual está anotado: *Comunicação Social. Habilitação: Jornalismo*.

A coisa vai durar todo esse tempo por eu não ter dinheiro para pagar as disciplinas, então terminarei estudando a coisa de pouco em pouco, comprando disciplinas a granel, com o dinheiro que vou conseguindo juntar nos empregos que tenho, sempre em tensão com a burocracia das faculdades, que vão colocando empecilhos para a minha estratégia.¹²³

Eu só voltarei à universidade federal mais de uma década depois, em 2010, primeiro para iniciar uma obtenção de um novo título (em letras, curso que nunca vou terminar) e depois na virada de 2012 para 2013, para trabalhar como jornalista concursado e dar início ao meu mestrado em estudos literários. (*Um escritor, um jornalista e um acadêmico entram em um bar: você já deve ter ouvido essa piada por aí.*)

¹²³ E eu de fato teria ficado nisso por mais tempo ainda, não fosse o avanço de um novo governo proporcionar uma decisiva expansão do programa de crédito universitário federal, possibilitando-me finalmente ser selecionado (mesmo eu sendo pornograficamente pobre para a realidade daquelas faculdades, nas primeiras edições do programa eu fui recusado, dada a pouca quantidade de vagas e a muita quantidade de gente ainda mais pobre que eu neste país miserável). Além disso, o governo também vai criar um inédito programa de bolsas, novidades que, no frígido dos ovos, vão me possibilitar pagar apenas 25% dos custos das disciplinas ao tempo dos estudos, sendo 50% pagos pela bolsa do governo e os outros 25% financiados em prestações a perder de vista.

Mas agora: Escola Estadual Olegário Maciel, Belo Horizonte, 1999. Estamos no terceiro ano, já sabemos as nossas notas finais, estamos prestes a entrar de férias. E a Paula está do outro lado da sala; mesmo sem olhar, posso vê-la pelo canto dos olhos, olhando para mim.

Eu já não lembro desde quando sou apaixonado pela Paula. Talvez desde sempre, isto é, desde quando a vi pela primeira vez, que também não lembro quando foi. Pelo que parece, neste fim de ano, ela ficou sabendo que eu gosto dela, porque não para de me olhar, mas vai saber se interessada ou preocupada.

Eu nunca tive coragem de conversar com a Paula... nem mesmo de olhá-la — quero dizer, olhá-la *ao mesmo tempo* em que ela me olha. Como o ano está acabando, decido arriscar, ou melhor, arrisco sem decidir, que eu nunca teria coragem de olhar para a Paula de caso pensado.

Contudo, na mesma medida em que direciono para ela o meu olhar, ela vira o rosto, e nossos olhares não se cruzam. Convenço-me que, a despeito dos nossos olhares não terem se cruzado, foi o meu próprio ato de olhar que fez com que ela deixasse de me olhar. Este será o primeiro entre os vários momentos-chave da minha vida que, sutis, se revelarão decisivos para o meu pensamento sobre as relações de causalidade e para o meu ensimesmamento.

A Paula mora em um bairro chamado Milionários, seu ônibus para na frente da escola, às vezes dá pra ver ela entrando. Certa vez, alguém me contou que, apesar do nome, esse é um bairro pobre, o que faria sentido, dada a fila que sempre há para o ônibus, mas as coisas nunca funcionaram assim para mim. Por causa do nome do seu bairro, eu nunca conseguir deixar de ver a Paula como uma menina rica, o que só dificulta mais a coisa.

Enquanto a Paula conversa com as amigas e eu a olho pela última vez na vida, eu penso que isso talvez tenha colaborado para que eu nunca tivesse coragem de conversar com ela nem de nunca permanecer junto dela em um mesmo grupo de conversa. Depois deste tempo de escola, eu nunca mais verei a Paula, mas saberei que casou, teve filhos, foi feliz — de algum modo feliz, como todos nós, em alguma medida, somos, é o que se supõe.

No futuro, que é este exato instante presente, serei inclusive amigo dos melhores amigos da Paula naquela época, os poucos remanescentes do tempo da escola com os quais me encontrarei com regularidade bissexta: Angélica, prima da Renata e neste instante mãe de um bebê; Renata, a grande amiga com quem eu mais conversava, eu que sempre tive mais amigas mulheres que homens; Renata, em cuja festa de quinze anos o Elmer iria me esquecer, talvez o primeiro grande constrangimento da minha vida, sobrar aos quinze anos na casa de desconhecidos, de madrugada, sem ter como nem para onde ir, esperando um irmão (mas mais uma ótima anedota para o bar); Leonardo, meu melhor amigo desde o pré-primário, até o

terceiro ano; Brenda, a menina bonita que parecia ter qualquer coisa com o Bruno, mas que quando adulta deu-se um dia a ter qualquer coisa comigo; o Bruno, o meu amigo mais próximo nesse final do tempo de escola; e o Mario, ah sim, o Mário: o amigo que certa vez foi com a Paula ao cinema e a beijou.

Não será talvez preferível e mais profundamente egoísta você não sacrificar nada, nem facilidades, nem amor, nem gozo, nem inimigos, nem incompreensões, mas viver tudo isso junto, em tudo procurando apurar o que é você e buscando se superar em você? Praque imaginar si do outro lado do túnel faz dia ou faz noite? Só tem um jeito de saber: é ir até lá. O perigo não é encontrar noite lá, mas encontrar a noite e imaginar que é o dia. Talvez o melhor segredo da dignidade de ser homem é ter a força de dizer: “perdi”. Porque, Fernando, nós perdemos. Nós perdemos sempre...

Mário de Andrade (em carta a Fernando Sabino)

Estamos no cume desta duna alta, no Saara marroquino, aguardando o pôr do sol. Algumas estrelas já aparecem no céu, inclusive aquela principal, que nos próximos dias será sempre a primeira a aparecer, a última a ir embora e a de luz mais intensa, entre o Sul e o Sudeste de nós, iluminando a fronteira com a Argélia. De repente, na direção do crepúsculo, um avião brilha longe no céu, e, confundindo-o com uma estrela, eu vejo abaixo dela duas dunas que formam exatamente o desenho com que Antoine de Saint-Exupéry abriu e terminou o seu livro, a aquarela do exato ponto do Saara em que seu personagem, o aviador, conhece e, tanto tempo depois, despede-se do príncipezinho.

As dunas estão a algumas centenas de metros de mim, talvez um quilômetro a Oeste, após uma série de dunas menores. Ao ver essas discretas linhas curvas, limpas de qualquer interferência do restante da paisagem, sou tomado por uma epifania semelhante àquela que teria acometido Freud quando ele confrontou o Moisés que Michelangelo esculpiu em mármore, e que figura hoje na Basílica de São Pedro Acorrentado, em Roma. “Nunca antes experimentei um efeito tão forte quanto diante dessa estátua”,¹²⁴ escreveria Freud sobre o encontro.

Eu talvez já tenha experimentado antes um efeito semelhante a esse: isso neste mesmo oceano seco, apenas algumas horas atrás, quando caminhava deserto adentro junto ao nosso guia, perseguindo o rastro de uma raposa, e, após alguns quilômetros, quando chegávamos no

¹²⁴ FREUD, *O Moisés, de Michelangelo (1914)*, 2015, p. 186.

cume de uma duna, seguindo pegadas, ele me manda ficar em silêncio e me aponta a direção: é quando eu consigo vislumbrá-la correndo em busca do horizonte, subindo uma duna a toda velocidade, como que a fugir de mim e da minha ainda resiliente noção do amor como uma prisão; fugir então de nós, da nossa indignidade, e então meus olhos se enchem de lágrimas, e tenho a certeza de estar vivo, eu tenho a certeza de ver e de viver.

*Hans Ulrich Gumbrecht: a epifania como uma sensação que “parece vir do nada”, imprevista, e que se desfaz assim como se cria; que se articula espacialmente, mas que nunca pode ser “estabilizada”; e que nos acomete como um “evento”, sem que possamos dimensionar antecipadamente a sua intensidade. Gumbrecht, agora com Jean-Luc Nancy: a epifania como essa sensação de que “não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles – e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido – são efêmeros”.*¹²⁵

Hoje, ao lembrar essa busca e esse encontro, eu não escapo de pensar que, assim como na claridade do deserto é preciso tampar os olhos para enxergar a contento, na vida é preciso mentir para dizer a contento de certas verdades: daquelas, das quais não se é capaz de dizer nada que preste de nenhuma outra forma. É isso o que faz o autoficcionista: se ficcionaliza, ele o faz apenas para alcançar aquelas verdades que de todo outro modo se revelam fugidias.

De igual modo, é isso também o que faço aqui, no deserto, quando deixo cair sobre os meus olhos uma parte do enorme lenço alaranjado que tenho enrolado na cabeça, compondo um turbante, para então enxergar uma raposa que, mal alcancei em meu campo de visão, dobrou o cume de uma duna situada talvez a mais que quilômetro de distância de onde eu estou. Pudessemos, eu sinceramente escreveria mais coisas sobre este meu encontro, mas me sinto incapaz de inscrevê-lo na altura da litura que vi, isto é, as marcas daquelas pegadas, em meio às dunas, e então o seu disparar em corrida... Retorno então ao momento em que aguardo o pôr do sol, momento em que outra vez eu consigo pensar-me.

Ao vislumbrar as duas dunas do meu livro primeiro, saco imediatamente o celular, na urgência de fotografá-las, mas fazê-lo se mostra impossível: quando tento, toda a areia parece se condensar em uma simples massa amorfa de grãos amarelos na tela do meu telefone, em minha imagem técnica, uma massa amorfa e sem topografia, uma massa amorfa e única, sem profundidade nem geografia, e então eu me vejo sem condições de remeter àquelas duas linhas de qualquer outra forma que não pela mesma que Antoine de Saint-Exupéry usou em seu livro, um desenho, o lápis no papel e um desenho, mas o fato é que eu não quero fazer outra vez um desenho que crie a minha realidade, eu quero fazer uma fotografia que a registre, documentar

¹²⁵ GUMBRECHT, *Produção de presença*, 2010, p. 140.

uma prova do achado, fazer da literatura jornalismo e de ambos, ciência. Insisto com o celular, mas é mesmo impossível fazer esta foto.

Também não tenho lápis, não tenho papel, meu bloco de desenhos está a quase dois mil quilômetros de mim, no meio dos livros acumulados no meu pequeno estúdio em Portugal, e o que eu quero não é um desenho, mas uma fotografia, um registro inequívoco e comprovativo da verdade que eu estou vendo e não posso reportar nem dizer de outro modo que não este, insuficiente ao ponto de doer. Insisto ainda algumas vezes, mas o celular é incapaz de enxergar o que eu sou capaz de precisar através das malhas do meu turbante; dada a sua fidelidade ao que vê, a foto que ele faz reporta uma mentira, e eu precisava que ele reportasse a verdade que eu vejo, mas para isso eu precisaria, e é isso o que eu preciso dizer, para reportar a verdade eu precisaria que a câmera do meu celular fosse justamente capaz de cometer, para além do que pode, um específico tipo de infidelidade em relação ao que vê — é quando tudo me fica claro: se eu quiser escapar da angústia que acometeu Antoine de Saint-Exupéry e o condenou, eu preciso ir até lá.

Se eu quiser escapar da angústia de só poder tratar do príncipezinho por meio de formas no papel, um carneiro no papel, um livro no papel – uma vida no papel, esta vida da qual eu me alimento, sem que consiga fazer cessar a fome –, eu preciso ir até lá, ir até o outro lado e ver o que há lá, como certa vez ensinou Mário de Andrade a Fernando Sabino, em vez de tentar vê-lo a distância.

Neste momento, na verdade, o que penso é que talvez eu ainda consiga fotografar a paisagem se superar algumas dessas primeiras dunas, quero dizer, se eu me colocar em uma posição da qual eu possa observá-las de perto, de um ângulo mais limpo, sem interferências, observar de um ângulo perfeito e próximo essas duas dunas que formam o exato desenho com que Exupéry metaforizou toda a essência de sua obra, duas linhas curvas, uma no plano horizontal, com uma sombra a lhe determinar a perspectiva da luz, e outra em plano oblíquo, descendo da direita para a esquerda parabolicamente, até encontrar, pelo meio, a linha principal.

Peço então ao João que leve as minhas coisas junto às dele quando voltar para o acampamento, o meu chinelo, a minha mochila, e então saio correndo descalço na direção daquelas dunas, infelizmente esquecendo para trás água e camisa, gritando uma explicação sem sentido do porquê de eu estar correndo duna abaixo na direção em que em pouco morre o sol. E, em instantes, sumo do campo de visão dos meus amigos.

Correndo na medida do que a areia fofa possibilita, atravesso um pequeno grupo de dunas e encontro uma montanha maior, que não se revelava antes, no olhar a distância, escondida por detrás das menores, como que nascendo no fundo de um pequeno vale. Desço

até a parte mais baixa e atravesso com custo esse monte inclinado, mas assim que o venço eu encontro logo em seguida um monte maior, e ainda neste dia, que não é o meu primeiro no deserto, eu sigo abismado com a lógica própria de toda esta geografia cambiante, de topografia tão inconfiável como todo narrador.

Atravesso o segundo monte e, já cansado, encontro um terceiro. Atravesso-o também, enquanto calculo mentalmente a distância percorrida, tentando imaginar a que distância estariam agora aquelas duas dunas que eu queria encontrar. Ao fim do terceiro monte, descubro uma série de dunas pequeninas e, à esquerda, a coisa de uns quinhentos metros, vejo o acampamento vizinho de onde mais cedo ouvimos, trazidos pelo vento, os sons de cantos e atabaques.

E, agora, eu não sei mais onde estou. De repente, olhando para esse acampamento, eu não sei mais se as dunas que procuro ainda estão à minha frente, em algum ponto na direção do horizonte, ou às minhas costas, em algum lugar do caminho que trilhei. A verdade é que, se eu vim correndo, eu vim também tateando as paisagens, tentando não perder de vista aquelas duas linhas, mas de imediato isso se fez impossível: no Saara, ao atravessar uma duna em sentido diametral, você mergulha em um vale que não te dá acesso a horizonte nenhum. E aí, quando sobe a próxima duna, o horizonte que encontra parece ser outro, pouco relacionado com aquele que se tinha mirado instantes atrás, ainda que seja, objetivamente, o mesmo. Obviamente, este é o motivo de, no deserto, só andarmos pelas linhas altas dos cumes, ainda que seja mais cansativo caminhar por lá que pelos vales. No deserto, é preciso manter sempre o horizonte no campo de visão, sob o risco de caminhar em círculos, ainda que isso não necessariamente signifique caminhar sem direção. Bem, é isso que eu vou terminar deduzindo de óbvio nestes meus dias de viagem, em que termino por cismar-me um especialista: para enxergar longe, é preciso caminhar pelos cumes; para caminhar em si mesmo, é preciso aceitar a ablesia dos vales.

O dia começa a escurecer e eu vejo que já não posso fazer nada. As dunas estão se misturando no horizonte, o escuro rouba da paisagem o seu senso de profundidade, eu vislumbro a possibilidade do medo, logo sentindo-o por antecipação: aos poucos, o plano amplo do horizonte parece se transfigurar em uma pintura sem perspectiva, um escuro bonito vai tomando conta de tudo, enquanto as estrelas avançam, ganhando o céu. Capítulo, retrocedo. Acelero o passo, voltando para o acampamento pelo mesmo caminho por que vim, preocupado em me perder. A temperatura cai rapidamente.

Tateio desiludido as marcas das minhas pegadas na areia, que curiosamente demoram um bocado de tempo para se apagar. Ainda há luz para isso, encontrar as pegadas. Parece que

haverá luz por toda a noite. Reparo um bocado nessa curiosidade, supondo haver nela qualquer coisa de singular: aqui, ao contrário do que eu poderia supor, as pegadas demoram um bocado de tempo para se apagar, e a luz, de alguma forma, não se apaga nunca. Bem, isso dependendo da perspectiva que se tenha da luz e do tempo. É preciso olhar para ver.

Hoje, relendo e editando essas anotações, penso que uma boa forma de ver tudo isso seria pensar que as dunas de Antoine de Saint-Exupéry só podem ser vistas a uma distância não fotografável, a uma distância apenas situável no campo da experiência, e não do registro. Mas isso não é algo que eu pense agora, no momento em que estou voltando para o acampamento. Agora eu não consigo pensar em mais nada.

Olho para o céu e ele está tomado de estrelas. Penso então naquelas duas dunas, na impossibilidade de encontrar aquelas dunas (não poderiam ser elas estas exatas dunas em que ofego agora, sem saber? Não seriam elas, a rigor, toda e qualquer duna deste deserto, na medida da sua inconstância estrutural?), e então eu chego ao acampamento já de noite, em tempo de encontrar os amigos já de banho tomado, me avisando do jantar. Um montante infinito de estrelas brilha no céu.

Haverá vinho, os amigos me lembram, tentando alegrar o meu alcoolismo, mas eu ainda não consigo pensar em mais nada senão naquelas duas dunas que talvez já nem estejam mais lá, talvez nem existam, ainda que todas as suas partes sigam integrando este mesmo deserto infinito. Aquelas duas dunas, e talvez os restos dela escorrendo então dos meus pés, os meus pés de areia, agora, os meus pés de areia e o mundo inteiro uma ampulheta de tempestades que sibilam nas mais variadas direções, enquanto eu no meio dele, a parte e o todo — a parte integrando o todo, o todo uma parte da parte, é isso o que precisaria dizer, se fosse capaz.

Ele tinha uma mania bizarra de autobiografia que o levava de tempos em tempos a compor mentalmente sobre ele mesmo algumas frases com um sujeito em terceira pessoa e um verbo sempre no passado.

James Joyce

Estabelecidas, no capítulo anterior, as características que mais comumente colaboram para que uma potencial autoficção se realize, ao tempo de sua leitura, como efetivamente autoficção, vão-se clareando as diferenças desse gênero em relação à autobiografia clássica. Philippe Gasparini, de saída, vai destacar que a autoficção se diferencia dessa autobiografia *tout*

court por propor-se como uma *aventura da linguagem*, em uma retomada do achado conceitual de Serge Doubrovsky.

Tomando *Fils* como paradigma, o que Gasparini vai demarcar é que, se uma autoficção ocasionalmente repete alguns parâmetros formais da autobiografia clássica (a homonímia entre autor, narrador e protagonista e a explicitação de um compromisso de só mobilizar acontecimentos e fatos estritamente reais para a escrita), por outro seu texto se realiza em uma perspectiva de invenção, de criação, de inovação; uma perspectiva assumidamente criativa, na aposta de que a criatividade e a subjetividade, mais que a factualidade e a objetividade, colaboram como um caminho em direção à verdade mais subjetiva do ser e de sua realidade e do ser *em* sua realidade.

Aqui, algo interessante ocorre. Se avançarmos nessa reflexão, veremos estar falando de um entendimento da autoficção como, mais precisamente, um gênero vocacionado para dizer da verdade daquele *dasein* de que Martin Heidegger falara, isto é, a verdade do “ser-no-mundo”, uma verdade menos submetida à dicotomia sujeito/objeto própria do paradigma da simplicidade; uma verdade que, como Hans Ulrich Gumbrecht, ao ler Heidegger, faz notar, resulta menos da interpretação que da experiência, menos da significação que da *situação* — a efetiva experiência de se ser-no-mundo, em sua dimensão espacial e corpórea, funcional, em uma proposta de certa forma alternativa ao princípio de representação que acompanhou a ascensão da modernidade.

Ao se tomar a coisa toda por essa perspectiva, estaremos mesmo falando, então, da possibilidade de se considerar um texto – o texto autoficcional – em uma dimensão não prioritariamente hermenêutica: antes, considerá-lo como presença, a dimensão de presença de que Gumbrecht trata em suas provocadoras investigações; o texto como algo que, de certo modo, adquire – em razão de toda a sorte de fatores que vimos abordando aqui – o efeito de uma substância e recupera o componente de presença da nossa relação com as coisas do mundo; um texto que de certo modo devolve a autorreferência humana ao efetivo contato com as coisas do mundo.

Pensar de acordo com o conceito heideggeriano de Ser deve nos dar coragem para imaginar que o “conhecimento” revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido.¹²⁶

¹²⁶ GUMBRECHT, *Produção de presença*, 2010, p. 108.

O que está em jogo, aqui, é de fato a noção da arte (aqui, a noção de *literatura*, mais particularmente, e a de *autoficção*, exatamente) não mais como um lugar de mera representação consciente da verdade, mas como um lugar de *acontecimento* inconsciente da verdade; o acontecimento vivo da verdade — uma verdade que se apresenta em movimento, no ato mesmo de ser-no-mundo do sujeito, o ser-no-mundo então como uma noção ao mesmo tempo substantiva e verbal. Escreve Gumbrecht:

Certamente não há razões para crer que Heidegger quisesse descrever a obra de arte como o único lugar onde seria possível a revelação do Ser. Por outro lado, o texto sugere que Heidegger entendeu a obra de arte como um meio em que o acontecimento da verdade era uma possibilidade (ou devo dizer mais uma probabilidade?), mais que noutro lugar qualquer.¹²⁷

De fato, a obra de arte, a verdade... *não*: eu começo simplesmente distinguindo a autoficção da autobiografia clássica, e, mal me distraio, sou carregado por um vento em que sou incapaz de voar senão por instantes, indo parar no céu dos filósofos (no caso de Heidegger, provavelmente o inferno, como bem sabemos). Tentando escapar da sina de Ícaro, volto para o campo pedestre das minhas limitações e àquele trabalho de caracterização; um trabalho no qual eu poderia simplesmente dizer: a autoficção realiza-se, *como verdade*, ficcionalmente, e não autobiograficamente, se pensamos o termo em sua acepção clássica — ainda que, ao seu próprio modo, a autoficção também *autografe* uma vida.¹²⁸

Gasparini vai insistir na ideia de que essa realização da autoficção como verdade se dá por meio de uma *aventura da linguagem*, tal como Doubrovsky defendeu; uma aventura que seria linguística e psicológica. De fato, ao compor *Fils* por meio de uma pletora de recursos fônicos – como rimas, anáforas, assonâncias, paronomásias –, Doubrovsky parecia sugerir a impertinência de se seguir pensando, em termos de honestidade, narrativas de si que, visando ser verdadeiras em relação a uma vida, considerassem existir, em um termo delimitado, inequívoco e uno, essa verdade a que se reportar.

Antes, Doubrovsky parecia considerar que, para se alcançar um nível mais profundo da própria subjetividade, em sua verdade mais imperscrutável; para se alcançar essa verdade do ser-no-mundo, a verdade do ser-gerúndio participante, e não de um suposto ser-particípio

¹²⁷ GUMBRECHT, *Produção de presença*, 2010, p. 99.

¹²⁸ Falando grego, *autós* remete a “de si mesmo, por si mesmo, espontaneamente”, *bíos* remete a “vida” e *gráphein* remete a “escrever, descrever, desenhar”. Cabe então notar que a articulação das três partículas de “autobiografia” faculta pensar tanto a *descrição espontânea da vida de si mesmo* que é proposta pelas autobiografias clássicas quanto uma *escrita por si mesmo da vida de si mesmo*, construção capaz de abarcar a ideia de autoficção tal como a temos delineado aqui. Autoficção, pois: também, ainda que de um modo particularmente outro, uma *autobiografia*: a autobiografia pós-autobiografia.

observador, era preciso não se submeter acriticamente à asséptica objetividade exigida pela noção de verdade factual — isso considerando-se que essa verdade factual não implica necessariamente a verdade, antes muitas vezes pode servir para travestir uma mentira com um falso manto de veracidade. “Eu não acredito que a autoficção seja uma distorção da verdade referencial, mas uma outra forma de expressão que vai além do discurso histórico-cronológico”,¹²⁹ afirma o escritor em dado momento.

Aqui, está-se estabelecendo a noção de que “o afastamento escrupuloso de todo elemento fictício não é um critério para a verdade”¹³⁰, como anotou Juan José Saer certa feita; está-se estabelecendo a noção de que a afirmação do factual não necessariamente resulta em uma verdade, antes pode conduzir ao falso e estabelecer a mentira perfeita.

Com *Fils*, era como se Doubrovsky nos dissesse que, para submeter o real da verdade subjetiva a alguma inteligibilidade simbólica, é preciso criar e criá-lo imaginariamente; é preciso, em alguma medida, em algum nível, *fingir* — ou como anotou Jacques Rancière, em certo momento: “para que o banal entregue seu segredo, ele deve primeiro ser mitologizado”.¹³¹

Nas entrelinhas disso tudo, está a noção de que, ao mesmo tempo em que a verdade factual não garante efetivamente a verdade, antes podendo falseá-la, a ficcionalização não necessariamente resulta em mentira, antes podendo colaborar para o estabelecimento inteligível da sua contrária; antes podendo colaborar, em um nível mais profundo de subjetividade, para o estabelecimento inteligível da verdade.

A lógica por trás dessas reflexões é o que vai motivar Rancière a escrever que

Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. [...] O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que você vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.¹³²

Esta é uma ideia que, positivamente, já estava explicitada na proposta estética que Doubrovsky colocava em cena com a sua performance e simultânea conceituação da ideia de autoficção, como explica Philippe Gasparini:

[Quando cunhou o termo autoficção,] Doubrovsky tinha provavelmente em mente aquela acepção, bem ampla, da palavra “fiction” nos Estados Unidos. Mas, posteriormente, ele justificará o emprego da palavra por sua etimologia. O verbo

¹²⁹ DOUBROVSKY apud VILAIN, *L'autofiction selon Doubrovsky*, 2005.

¹³⁰ SAER, *El concepto de ficción*, 2014, p. 10.

¹³¹ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 38.

¹³² RANCIÈRE, *A partilha do sensível: estética e política*, 2009, p. 53-59.

latino *fingere* significava de fato “afeiçoar, fabricar, modelar”. O *fictor* era alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o poeta, o autor. Não se tratava de uma simples brincadeira com as palavras. O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem “dar feição” a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção.¹³³

A ideia de ficção que é mobilizada pela autoficção doubrovskiana pode ser explicada pela conceituação que o argentino Juan José Saer estabelece para o termo. Em *El concepto de ficción*, Saer defende pensarmos “ficção” não como reivindicação do falso, mas sim como uma estratégia de questionamento da fragilidade do que comumente tomamos por verdadeiro.

Para Saer, ao escrevermos ficção, não estamos virando as costas para a verdade e para a realidade, mas reconhecendo a complexidade irreduzível da verdade e da realidade — e mergulhando nessa complexidade.

Que ninguém se confunda: não se escreve ficções para evitar, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo que o tratamento limitado ao verificável conduz a uma redução abusiva e a um empobrecimento. Ao dar um salto até o inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Ela não volta as costas para uma suposta realidade objetiva: ao contrário, mergulha em sua turbulência, desprezando a atitude ingênua que consiste em fingir saber de antemão como essa realidade se constitui. Não é uma rendição a esta ou àquela ética da verdade, mas a busca de uma [ética] um pouco menos rudimentar.

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. [...]

A ficção se mantém a distância tanto dos profetas do verdadeiro como dos eufóricos do falso.¹³⁴

No sentido que Juan José Saer estabelece, a ficção deixa de ser mera plataforma para o falso para se revelar como uma estratégia para situar o complexo embate entre o falso e o verdadeiro e dar corpo à sua irresolução essencial. Saer nomeou essa noção que estabeleceu para a ideia de ficção como uma “antropologia especulativa”.

“Podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o oposto da ficção, e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito nebuloso de deturpar a verdade”,¹³⁵ pontua Saer: “Quanto à relação hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira teria uma positividade maior que a segunda, é, desde já, no plano que nos interessa, uma mera fantasia moral”,¹³⁶ iterou.

¹³³ GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014, p. 187.

¹³⁴ SAER, *El concepto de ficción*, 2014, p. 11-12.

¹³⁵ SAER, *El concepto de ficción*, 2014, p. 10-11.

¹³⁶ SAER, *El concepto de ficción*, 2014, p. 11.

Pensando agora particularmente naqueles textos que se supõem objetivamente como não ficcionais, Saer ainda vai dizer que

O primeiro requisito da biografia, a veracidade, atributo supostamente científico, não é outra coisa que o pressuposto retórico de um gênero literário, não menos convencional que as três unidades da tragédia clássica ou o desmascaramento do assassino nas últimas páginas do romance policial.¹³⁷

De fato, esta é uma noção já há algum tempo estabelecida não apenas no âmbito da literatura, mas também em seus campos contíguos, como o da história — uma noção de fato corrente no campo teórico multidisciplinar relativo à produção de biografias e autobiografias, de modo geral, campo em que há muito já se considera de saída que “não se chega ‘ao passado’, mas se constroem representações do passado”,¹³⁸ como anota a historiadora Vavy Pacheco Borges.

Para voltar aqui à razão central que deu início a toda esta conversa, cabe então anotar que a biografia e a autobiografia *sabem*, portanto (ainda que ocasionalmente ignorem, seja por qual interesse for, como, por exemplo, o de mercado), que a verdade é sempre provisória, precária e não raro internamente contraditória, resultado de um frágil consenso momentâneo; *sabem* a “verdade” como apenas um instantâneo provisório que registramos das relações de força e poder a partir das quais aquilo que interpretamos como realidade vai ganhando continuamente consistência, ao sabor do acaso da luta — luta para a qual não há destinação teleológica, como estabeleceu Michel Foucault,¹³⁹ tampouco recuperação genológica satisfatoriamente possível. Ora, mas se é assim, como então a autoficção se distingue especificamente dessa autobiografia mais “esclarecida”, relativista? Em razão de uma série de fatores — alguns mais objetivos, outros subjetivos.

De saída, a autoficção preconizará uma abordagem do presente, como já se estabeleceu aqui, enquanto a autobiografia aborda o passado.

O que caracteriza fundamentalmente a autobiografia, em oposição à autoficção, é que a primeira constitui um gênero sempre escrito no passado. É um homem que, caminhando para o fim da sua vida, tenta retomar, compreender, religar, desenvolver a totalidade até o momento da escritura. É o gesto rousseauiano que foi retomado por todos os autobiográficos, ao passo que um dos aspectos da autoficção é de se viver no presente. Seria possível dar uma justificativa filosófica dizendo como Sartre, em *O ser e o nada*, que somente o presente existe, que o passado só existe no presente, e mesmo o futuro. Mas não é totalmente por uma razão filosófica... Você sabe, as

¹³⁷ SAER, *El concepto de ficción*, 2014, p. 10.

¹³⁸ BORGES, *O historiador e o seu personagem: algumas reflexões em torno da biografia*, 2001, p. 6.

¹³⁹ Cf. FOUCAULT, *Nietzsche, a genealogia e a história*, 1986.

respostas do escritor sobre seu trabalho só são hipóteses, ninguém tem o perfeito conhecimento do que faz.¹⁴⁰

Em segundo lugar, há essa contradição basilar inerente à autoficção, contradição com a qual a autobiografia, independentemente de quão relativista seja, não comunga: a contradição de o texto ser uma narrativa feita de fatos e de acontecimentos estritamente reais e, simultaneamente, afirmar-se – nisso, sendo-a – uma ficção.

Consolida-se, nisso, a distinção entre duas noções de ficção que já veio sendo realizada no decorrer deste trabalho: a noção mais estreita e clássica, de ficção como mentira, embuste, *pseudos*, e a definição mais alargada, própria de Doubrovsky, Saer, Rancière, que é a noção da ficção como arranjo e ordenação dos signos da linguagem; a noção de ficção como recurso para a perscrutação da verdade em sua complexidade subjetiva, a verdade em sua situação abaixo da lâmina d'água da factualidade comezinha.

É nessa segunda acepção que a autoficção mobiliza o termo, enquanto a autobiografia, normalmente, mobiliza-o no primeiro.

Jacques Rancière perscruta com sagacidade essa noção avançada de ficção, que ele nos sugere como advinda da revolução estética que temos experimentado em razão do trânsito da modernidade para a pós-modernidade — ou do avanço da pós-modernidade para este tempo obscuro em que nos encontramos. “A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção [*agora*] pertencem a um mesmo regime de sentido.”¹⁴¹ Sobre isso, ele anota o seguinte:

A “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção [*pseudos*]. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social.¹⁴²

Tudo isso vai desaguar nesse grande achado com que Rancière afirma que *o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado*. Contudo, ele vai nos alertar de que, ao considerá-lo, devemos evitar incorrer, de um lado, na tendência de oposição maniqueísta que é própria do paradigma da simplificação, e, de outro, na tendência à radicalização da relativização que é comum a certa pós-modernidade. Especificamente, Rancière nos diz que

¹⁴⁰ DOUBROVSKY apud VILAIN, *L'autofiction selon Doubrovsky*, 2005.

¹⁴¹ RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, 2009, p. 57.

¹⁴² RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, 2009, p. 55, grifo meu.

Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer.¹⁴³

E tudo isso tem efeito no real, faz-nos ver Rancière; tudo isso dispõe sobre o real tal qual o experimentamos.

“Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à ‘verdade’ factual”,¹⁴⁴ lembra-nos Eneida Maria de Souza. Nesse sentido, enquanto *ficção*, a arte autoficcional visa se realizar como “o testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento”,¹⁴⁵ para voltarmos a uma imagem de Rancière. Eneida situa com precisão a aplicabilidade dessa reflexão do filósofo ao âmbito da autoficção:

Ao se pensar na definição de alguns escritores e teóricos da autoficção e da ficção, como Serge Doubrovsky e Jacques Rancière, ficcionalizar não se restringe à criação de mentiras ou distorções do real, mas em formalizar, em ficcionalizar a narrativa de sua própria vida. O gesto narrativo, a organização dos acontecimentos pela ação enunciativa, concorrem para a definição mais ampla do ficcional, uma vez que toda escrita exige a prerrogativa da *mise-en-scène* textual.¹⁴⁶

Outra coisa. Naquele seu enunciado, Serge Doubrovsky nos reitera a noção de que, na autoficção, tem-se o presente como o tempo preponderante na narrativa, contexto em que se estabelece uma espécie de simultaneidade entre enunciação e enunciado, entre sujeito e objeto. Por sua vez, essa simultaneidade (que pode ser estabelecida tanto de forma objetiva, com o uso dos verbos preponderantemente no presente, como de forma subjetiva, com a mobilização de estratégias semânticas diversas) colabora para fazer com que o texto literário *implique* o leitor em um específico pacto com o texto, que não coincide nem com o pacto romanesco nem com o pacto autobiográfico, tal como fora estabelecido por Philippe Lejeune.

¹⁴³ RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, 2009, p. 58-59, grifo meu.

¹⁴⁴ SOUZA, *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, 2011, p. 11.

¹⁴⁵ RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, 2009, p. 12.

¹⁴⁶ SOUZA, *Autoficção e sobrevivência*, 2017, p. 112.

Exemplifica essa questão o começo de *A morte do pai*, volume com que Karl Ove Knausgård inaugura *A minha luta*, sua monumental obra autoficcional. Nela, apesar de estar tratando de eventos ocorridos em sua infância, o narrador “Karl Ove”, ao introduz um verbo em primeira pessoa, não o conjuga no passado, ao modo natural de quem estivesse rememorando sua história, mas no presente, como se estivesse de fato vivendo essa história no momento mesmo em que a estabelece no seu texto:

Sozinho eu assisto àquilo, num dia qualquer de primavera, acho, pois meu pai está cuidando do jardim. Fixo o olhar na superfície do mar, sem ouvir o que diz o repórter, *e de repente emerge o contorno de um rosto*. Não sei por quanto tempo ele permanece ali, segundos talvez, mas tempo suficiente para me causar um enorme impacto. No mesmo instante em que o rosto desaparece, levanto-me e procuro alguém a quem contar o que vi. Minha mãe está no plantão noturno [...]¹⁴⁷

Com essa preponderância do tempo presente, ocorre, na autoficção, a substituição da visão retrospectiva do autor sobre a sua própria vida – que é a mirada da escrita autobiográfica, seja ela a tradicional ou a pós-moderna – por uma visão perspectiva sobre a mesma. Trata-se de um processo em que o eu deixa de ser tomado como um objeto estático e estabelecido desde o passado, passível portanto de ser recuperado e reportado, para ser tomado, um tanto psicanaliticamente, como um objeto fluido e em constante construção e autoconstrução. Mais à frente, Knausgård transita para a conjugação de verbos no passado, mas estrutura semanticamente o seu texto de forma a fazer com que esse efeito de presença e de presentificação se mantenha.

Na autoficção, o sujeito, como ser-no-mundo, passa a ser abordado tanto em face da sua multiplicidade interna natural, isto é, a multiplicidade que é resultado da sua própria psicologia, como em face da multiplicidade que se desdobra nele em razão da influência que a vida social tem sobre ele. É o que ocorre aqui, comigo, nesta investigação que faço de mim mesmo enquanto sobre ela escrevo — eu e ela, eu e esta investigação só existindo correlacionadamente, a minha realização particular de meu *dasein*, meu eu-no-mundo.

Quando falamos do autoficcionista, estamos falando, portanto, de um sujeito que, em razão dessa sua pluralidade e constante mutação, em razão desse seu entrelaçamento com o próprio mundo em que se situa, não pode ser alcançado no texto como um referido relacionado a um referente, mas apenas no âmbito do próprio texto com que a si mesmo ele se realiza no tempo presente, o texto em sua materialidade como parte integrante desse todo em que ele se constitui.

¹⁴⁷ KNAUSGÅRD, *A morte do pai*, 2015.

Temos, agora, o sujeito não como uma entidade una e definida, mas como um escafandro em que ocorre uma orgia, na qual a multiplicidade contraditória por meio da qual ele se constitui se entrega ao erotismo da sua convivência sensual recíproca, uma espécie impossível de sessenta-e-nove coletivo — noção que só pode ser pensada à luz do princípio dialógico da complexidade, que nos faculta elaborar esse sujeito como uma unidade múltipla impossível de se homogeneizar e reduzir.

A autoficção é, por todos esses motivos, não exatamente uma substituta, mas uma legatária da autobiografia. Não se trata apenas de uma versão contemporânea da autobiografia — que, em sua particularidade, simplesmente consideraria a impossibilidade de se alcançar uma verdade absoluta sobre a vida de um sujeito —, mas de uma coisa outra e nova, que desponta justamente das ruínas dessa corrosão vivida de dentro para fora pela autobiografia.

Não estamos falando, portanto, de um prédio novo que se ergue sobre as ruínas de um prédio antigo, talvez aproveitando os seus alicerces, algo do seu projeto arquitetônico, os fundamentos principais de sua estrutura. Estamos falando, antes, de uma selvagem vegetação que, face a uma instalação ainda erguida, porém cada vez mais árida, viceja sobre ela considerando-a, mesmo quando ainda inteira, já ruínas; e que viceja sem se submeter às suas disposições — antes apenas se valendo daquilo que dela lhe interessa para melhor prosperar em seu modo próprio. Dito de outro modo, a autoficção não se realiza, em face da autobiografia, de forma a colocar em cena o paradoxo do navio de Teseu e as suas dificuldades; antes, em sua complexidade, ela parece dizer da inaplicabilidade e da insuficiência desse ou de qualquer outro paradoxo para dar conta da sua ambiguidade singular.

A autoficção, portanto, me parece menos uma “autobiografia pós-moderna”, como o próprio Doubrovsky passou a nomeá-la ao final da sua vida, e sim um gênero pós-autobiografia, como sugere Philippe Gasparini:

O novo conceito não estava, portanto, apenas destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, mas postulava a perempção da autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica, sua relegação a um passado definitivamente acabado, sua substituição por um novo gênero.¹⁴⁸

Naturalmente, tudo isso não deve ser considerado como um opróbrio à autobiografia, como que sugerindo uma sua impertinência intrínseca, nem como um atestado de óbito do gênero. O vigor dessa autobiografia mais clássica, ao menos em uma perspectiva comercial, pode ser constatado nas primeiras gôndolas de qualquer *megastore* de livros do mundo, e o

¹⁴⁸ GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014, p. 189.

postulado de Lejeune bem nos dá a ver o seu valor sobretudo quando o gênero é recuperado hoje como um recurso para dar projeção a vozes anônimas.¹⁴⁹ Antes, tudo deve ser tomado simplesmente como uma demonstração da autobiografia como gênero situado no âmbito de um específico *zeitgeist*, e autoficção, no âmbito de outro, posterior àquele, mais concernente ao nosso próprio tempo e às novas questões que ele nos coloca.

O que aqui escrevo pode ser material fraco; bem, nesse caso não sou capaz de trazer à luz as coisas importantes e grandes. Mas ocultas nestas observações fracas estão grandes possibilidades.

Wittgenstein

Aquele que quisesse colocar a coisa no termo de verbetes, poderia, então, anotar:

– Autobiografia: narrativa retrospectiva (nisso, referencial) sobre a própria vida, um olhar que o sujeito se lança linearmente do presente para o passado (e que considera, portanto, que o passado pode ser abordado intrinsecamente) na suposição de que a abordagem dessa diacronia pode resultar em uma melhor compreensão desse passado e do si mesmo.

– Autoficção: narrativa perspectiva (nisso, ficcional) sobre a própria vida, um olhar que o sujeito se lança circularmente do presente para o presente (considerando, nisso, que tanto passado como futuro só podem ser abordados como esferas do presente) na suposição de que a abordagem dessa sincronia pode resultar em uma percepção outra desse presente e do si mesmo.

A iminência de uma revelação que não se realiza é, talvez, o estético em si.

Jorge Luis Borges

A panela está sobre uma das três trempes menores do fogão, mas não demora muito e já começa o barulho, os pequenos estalos vindos da cozinha. Largo o computador e vou até lá. Na água, observo o início de um fervilhar de moléculas, os tremores e as bolhas, pequenas

¹⁴⁹ Cf. LEJEUNE, *A autobiografia dos que não escrevem*, 2014; LEJEUNE, *Ler textos autobiográficos: a experiência da APA*, 2014.

explosões da desordem em estado puro. Aos poucos, em meio a essa agitação desordenada, a água vai se volatizando na atmosfera, dispersando-se, beleza invisível.

Agora eu já estou outra vez no computador, eu já bebi o meu café, eu já estou escrevendo, outra vez escrevendo, como você pode ver. Mas eu também já estou, ou *ainda* estou olhando para a água fervendo, a água fervendo de que há pouco falei, a água fervendo sobre a qual vou falar no parágrafo a seguir, a água que está nos fervendo agora, neste instante eterno.

Agora a água está finalmente fervendo, e eu sei que, se eu não desligar o fogo, todas essas moléculas vão finalmente alcançar a desordem total, dissipando-se em gás. Tenho um fogão muito potente, este é o segundo princípio da minha termodinâmica domiciliar adulta, ter um fogão muito potente para entre outras coisas selar carnes, princípio que de igual modo é o responsável pela manutenção da minha cerveja na temperatura ideal, a cerveja que, na geladeira, fica na gaveta imediatamente inferior à disposição ergonômica do freezer, gaveta na qual eu também armazeno as carnes que não estão congeladas e sempre uma estratégica garrafa de água com gás (gaseificada artificialmente, sempre), mas nunca roubando o espaço da justa porção de cervejas.

Mas agora não é hora de lembrar das cervejas. Esqueça, Ewerton, esqueça. Insista no computador, insista em trabalhar nesta tese argumentos da física que possibilitem aludir à complexidade irreduzível de toda e qualquer realidade, a complexidade que está no cerne da argumentação transdisciplinar que se quer proferir aqui sobre a literatura, a autoficção, a vida, a complexidade parafraseada de Edgar Morin como estratégia para “contar mais uma história” — o ato de sempre contar mais uma história como estratégia para adiar o fim do mundo, como Ailton Krenak ensina. De fato, eu posso ouvi-lo agora, como que a me dizer:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.¹⁵⁰

Constelações... Enquanto ouço a história, eu olho para a água fervendo e percebo a energia se degradando sob a forma de calor, a utilização da energia degradando a dita energia,

¹⁵⁰ KRENAK, *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019, p. 26-27.

a agitação desordenada das moléculas e dos átomos. Contudo, ao alinhar a panela sobre a trempe e abaixar o fogo a uma temperatura ideal, antes de efetivamente desligá-lo (não passar o café com a água fervendo, é o que manda o “manual”¹⁵¹), eu reparo que essa agitação desordenada também vai se coadunando a uma ordem calma, em que o movimento de agitação, em vez de levar a desordem além de seus limites, produz de outro modo uma forma organizada turbilhonar de caráter significativamente estável que faz formar, sobre a superfície da água, formas geométricas regularmente distribuídas, produzidas paradoxalmente pela própria desordem interna que as constituem enquanto tal, em um espetáculo que simultaneamente seduz e repele, por um lado acionando a minha tão nauseante como resiliente tripofobia, por outro pondo em cena o recorrente paradoxo que é constituinte do pensamento complexo, isto é, a conciliação articulada de contraditórios.

Longe da água, de frente para o computador, penso agora em uma desordem que inclui e está incluída na ordem, uma ordem que resulta e é resultado da desordem, em ordem e desordem relacionando-se em um sistema de causalidade nem local nem linear, mas global e circular, contexto em que essa existência de correlações não locais expande o campo da verdade e da realidade, conforme me faz saber Basarab Nicolescu, já um amigo...¹⁵²

Como no caso da causalidade quântica, uma causalidade que resulta em uma organização também global — e então um terceiro termo incluído, um termo que por sua vez também rearticula aqueles que o articulam. Penso — longe da água, longe do asco — sobre tomar café e cerveja simultaneamente, enquanto escrevo esta tese, e sobre isso como uma possibilidade — já realizando-a, portanto, eu que neste instante já me dou por satisfeito por não estar cheirando no momento nem fumando cigarros, e então eu me permito, sim, por que não, eu me permito tudo o que vier menor que isso, a frágil manutenção de alguma incerta ordem por meio de certa desordem na sustentação de uma vida em seu próprio limite, que é disso que estou tentando falar, e por ora eu sigo vivo sim, então sim eu digo sim, está tudo funcionando sim.

Tento, então, seguir dizendo sobre a organização que resulta do encontro entre a ordem e a desordem, sobre esse terceiro elemento que se inclui, em vez de se excluir, a partir da recíproca coadunação de perspectivas em princípio opostas e supostamente inconciliáveis (como no caso da ordem fibonacciana que se entremeia à desordem com que a natureza se dá a

¹⁵¹ “O ideal é entre 93 e 97 graus, mais ou menos”, diz-me Juliana. “Então, você pode deixar começar a ferver e já tirar.” Mas alerta: “Esperar uns trinta segundos e só então pôr no café.” E pergunta: “Cê comprou utensílios de passar café?”, satisfeita pela feliz influência exercida.

¹⁵² NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 28.

ver), conquanto em outro nível de realidade, cuja existência “está associada a alguma ruptura de lógica, de linguagem ou de princípios”,¹⁵³ e então já digo por meio mesmo do ato de tentar dizer, isto é, isso que digo alegoricamente sobre a complexidade, o terceiro incluído, a realidade multidimensional — em suma, a perspectiva transdisciplinar desta minha sensibilidade, desta minha tese, desta minha vida sem pontos finais que, essencialmente gerundiana, eu enceno e portanto efetivamente vivo *aqui e agora* por meio destas palavras absolutamente verdadeiras, palavras forjadas no âmbito de uma profunda sinceridade teórica e ficcional, teórica e real, neste instante da efetividade em que partilhamos efetivamente as nossas afetividades.

Tento seguir, então, já considerando que toda tentativa contém em si vitória e derrota — e, no âmbito dessa falsa oposição, sigo.

*Owo omode kò tó pepe,
t'àgbalágbà kò wo kèrègbè.*

Provérbio iorubá¹⁵⁴

Eu sempre pensei que, ao contrário da maioria das pessoas, eu lia bem *O Pequeno Príncipe*, quero dizer, esse é talvez o livro que eu mais tenha relido na vida, e quase sempre com dedicação de acadêmico, eu que sempre me foquei em dedicar as minhas atenções sérias sobretudo às questões supostamente infantis e delicadas; então eu sempre achei que compreendia muito bem o que se passava ali, o sentido maior, mesmo, que subjaz a história. Contudo só a experiência real do deserto me permite compreendê-lo de fato naquilo que, me parece, seja a sua razão mais essencial, é o que eu penso agora, enquanto miro um escaravelho que se debate besta na entrada da minha tenda.

Hoje, parece-me que é justamente por sua simplicidade que o local da chegada e da partida do príncipezinho, aquela paisagem que mais cedo eu procurava, é praticamente impossível de ser encontrado por um adulto. Para vislumbrar essa paisagem, para simplesmente vislumbrá-la, é preciso reduzir-se à sua própria instância singularmente essencial, sua essência infante, primeira, absolutamente simples e original, a instância que corre primeiro e se explica depois, se é que se explica; que corre primeiro e pensa depois, corre primeiro e não para de

¹⁵³ MORAES, *Da ontologia e epistemologia complexa à metodologia transdisciplinar*, 2015, p. 9.

¹⁵⁴ “A mão pequena da criança não pode alcançar a prateleira alta; a mão grande do adulto não pode penetrar no orifício estreito da cabaça”, na tradução de Maria Inez Couto de Almeida.

correr, corre primeiro e corre depois, e não pensa nunca em mais nada, apenas corre para sempre até se faltar, e então continua correndo, como num conto que certa vez escrevi sobre uma menina e um colibri e em outro, mais antigo, sobre um “escrevinhador de sortes” que vai ao encontro do seu destino — mas nenhum adulto é capaz de fazer isso.

O adulto sempre vai parar. Então é por isso que tantos adultos leem mal a história, eu penso, valorizando dela as gastas generalidades edificantes que nos saltam aos olhos, quando na verdade ela reporta, essencialmente, a nossa tragédia mais fundamental, a primeira e mais absoluta tragédia humana, que é o inevitável apartar-se de si que é próprio da vida humana, o adulto e a criança, o apartar-se assassino que imediatamente se estrutura seguido da eterna e impossível procura, o encontro marcado, marcado e impossível, o encontro-procura.

A procura da criança em si, é disso que estamos falando; a procura da criança que matamos, e que então procuramos o cadáver, suspeitando em nós mesmos a capacidade de ressuscitá-la, em puro egoísmo, já que agora precisamos outra vez dela, e mais do que nunca. Mas eu pretendo não avançar demais nesse assunto aqui. Não mais do que já avancei. Primeiro, porque falar disso diretamente talvez possa me custar esta tese, senão o preço de uma vida; depois, porque toda esta tese (se falo “esta tese”, eu falo “esta vida”), fala exclusivamente disso, mas apenas do único jeito que eu posso dizer.

Escrever literatura, pois, como quem cumpre uma *convicção*: a convicção de que a literatura é algo que está além do escritor, além de sua vivência, além de sua escrita, além da obra que produz e de seu sucesso ou seu fracasso. A convicção de que ela é uma instância imanentemente transcendental: uma impossibilidade a ser perseguida pelo escritor de vocação, mesmo que dele seja ausente o talento proporcional.

Escrever como quem cumpre a convicção de que é preciso colocar a literatura, para si, como realização, à frente da literatura como satisfação. Escrever como quem cumpre a convicção de que se deve passar a literatura à frente da obra do escritor e do próprio escritor; a convicção de que se deve passar a literatura à frente de sua própria imagem. E a convicção de que o escritor se faz pelo que escreve, não pelo que publica. Ou mesmo pelo que não escreve, senão nas lituras que realiza em si, nos seus próprios pulsos literários.

Escrever literatura na convicção de que escrevê-la é perseguir eternamente a própria superação, a despeito da própria ingratidão; a despeito de toda adversidade e risco — e de uma antevista impossibilidade. Escrever literatura como que atravessado por uma convicção: a convicção de que a literatura é uma perspectiva existencial, antes que uma perspectiva estética, e antes que uma perspectiva, uma proposição: um propósito.

Escrever literatura como quem cumpre a convicção de que, se preciso for, em benefício da literatura, vale sacrificar a obra e o próprio escritor; vale sacrificar o menino, como forma de, em algum modo, fixá-lo eterno.

— Vamos passear no morro? Vamos ver a gruta? — e corrigi depressa: — Brincar na fonte? Procurar mais pedras iguais a essa?

Fomos caminhando para o local do sacrifício de mãos dadas como dois amigos, como pai e filho, sentindo a evasão do mistério que por um instante nos anulara. Passei pela frente da cabana, consciente de que nunca mais voltaria ali. Do outro lado do morro duas ou três explosões na mina soaram como o aviso do inimigo que se aproximava. Chegamos à vertente e descemos pelas pedras ao longo do fio d'água até o remanso que naquela tarde parecia mais plácido e transparente, a seduzir-nos. Sentamos na borda de pedra; ele procurava tocar a superfície da água com os pés encardidos.

— Nunca mais vou deixar você sozinho — murmurei, olhando para o outro lado, para a distância. — Você vai ficar morando comigo na cabana, vamos vir aqui todos os dias...

Enquanto falava, comecei a empurrá-lo de leve para dentro d'água:

— Vou pedir a seu pai para eu tomar conta de você e vamos brincar o dia inteiro, você não precisa mais ir à escola nem trabalhar nem sofrer, mas só ficar aqui em cima descansando...

Ele se deixava escorregar na pedra, entrando no remanso até o peito e a olhar-me com um sorriso tímido, pedindo aprovação. Descansei a mão sobre sua cabeça e ele agarrou-me o braço, flutuando. Pequenas rugas em círculo se abriram na superfície, perdendo-se ao longe, na cachoeira.

— Está frio? — perguntei.

Podia-se ver o verde-escuro das pedras ao fundo, cobertas de lodo. Minha mão afundou-lhe a cabeça até que desaparecesse, e deixou-o vir à tona, rindo esbaforido:

— Não faz mais não! — pediu, cuspidando água. — Você quase me...

Afundi-o de novo, com força, e o mantive debaixo d'água por mais tempo. Puxei-o pelos cabelos e vi seus olhos esbugalhados num apelo mudo, o rosto transtornado, a boca arfante... Empurrei-o para o fundo pela terceira vez e senti seu corpo se contorcer frenético tentando livrar-se, as mãos ansiosas arranhando-me o punho. Firmei-me na pedra, a segurá-lo sempre dentro d'água, que borbulhava ao redor do meu braço, espumando. Vi ainda um pé se erguer num coice desesperado, quebrar a superfície e desaparecer de novo. O corpo palpitante sob minha mão se relaxava, sem forças, abandonado. Dei-lhe um último empurrão e me ergui, afinal. Voltei-me sem pressa, comecei a descer a montanha.¹⁵⁵

¹⁵⁵ SABINO, *O homem feito*, 1996, p. 440-441.

CAPÍTULO SEXTO

SIMBOLIZAR O NÃO SIMBOLIZÁVEL: ATO AUTOANALÍTICO DE SOBREVIVÊNCIA (OU DE COMO AS PIADAS VÃO SE DESDOBRANDO AO PONTO DE NÃO SOBRAR MAIS ESPAÇO PARA AS RUBRICAS DOS CAPÍTULOS, QUEM DIRÁ PARA DIZER DA NECESSÁRIA TEORIA)

Honra ao mérito

O escritor, o jornalista e o acadêmico bebem no bar. O jornalista dá corda ao acadêmico:

- *Do que se trata o seu doutorado?*
- *De terminar — responde o homem, tentando um efeito.*
- *E tem alcançado sucesso? — participa o escritor, sem muito interesse.*
- *Todo santo dia.*

O escritor, o jornalista e o acadêmico bebem no bar. Olhando para o teto, o escritor se lamenta, em tom retórico:

- *É pedir demais que eu ganhe algum dinheiro com o meu livro?*
- *Isso eu não sei — diz o jornalista. — O que é grave é pedirem que o escreva.*

O escritor, o jornalista e o acadêmico ainda bebem no bar. O primeiro provoca os outros dois:

— *Um homem conta uma piada e seu interlocutor não entende. De quem é a culpa?*
 — *“Não adianta saber de quem é a culpa se não souber que é sua” — responde o jornalista, cismando Fernando Sabino. Insatisfeito com a paráfrase, o escritor insiste na pergunta.*

— *Ele conta a piada, seu ouvinte não entende. De quem é a culpa?*
 — *“Se for pensar bem, para o homem, a culpa é sempre da mulher...” — tenta o acadêmico, cismando o feminismo. Ofendido com a falsa condescendência, escritor dá de ombros, recolhendo-se em um canto. É quando o jornalista e o acadêmico devolvem a questão:*

— *Ok, um homem conta a piada, e o outro não entende. De quem é a culpa, então?*
Radicalizando o silêncio, o escritor constrange o salão, certo de que a única chance de não reduzir o complexo a alguma obviedade é se recusando a dissecá-lo. Enquanto isso, o bêbado pede uma cachaça ao garçom, que responde:
 — *Sim... toma.*

Bebendo no bar, o escritor, o jornalista e o acadêmico agora jogam conversa fora. O jornalista faz perguntas estúpidas ao garçom, o acadêmico antecipa equivocadamente as suas respostas e o escritor anota em um bloquinho frases que nada têm a ver com o que se está conversando, senão sobre insetos. Três horas depois, todos estão bêbados — inclusive o garçom, que, recitando indecifráveis trocadilhos, curiosamente ostenta agora uma medalha de honra ao mérito no peito.

Os contos de fadas são assim. Uma manhã, a gente acorda e diz: “Era só um conto de fadas...” E a gente sorri de si mesma. Mas, no fundo, não estamos sorrindo. Sabemos muito bem que os contos de fadas são a única verdade da vida.

[...]

Não há Pequeno Príncipe hoje, nem haverá nunca mais. O Pequeno Príncipe morreu. Ou então tornou-se muito cético. Um Pequeno Príncipe cético não é mais um Pequeno Príncipe.

Antoine de Saint-Exupéry



Pois foi a ela que eu reguei. [...] É a minha rosa.

Antoine de Saint-Exupéry

*E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo, tempo, tempo, tempo
Não serei nem terás sido
Tempo, tempo, tempo, tempo*

*Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, tempo, tempo, tempo*

Caetano Veloso

“Dar uma oitava.” Conversando com o meu pai, a gente acabou lembrando dessa expressão.

Ele sempre a usou muito. É uma expressão que sempre me fascinou, ainda que eu tenha demorado para compreender o seu significado em toda a sua complexidade.

A oitava: algo que é o dobro do que é o mesmo; algo que é a metade do que é o mesmo; algo que é o mesmo, mas sendo outro.

Meu pai a usava como metáfora para um tipo de evolução existencial, de certa forma metafísica, que a gente devia buscar. “Dar uma oitava” seria se superar, transcender a si mesmo, evoluir; de alguma forma, mudar, mas mudar justamente para continuar sendo exatamente o que se é; mudar para passarmos a ser ainda mais profundamente, mais sofisticadamente, aquilo que essencialmente somos.

Meu pai pensa essa metáfora em relação a toda a humanidade, mas ele só a retoma quando estamos tratando particularmente de nós, eu e ele, em face da nossa doença particular, a nossa vocação para *isolats*, esta nossa tendência à reclusão; a nossa incompetência para experimentar verdadeiramente a comunhão; a oferta gratuita que fazemos do nosso ressentimento ao mundo, como estratégia de combate à loucura.

Eu fico feliz por eu e meu pai nunca termos precisado falar claramente desses assuntos para os termos dado desde sempre por conversados. A verdade é que eu e meu pai nunca falamos claramente sobre nada, ainda que o tempo todo tenhamos vendido um ao outro e também a nós mesmos a ideia de que estivemos sempre buscando entre nós a clareza fundamental em nossas palavras. Isso sendo que o único verdadeiro assunto entre nós, descobrimos agora, sempre fora o único de que nunca falamos, o nosso eremitismo essencial, e os impasses que dele provêm; as nossas impossibilidades de posteridade e antecendência, e o ódio que guardamos pelos crimes da nossa cronologia; este nosso desejo antitempo, e o tempo se fazendo estampado em nossos corpos, quando nos tocamos, como fazemos agora; o espaço

como a realização dessa nossa frustração essencial, o afrontoso bom uso que fazemos do espaço, quando juntos, coisa de causar incômodo mesmo essa nossa competência para estar nos lugares.

A metáfora é musical, óbvio. A ideia é sair da nota em que se está e, por meio de um gradativo processo evolutivo, ao mesmo tempo matemático e espiritual, físico e etéreo, caminhar para a frente até o ponto de outra vez alcançar a mesma nota de antes, só que em uma oitava diferente; a mesma nota de antes, mas em outra condição existencial sua, em outra sua casa; a exata mesma nota, mas corporificada como que em outra estrutura física, uma outra autoproposição.

Talvez esse tenha sido o mais valioso ensinamento que subtraí do meu pai, como que negativamente, já que meu pai nunca me ensinou nada positivamente, senão uma série de erros: o ensinamento de que, se é vital evoluir para seguir vivendo, mais vital é respeitar a si mesmo nesse processo; respeitar aquilo que, de si, se faz essencial, e pede permanecer, para que possa tudo seguir para sempre mudando.

Aqui, eu estou falando sobre a evolução não como uma busca de se ser outro nem melhor, mas como a busca de se ser um outro de si mesmo; particularmente, falo de se tornar um outro de si mesmo atravessando a si mesmo do máximo de alteridade possível. (*“Outro é um eu”*: *estou certo de que já escrevi essa frase em algum lugar, invertendo Rimbaud, ainda sem saber ao certo tudo o que quero dizer com isso.*)

Ser ao mesmo tempo diferente e igual a si mesmo; ser o mesmo e um outro simultaneamente, sem distinção. A evolução então como o ato mesmo de nos deslocarmos na direção da nossa própria essência, e não para longe dela; mudarmo-nos como o ato de nos tornarmos cada vez mais um outro de nós mesmos, *portanto* (note como nesse portanto ressoa a poesia do contraintuitivo) cada vez mais semelhantes a nós, e cada vez mais atravessados por alteridade — mas acho que aqui eu já estou escapando do meu pai, escapando das oitavas, assim como ele vai parecendo, a cada palavra que escrevo neste livro, a cada dia que nele vivo, escapar de mim.

A minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém, a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória.

Agostinho

O tempo, os tempos. Os espaços, o espaço. Quando decidi viajar ao Saara, eu estava certo de que encontraria facilmente uma paisagem semelhante àquela desenhada por Antoine de Saint-Exupéry em seu livro — afinal, ela é composta por apenas duas linhas curvas simples: como não encontrar duas dunas com as quais eu pudesse emular essa imagem tão simples em uma fotografia? Essa foi uma das razões que levou o meu eu bêbado a comprar as passagens para esta viagem. Mas é claro que eu não disse isso para os meus amigos — como explicar a viajantes modernos que o motivo de acompanhá-los não seriam os palácios, as mesquitas, as medinas que poderia ver; não os jardins, as praças de comércio, o comércio, a arquitetura, as paisagens, a cultura, a moda, as pessoas, o idioma, as comidas, os cheiros, os animais — nada disso, mas apenas um antigo desejo, periférico e infantil, nunca antes cogitado como possibilidade, de enfiar os pés descalços na areia quente e passar o tempo que houvesse disponível procurando por uma específica paisagem ficcional, uma específica lembrança da infância, a lembrança de um específico sentimento, este afeto despertado no primeiro contato com a literatura? Não. Há muito na vida de cada um que não é explicável, ainda que faça um perfeito sentido. Há muita verdade na vida de cada um que não pode ser comunicada senão por silêncio ou mentira. Há que se viver com essas premissas sob atenção; honrá-las. Muito há, pois, que não se dizer, para que se possa efetivamente expressar.

O fato é que pude passar três dias inteiros no deserto, dormindo e acordando em meio às dunas e às pegadas, e então os rastros dos ratos, escaravelhos, serpentes, sempre atento por todo o tempo à paisagem da qual eu vivia supondo me deslocar desde o centro, sem conseguir; três dias nessa busca, alimentando-me dos carneiros, o carneiro essencial, o carneiro fora da caixa, fugindo para dentro de mim, e mesmo assim não encontrei aquilo que procurava, não encontrei tudo o que procurava.

O mais perto que cheguei da minha paisagem foi em minha epifania, uma imagem vista a distância à moda das histórias de sede e oásis, uma imagem que até hoje eu não sei se realmente estava lá, na direção do meu olhar, ou apenas entre os véus que cobriam os meus olhos, se o avião tomado como estrela ou uma estrela suposta como avião se passando por estrela, daí a conclusão de que o maior segredo literário d'*O Pequeno Príncipe* talvez seja mesmo o caráter falso da sua simplicidade, que engana justamente por dissimular às claras aquilo que é.

O Pequeno Príncipe. Ou *O Príncipezinho*, como se escreve aqui em Portugal, instante em que volto a este texto agora. Quem o encontrou foi um personagem, o aviador, e não Exupéry, ainda que aquele, o personagem, tivesse tantas semelhanças com o indivíduo aviador — a começar (ou melhor, a terminar) pelo fato de um desastre de avião ter sido o ponto de

partida para a história publicada no livro, a condição mesma de possibilidade para o encontro contado pelo livro, e Exupéry, o indivíduo, ter desaparecido justamente em um desastre de avião apenas um ano depois de ter lançado a sua obra. Note: *depois*.

Então o homem, então o indivíduo: é disso que falamos aqui. O homem, o indivíduo, em sua incapacidade de se encontrar com a criança. É isso que eu quero dizer. Que ele pode no máximo vislumbrá-la, espreitá-la a distância, ou ser espreitado por ela, como o fazem o adulto e a criança daquela maravilhosa novela do Fernando Sabino de que eu nunca lembro o nome. (Mais tarde eu me lembraria – *O homem feito* – e incluiria no fim do último capítulo a sua citação) Espreitar-se, mas sem se encontrar. Entrever-se mutuamente, apenas.

Quando se encontram, inevitavelmente entram em uma espécie de combate, até que só reste um dos dois; até que só reste, no todo de um, as partes dos dois. (*Proust: “Pois compreendia que morrer não era algo novo, mas que, ao contrário, desde minha infância, já morrera muitas vezes.”*¹⁵⁶)

É possível a coexistência? Nem mesmo o aviador de Exupéry conseguiu. Para sair do deserto, ele também precisou, assim como Sabino, se “despedir”, forma polida de se dizer do infanticídio consentido de que o seu livro também trata.

Essa noite, não o vi pôr-se a caminho. Evadiu-se sem rumor. Quando consegui apanhá-lo, caminhava decidido, a passo rápido. Disse-me apenas:

— Ah! estás aqui...

E ele me tomou pela mão. Mas afligiu-se ainda:

— Fizeste mal. Tu sofrerás. Eu parecerei morto e não será verdade...

Eu me calava.

— Tu compreendes. É longe demais. Eu não posso carregar esse corpo. É muito pesado.

Eu me calava.

— Mas será como uma velha casca abandonada. Uma casaca de árvore não é triste...

Eu me calava.

Perdeu um pouco a coragem. Mas fez ainda um esforço:

— Será bonito, sabes? Eu também olharei as estrelas. Todas as estrelas serão poços com uma roldana enferrujada. Todas as estrelas me darão de beber...

Eu me calava.

[...]

E ele se calou também, porque estava chorando...

[...]

Houve apenas um clarão amarelo perto da sua perna. Permaneceu, por um instante, imóvel. Não gritou. Tombou devagarinho como uma árvore tomba. Nem fez sequer barulho, por causa da areia.¹⁵⁷

É terrivelmente trágica essa sina. É sempre dela que, em todo momento desta tese, estou a falar.

¹⁵⁶ PROUST apud DOUBROVSKY, *O último eu*, 2014, p. 114.

¹⁵⁷ SAINT-EXUPÉRY, *O pequeno príncipe*, 1991, p. 90-93.

“Infância” é o estado em que não se consegue falar, pois é a negação de “fārī” em latim, verbo que significa “dizer”. Ser criança é não ter direito a fala própria. Quantos de nós não vivemos isso! Chegar a adulto é, finalmente, ter voz. E quantas vezes “falar” não equivale a “inventar” ou mesmo a “mentir” (como bem sabia Freud)? Isso é porque vem de “fābulārī”, verbo que para os romanos antigos tanto significava “falar” como “efabular” (donde temos, em português, “fábula” e “falar”).

Frederico Lourenço

A busca por essa criança impossível me faz pensar em um antigo mito do qual eu pudesse me valer para fazer um contraponto ao Frederico Lourenço, um mito com o qual já há algum tempo eu finjo recorrentemente ter sonhado; falo de um mito do qual eu nada sei, senão seu afeto: um mito que, artificialmente, me faz reconhecer-me em meu nome quase como em uma ideia imemorial de mim mesmo, a criança sediada em meu nome, Ewerton, e então a criança, sim, “Ewerton”, a criança e então esse povo, um povo que se chamaria Ewé, um povo africano que habitaria não aqui, o extremo Norte da África, os limites da Argélia em que agora estou, mas aquela África que eu poderia encontrar se não tivesse parado, quando comecei a procurar minha imagem, e sim tivesse continuado a descer África adentro, a busca por uma África profunda da qual tanto me falou o luso-angolano Ruy Duarte de Carvalho em sua própria autoficção, uma África que eu conheceria se descesse até o Sul de Gana, de início, o encontro entre o Sul de Gana e Benim, Togo e Benim, Gana e Togo, já nas margens do Atlântico Sul, a Região do Volta.

Então eu falo de um povo que – aqui, agora, imediatamente, neste meu sonho que eu sonho acordado, junto a você, um sonho de areia e de sol, que seduz de igual forma para o sonho e para o tiro – me faz a raiz ancestral, e então o meu nome, o meu nome em meu nariz: *Ewerton*, o meu nome a situar-me não nominalmente, mas no espaço, na cultura, na ancestralidade forjada — e então a criança, Legba, este seria o nome da criança, Legba, o meu pequeno príncipe de Mawu, seu filho caçula, Mawu como o ser supremo desse meu povo; sim, agora este já é o meu povo, neste meu delírio continental: agora eu sou um Ewé, a manifestação ocidental dos Ewé, o filho desgarrado dessa mãe, a versão irresponsável da criança, a versão que cresceu.

Neste meu mito, este mito que agora eu já nem sei mesmo se um dia existiu, Mawu cria este mundo, *Ayikúngban*, e então atribui a cada um de seus filhos voduns uma função em

Ayikúngban. E eu penso então em Sakpatá, que comandará as coisas terrenas e os poderes do sol, o frio e o calor; penso em Agué, que cuidará das plantas e dos animais das florestas; penso em Gun, que forjará os metais para as ferramentas de cultivo e de guerra; penso em Agbê, que comandará estes mares, este mar que está todo à nossa frente, em algum lugar. Penso, como um dia contou Luiz Antonio Simas,¹⁵⁸ em todos eles e em como todos eles terão uma função no cuidado de Ayikúngban — menos Legba, a quem Mawu não dará nenhuma função, fazendo com que Legba viva agarrado à barra de sua saia para sempre, a eterna criança, o desejo pela mãe, a eterna criança Ewé, essa Ewé-literatura, sendo zombada pelos outros, que agora têm todos uma importante função em Ayikúngban, as maduras funções de responsabilidade, as obrigações — menos nosso Legba, esse Legba que nunca cresceu, esse meu Legba especular.

Escrevo estas palavras tanto tempo depois da minha estadia no deserto e ainda hoje eu sonho com esse mito, ainda que nunca verdadeiramente. Nele, Mawu ensina uma língua a cada vodum, e Djó, outro de seus filhos, ensina o poder da palavra aos homens. Cada um, voduns e humanos, passa a usar a sua língua, ou aprende a língua dos outros, e todos se sentem muito sábios, mas com isso esquecem a língua de Mawu, a língua de seu ser supremo, a mãe, a grande mãe, o princípio de sua criação, a língua que eu já não falo mais, a língua que eu nunca falei, senão em um sonho, o passado então ele um sonho... E então Legba, a criança que fora zombada, a criança sem função, mas que agora é a única capaz de levar e trazer mensagens a Mawu, é o único que conhece a sua língua, é o único que nos pode, a todos, traduzir e redimir.

Agora, todos dependem da criança qual abandonaram, todos dependem da sua literatura, eu dependo da sua literatura, e então Legba tem essa função, a função de não ter função, senão a de fazer-nos a ponte, a ponte com a Mawu, a Mawu com a qual agora somos incapazes de nos comunicar, esta ideia, essa essência platônica, e então Legba: mas onde está Legba? Em minhas lembranças, dependemos de Legba, e o procuramos, mas onde está Legba? E é neste ponto em que tudo se coaduna nesta duna, em que estou outra vez: toda a História, esta história que muito suspeitamente me veio parar de repente na ponta dos dedos, esta história que se coaduna com este momento, o momento em que olho para as dunas e não vejo as dunas, não vejo a estrela, não vejo a criança, não a encontro em mim. Como um Ewé, eu preciso da criança para falar com deus, mas como, se há muito eu já não mais o concebo? E, se eu já não mais o concebo, então como falar com a criança? Que razões ela teria para voltar, se eu sempre a firo de morte?

Como conversar com a mãe, se já há anos, apartado de Legba, eu já não mais Legba, sou incapaz de lhe dirigir uma mínima palavra inteligível, sou incapaz de escutá-la, escutá-lo,

¹⁵⁸ Disponível em https://twitter.com/simas_luiz/status/1093899587012706310. Acesso em: 13 nov. 2020. Consultar também <https://pai-azanrumji.webnode.com/mawu2/>.

incapaz de a compreender em seus olhos de ressaca azul – “o fundo do mar não é o mar”, anotei certa vez num poema que eu nunca fui capaz de publicar –, incapaz de o compreender em sua existência anterior aos sentidos? Apartado da minha criação, sento-me na areia, não sei para onde ir, tampouco o que fazer deste mundo, este mundo em que para qualquer lado que eu olhe tudo é deserto, e então não há ninguém no mundo agora, nem Legba, nem Mawu, nem ninguém, apenas eu e a minha necessidade de encontrar a criança para seguir, mas a criança não está mais aqui, a criança só estaria à frente, se eu continuasse indefinidamente. Mas uma hora eu parei. Eu tive de parar. De repente, todos tivemos, em algum momento, de parar em nosso deserto particular: estamos todos presos dentro de nossas casas agora.

Encontrar a criança para seguir. Sim, seguir nesta minha etnicidade norte-africana, o Magrebe que eu agora quase desconheço de todo (perceba estar no *quase* o valor propositivo da frase), na verdade o Noroeste da África, essa região à qual devo mais de um oitavo da minha ancestralidade imemorial, o nosso nomadismo sempre a caminho do poente, nos limites do Saara monumental, situado ao Sul. E então essa ancestralidade berbere, essa ancestralidade talvez tuaregue que, se por um lado é-me absolutamente verdadeira, posto que genética (eu fiz os testes para ver), por outro nada diz da realidade objetiva desta minha vida empiricamente vivida na palidez de uma pele dotada de todas as cores (o que é o mesmo de pensar em uma pele sem cor, e então a salvo de todo conceito), isso no imaginário de uma vida em tudo pensada, imaginada, uma vida então verdadeiramente *sentida* como uma inspiração (o que é a objetividade, senão nada?)

; uma vida pensada e de fato experimentada de todo subjetivamente, mal pontuada, ou, de outro modo, uma vida *forjada* no calor da autorreflexividade: uma vida que, para a investigação dos seus sentidos não pressupostos, é levada ao limite, na forja de um imaginário, de forma a derreter no calor extremo para, em seguida, reformulada quimicamente, ser estabilizada em têmpera, o temperamento líquido (como a liquidez imemorial do gozo, esta fruição), de forma a ter as suas ligas selecionadas e recombinadas no rearranjo das suas tensões residuais internas até que tal transformação estrutural resulte no corpo do finalmente (auto)fictício da obra — que é então *ESTE* corpo, o livro, um corpo supostamente provido da dureza e da resistência mecânica necessárias ao estabelecimento minimamente funcional de qualquer coisa que se possa denominar indevidamente de sentido, um corpo no qual o sentido pode se fazer capaz de sugerir-se, avisar-se, despontar desavisado das suas impossibilidades, despontar também como presença;

; um sentido que, na impossibilidade de ser perscrutado no corpo da vida, na medida mesmo da sua inexistência (não sei se falo aqui do sentido ou da vida, amplamente da vida), se

deixa perscrutar (e com que prazer ele – o sentido – se permite participar de tal ilusão) naquilo que dela bebe e naquilo que nela entorna, o calor e em seguida o frio, a forja e o seu subsequente resfriamento, o calor radical sucedido pelo mergulho no gozo, a fruição, ou seja, esta tese, esta tese-livro que só é se *AGORA*: um livro supostamente duro e resistente, um livro enfim resfriado, quase de todo resfriado; uma obra *estável*, uma obra estabilizando-se, que é como poder-se-ia por assim dizer; um livro *final*, de algum modo, conquanto forjado como uma pedra – de toque – fundamental de toda uma vida, focado em um pretense começar:

: uma obra literária que, via imaginário transmudado em fictício, finge não saber que, no estalo da próxima fagulha, a próxima mínima fagulha, antes mesmo de chegar ao seu termo de alcance de um duplo real, haverá de colocar a si mesma de novo a arder — e de boa vontade, que é o que melhor ilustra a coisa toda; um livro dedicado não ao ato de fingir, mas ao ato de fingir não fingir o que não mais sabe se finge ou se vive, sabendo-os ambos e simulando a crença de que nisso, nessa indiscernibilidade, alcança o mais próximo a que pode chegar da sua mais profunda sinceridade, ou seja, alguma das suas tantas margens, notadamente a terceira.

Pois bem, o espaço norte-africano: mais que um oitavo deste corpo que escreve em oitavas. E, da África Ocidental, quase um doze avos deste mesmo corpo, da África Oriental, 3,9% deste corpo cor de leite, cuja pluralidade de cores só poderia ser vista em uma proximidade impossível: 3,1% queniano, 0,8% somali, cem por cento brasileiro, mas apenas se isso nos significar aqui o mundo. *My heritage*, é o que diz a empresa da vida.

*Se abre, flor doble, el mundo:
tristeza de haber venido,
alegría de estar aquí.*

Octavio Paz

*Rose is a rose is a rose is a rose.
Loveliness extreme.*

Gertrude Stein

E é então que eu vejo a rosa. Estamos almoçando em algum ponto entre Ighrem N'ougdal e Toufliht, a caminho de Marraqueche, talvez já dentro de Taddart Oufella, conforme dá conta um mapa de papel. Mas não tenho certeza. Ainda faltam uns cem quilômetros para chegarmos a Marraqueche, e a estrada está bem cheia. Depois de Toufliht, ainda passaremos por Ait Ourir, a última cidade maior do caminho.

Estamos todos cansados, naquele típico momento em que os nossos piores afetos transbordam. E, com o fim do almoço, iniciou-se uma pequena discussão sobre dinheiro, uma série de contas pequenas que se havia por acertar, e então os que se comprazem em complicar começam a dar tudo de si em sua gloriosa tarefa.

De repente, percebo que tentam me sugar para dentro da confusão. João já havia escapado, saído pela direita, depois de dar um claro passa-fora na baderna. Quando percebo o caminho que a coisa vai tomando, saio eu também pela direita, na mesma direção do João, não sem um certo custo, eu que sempre termino por pagar alguma conta na fatura das neuroses quando preciso me afirmar contra as intenções alheias que se querem dispositivas, mesmo quando contra as más.

Sento-me ao lado do João. Estamos ambos angustiados. Ressentimo-nos de como pequenas coisas podem ferir o espírito de felicidade de um momento ou mesmo uma vida, bastando para isso que um único ser realize uma única ação inaugural, uma mínima virada de chave, até mesmo uma boba coincidência, um acaso... Então respiramos fundo, tentando sentir o ar. Pensando no quanto é preciso, em face de casos assim, resistir, se contrapor, fazer frente.

Tudo é vermelho ao nosso redor. Olho para o João, o João me olha. Temos o ímpeto de dizer algo, mas preferimos não usar palavra. João e eu somos muito parecidos nesse sentido: ambos sabemos que certas coisas são mais bem ditas quando não as maltratamos pela letra. Bem, essa é a minha forma de elogiar a importância de nos mantermos juntos a pessoas que falam a mesma língua afetiva que nós, mesmo que cada um tenha o seu sotaque particular. O importante é sabermos o mínimo do idioma.

Porque é isso, eu penso: na vida coletiva, se você permitir, a média geral te suga para dentro da mediocridade das atitudes e das relações, e então as injustiças, os abusos, as más intenções, mesmo que inconscientes... De forma que é preciso resistir: tensionar a média não apenas dentro das suas previsões, mas para fora da sua curva de expectativa: escapar do sistema por um furo, criando o furo no próprio processo de escape, de forma a deixar atrás de si, na medida do escape, um espaço e um rasto inaugural pelos quais possa em seguida vazar tudo o que assim queira.

Então é preciso dizer claramente: eu não vou participar disso, eu não vou participar disso aí. Dizer com os atos, dizer com as palavras, tanto faz, contanto que as palavras se amparem nos atos. Caminhar para fora, mesmo quando não existe fora, e fazer da brecha criada um caminho inaugurado. Que foi o que o João fez. Que foi o que eu pude fazer, imitando o João.

E é quando eu vejo a rosa. Sentado ao lado do João, de repente me levanto do banco num pulo. “João, olha a rosa!”, eu digo. E, quando João a vê, tudo muda ao nosso redor. De

repente, já não há mais o problema de instantes atrás, não há mais os desentendimentos, o cansaço, a necessidade de resoluções: de repente, há a rosa, há apenas rosas, um roseiral fazendo cerca a um pequeno jardim falsamente falido na entrada do restaurante. Como não a havíamos visto antes? É a minha rosa do deserto. A última peça que me faltava encontrar, e então sentimos – ou fingimos que sentimos, de início, de forma a terminarmos sentindo, afinal – de alguma forma a vida toda se resolvendo, a vida sempre se resolvendo por meio de um desdobrar-se para dentro da sua falta de sentido, um desdobrar-se para dentro da sua própria presença viva, um abrir-se de brechas para dentro de si...

Que esta não é uma rosa bonita, estas são rosas já gastas, com sede, com algumas folhas escurecidas. Mas esta, especificamente, esta para que olho é uma rosa enorme, as outras são também rosas enormes, e afinal como cobrar algo mais da sua beleza, quando evidentemente não havia ninguém (onde as crianças do mundo?) a cuidar delas com zelo e atenção? Olhando para o João, dou-me a falar detalhadamente da experiência do pequeno príncipe com a rosa, a sua rosa particular, e então o trauma que ele viveu ao encontrar na Terra um sem fim de rosas semelhantes à sua.

— Primeiro ele sofre por perceber que a sua rosa não é a única, como antes ele pensava — eu digo ao João. — Depois, ele vai se alegrar por perceber que, mesmo não sendo a única, ela continua sendo única.

Ao me ouvir, João se alegra muito, e então diz que estava tão feliz quanto eu, digo, feliz por eu estar feliz. De alguma forma aliviados, felizes por termos nos imaginado felizes, em algum momento voltamos felizes ao grupo e seguimos viagem, então contemplando aquelas imagens em nossas mentes, a imagem das rosas, a imagem e a imagem daquele específico modo da felicidade; a especificidade da sua verdade.

Cântico dos cânticos, quântico dos quânticos.

Gilberto Gil

Ora o que acontece em todo o cântico, isso mesmo sucede em cada uma das partes, em cada uma das sílabas, em cada ação mais longa – da qual aquele cântico é talvez uma parte – e em toda a vida do homem cujas partes são os atos humanos. Isso mesmo sucede em toda a história dos filhos dos homens, da qual cada uma das vidas individuais é apenas uma parte.

Agostinho

Tentando encontrar uma trilha sonora que me estimule a sobrevivência em meio a uma melancólica pandemia, ouço “Aqui e agora”, na versão gravada pelo senhor Gilberto no disco *Gil Luminoso*, de 2006, que remonta *Refavela*, dos anos 1970. A música começa e termina com uma mesma frase, seu estribilho: “O melhor lugar do mundo é aqui e agora.” Penso a que se referem esse “aqui”, esse “agora”.

Não se referem, me parece, a um lugar necessariamente geográfico ou momentâneo, não se referem a um lugar topográfico ou temporal, mas a “um lugar especial, um lugar interior”, como explica Gil em seu Instagram: “Onde quer que a gente esteja, o melhor lugar do mundo é onde você está. Agora, o tempo de hoje, essa atualidade”,¹⁵⁹ ele me diz pelas redes sociais, soando assim em mais de uma medida intempestivo, neste meu tempo atual de privações, desespero e desamparo, enquanto um vírus varre o mundo e outro vírus, pior, destrói o Brasil.

Ao ouvir o refrão, penso que é dessa atualidade que a complexidade fala, uma atualidade que integra um rol de complexidades que, como lembra Edgar Morin, parecem “escapar ao tempo e ao espaço”,¹⁶⁰ parecem colocar em cena um tempo-espaço vivo, que contém tanto o passado quanto o futuro em si, à moda do que pensou Proust ao escrever a sua sinfonia.

Motivado pela música, conversei com Basarab Nicolescu para saber o que ele pensa a respeito dessa nossa noção do tempo, o que ele pensa sobre esse caráter de certa forma absoluto do tempo presente, que venho tentando abordar aqui sob uma perspectiva literária, mas simultaneamente existencial. Ele me responde com algumas ideias essenciais.

— Nenhum filósofo conseguiu seriamente definir o momento presente — começa por dizer. — “Quanto ao tempo presente,” já dizia Santo Agostinho, “se ele sempre fosse presente e não passasse, deixaria de ser um tempo, seria a eternidade. Portanto, se o tempo só é tempo porque ele passa, como podemos dizer que ele é, ele que só é porque está a ponto de deixar de ser; e portanto não é verdade dizer que só é um tempo porque tende ao não-ser.”

Ao notar a minha confusão, Basarab tenta ser mais claro.

— O tempo presente dos filósofos é um *tempo vivo*. Ele contém em si mesmo tanto o passado como o futuro, não sendo o passado nem o futuro. O pensamento é impotente para apreender toda a riqueza do tempo presente.¹⁶¹

¹⁵⁹ GIL, Gilberto. Depoimento sobre letra da canção *Aqui e agora*. Instagram, 25/03/2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-KQLH11Ury/>.

¹⁶⁰ MORIN, *Introdução ao pensamento complexo*, 2018, p. 63.

¹⁶¹ NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 34.

Com as mãos espalmadas junto à boca, mas evidenciando antes uma incontornável dúvida que qualquer possibilidade de crença, recorro ao próprio Agostinho — que, a despeito do meu ateísmo, vem de pronto ao meu auxílio, enquanto encaro com desconfiança a tela do computador:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três.¹⁶²

Com Basarab e Agostinho, avanço então a entender o tempo presente como um estado terceiro que articula passado e futuro sem ser nem passado nem futuro; sendo, ao contrário, aquele tempo extratemporal do qual Proust falara, o tempo de um contemporâneo intempestivo, como lembra Agamben: um tempo que, se nos alcança, só nos alcança como breu, como afastamento, só nos alcança de forma atópica: ou, como demarca o próprio Agostinho: “O tempo presente não tem nenhum espaço.”¹⁶³

Nesse sentido, o presente é esse tempo que, ao artista de brio, caberia refletir especularmente e nem *apenas* especularmente, mas refletir à moda de Perseu, isto é, refletir *defendendo-se*, como que valendo-se dessa defesa, dessa reflexão, como uma estratégia para o ataque; refletir combatendo (a defesa especular como uma estratégia para atacar aquilo que, de tão assombroso, somos incapazes de mirar diretamente sem petrificar), e fazendo advir desse combate, dessa defesa – que fora em si mesma um modo para o ataque – a própria criação.

Trata-se de um tempo que, mais que refletido, cabe então ser criado pelo artista, na medida da sua experimentação como luta, como Marina Tsvetáeva o pensara;¹⁶⁴ um tempo que cabe ser experimentado como (escape sempre limítrofe da) petrificação, um mundo que cabe ser experimentado em certa descoincidência de si mesmo, como Agamben postulou...¹⁶⁵

Antes que eu saia outra vez voando como Ícaro pelos céus da filosofia e da poesia, céus em que, assim como neste, o da literatura, sou incapaz de encontrar a minha justa medida, Gil

¹⁶² AGOSTINHO, *Confissões*, 2010, p. 181.

¹⁶³ AGOSTINHO, *Confissões*, 2010, p. 179.

¹⁶⁴ “Ser contemporâneo é criar seu próprio tempo, não refleti-lo. Ou melhor, refleti-lo, mas não como um espelho: como um escudo. Ser contemporâneo é criar seu tempo, ou seja, lutar contra 99%, como se luta com 99% do primeiro esboço [de uma obra].” (TSVETÁEVA, *O poeta e o tempo*, 2017, p. 113.)

¹⁶⁵ “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; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.” (AGAMBEN, *O que é o contemporâneo?*, 2009, p. 58-59).

me segura pelos pés e me traz outra vez à musicalidade deste chão contaminado em que atualmente pisamos, este chão muito real, do mundo real em que vivemos agora:

— Na verdade, isso é uma música sobre a meditação. Essa meditação necessária que todos os homens, todos os seres, todas as mulheres, todos os humanos precisam fazer pra aguentar o tranco da dificuldade do mundo, que é muito grande.

De fato, o tranco vem sendo enorme, eu penso, consolando-me com a voz com que leio o artista. Muitas vezes, a gente quase não dá conta, como tanto se tem podido ver por aqui, neste constante flerte com o abismo. A despeito dele, insisto em manter as minhas atenções nesse refrão, “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”, em vez de pensar na morte que nos espreita entre as páginas, aproximando-se parágrafo a parágrafo. Quero dizer algo sobre ele.

Em um terceiro olhar que lanço para essa frase, vejo que, além do que Gil diz a respeito dela, ela mesma se confessa situada no âmbito de uma profunda e irreduzível complexidade — e por um viés que exemplifica, de alguma forma, algo que me é caro aqui, nesta tese em que tento não me perder, e em que tantos colaboram comigo, sem saber.

O que eu noto é que, na música, em razão da específica forma como Gil entoia o seu canto, o “agora” nos alcança de modo ambíguo: por um lado, soa como desfecho da afirmação de que faz parte (“o melhor lugar do mundo é aqui e agora”), mas, por outro, alcança-nos também como uma pergunta – “e agora?” –, pergunta que se propõe à própria afirmação em que se situa, conquanto sem deixar de fazer parte dela.

Na construção do Gil e no seu modo de cantar, a resposta para a pergunta que se sugere dentro e no fim da sua afirmação (ou seja, a pergunta “e agora?”), termina por ser a própria totalidade da afirmação de que a pergunta faz parte, como que retroativamente. Isso é tão incrível!

Na música, Gil nos põe em contato com um discurso em que a partícula de uma frase se situa simultaneamente dentro e fora dela, à moda de Schrödinger, e interage com ela simultaneamente de fora e de dentro, em um processo de causalidade retroativa e global, uma causalidade circular que é própria do pensamento complexo.

Esse achado do Gil me alcança como uma manifestação exemplar daquele princípio de incerteza de que venho recorrentemente tratando aqui, seja pelo viés da física quântica, seja pelo viés dessa literatura metaforicamente quântica, que é a autoficção. De fato, coaduna com isso o que Gilberto Gil anota a respeito da letra dessa música:

— A letra é uma colagem de fragmentos de manifestações mentais não necessariamente associáveis: dissociadas. Como, na estrutura subatômica, a dinâmica das partículas: vaga-lumes apagando e acendendo em lugares inusitados — estando aqui, e já ali; estando sim, e já não...¹⁶⁶

Sobre tais vaga-lumes, alcança-nos nesta conversa Georges Didi-Huberman, como um lampejo:

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer reaparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca.¹⁶⁷

É isso o que eu pretendo dizer com esta tese, na qual, ao mesmo tempo em que nunca saio de um mesmo não lugar, avanço. Avancemos, pois, mas desconfiados não só da escuridão, como também do excesso de luz, que de igual forma impede ver.

É que o cão nunca foi expulso do paraíso.

Milan Kundera

“Quando, num debate, alguém *representa* qualquer coisa a seu interlocutor, não faz mais do que citar *o último estado* da realidade, o intratável que existe nela”,¹⁶⁸ lembra-nos Barthes. Ao distinguir a autoficção, o que então descobrimos é que ela não se realiza como representação, mas como o arroubo do sujeito por alcançar, no tempo próprio da linguagem-como-significante, aquilo de si e do mundo que é inalcançável por meio da linguagem-como-significado, e que lhe causa o desejo. Ao autoficcionista, portanto, não interessa representar seu último estado da realidade, pois ele sabe de antemão que, entre esse último estado e o instante em que se escreve, alguma ruptura fundamental sempre se dá. Antes, então, interessa a ele dar materialidade, por meio da escrita, ao seu estado atual de realidade; à perseguição que, no seu estado atual de realidade, ocorre entre essas duas instâncias de si, a que escreve e a que é escrita.

¹⁶⁶ RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil: todas as letras*, 2003, p. 234.

¹⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 154-155.

¹⁶⁸ BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 55.

Se colocarmos tudo isso em termos psicanalíticos, diremos então que a autoficção realiza-se como a busca (quixotesca, *por supuesto*, mas nem por isso menos produtiva) do sujeito por dar *forma* àquilo que Lacan conceituou como *objeto a*: aquilo que, impossível de simbolizar, se furta à capacidade de representação do sujeito; aquilo que, por não simbolizável, *resta* como inalcançável do convívio que o sujeito estabelece consigo mesmo e com o mundo; aquilo que resta fora da linguagem quando de saída já se sabe que nada que possa ser considerado escapa dela.

É esse desejo o que explica o empenho do escritor de autoficção em tensionar a linguagem no limite das suas fronteiras, provocar os seus significantes naquilo que eles sejam capazes de dar a ver em si mesmos e nas relações que estabelecem entre si, perscrutar as suas supostas possibilidades não simbólicas — em suma, enfrentá-la em uma quixotesca aventura.

De certo modo, o autoficcionalista é um escritor que ataca aquilo de que Foucault nos avisara, isto é, o fato de que “há muitas outras coisas que falam e que não são linguagem”,¹⁶⁹ e o fato de que “os símbolos são interpretações que tratam de justificar-se, e não o inverso.”¹⁷⁰

Anota Foucault:

Em oposição ao tempo dos símbolos que é um tempo com vencimentos e por oposição ao tempo da dialética, que é apesar de tudo linear, chega-se a um tempo de interpretação que é circular. Este tempo está obrigado a voltar a passar por onde passou, o que ocasiona que no final, o único perigo que realmente corre a interpretação, embora seja um perigo supremo, é o que, paradoxalmente, fazem correr os símbolos. A morte da interpretação é o crer que há símbolos que existem primariamente, originalmente, realmente, como marcas coerentes, pertinentes e sistemáticas.¹⁷¹

A autoficção realiza-se como esse jogo de se superar os símbolos para então se tentar, ironicamente, simbolizar aquilo que resta como intrinsecamente impossível de simbolizar, aquilo que não é próprio do tempo ou da instância dos símbolos: trata-se de tentar significar aquele nada que sempre nos falta onde era esperado — ideia que, mais uma vez, nos coloca face à imagem da serpente autofágica, que tenta se devorar pela cauda¹⁷² — ou para ficarmos

¹⁶⁹ FOUCAULT, *Nietzsche, Freud, Marx: theatrum filosoficum*, 1997, p. 14.

¹⁷⁰ FOUCAULT, *Nietzsche, Freud, Marx: theatrum filosoficum*, 1997, p. 25.

¹⁷¹ FOUCAULT, *Nietzsche, Freud, Marx: theatrum filosoficum*, 1997, p. 26.

¹⁷² Uma serpente que “é, aqui, essencialmente, a figuração do pensamento levado às últimas consequências”. Diz Paul Valéry: “Acostumar-se a pensar como Serpente que se come pela cauda. Pois aí está toda a questão. Eu ‘contenho’ o que me ‘contém’. E eu sou sucessivamente continente e conteúdo.” E ainda: “Seria preciso inventar uma estrutura (como as inventadas por Riemann) cuja conexão fizesse ver (ao menos grosseiramente) as dependências recíprocas que fazem de um conteúdo um continente e um continente de um conteúdo, já que eu estou em um mundo que está em mim, encerrado no que eu encerro, produto disto que eu formo e entretenho.” (CAMPOS, *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, 1984.)

em um animal mais querido, o nosso já familiar vira-lata caramelo, que se persegue serelepe já há algum bocado de tempo, e agora resta tonto, babando em nossa frente.

Objeto a: “objeto do desejo que se esquia e que, ao mesmo tempo, remete à própria causa do desejo. Em outras palavras, a verdade do desejo permanece oculta para a consciência, porque seu objeto é uma ‘falta-a-ser’”,¹⁷³ anotam Elisabeth Roudinesco e Michel Plon. Estamos falando, portanto, da falta-a-ser do sujeito como aquilo que a autoficção persegue; falando, em suma, do desejo submetido ao princípio de recursão organizacional da complexidade, em um processo em que o sujeito é o produto de si mesmo e o seu próprio produtor, fome e alimento simultaneamente.

E nos vemos junto ao nosso cãozinho. De soslaio, pela esquelha, ele suspeita vislumbrar, como que situado no seu próprio bastidor, algo de si que efetivamente não é capaz de ver, senão conjecturar (algo que lhe falta, portanto, conquanto já seja), e que, talvez por isso mesmo, ele deseja mais que tudo. Volta então o animal à sua perseguição — e, outra vez, à medida que persegue, aquilo que ele persegue outra vez dele se afasta, como que na redundância infinita de uma imemorial piada de mal gosto.

“Mas como é divertida!”, latiria o nosso vira-lata, se vira-latas latissem coisas que pudéssemos entender; se vira-latas pudessem entender as coisas que em seus instintos se fazem latejar. Mais do que alcançar, então, a ele interessa (é o que ele nos diria) *perseguir*, ainda que o que lhe motive a perseguição seja justamente o desejo do alcance; ainda que o constante confronto com a impossibilidade faça apenas desdobrar-se sobre si a sua própria neurose...

Sente a fome do próprio rabo, o nosso vira-lata, e o que lhe falta-e-farta é o si mesmo e o próprio ato de perseguir. “Falta-e-farta”: sim, porque, com sua busca, ele se satisfaz e se enche, mas nunca resta saciado. Sua fome (desejo) de si mesmo, o desejo de se ver, de se alcançar, cresce na mesma proporção com que ele se sacia com a sua busca (gozo). (*Silviano Santiago: “O gozo sexual está localizado no órgão da visão e não no órgão da reprodução. O prazer sexual deriva mais da sucessão dos atos encenados e presenciados e menos da qualidade da única e exaustiva trepada, vivida e suada.”*¹⁷⁴)

Ao vira-lata, então, interessa o transcorrer da sua jornada de perseguição, interessa a sua aventura em busca do que ele não sabe o que é e, em tese, é mesmo incapaz de alcançar. É esse, pois, o interesse do escritor “tipo” de autoficção de que estamos tratando aqui, e o interesse da própria autoficção, aquilo que caracteriza a sua singularidade.

¹⁷³ ROUDINESCO, *Dicionário de psicanálise*, 1998, p. 552.

¹⁷⁴ SANTIAGO, *Histórias mal contadas*, 2005, p. 20.

De fato, estou falando do interesse da autoficção *tal como* a estou mapeando, isto é, a autoficção mais no campo conceitual que propriamente no âmbito de uma ou outra manifestação literária pragmática que tenha incorporado esse rótulo em algum momento, desde o gesto inaugural de Doubrovsky. A esse autoficcionista conceitual, interessa perscrutar aquilo que, ao *cabo*, é impossível alcançar; perscrutar e confrontar o resultado dessa busca, em se considerando que, de tudo o que se realiza como busca, mesmo que se realize sob o signo de uma impossibilidade, algo sempre resulta. Esse algo é a obra como um corpo.

Escrevo sobre o que não sei justamente para ficar sabendo, teria escrito Fernando Sabino sobre a autoficção, tivesse ele em algum momento tomado conhecimento de sua existência. E, caso o tivesse escrito, teria nisso manifestado a ignorância sobre a impossibilidade de se saber, efetivamente, no âmbito da cognição, e sim apenas no âmbito do paladar. “¿Para qué novelar algo de lo que ya se sabe todo antes de tomar la pluma?”,¹⁷⁵ repete Juan José Saer. Mas Fernando Sabino e Juan Saer não há mais, o que faz lembrar: aqui, ao tratar da autoficção, está-se falando, sobretudo, da literatura como uma estratégia precária e precatória de sobrevivência.

Ao notar a própria memória como algo em que não pode confiar, o sujeito se confronta com o fantasma do seu próprio desaparecimento, experimentando, nesse confronto, um simulacro da própria morte, em seu caráter incontornável. Em face disso, a autoficção nasce como um recurso para que esse sujeito reconquiste algo da própria vitalidade, situando-a no intervalo do indefinível. Trata-se, no limite, da tradução em literatura de uma intenção de sobrevivência do autor: da sua própria sobrevivência, em sentido estrito, e da sobrevivência daquilo do mundo que, relacionado a si, ele também se dispõe a experimentar em termos literários.

O ambíguo pacto da autoficção também pode ser pensado como essa espécie de pacto de sobrevivência, em que o escritor pactua, por meio do seu texto e da interlocução que ele estabelece com o leitor e com tudo o mais que lhe é externo, sobreviver possivelmente, realizando-se como algo transitivo à alteridade. Entre a autoficção e a sobrevivência, o limite é tênue, nos lembra Eneida Maria de Souza em artigo sobre o assunto.¹⁷⁶

Naturalmente, tudo sempre se circunscreverá como um jogo, o gozo de um jogo, jogo que resulta em um efeito: um jogo que é fruto da neurose e do desejo, em que autor e leitor estabelecem entre si uma relação de gato e rato no tempo extratemporal da obra, alternando continuamente as posições que ocupam no seu exercício lúdico — jogo e efeito cuja condição

¹⁷⁵ SAER, *El concepto de ficción*, 2014, p. 13.

¹⁷⁶ Cf. SOUZA, *Autoficção e sobrevivência*, 2017.

de possibilidade é estabelecida justamente em razão dessa articulação do texto no tempo presente.

O autor, um neurótico, o leitor, uma incógnita, e a autoficção, o seu ponto neurótico e esfíngico de encontro e articulação. Como um profeta, Barthes cantou em 1973 esse escritor duplamente articulado que estava a chegar:

Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz.¹⁷⁷

A partir de Barthes, pensamos então que o autoficcionista é não apenas o autor, e menos o autor, que sim o leitor, ou melhor, é o autor articulado pelo leitor, no leitor, ou ainda: é o terceiro incluído que resulta dessa articulação recíproca que, na “encenação de um aparecimento-desaparecimento”¹⁷⁸ contínuo, autor e leitor fazem entre si na autoficção, submetidos ao pacto autoficcional, e articulando-o reciprocamente.

O jogo autoficcional: um jogo em que “a escrita pretende organizar a referida desarticulação entre ficção e vida”¹⁷⁹, como anota Eneida. Contudo, em vez de se realizar face às dicotômicas noções correntes de real e ficção, esse jogo se realiza de forma triádica.

Se pensamos a questão pela perspectiva da materialidade literária, trata-se de um jogo que se realiza articulando reciprocamente o real, o fictício e o imaginário, nos termos da proposição iseriana.¹⁸⁰ Já se pensamos a questão pela perspectiva da materialidade orgânica que é anterior à perspectiva da materialidade literária, trata-se de um jogo que se realiza articulando reciprocamente o real, o simbólico e o imaginário, nos termos da proposição laciana.¹⁸¹ Eu vou tratar detalhadamente dessas duas proposições nos capítulos seguintes.

¹⁷⁷ BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 7-8.

¹⁷⁸ BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 16.

¹⁷⁹ SOUZA, *Autoficção e sobrevivência*, 2017, p. 109-110.

¹⁸⁰ Cf. ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013.

¹⁸¹ Cf. FARIA, *Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan*, 2019.

Por ora, fiquemos nisso: a autoficção como algo que se realiza não apenas como literatura, mas como um exercício atípico de autoanálise; um exercício¹⁸² que se dá por meio de uma articulação tríptica realizada no âmbito da materialidade orgânica, outra articulação tríptica realiza no âmbito da materialidade literária, e uma articulação final realizada entre a materialidade orgânica e a materialidade literária do autor, esta então realizada pelo leitor ao tempo de sua recepção. É de todo esse processo que emerge o terceiro incluído em que a autoficção se constitui, o seu efeito de autoficcionalidade: a irreduzibilidade da sua indiscernibilidade.

É pela falta de luz que se diz a luz, pela falta de vida que se diz a vida, pela falta de desejo que se diz o desejo.

Marguerite Duras

Em Casablanca, tomo um táxi para o aeroporto. Os amigos ficam no restaurante: permanecem na cidade por alguns dias, para em seguida embarcar para o Egito; eu sigo hoje para Coimbra, o retorno à casa.

O taxista não fala mais do que dez palavras de inglês; eu, não mais do que cinco em francês. Mesmo assim, conversamos animadamente por todos os quarenta minutos da viagem, ele me explicando a sua cidade, um tanto apaixonado, eu contando coisas do Brasil, da literatura, das impossibilidades.

No aeroporto, depois de me ajudar com a mala, ele se despede com um inesperado abraço, do qual parece se constranger imediatamente, como que sem saber de onde a ideia daquele movimento possa ter vindo.

¹⁸² Nos termos de Jacques Rancière, estamos falando então da arte da autoficção “como forma exemplar de [pretensão à] revelação de um segredo oculto” — isso a partir do clássico esquema dramático edipiano, estabelecido por Freud; a arte, portanto, como um processo comparável “ao trabalho de uma [pretensão à] cura psicanalítica”. (RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 15.)

CAPÍTULO SÉTIMO

A TEORIA LITERÁRIA DOS NÓS: REAL, SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO

A lâmpada queimada, ou: peço que me recuse o que te ofereço

Escritor, jornalista e acadêmico bebem no bar. Ao repararem em uma lâmpada queimada, os três se dispõem a trocá-la, na falta de algo melhor para fazer.

Naturalmente enjoado, o acadêmico segura a lâmpada, enquanto o teto gira sobre a sua cabeça, fazendo-o enlouquecer. Irresponsavelmente cândido, o jornalista segura a lâmpada, mas é o mundo que gira ao seu redor, fazendo-o duvidar. Impunemente crítico, o escritor opta por nada fazer, dada a sua certeza de que lâmpada alguma nunca poderá iluminar à altura daquele vaga-lume sobre o qual ele conseguiu escrever seis míseras linhas.

Enquanto isso, o bar segue às escuras, e ninguém enxerga nada — exceto o bêbado, que acaba de roubar as carteiras de todos.

O escritor, o jornalista e o acadêmico ainda bebem no bar, entretendo-se com a troca da lâmpada. De repente, no intervalo entre duas golfadas, o bêbado intervém do fundo do salão, incomodado com toda aquela incompetência:

— Mas afinal (ic!) quantos idiotas são necessários para trocar uma (ic!) lâmpada de merda?!

— Quatro! — responde o garçom, feliz por ter encontrado uma interlocução à altura.

Como o bêbado não entendesse, ele explica:

— Considerando que entre eles há um escritor, um jornalista e um acadêmico...

Bebendo no escuro, o escritor, o jornalista e o acadêmico agora olham fixamente para o garçom, o qual são incapazes de enxergar. Distraídos da lâmpada por um instante, o jornalista pede uma cerveja (que não é servida), o acadêmico sinaliza para que o garçom recuse o pedido (e não é atendido), o escritor oferece a todos o conteúdo da garrafa à sua frente (que está vazia) — tudo ao mesmo tempo. Em seguida, como que incapazes de dizer qualquer coisa em relação àquilo tudo, os homens se resignam calados a uma amarga satisfação — menos o garçom, que, ao articular alguma coisa inaudível para o bêbado, encontra-o lendo Lacan, mordendo o próprio lábio e balbuciando repetidamente que “a mordida da piada é a mordida do inconsciente”.



É casa tudo o que se faz casa (ou: dos vários sentidos possíveis para a noção de residência literária).

Mas, se além de abrigar, ainda
aquece, aí é melhor.

Na foto, a ceia de Natal dos amigos
expatriados em Coimbra.



*Para quem não tem mais pátria é
bem possível que o escrever se torne
a sua morada.*

Theodor Adorno

Por cansaço nada escrevi e fiquei deitado no sofá ora no quarto frio ora no quarto aquecido com dores nas pernas e sonhos repugnantes. Havia um cachorro deitado sobre meu corpo, uma pata junto ao meu rosto; ele me acorda e por alguns instantes tenho medo de abrir os olhos e dar com ele.

Franz Kafka

*apesar disso era um cão calado na dor que sentia e não tão triste para além da dor que tinha. (...)
— seu nome vai ser Vento.*

Aline Bei

No meu primeiro 13 de novembro subtropical, escrevo uma mensagem curta aos amigos, dissimulando o desespero:

Hoje, pela primeira vez na vida, faço aniversário no outono, eu que nasci na primavera e vivi a vida inteira nessa estação, adiando ano após ano o entendimento de alguma coisa que já na infância se apresentava como essencial, mas que eu nunca soube mapear. Suspeito haver nisso algo de poesia, quero dizer, “o outono pela primeira vez”, o outro lado do Atlântico, essa coisa toda; por ora, no entanto, neste dia de saudade e de distâncias, eu não sei pensar nem dizê-lo, só mesmo perceber, assim como Peter Pan um dia percebeu e por isso mesmo entregou toda a sua raiva e a sua alegria a si e aos seus, em infante desespero.

Nas últimas trinta e seis primaveras brasileiras, no clima ameno de Belo Horizonte, aniversariei inquieto, como que incomodado com o fato de que até mesmo nesses dias a grama dos vizinhos me parecia mais verde. Talvez fosse preciso mudar de paralelos e alcançar anos em outro hemisfério, na Europa, onde não houvesse grama nem vizinhos, em meio à chuva constante e ao forte frio, tendo sob os pés apenas algumas úmidas folhas secas de outono e no coração esta grande solidão, para depreender de tudo isso alguma coisa de novo — ou para depreender de algo novo alguma coisa já bem sabida, mas recorrentemente ignorada.

Na foto que segue junto de este texto, tirada dentro da minha nova casa, tenho-me no exato momento em que fiz 37 anos, às três e meia da tarde, sem tirar nem pôr idade, ainda que com alguma afetação. Por algum acaso, depois de dias de chuva e de frio cortante, hoje — na hora em que eu fazia essa foto — havia sol em Coimbra, Portugal.

Junto ao texto, uma 3x4 do meu rosto na forma mais avançada que já consegui fazê-lo mentir a sinceridade.

Todas as respostas que recebo são rimas; nenhuma, obviamente, uma solução. Os dias avançam.

Tampouco o é a vida psicológica. Vida é o mundo.

Ludwig Wittgenstein

Há pouco mencionei que, no meu entendimento, as proposições de Jacques Lacan sobre o real, o simbólico e o imaginário e as proposições de Wolfgang Iser sobre o real, o fictício e o imaginário nos alcançam hoje como basilares, incontornáveis mesmo para a reflexão sobre a autoficção, sobretudo em face disso que tenho tratado aqui, que é o fato de que ela, a autoficção, se coloca em cena por meio de articulações que já não se estruturam mais em termos binários, mas sim ternários, ou mesmo ainda mais plurais. É profícuo avançar nessa reflexão. Falo neste capítulo do postulado de Lacan, que partiu da proposição de que a realidade não se reduz nem deve ser confundida com o real, e sim que ela seria real, simbólica e imaginariamente constituída — isto é, constituída a partir da articulação recíproca que é estabelecida entre esses três registros, formando uma estrutura. Real, simbólico e imaginário seriam, assim, as dimensões da realidade psíquica humana, os seus sistemas de referência essenciais, por meio dos quais o sujeito concebe a si mesmo e ao que toma como realidade.

Em geral, chamamos de símbolo a representação imagética de algo abstrato. Na teoria de Lacan, que estabelece o seu pensamento articulando os postulados de Ferdinand de Saussure e Claude Lévi-Strauss, o simbólico diz respeito mais especificamente àquela dimensão da nossa subjetividade por meio do qual podemos situar algo do inconsciente para, em alguma medida, percebê-lo. Trata-se, para Lacan, de um sistema de representação baseado na lógica da linguagem, em signos e significações, e que tem no significante a essência da sua função. E que, no limite, designa a ordem.

É nesse sentido representativo que Lacan vai nos afirmar que o inconsciente é estruturado como uma linguagem: dele, nada apreendemos senão no que dele, para a nossa percepção, resulta articulado simbolicamente, ou como anota o psicanalista: “o inconsciente é um saber enquanto falado”; “a fala, é claro, define-se aí por ser o único lugar em que o ser tem um sentido.”¹⁸³

Lacan ainda nos alerta, na esteira de Lévi-Strauss (e de alguma forma coadunando com o que nos disse Foucault sobre os símbolos, alguns pares de parágrafos atrás), que os símbolos são mais reais do que aquilo que simbolizam, ou seja, que o significante precede e determina o significado — ideia que, no campo da teoria da comunicação, encontra a sua correspondente

¹⁸³ LACAN, *Joyce, o Sintoma*, 2003, p. 561.

nas reflexões de Marshall McLuhan, que vislumbrou, ainda nos anos 1960, a preponderância dos meios como dispositivo condicionador da nossa experiência da realidade.

Ali pelos fins dos 1960, McLuhan estabelece a noção de que os meios ou processos não apenas integram as mensagens, mas, na medida em que as subsomem, preponderam sobre elas como mensagem, dispondo sobre elas e condicionando o modo do seu consumo. McLuhan vai apresentar justamente o alfabeto como o primeiro e maior exemplo dessa noção dos meios/processos como dispositivos que direcionam o modo de consumo daquilo que veiculam (e que moldam, por conseguinte, aqueles que consomem). Ele escreve:

As sociedades sempre foram mais moldadas pela natureza das mídias que as pessoas usam para se comunicar do que pelo conteúdo da comunicação. O alfabeto, por exemplo, é uma tecnologia absorvida pelas crianças ainda novas de maneira totalmente inconsciente — por osmose, pode-se dizer. As palavras e o significado das palavras predis põem a criança a pensar e agir, automaticamente, de certas maneiras. A tecnologia do alfabeto e da imprensa fomentou e estimulou um processo de fragmentação, um processo de especialização e desarticulação. A tecnologia eletrônica fomenta e estimula a unificação e o envolvimento. É impossível entender as mudanças sociais e culturais sem saber como as mídias funcionam.¹⁸⁴

Como se pode ver, em sua investigação sobre como os meios condicionaram a humanidade no decorrer de sua trajetória, McLuhan vai acabar antecipando os efeitos que o torvelinho tecnológico em que nós nos metemos no trânsito do século 20 para o século 21 teria sobre nós. O que ele vai vislumbrar é que, em razão dos efeitos que essa guinada tecnológica causava em nossos meios, caminharíamos para uma espécie de inflexão do local para o global (expressa por meio de sua noção de *aldeia global*), da simplicidade para a complexidade, da causalidade linear para a causalidade recursiva, do olhar para a audição, da especialização para a multidimensionalidade *et cetera*. Aqui, interessa então notar como tudo isso recoloca em cena várias das questões que estão no cerne do advento da autoficção, e da qual vimos tratando aqui, se a pensamos como uma manifestação literária que é reflexo do seu tempo ao mesmo tempo em que dispõe sobre ele.

Mas eu dizia de Lacan. O real, por sua vez, Lacan definia como aquilo que é inapreensível pela linguagem: aquilo que, em face do limite de alcance da linguagem, se situa além desse limite — ou, para dizer de outro modo, o lugar dos desejos inconscientes e das fantasias que lhe estão ligadas, mas que são refratários a qualquer pensamento subjetivo, qualquer simbolização. Nesse sentido, o real situa-se, em Lacan, como uma espécie de *resto*: é o real aquilo que, de tudo, resta como impossível de se simbolizar, e faz-se fonte para o desejo.

¹⁸⁴ MCLUHAN, *O meio é a mensagem*, 2018, p. 8.

Naturalmente, entrevê-se aí uma relação entre o real e a desordem. (*Mas também do que anota poeticamente Gonçalo M. Tavares: “de resto o Resto pode ser Centro.”*¹⁸⁵)

Na verdade, assim vai defini-lo Lacan: “O impossível é o real”.¹⁸⁶ Ele seria, nesse sentido, justamente o inabordável e impossível de se transmitir, posto que o instrumento de que se dispõe para a sua abordagem – para a abordagem do que quer que seja, na verdade – nunca é outro senão a linguagem. É o real, pois, a dimensão que escapa à linguagem, quando justa e contraditoriamente *não há mais que na linguagem*; tudo o que passa, passa pela palavra.

Em razão de tudo isso, faz-se o real, na psicanálise lacaniana, a instância relacionada ao delírio, à loucura, à alucinação, posto que é composto pelos significantes “foraclusivos”, isto é, os significantes rejeitados para fora do universo simbólico do sujeito.

Já o imaginário, Lacan o toma como o sistema de referência por meio do qual o sujeito confere consistência às suas miragens. Nesse sentido, é nele que se situam os principais fenômenos ligados à construção do eu: a ilusão, a captação, a antecipação, o engodo. Mais do que isso, é o próprio imaginário esse engodo, que se dá ligado àquela experiência de clivagem do ego entre o *je* (o eu como sujeito do inconsciente e como instância psíquica encarregada de realizar funções) e o *moi* (o eu no âmbito da representação da imagem que o sujeito tem de si mesmo, do seu sentimento de identidade). (*Dobrovsky: “Não se pode conceber o indivíduo no fim do século XX e no início do XXI de uma maneira histórica, genealógica. O sujeito moderno é clivado.”*¹⁸⁷)

Real, simbólico e imaginário. O que se passa nessa triádica estrutura lacaniana pode ser explicado da seguinte forma, se queremos entender melhor o papel do imaginário na coisa toda: dada a minha incapacidade de conceber satisfatoriamente uma noção de realidade por meio da articulação entre o real e o simbólico, eu os articulo reciprocamente valendo-me do imaginário, da minha capacidade de imaginar. O imaginário seria, assim, 1) algo que nasce da minha frustração (de não conseguir conceber a realidade apenas por meio do simbólico e do real), 2) atende o meu desejo (de simbolizar algo no lugar do real que eu não alcanço simbolicamente, mas fazendo com que esse “algo” se articule *em relação* a esse real inalcançável) 3) e me ajuda a construir simbolicamente o que consumo como realidade (dada a minha impossibilidade de, efetivamente, divisá-la para apreendê-la como totalidade). Nesse sentido, não escapamos de notar o imaginário lacaniano como o estabelecedor de certa organização, a partir da articulação entre ordem e desordem.

¹⁸⁵ TAVARES, *Investigações. Novalis*, 2020, p. 80.

¹⁸⁶ LACAN *apud* FARIA, *Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan*, 2019, p. 23.

¹⁸⁷ DOUBROVSKY *apud* VILAIN, *L'autofiction selon Dobrovsky*, 2005.

Sob essa perspectiva, o imaginário tem um papel fundamental na constituição primordial do sujeito e do que ele entende por realidade — ideia que, outra vez, nos remete àquela clivagem inaugural a que já me referi: o momento em que a criança, ao olhar-se no espelho, pela primeira vez se imagina na perspectiva de uma identidade, imaginação da qual se depreende, também pela primeira vez, a suspeita da alteridade.

Na tópica lacaniana, não existe hierarquia nem preponderância entre essas três dimensões da realidade psíquica humana, e nenhuma delas pode ser considerada isoladamente, pois elas não têm consistência própria. Na verdade, para Lacan, cada uma das dimensões desse seu conjunto terminológico estará sempre referida e articulada nas outras duas e delas dependerá para se constituir: cada uma só existe relativamente à articulação que realiza com as demais.

Para dar a ver melhor essa sua noção, Lacan metaforizou a articulação que real, simbólico e imaginário estabelecem entre si com o nó borromeano, a única imagem que, a seu ver, é capaz de dar uma medida comum a esse entrelaçamento insuperável das três dimensões. Mas o que é um nó borromeano? Basicamente, um enodamento formado por três argolas, cujo sistema de enlace se estabelece de forma que, rompendo-se qualquer uma delas, as outras duas se desenodam automaticamente entre si.

O nó borromeano seria, nesse sentido, a imagem da estrutura tripartite-porém-impartível (a não ser por meio de uma patologia) que confere consistência ao sujeito em sua psicologia: a imagem da articulação recíproca entre o real, o simbólico e o imaginário, em sua estruturação topológica de um *ao menos três*, isto é, da indispensabilidade de um terceiro termo para que os outros dois se mantenham articulados. Para Lacan, é esse nó o que dá azo para a estrutura psíquica que constitui o sujeito, ou para dizer de forma inversa: é o sujeito um efeito desse enodamento.

Tudo isso para dizer então que a autoficção também se submete a essa propriedade borromeana. Investigá-la poderá nos ajudar a avançar no entendimento da singularidade do gênero, o que nos facultará entender melhor o seu pacto.

Pensemos a autoficção à luz desse triádico entendimento teórico. 1) Quando um escritor de autoficção inicia o seu empreendimento autoficcional, ele o faz como que submetendo-se ao desejo de se alcançar. E, visando o sucesso em sua empreitada, ele dá início a um trabalho de simbolização de si mesmo. 2) Contudo, como era de se esperar, aquilo que ele mais visa simbolizar revela-se como sendo justamente não simbolizável; revela-se como sendo aquilo que *resta* resiliente como o imperscrutável real de si mesmo. 3) É, pois, nesse momento que, em face do impasse, esse escritor, em suas estratégias criativas de busca, recorre ao imaginário,

recurso por meio do qual ele vai seguir tentando alcançar esse inalcançável real de si dando voltas em seu entorno, como que visando simbolizar imageticamente a sua impossibilidade. O interessante da coisa toda: tudo isso ocorre ao mesmo tempo, todas as três etapas se articulando e rearticulando recíproca e simultaneamente.

Assim se produz, pois, a autoficção, se a tratamos em termos lacanianos, isto é, se a pensamos ainda no âmbito do que dela se passa na mente do autoficcionista, em sua psicologia: nela, nesse processo mesmo de que estamos tratando aqui, o real-como-o-impossível *não* cessa de *não* se escrever. Se nela algo de fato cessa de *não* se escrever, isso que cessa revela-se como o contingente, não como o real, que *sempre continua* não se apresentando.

Assim, pois, se produz lacanianamente a autoficção: nela, o que lhe é *necessário* não cessa de se escrever, conquanto negativamente, como falta. Quando nela algo cessa de se escrever, ela mesma, a autoficção, realiza-se como o possível, em sua impossibilidade, o fracasso enfim tornado em algum sucesso possível. É quando se materializa o livro, por conseguinte uma vertente da vida.

Nesses borromeanos movimentos que faz, o escritor da autoficção vai margeando-se como uma serpente que, ao confrontar a única presa que é objetivamente incapaz de efetivamente devorar, por um instante abdica da mordida para experimentar uma estratégia diferente — a saber, a da circular compressão, na esperança de que, à moda de um Augusto de Campos, seja capaz de ver essa compressão em algum momento se trasmudar magicamente em uma concreta compreensão. Tola esperança, naturalmente. No ato mesmo da sua realização, esse exercício vai-se revelando para o escritor como uma espécie de prestidigitação literária: um exercício de retórica concretista cujo estatuto, a despeito dos efeitos que possam incidir sobre ele mesmo e sobre o seu leitor, nunca transcende o de um jogo, uma ilusão.¹⁸⁸

É esse o desenho, pois, da articulação recíproca que o escritor faz do real, do simbólico e do imaginário lacanianos no seu processo de produção literária, com vistas a alcançar-se literariamente como sujeito, em sua quinta-essência possível... Um desenho fadado ao fracasso, fracasso que de resto se revela como uma sina inerente ao fazer autoficcional.

Contudo, o autoficcionista não se dá nisso por satisfeito (em verdade, ao menos em termos conceituais, ele *nunca* se dá por satisfeito). E, em uma nova investida contra as suas impossibilidades (visando acertá-las, digamos, em um flanco distinto), ele agora começa a avançar num certo deslocamento...

¹⁸⁸ “Eu mordo o que posso”: assim Paul Valéry expressou essa limitação, com o intuito de dizer que o eu só morde o que pode e ele só pode aquilo que alcança, ao tempo em que o real nunca se alcança. In: CAMPOS, Paul Valéry: *a serpente e o pensar*, 1984, p. 10, p. 15.

Aqui estou lembrando, a título de exemplo fundador, do específico trabalho de Sísifo que Doubrovsky propõe-se em *Fils*, esse trabalho como uma manifestação exemplar daquilo que ataca o autoficcionista em sua psicologia. Nessa nova investida, ele agora começa a avançar num certo deslocamento de foco, transitando-o do significado para o significante, como que tentando escapar da linguagem por meio da sua radical subversão.

É disso que Doubrovsky falava ao anotar que a autoficção diz respeito a confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, em uma proposta avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo, que se inscreve na realidade como uma espécie de autofricção “pacientemente onanista”, realizada aos moldes de “escritas de antes ou de depois da literatura”.¹⁸⁹ E é disso que ele falava quando, já na segunda década deste século, afirmou que a questão da autoficção se inscreve justamente “no funcionamento simbólico da própria escrita”.¹⁹⁰

A autoficção seria, nesse sentido, uma realização da literatura como sintoma, noção que Lacan notou ter sido colocada em cena por James Joyce com suas obras maiores, *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Estamos falando da noção da literatura como “a expressão de um conflito inconsciente, geralmente a de um desejo”¹⁹¹ que se expressa por vias indiretas, “disfarçado sob a forma do sintoma, de forma análoga ao que se passa no fenômeno do sonho”¹⁹²; falando, então, da noção de literatura já não mais como literatura, estritamente, mas como *lituras* causadas na terra dos sentidos pela revolta dos significantes.¹⁹³

É então a autoficção a literatura como um sonho, para o qual não há despertar, senão por meio de um inverossímil ponto de termo da escrita, cujo significado resulta sempre mais atravessado pelo fracasso e pela desistência que pelas ideias de sucesso e conclusão. É ela essa literatura que se realiza como o resultado terciário de uma batalha entre pulsões e defesas, o resultado manifesto de um recalçado desejo de si mesmo, que se materializa como aquele terceiro incluído de que não apenas Basarab Nicolescu tratou, mas também Barthes, ao refletir sobre o prazer do texto de subversão e acusar as limitações que o paradigma da simplicidade impunha a ele.

A arte parece comprometida, histórica e socialmente. Daí o esforço do próprio artista para destruí-la. [...]

A desgraça é que essa destruição é sempre inadequada; ou se torna exterior à arte, mas se faz a partir daí impertinente, ou então consente em permanecer na prática da arte,

¹⁸⁹ DOUBROVSKY, *Fils*, 1977, p. 10.

¹⁹⁰ DOUBROVSKY, *O último eu*, 2014, p. 117.

¹⁹¹ Cf. SINTOMA. In: ZIMERMAN, *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*, 2008, p. 388.

¹⁹² Cf. SINTOMA. In: ZIMERMAN, *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*, 2008, p. 388.

¹⁹³ Cf. LACAN, *Lituraterra*, 2003; LACAN, *Lição sobre Lituraterra*, 2009.

mas se oferece bem depressa à recuperação (a vanguarda é essa linguagem renitente que vai ser recuperada). O desconforto dessa alternativa vem do fato de que a destruição do discurso não é um termo dialético, mas um termo semântico: alinha-se docilmente sob o grande mito semiológico do versus (*branco versus negro*); a partir daí a destruição da arte está condenada às exclusivas formas *paradoxais* (aquelas que vão, literalmente, contra a *doxa*): os dois lados do paradigma estão colados um no outro de um modo finalmente cúmplice: há acordo estrutural entre as formas contestantes e as formas contestadas.

(Entendo ao contrário por subversão sutil aquela que não se interessa diretamente pela destruição, esquiva o paradigma e procura um *outro* termo: um terceiro termo, que não seja, entretanto, um termo de síntese, mas um termo excêntrico inaudito [...]).¹⁹⁴

A autoficção é essa literatura excêntrica, que se realiza a um modo terciário, como um *corpo de fruição*, que nesse seu modo próprio encontra a condição de possibilidade de um inaudito prazer — a saber: “o valor passado ao grau suntuoso de *significante*”,¹⁹⁵ como anota Barthes.

Barthes e Lacan nos ajudam então a partir para o pensamento da autoficção, na materialidade de sua literatura, como um corpo outro e novo do sujeito, um corpo excêntrico, coerente com um tempo que se virtualiza cada vez mais, e constituído de forma semelhante àquela por meio da qual o corpo orgânico, em sua materialidade própria, também se constituiu em algum momento da vida infantil do sujeito já como algo outro, então já como um primeiro *duplo* seu, ao tempo do estúdio do espelho.

*A Erótica une os OPOSTOS.
É dia?
Noite?
Que posso saber eu?
Só vejo o teu corpo.*

Gonçalo M. Tavares

*Em vez de uma hermenêutica,
precisamos de uma erótica da arte.*

Susan Sontag

Defendo aqui, portanto, a ideia da obra de autoficção como um corpo que é sintoma de outro corpo; a autoficção como uma heterotopia do sujeito, conquanto de situação tópica um tanto indiscernível.

¹⁹⁴ BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 64-65, grifo meu.

¹⁹⁵ BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 77.

Preocupado com as minhas inseguranças, Barthes não me deixa dizê-lo sozinho: “O próprio texto, [quando] estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiches, em lugares eróticos. Todos esses movimentos atestam uma *figura* do texto, necessária à fruição de leitura.”¹⁹⁶

Defendo aqui, a partir de Lacan, a autoficção como a literatura do filho e do pai, o falotexto — a literatura de uma (recusa à) castração, se pensada simbolicamente. E a autoficção como a literatura do fio e da mãe, o ginotexto — a literatura de uma (pretensão à) fusão, se pensada imagetivamente, o gozo impossível. Defendo, em suma, a autoficção como uma literatura que, ao articular essas concepções, visa circunscrever o que delas esteja a restar, ou seja, o real do si mesmo — a literatura de uma impossibilidade, se pensada *realmente*.¹⁹⁷

Trato mais uma vez dessa ideia, agora sintetizada numa apropriação que faço de Lejeune: “O inconsciente não se decifra apenas através de sonhos e lapsos, mas também na trama da história da família.”¹⁹⁸ Ou numa reflexão do próprio Doubrovsky: “Em minha obra, predomina o fluxo do ginotexto enquanto produtor. O falotexto vigia e corrige. Como fazia meu pai.”¹⁹⁹ E, claro, tudo isso você pode ver também nas partes deste texto em que me dou à escrita sobre meu pai e minha mãe, a impossibilidade dessa escrita.

Defendo, portanto, a autoficção como uma literatura-corpo que “não imita o inconsciente, mas fornece o modelo dele”,²⁰⁰ para assumirmos aqui uma expressão que Lacan mobiliza para pensar a literatura como sintoma. Fornece ou, muitas vezes menos competentemente, visa fornecer, mas sem chegar lá, como é o meu caso neste empreendimento teórico e autoficcional, meu sintoma particular. (*Lacan: “o sintoma no que ele é: um evento corporal”*.²⁰¹)

Claro, estamos falando de tudo em termos ideais, escapando deliberadamente do plano prático do que eventualmente se nomeou como autoficção. O interessado pode fazê-lo, naturalmente — quem sabe analisando pormenorizadamente *Fils*; ou analisando esta tese, em sua excrescente perspectiva autoficcional, que vai suplantando a teórica.

Em uma abordagem como essa, outras variáveis entram em jogo, algumas saem. Mas são exercícios que já abundam na literatura referente ao tema, e podem ser encontrados

¹⁹⁶ BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 66.

¹⁹⁷ Isso considerando sobretudo a crescente desordem que teria se instaurado no âmbito desse real na transição do século 20 para o século 21 (Cf. MILLER, *O real no século XXI*, 2012), desordem que, articulada à ordem anterior, seria justamente aquilo que a autoficção tentaria compilar em uma espécie de *organização* terceira, sob a égide do pensamento da complexidade.

¹⁹⁸ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico (BIS)*, 2014, p. 78.

¹⁹⁹ DOUBROVSKY, *O último eu*, 2014, p. 120.

²⁰⁰ LACAN, *Joyce, o Sintoma*, 2003, p. 564.

²⁰¹ LACAN, *Joyce, o Sintoma*, 2003, p. 565.

inclusive na bibliografia desta tese. A mim, interessa-me sobretudo o plano conceitual, menos explorado criticamente. É relativamente a ele que Barthes nos ajuda a entender essa noção da materialidade literária ela também como um corpo do sujeito, assim como dele a materialidade orgânica é um corpo.

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: *o corpo certo*. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes e que substituem vantajosamente para nós as *semina aeternitatis*, os *zopyra*, as noções comuns, as assunções fundamentais da antiga filosofia). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à sua necessidade fisiológica.²⁰²

Como o real é o impossível, tudo ocorre como um jogo, naturalmente; sempre um jogo, um empreendimento da saída à chegada fadado incontornavelmente ao fracasso. Ora, pois é exatamente a materialização literária desse fracasso – e das tentativas quixotescas de se contorná-lo – o que dá efetivamente à autoficção a sua consistência de uma efetiva realização.

Aqui, uma suposta contradição salta aos olhos. Estamos dizendo, então, que o sucesso da autoficção, como realização, é simultaneamente o alcance de um estado da arte do seu fracasso intrínseco como intenção. Estamos dizendo – e é isso o que o paradigma da complexidade nos possibilita afirmar – que é ao dar materialidade literária à sua própria impossibilidade, ao seu fracasso, que a obra de autoficção (e, ao cabo, o próprio sujeito) realiza-se como possível, o sujeito então dando-se de forma *alguma* a ver.

Um vira-lata excitado, girando em torno de si, que reitera para si a percepção de que aquilo que busca é, a rigor, inalcançável pela própria busca. Um vira-lata que, ampliando-se em espiral, como um diabo num redemoinho, vai percebendo cada vez mais intensamente isso, ou seja, que isso que ele persegue nessa autoentrega ao seu afeto mais profundo – esse resto de si que ele parece entrever de esguelha, esse rabo que ele nunca consegue efetivamente visualizar, apenas suspeitar – é inalcançável. Mas que segue no seu empreendimento até o limite das suas forças, e nisso termina concebendo para si a imagem daquilo que buscava, como que no

²⁰² BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 23-24, grifo meu.

negativo de uma fotografia nunca revelada. Autoficção, pois: sujeição ao desejo que, por sua vez, resulta no sujeito.

Realiza-se a autoficção como essa espécie de literatura do fracasso, do impossível, uma literatura cuja busca nasce da demanda e do desejo de se simbolizar o não simbolizável, e cujo resultado termina por ser a apresentação estetizada (posto que articulada via imaginário) dessa busca em si mesma, o seu fracasso intrínseco convertido no seu próprio sucesso. Para nos ampararmos mais uma vez nos achados de Lacan: “O eu é uma construção imaginária.”²⁰³ E é nesse sentido que a autoficção realiza-se como um exercício atípico de autoanálise, um exercício em que o sujeito articula real, simbólico e imaginário como um instrumento de perscrutação da sua própria neurose, sua própria impossibilidade de solução convertida em dissolução. *Je dis: solution*, diria Lacan. “Esta tese é a minha autoanálise derradeira”, diria algum eu, sabendo mentir.

Pensando no real, no simbólico e no imaginário em face da prática clínica da análise, Lacan vai dizer que “é preciso uma realidade psíquica que ate essas três consistências”.²⁰⁴ Ora, é isso que o escritor de autoficção busca fazer ao perscrutar, na articulação de real, simbólico e imaginário, as (im)possibilidades do seu eu: ele busca se atar, e o faz por meio de uma trama.

“O nó, certamente, é alguma coisa que se amassa, que pode tomar a forma de um novelo, mas que, uma vez desdobrado, mantém sua forma de nó e, ao mesmo tempo, sua existência.”²⁰⁵ Isso convertido para a realidade do autoficcionista, diz de como tudo termina resistindo em uma posição refratária à utópica conversão da compressão em compreensão.

De todo esse processo, o que resulta? A materialidade da literatura, o livro, esta versão adulta daquele espelho em que, a partir dos seis meses de idade, esse mesmo escritor hipotético (?) de que tratamos aqui um tanto idealmente pela primeira vez se confrontou e, vendo e imaginando a si mesmo e a um outro simultaneamente, se maravilhou com essa mistura indiscernível de erro e verdade, restando, de então em diante, menos como sujeito do que como dúvida, uma insuperável dúvida, a qual agora escreve.

Pois assim como num corpo temos muitos membros e cada um de nossos membros possui diferente função, também nós, sendo muitos, somos um só corpo em Cristo, mas cada membro está a serviço dos outros membros.

²⁰³ LACAN *apud* FARIA, *Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan*, 2019, p. 12.

²⁰⁴ LACAN *apud* FARIA, *Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan*, 2019, p. 31.

²⁰⁵ LACAN, *Joyce, o sintoma*, 2007, p. 165.

Paulo (em carta aos romanos)

Estou falando aqui da autoficção como uma *res extensa* outra do sujeito, um corpo outro que se realiza materialmente não como um novo obstáculo à *res cogitans*, à coisa pensante, como pensara Descartes, mas como uma possibilidade outra de autorrealização do sujeito no espaço em que ele se movimenta, o espaço em que esse sujeito canino gira em busca de si mesmo e late em busca do outro.

Bem. Desconfio que, para alguns, toda essa argumentação da autoficção como um corpo outro para o sujeito autoficcional possa soar ocasionalmente pretensiosa, talvez especulativa demais, algo fantasiosa — um tanto metafísica, talvez, se pudermos deixar de lado a conotação religiosa do termo para nos concentrarmos em sua etimologia.²⁰⁶ Mas penso que essa seja uma consideração nem assim tão arrojada, se considerarmos, por exemplo, as implicações que a revolução tecnológica das últimas décadas teve nos nossos modos de nos relacionarmos socialmente e, no limite, nos nossos modos de existir, mesmo.

Se de fato considerarmos com honestidade a vida que efetivamente temos experimentado na contemporaneidade, teremos de assumir que o nosso corpo orgânico há muito já perdeu o seu protagonismo como instância privilegiada para a nossa experiência da existência: teremos, é o que penso, de assumir que a experiência do mundo por meio de um corpo outro, que se está acusando para a autoficção em sua materialidade, já não surge na literatura como algo nem mesmo original: antes, é já experimentada por cada um de nós por meio de nossos computadores e celulares, experiência que se radicalizou com a pandemia que assola o mundo no instante em que reviso estas linhas.

“A revolução dos meios eletrônicos dera início a uma desmaterialização cada vez mais veloz – que implicava, pelo menos em parte, uma descorporalização – da vida humana”,²⁰⁷ resumia Gumbrecht alguns anos atrás. Assim, mais do que algo “não inédito”, isso que a autoficção propõe – isto é, a materialização “real” de alguma coisa em um corpo *outro* – parece ser uma espécie de retorno, ou reinvocação, de algo que seria corrente e perfeitamente concebível até a idade média, e que só teria deixado de sê-lo com o advento da modernidade. Teriam sido os dispositivos da modernidade a estabelecer essa distância temporal e espacial

²⁰⁶ Aqui, sem abdicar totalmente da noção geral de “doutrina da essência das coisas”, que nos remete a Aristóteles e, também, Platão, escreve-se “metafísica” pensando-se mais objetivamente, e sobretudo, 1) no sentido geral de *mudança*, de *sucessão*, 2) em direção a algo que é, portanto, *posterior*, 3) e no sentido de algo que *transcende* a física, vai *além* dela, 4) mas ao mesmo tempo retorna *reflexivamente* a ela, de forma a seguir, com ela, *comungando*. (Cf. META; METAFÍSICA. In: CUNHA, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 2010, p. 423.)

²⁰⁷ GUMBRECHT, *Produção de presença*, 2010, p. 30.

que hoje, de forma até muito pacificada, consideramos haver entre os signos e as substâncias que eles evocam.

É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros. [...]

Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos.

Ailton Krenak

Ao chegar de volta em Coimbra, grito de felicidade e, ainda sob o eco desse grito, apenas alguns instantes após descer do comboio, caio no choro, caio como cairia um afogado ao sentir o pé encontrar a areia.

Mistura de êxtase e alívio. Estou de volta em minha cidade, finalmente de volta em minha cidade. É então que eu descubro: de alguma forma, comparativamente ao resto do mundo, Coimbra já é então a minha cidade. Que sensação estranha reconhecer como casa uma cidade que há apenas algumas semanas me soava tão hostil! Mal sei que essa sensação só durará por alguns pares de dias, para tudo voltar ao normal em seguida, a mesma sensação de estrangeiridade e de solidão, a mesma melancolia, o mesmo risco, sem contar a notícia de que... Coimbra, por ora; Coimbra apenas, e tudo em sua tão resiliente capacidade de voltar ao normal.

Agora, contudo, e felizmente, eu ainda não sei nada disso — e digo especialmente *agora*, ocasião em que, mal cheguei, já vim logo para um jantar de Natal com os amigos, este que é também um jantar de reencontros, já que vários de nós estivemos fora do país nas últimas semanas, este país que para todos nós já era um fora, mas que agora se revela a casa.

Não poderia haver clima melhor para eu me reencontrar com toda essa gente boa que o dia de hoje, o meu regresso da África, a minha sensação de pertencimento, a minha relativa paz com esta cidade.

Por sugestão da Bárbara, preparamos a distância uma espécie de amigo oculto literário, em que cada um escolheu um poema para oferecer ao outro — um poema que, a cada um de nós, nos parecesse falar com acuidade da experiência do outro aqui no estrangeiro, esta experiência de solidão e de exílio, senão formal, no mínimo político, dado tudo o que tem ocorrido em nosso país; esta experiência de estrangeiridade e de pertencimento, de tristeza e

saudade, uma experiência que, apesar de ser comum à nossa gente, é tão particular a cada um de nós, com sutilezas que só mesmo a amizade intensa que temos vivido permite perceber.

Para a minha surpresa, a brincadeira vem decorrendo com incrível bom gosto, sem afetações de qualquer tipo: em torno de mim tudo o que vejo são pessoas que simplesmente encontraram poemas que lhes ajudam a dizer, às demais, o sentimento de carinho e cumplicidade que sentem, de empatia e realmente o amor. Bem, talvez isso só esteja se dando assim por ninguém mais na mesa além de mim, que não falei ainda, ser da área de literatura.

Para Bárbara, minha conterrânea, escrevi nas costas de um antigo postal o poema *Belo Horizonte*, da Ana Martins Marques. Quando vi esse postal em Lisboa, eu imediatamente fiquei tocado. A imagem da Lisboa antiga que ele traz em preto e branco, ainda que com alguma coisa de kitsch, remete-me de pronto àquela Belo Horizonte dos seus anos iniciais, uma cidade ao mesmo tempo rural e moderna, lenta e veloz, sôfrega e contemplativa, onde mais tarde eu seria garçom e atendente de telemarketing, contínuo e mensageiro de hotel, chapa de caminhão e leiturista de máquinas de xérox, auxiliar e escritório e testa de ferro de planos de saúde, e ainda mais; a cidade em que mais tarde as montanhas seriam outdoors e os nossos carros correriam nos leitos dos rios. Eu fiquei encantado com esse postal, e imediatamente percebi que ele seria o suporte perfeito para esse poema, nesta ocasião.

Leio o poema para Bárbara com calma e precisão, tentando escapar dos trejeitos e das ênfases. Tento escapar do hipsterismo, em suma, o escape do kitsch a que o cartão me convida; tento não ser justamente eu a roubar do momento o seu caráter autêntico. Leio com sinceridade, mas sem buscá-la forçosamente:

Belo Horizonte

[1]

Um dia vou aprender a partir
vou partir
como quem fica

[2]

Um dia vou aprender a ficar
vou ficar
como quem parte²⁰⁸

Assim que acabo de ler, eu e Bárbara nos abraçamos. Ela está emocionada, eu também fico. Gabriel nos olha como se participasse a distância do abraço, mas evita atravessar nosso

²⁰⁸ MARQUES, *Da arte das armadilhas*, 2011, p. 61.

amor com a formalidade de seu matrimônio. No fim, todos percebem: aquele não era um poema para ela, mas para uma cumplicidade gentílica nossa, a ser contraposto à gentileza da nossa experiência de amizade nascida já de forma radicada.

A mesa dá então algumas voltas e agora é o Tales que me oferece um poema. Em meio às suas tantas *Navegações*, Sophia de Mello Breyner Andresen aporta à mesa.

O poema que Tales escolhe é o de número VI, da seção “As ilhas”.

Navegavam sem o mapa que faziam

(Atrás deixando conluios e conversas
Intrigas surdas de bordéis e paços)

Os homens sábios tinham concluído
Que só podia haver o já sabido:
Para a frente era só o inavegável
Sob um clamor de um sol inabitável

Indecifrada escrita de outros astros
No silêncio das zonas nebulosas
Trémula a bússola tacteava espaços

Depois surgiram as costas luminosas
Silêncios e palmares frescor ardente
E o brilho do visível frente a frente²⁰⁹

Mal Tales termina de ler, eu me compadeço com a sensibilidade da sua escolha, a pertinência do poema, tendo em vista tudo o que tenho vivido por aqui, e meus olhos se enchem de água; tudo o que tenho vivido no Brasil, desde que eu me propus a sair, a situação do meu pai, e então a importância de toda essa água; tudo o que tenho vivido no futuro, no momento em que estou, desde já, a voltar, conquanto já sem mais poder.

Tales e eu nos abraçamos afetuosamente, mesmo a gente ainda não sendo tão próximos (ficaremos), e eu lhe digo que sua escolha não poderia ter sido mais iluminada, agradecendo a leitura simultânea de mim e do poema, de mim no poema.

Tales oferece-me o livro, diz que o comprou para mim. Eu fico sem saber o que dizer. Não era para comprarmos presentes, mas o Tales – esse amigo misterioso do qual eu nunca saberei o sobrenome nem o destino – comprou o livro porque achou que eu deveria ter aquele poema impresso, impresso no livro em que ele fora publicado, impresso como foi, tal como é.

“Navegavam sem o mapa que faziam”. E eu aqui, escrevendo o mapa da navegação na medida mesmo dela, uma navegação atópica, ora a escrita do mapa se antecipando um segundo à sua experiência, ora a experiência do mapa se materializando um segundo antes da escrita, a

²⁰⁹ ANDRESEN, *Navegações*, 2015, p. 40.

sua escrita, e então sempre as duas, a experiência e a escrita do desenho sempre se contrainfluenciando, elas quase sempre uma coisa só, quero dizer, o cachorro e o rabo, a eterna perseguição, e então o mapa ele mesmo se transfigurando na experiência, e eu navegando, navegando em mar aberto, navegando em tempestade e calmaria, *simultaneamente*; eu então escrevendo e navegando sob a forma do não sabido (justamente para ficar sabendo, como postulou Sabino), escrevendo na direção do inavegável, tateando trêmulo o espaço do tempo, vislumbrando o brilho do visível e do imaginado, e Belo Horizonte ficando para trás, a eras e galáxias de distância, o saber já sabido ficando para trás — mas também para frente, o saber mesmo para trás e para frente, e os passos e paços ficando sempre para trás, tudo para trás, para trás e para frente, aqui só o eu, só eu, tal qual restei disso tudo, tudo sendo como posso, sendo, sendo e mostrando-me, mostrando-me como sou, brega, a breguice da melopeia diuturnamente me assediando, e eu sendo como sou ou como acaba que vou sendo, na medida mesmo desta escrita e do limite das minhas impossibilidades: jogando o meu corpo no mundo quase o tempo todo desesperado de medo, de receio e ressalvas, segurando-me para não cair, impedindo-me de me empurrar, mas puxando gradativamente o fio, procurando sempre o fio, não largando o parágrafo enquanto não encontro o fio, puxando com coragem e convicção, procurando, morrendo de medo: uma “apuração de haveres”, eu escrevi, propondo a expressão (roubada de Fernando Sabino) como o nome para este livro tal como ele seria, se então fosse; um apanhado de haveres, os meus haveres todos, essas variedades de eus dos quais alguns “nus se banharam em grandes praias lisas”, enquanto “outros se perderam no repentino azul dos temporais”²¹⁰, como também escreveu Sophia, mas eu restando aqui, a coleção de naufragos e sobreviventes restando aqui, restando e escrevendo aqui, vivendo aqui — e então esta tese, *Navegações*: tantos outros poemas falando diretamente a mim, na experiência mesma da viagem! Ah, e tantas amizades a partir; tanta solidão que não se furta regressar. Navegações. Pompeu, Petrarca, Pessoa, quero dizer: navegar é preciso, mas não o passado, não o futuro: Coimbra é aqui, Belo Horizonte é aqui. E viver é preciso.

Penso que viver talvez seja navegar — ainda que seja preciso pensar o navegador também como aquele pensado por Saramago, que termina por descobrir, via amor, que a ilha para a qual se dirige já é, desde sempre, aquela mesma em que está, aquela em que sempre se esteve, ou como se poderia dizer com as suas próprias e dialógicas palavras: “Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas, se tal me viesse a acontecer, deverias escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, Queres dizer que chegar, sempre se chega, Não serias

²¹⁰ ANDRESEN, *Navegações*, 2015, p. 47. (Poema “III” de “Deriva”)

quem és se não o soubesses já”.²¹¹ Saramago, sim, mas também Camus, com o que o homem disse sobre aquela repetição que, absurdamente redundante, faz a vida parecer mesmo sedimentada sobre uma falsa imagem de movimento: “A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.”²¹²

É preciso imaginar Sísifo feliz. É preciso *imaginar-se* — a despeito de todo absurdo.

Para mim, sempre foi incompreensível sua total falta de sensibilidade em relação à dor e à vergonha que podia me infligir com palavras e juízos: era como se você não tivesse a menor noção da sua força. [...]

— e tudo naquela inflexão terrível e rouca da ira e da completa condenação, diante da qual eu hoje só tremo menos que na infância porque o sentimento de culpa exclusivo da criança foi em parte substituído pela compreensão do nosso comum desamparo. [...]

Ora, no fundo você é um homem bom e brando (o que se segue não vai contradizer isso, estou falando apenas da aparência na qual você influenciava o menino), mas nem toda criança tem a resistência e o destemor de ficar procurando até chegar à bondade. [...]

Sou o resultado da sua educação e da minha docilidade.

Franz Kafka

De repente, mal eu me mudei para Portugal, estou morando em uma quitinete muito parecida com aquela em que meu pai viveu no edifício Vila Rica, no centro de Belo Horizonte. Tanto tempo isso. O som do frigobar povoando os nossos sons neste espaço que, diminuto, nos obriga a estar na presença um do outro praticamente o tempo todo. Meu pai dormindo, enquanto eu, acordado, me sento na varanda para ouvir os sons maduros da cidade, um monstro hibernando, entretendo-me com os reflexos do neon da grande placa que; não, a placa não é aqui, a placa de neon é no hotel onde meu pai morou depois de — e então esta vontade de escapar deste jugo do tempo, a ignorância; eu aqui, na quitinete do meu pai no Vila Rica, sem saber se terei nova oportunidade de passar outra noite aqui, isto é, sendo filho, essa experiência ainda hoje tão desconhecida. Aqui, em Portugal, esta é aquela mesma quitinete, ainda que do outro lado do mar. A mesma quitinete em que meu pai, em um dia qualquer, de forma

²¹¹ SARAMAGO, *O conto da ilha desconhecida*, 2018, p.18.

²¹² CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2018, p. 141.

absolutamente gratuita e ainda hoje um tanto desconhecida para mim, decidi por bem me quebrar em irreconciliáveis pedaços.

Eu tenho entre 12 e 15 anos, talvez menos. Certamente não tenho mais. (Eu sempre tive a minha idade subtraída na presença do meu pai.) Chego então a este prédio que, mesmo após alguns pares de visitas, ainda se reveste para mim de algum misticismo. Algum mistério, na verdade, mas que nada tem a ver com os longos discursos circulares do meu pai sobre as forças místicas do universo, as qualidades várias das dimensões existentes e a sua hierarquia, o poder dessas forças cósmicas e secretas sobre as quais nada se pode falar senão aos iniciados, conquanto se fale ininterruptamente, para sempre; as particularidades das vidas pós-morte e das vidas pré-vida, além de todas as suas mui particulares reencarnações — e as estapafúrdias variações, a cada vez que retoma o assunto, de quem ele terá sido em nosso passado, Moisés, Maomé, enfim, toda uma baboseira que, quando tentado a acreditar na ideia de um desvio mental, até me encantou; baboseira da qual, no fim das contas, sempre me foi impossível escapar, eu a sua maior vítima, sempre, e talvez daí resulte a minha mágoa em relação a meus irmãos — ter sido deixado por conta de suportar tudo isso sozinho, quero dizer, essa fase mais difícil do paternalismo obsessivo que tira sua realização do ato mesmo de sujeitar. Então não. Misticismo, na verdade, relativo antes a essa nossa relação entre pai e filho, ou melhor, a ausência dessa relação.

Toco a campainha e o homem me recebe. Em princípio, tudo parece normal, dentro da anormalidade típica do universo do meu pai. (Este é um dia em que ele não atende à porta pelado nem fazendo túnica da canga de praia, o que sempre fora um bom indício.) Nesses dias normais, não raro mais melancólicos que de costume, costumo encontrá-lo em sua varanda suja, onde ele aquece mercúrio tentando a alquimia, esta varanda com fogão, de onde é possível respirar toda a poluição da cidade e ouvir rosnar nervosa a maquinaria de Moloch, cantando excitada, como no uivo de Ginsberg.

Normalmente, quando não está fervendo metais, meu Melquíades particular está em um canto manipulando pedras de cor, fazendo estranhas contabilidades no papel, na esperança de perscrutar alguma resposta capaz de apaziguar a sua solidão. Ocasionalmente, instala cortinas no teto, tentando simular inúteis cômodos no ambiente diminuto do seu eremitério. Mas não é o que ocorre desta vez. Hoje eu cheguei e meu pai está junto a Adelaide, uma namorada que ele importara de Entre Rios, a sua terceira margem. Adelaide me cumprimenta indisposta. Eu cumprimento Adelaide, sem saber como lidar com a situação em que meu pai de repente nos coloca. Hoje ele parece mais bêbado que o de costume, mas isso pode ser apenas meu pai, em

uma variação atípica do seu horizonte de expectativas. Com meu pai, nunca dá para ter certeza do que é feito o horizonte, em se considerando o seu entendimento do que seja a Terra.

Eu tento, mas não consigo ver, olhando agora, como tudo começou; como terminei chegando a este ponto específico das nossas histórias. Eu não sei que dia é hoje e não sei o que exatamente eu vim fazer aqui, na casa do meu pai, que eu só visitei alguns pares de vezes, talvez nem mesmo duas dezenas de vezes, e a maior parte delas a trabalho, já que por alguns anos fui seu funcionário. A única certeza é que nunca fui ao seu apartamento sem ser convidado, o que me parece ter alguma relevância, é o que penso, pensando agora, para tudo o que está acontecendo. Fato é que, depois de descer do elevador no penúltimo andar e subir o último de escada, eu finalmente chego à quitinete do meu pai, dentro da qual eu estou agora. E então tudo parece normal, mas eu vejo Adelaide, e eu a cumprimento, e no momento seguinte, sem saber como os momentos transitaram de um ao outro, o meu pai está agora tomado por um demônio colérico, que por meio da sua boca faz um discurso violento sobre a primazia da Adelaide em relação a tudo, em relação a mim; a sua muito necessária importância — e sobre a paternidade, o quanto os filhos nada mais devem importar para um homem depois de produzidos e criados, e esse *criados* iria ressoar pelo resto da minha vida em minha mente, no recalque do dia em que ele foi embora, quando eu tinha 9 anos — e ele então diz como os pais de igual forma não devem importar para esses, os filhos, e a falta de valor real desses afetos filiais, a impertinência dessas coisas se colocadas face às questões cósmicas em que o triste sofrimento da sua mente doente lhe faz crer e pregar — e “a Adelaide mesmo, veja só, a Adelaide mesmo tem seus filhos, não é mesmo, Adelaide? mas veja só, onde estão os filhos da Adelaide, eles estão aqui?, não, eles não estão aqui, perceba que eles não estão aqui, não era para haver filhos aqui”. Enquanto o meu pai grita seu grito sereno, a cena é assistida por Adelaide, que parece ver tudo como um espetáculo teatral encenado justamente para ela, cujo roteiro pouco lhe diz respeito, senão enquanto espectadora. Eu não sei como a coisa chegou a este ponto e nem até que ponto esta coisa chegou, e em todo momento em que tento retomar essas lembranças minha mente é invadida por minha imagem dentro da banheira velha da quitinete do meu pai.

A banheira está cheia, eu estou dentro dela, a água está morna, eu sinto meu corpo inteiro se aconchegar dentro da água. Eu não sei que dia é hoje. Sinto que sou ainda mais novo. Não passei pelo envelhecimento de mais esse trauma. Meu pai está lá fora, eu estou aqui dentro, a porta está fechada. Eu choro entusiasmadamente, mas em silêncio. É ainda antes um choro outro, prévio. Eu estou dentro da água, eu me afundo na banheira, o rio da minha justa medida, um rio diminuto, meu ribeiro, e então tudo fica em silêncio por alguns instantes. Eu fico um pouco feliz, mas isso tem mais a ver com o fato de eu sempre ficar feliz quando choro com

sinceridade. Agora, no entanto, minhas lágrimas se misturam com a água, e então eu já não posso mais chorar, por estar submerso. O cloro também não ajuda. Não existe choro quando tudo é água. Então eu fico aqui por um tempo, essa é uma imagem que eu tenho fora do tempo. Eu não entro, eu não saio. Eu estou dentro dessa banheira e isso é tudo.

Eu estou na quitinete do meu pai e a cena da sua performance transcorre em movimento, como num filme, mas a visão que consigo ter dela é apenas estática, situada exclusivamente no espaço, fora do tempo e da cronologia: estamos em uma quitinete do último andar do prédio Vila Rica, na Rua São Paulo, no centro de Belo Horizonte, ao lado da Galeria Ouvidor e em frente a uma loja precursora dos hambúrgueres *fast food* em Belo Horizonte que já não existe mais, e neste apartamento o meu pai grita enlouquecidamente, apontando para Adelaide e dizendo para mim coisas como “você está entendendo? Você está entendendo?”, sendo que eu obviamente não estou entendendo, eu sou incapaz de entender, qualquer um seria incapaz de entender, ainda mais uma criança. Meu pai grita que o homem precisa “cair no mundo” e viver a sua própria vida, se *afastar*, é isso que ele diz; e grita que um pai e um filho nada podem importar um para o outro, que o homem é sozinho, é sozinho e deve ser sozinho, e então eu olho para Adelaide e subitamente, em todo o meu desespero, eu imploro àquela mulher que eu odeio que me salve, eu imploro que ela, sendo mulher, sendo mãe, seja por um instante a minha mãe naquele momento e me salve da monstruosidade que existe no que se diz pai, essa monstruosidade que eu simplesmente sou incapaz de compreender sensivelmente, conquanto seja incapaz de não sentir. Eu olho para ela e não choro, eu estou dentro da banheira, em um outro momento, que é ao mesmo tempo este mesmo, e a sensação contínua de susto – ou contígua da água, eu já não sei mais – me impede de chorar. Eu peço que ela se importe por mim, porque alguém precisa se importar, pois deste instante em diante eu já não me importo.

“Você não é nada para mim, você entende? Você não pode ser nada para mim, porque eu não posso ser nada pra você, filhos e pais têm de se *afastar*, os filhos não importam, entende o que estou dizendo? Digo isso para o seu bem. Guarde isso para sua vida, meu filho, guarde este ensinamento do seu pai: a única coisa que importa é a mulher, o homem nasceu para encontrar a mulher”, e neste momento tudo o que Adelaide é se resume a um discreto sorriso de satisfação, um sorriso de orgulho envergonhado que só os medíocres sabem encenar. Conhece esse sorriso? Se nunca teve a oportunidade de ser confrontado por um, considere-se uma pessoa de sorte.

Não houve mãe em Adelaide para mim, ainda que minha memória recupere algum momento de piedade, que não consigo mapear precisamente. Algum momento em que até ela não tenha podido deixar de se compadecer, é o que suponho, pensando agora, aqui, desta outra

quitinete em que escrevo, esta que é aquela mesma quitinete de Belo Horizonte, a mesma vila rica, vila riquíssima, a vila de todos os nossos sonhos. Mas talvez eu esteja tentando ser condescendente, uma forma torta de perdoar, na incapacidade de fazê-lo em linha reta. E de repente eu estou na quitinete de meu pai outra vez. Ele me diz tudo o que diz em um misto de agressão e conselho paternal, e talvez esta tenha sido – mais uma vez eu volto para cá – uma das minhas primeiras experiências viscerais do que seja um paradoxo em sua impossibilidade de resolução: meu pai me deserdava em um discurso colérico sobre a impertinência dos afetos filiais, mas fazia desse discurso uma legítima lição paterna, como que pedindo para que eu a carregasse por toda a vida, em honra à sua memória.

Eu venho carregando essa desgraça pela vida toda. Eu vou deixar essa merda aqui em Portugal, custe o que custar.

CAPÍTULO OITAVO

MORTE, LUTO, DESENCANTO, E DE COMO TUDO A QUE SE RETORNA É COMO FOSSE A CASA

A morte do bêbado

No bar, o escritor, o jornalista e o acadêmico ainda tentam trocar aquela lâmpada, mas se perdem em uma discussão sobre o caráter da luz. Lembremo-nos do momento em que estamos: enquanto o teto gira sobre a cabeça do acadêmico (como que fragmentando-se em minúsculas partículas) e o mundo gira ao redor do jornalista (como que diluindo-se em ondas ubíquas), nada nunca poderia girar de forma a satisfazer o escritor (senão no âmbito de uma lógica impossível), e assim os seguimos, neste bar insondável.

Equilibrando-se na escada, o jornalista executa o reparo ao mesmo tempo em que narra a sua história. Apaixonado pela realidade, ele diz não imaginar uma linha sequer sobre tudo o que vê, o que faz tudo o que afirma lhe soar insuficiente, carente de um sentido profundo, como se ele se referisse não à realidade em sua complexidade, mas a uma versão simplificada sua, como que editada para idiotas. É quando ele afunda na escuridão.

Sentado no primeiro degrau, o escritor toma notas em um caderno, espantando mosquitos. O homem ficcionaliza tanto quanto necessário para que suas anotações expressem a mais profunda verdade da sua alma, mas, em razão disso, toda frase que anota leva a sua própria refutação embutida em si mesma, tornando o seu discurso imperscrutável. É quando ele mergulha no breu.

Cético em razão da vertigem, o acadêmico decide silenciar-se por um instante sobre todo e qualquer tema, das trocas das lâmpadas às trocas entre os homens, pressupondo que, assim, age no limite da sua responsabilidade em relação à pandora do conhecimento. Curiosamente, tudo o que consegue com isso é mais uma vez participar, ainda que agora negativamente, como que pelo avesso. É quando o escuro o consome.

Lavando os seus copos junto ao balcão, o garçom é o único que olha diretamente para a lâmpada, em vez de pensá-la. O homem sabe que não gastaria um minuto sequer para resolver a questão, mas, como que supondo na soma zero a resposta para o seu quantum de problema, prefere seguir olhando para a lâmpada e para os homens, enquanto lava os seus copos, fruindo a ausência do tempo em que reside.

Da sua parte, agora sentado na frente do bar, junto à porta, o bêbado faz um brinde solitário a essa forma de se proceder, e então morre miseravelmente feliz, engasgando-se com o seu próprio vômito, enquanto um primeiro raio de luz atravessa desavisadamente a janela, iluminando o seu rosto.

Se alguém tem que representar a dor do outro segundo o modelo da própria, então isso não é uma coisa tão fácil: porque devo me representar, pelas dores que sinto, as que não sinto. Ou seja, o que tenho que fazer não é simplesmente uma transição na representação de um lugar da dor para um outro. Como a de dores na mão para dores no braço. Pois eu não devo me representar que sinto dor em um lugar do seu corpo. (O que também seria possível.) O comportamento de dor pode indicar um local dolorido, — mas a pessoa que sofre é a que expressa a dor.

Ludwig Wittgenstein



A única foto que temos da família inteira, e mesmo nesse caso eu ainda sou incapaz de enxergar. Ao fundo, o puxadinho recém-construído, motivo de orgulho familiar, no qual logo meu pai se isolaria para se aprofundar em sua alquimia. À esquerda, o Elmer, à direita, Etiene, que, ao me visitarem em Portugal, trouxeram-me de volta à realidade em mais um momento em que dela eu me perdia, e por isso eu sou grato. O punctum da foto: tudo aquilo que, sem que eu consiga precisar o que seja, o olhar da minha mãe faz saber, sobretudo se em face do olhar dos meus irmãos.

Houve uma ferida, e agora me dou conta de que é muito profunda. Em vez de me curar, como pensei que fosse acontecer, o ato de escrever manteve essa ferida aberta. Algumas vezes, cheguei até a sentir sua dor concentrada na minha mão direita, como se toda vez que eu pegava a caneta e pressionava a ponta sobre o papel minha mão estivesse sendo arrancada do braço. Em lugar de enterrar meu pai, para mim, estas palavras o mantiveram vivo, talvez mais do que nunca. Não só o vejo como era, mas como é, como será, e todo dia ele está aqui, invade meus pensamentos, me toma de assalto sem avisar: deitado no caixão sob a terra, seu corpo ainda intacto, as unhas e o cabelo continuam a crescer. A sensação de que, se quero mesmo compreender alguma coisa, preciso penetrar nessa imagem de trevas, preciso penetrar na absoluta escuridão da terra.

Paul Auster

Meu pai acaba de morrer. Morreu agora há pouco. Hoje é sexta-feira, 28 de junho de 2019, dia do aniversário do Elmer. Eu liguei pra ele umas seis horas atrás pra dar os parabéns e dizer que estava tentando trocar minha passagem pra ir embora de uma vez, já que o pai estava piorando. Agora foi ele quem me escreveu, pedindo pra que eu retornasse assim que visse a mensagem.

Quando vi o que ele tinha escrito, pude antecipar a coisa toda pelas entrelinhas. Nós não falamos nesses termos quando estamos tratando de coisas banais, mesmo que urgentes. Nunca pedimos para retornar imediatamente, isso de “assim que vir esta mensagem” ou coisa do tipo. Mesmo quando é o caso de uma urgência. Isso não é comum entre nós. Temos bom senso. De forma que, quando retornei, eu já sabia o que ele ia dizer, então eu não soube muito bem como começar a ligação.

Disse um “e então” reticente, como que sem querer ouvir o que eu já sabia que viria a seguir. Como que sem poder acreditar, mas já sabendo. E agora eu estou sentado num banco de praça do canteiro central da avenida Liberdade meio que sem saber o que fazer.

Primeiro eu sentei num banco ali da frente pra atender a ligação, aí quando desliguei eu vim pra cá meio que automaticamente, acho que pra ficar perto da música que está sendo tocada no quiosque. É uma banda de baixo, guitarra e bateria, um negócio mais orgânico, sem muita afetação nem nada do tipo. Acho que o som me atraiu. Agora estão tocando *I still haven't found what I'm looking for*, do U2. Está bonito. Meio piegas, mas bonito. E não há quase ninguém nas mesas, então não tem muita gente pra ficar reparando em mim. Acho que abriram agora, as pessoas ainda devem estar trabalhando. É, deve ser isso.

Ao sentar aqui, pensei que o Elmer ia gostar de ouvir essa música, mas aí eu já tinha desligado. Meu pai também ia gostar, mesmo sem conhecer. Acho que sim. Mas não sei. Meu

pai gostava é de música orquestrada. Se orquestrada pelo Ray Conniff, tanto melhor. Mas eu também lembro que depois de um tempo ele começou a achar até o Ray Conniff meio limitado. Dizia que deixava as músicas todas iguais. Então eu não sei, não sei mesmo. Talvez já estivesse ouvindo alguma coisa mais moderna, vai saber.

A coisa toda coloca a gente num certo estado de suspensão, todo mundo sabe. Digo, a coisa da morte e tudo o mais. Ao mesmo tempo, isso não me impede de pensar em como essa música faz uma trilha sonora coerente para a coisa toda. É mesmo como num filme. (Felizmente, alguma coisa está suficientemente arranjada dentro de mim pra que eu não me recrimine por estar pensando tudo em termos narrativos até mesmo neste momento desgraçado.)

É curioso. Eu estou aceitando com uma insuspeita naturalidade a ideia de que talvez seja necessário viver a coisa toda dessa forma. Talvez tudo se dê assim por alguma esperança de que, contando-me tudo o que está ocorrendo de um jeito minimamente organizado, eu possa entender. Ilusão, claro. Mas é o que tem pra agora. Abro então a letra no celular, pra acompanhar enquanto eles tocam. Sei lá por que faço isso. Digo, faço *isso*, especificamente. Meu pai acabou de morrer, eu chorei um pouco, depois parei de chorar: talvez esteja querendo chorar de novo. Ao ler a letra, choro outra vez, obviamente. Nada demais nisso. Choro sem *economia*.

Não há nada de específico na letra, como de resto quase não há nessas músicas americanas. Generalidades pra conseguir alcançar todo tipo de sensibilidade, em todo tipo de circunstâncias. Típico. Coisas de mercado, né. Feitas para vender bem. Normal. Eu devia aprender com isso. Mesmo assim eu choro achando bom, cismando o específico, quero dizer, esse choro de morte me parece um tipo de choro que a gente não deve ficar deixando acumular, então eu meio que finjo que é específico, e no fim acaba nem sendo fingimento. Porque é isso, eu estou mesmo com a sensação que se a gente não mungir a coisa no seu tempo, este é aquele tipo de choro que empedra de tanto que dói, e aí sabe-se lá por quanto tempo se terá de viver com a calçada portuguesa pesando nos olhos. Então eu choro sim, choro bastante. De algum modo, é até boa essa sensação, digo, a sensação de chorar por uma razão que se pode cravar como digna — mas nessa hora tento ficar esperto pra não deixar surgir qualquer coisa como aquela segunda lágrima que é chorada em razão da primeira, da qual o Kundera fala. Mas eu não corro esse risco. Chance alguma neste momento, isso é que é verdade. Agora, neste momento, todo o meu choro é ele mesmo: nenhuma projeção. E então chorar dá esse duplo alívio, quero dizer, o alívio das pedras e o alívio do kitsch, um escape nem que seja por um mísero instante da fatalidade da vida encenada que já não somos mais capazes de não viver. Então eu choro, e tudo continua assim, eu meio que sem saber o que fazer, chorando em

intervalos regulares, como que ordenando pedras, enquanto os músicos avançam em sua *playlist*.

Quando eu comecei a pensar na real possibilidade do meu pai morrer enquanto eu ainda estivesse em Portugal, sem que eu pudesse me despedir dele nem velar seu corpo, não pudesse carregar o caixão no seu cortejo nem abraçar meus irmãos durante o enterro, nem voltar para casa da minha mãe com eles depois de tudo pra então ficar em silêncio no sofá preto da sua sala, comer a sua comida, chorar no seu banheiro; quando eu pensei que tudo pudesse ocorrer sem que eu tivesse tempo pra voltar, eu não me preocupei exatamente com o que eu iria sentir, mas sim com o *como* eu iria sentir o que estivesse sentindo, fosse lá o que eu estivesse sentindo. E então eu estou aqui agora sem conseguir saber muito bem como tudo isso se dá, isto é, sem conseguir saber como estou experimentando isso que eu não alcanço senão por meio de um contínuo estado de suspensão, essa indecibilidade confusa, que parece a indistinção de algo que, ao mesmo tempo, também não se assemelha consigo.

Desde a hora em que eu me sentei aqui eu tenho ficado nesses pensamentos, pensando sobre o que estou sentido, e às vezes a minha consciência se apaga por um longo tempo. Nessas horas, eu sinto tudo o que se passa em mim de um jeito muito direto, sem mediação, mas obviamente desse sentimento eu nada posso perceber na hora, eu só vejo a coisa toda depois, quando acordo de novo e penso sobre o que eu estava sentindo. Contudo, nesses momentos, eu já estou outra vez sem conseguir entender se o que estou sentindo ao modo de uma lembrança tem de fato alguma coisa a ver com a realidade do que eu estava de fato sentindo antes, no momento em que eu nada percebia, ou se eu na verdade estou apenas imaginando para aquele momento um sentimento espelhado que faria sentido eu sentir a partir do sentimento em que eu efetivamente me afogo agora. Entre toda essa especulação, eu sempre chego à mesma conclusão idiota, a conclusão de que é simplesmente uma desgraça tudo isso, isso tudo e a morte, a morte e tudo o mais, tudo uma desgraça. E as pessoas vão passando em minhas frente e não têm a mínima ideia disso, quero dizer, de que tudo é uma desgraça e a morte existe mesmo, está aqui, na distância de uma ligação, e não faz de ninguém uma pessoa mais inteligente e sagaz para os próprios sentimentos, antes o contrário; que o telefone de qualquer um pode chamar a qualquer momento com uma mensagem que talvez nem precise ser dita, ou que talvez precise, e seja, ou, precisando ou não precisando, será sempre de morte. Eu olho para eles passando e só consigo pensar nisso: “ninguém faz a mínima ideia.”

E então eu sigo aqui, sem saber muito bem o que fazer. Eu ficaria em Lisboa até amanhã, e agora mesmo eu estava descendo para a Mouraria pra tomar todas as cervejas que pudesse aguentar e fingir não estar pensando nisso tudo, a queda do meu pai de cara no chão sem

ninguém para acudi-lo, essa piada de mau gosto, o meu possível retorno, os sentimentos em relação aos meus irmãos e à minha mãe, e então participar do último dia da festa dos santos, talvez encontrar a Andrea mais tarde, que foi a razão de eu ter vindo de Coimbra pra cá; ver se finalmente a coisa poderia se resolver entre nós, mas aí recebi essa mensagem do Elmer, dizendo me ligue assim que puder, e fiquei sem saber o que fazer, esse estado indiscernível entre o inerte e o movimento, entre a ação e a inação. Eu queria muito passar uma noite com a Andrea, tirar o veneno do corpo, mas em Porto eu fiz a merda de foder o nosso rolé e aí pra pagar na mesma moeda ela me fez de gato e sapato na noite de ontem, como que para zerar a nossa fatura, me fazendo rastejar Lisboa inteira atrás dela de pub em pub, enquanto ela passava e tirava o doce em minha boca como que fazendo meu espírito se diluir em uma imensa massa de homens de todas as nacionalidades do mundo, todos obviamente muito mais bonitos que eu, todos obviamente mais felizes do que eu e todos obviamente menos deslumbrados que eu com a chance de comer uma húngara. Achei desnecessário.

A noite transcorreu de tal forma que no meio da madrugada eu já estava com a sensação de que a fatura tinha sido mais que zerada — na verdade, achei que tinha ficado na verdade um bom crédito para mim, mas como tenho tentado não ser mais o cara que precisa sair de tudo com as contas sempre acertadas, engoli meu orgulho, e quando ela me ligou já quase amanhecendo, bêbada, pedindo desculpas, topei encontrar com ela hoje de novo sem devolver a retaliação, quem sabe para ficarmos no airbnb que ela alugou e ver se a gente terminava conseguindo se entender na coisa mesmo da trocação particular, a coisa do corpo a corpo que sempre foi meu ponto forte, em se tratando de mulheres cuja beleza me atravessa a garganta, já que por meio do inglês a coisa claramente não estava avançando. Afe, ninguém deveria precisar discutir relação em língua estrangeira. Ainda mais relação que não existe. Que desgraça isso. Mas agora eu estou aqui, sentado nesse banco de praça, e se por um lado sei que um sexo aleatório poderia ser mesmo uma bela de uma distração pra toda esta merda, eu seria incapaz de me meter no meio dessas meninas numa hora dessas. Os assuntos triviais, os desencontros linguísticos, os corpos que não se conhecem... Obviamente eu misturaria o sentimento de luto que está buscando forma de se estruturar em mim com qualquer ideia perversa de frustração amorosa, e terminaria transferindo tudo para a coitada dessa garota, que não tem nada a ver com essa história — e que, pra ser sincero, se guardado o seu jeitão de adolescente tardia e a índole pequeno-burguesa (impossível não imaginá-la como eleitora do Orbán, do Fidesz) — isto é, guardado o joguinho desgraçado que essa bobinha fez comigo, a sua vocação para dramatizar a coisa toda; mas, se deixo de lado isso tudo, eu tenho mesmo de dizer que ela parece ser um amorzinho de pessoa, coitada, é só mesmo uma menina que queria se divertir com um

brasileiro qualquer, mas foi escolher justamente o mais idiota disponível na ocasião — mas quem não é infantil, não é mesmo, quem não é infantil o tempo todo nesta desgraça de vida em que só saímos da infância no encontro com a morte, pois então de repente isso, ir pra cama com alguém como um antídoto alienante ou qualquer coisa assim, um antídoto alienante contra a morte, um retorno à infância, ah, as desculpas, e é incrível como ainda agora eu siga pensando nisso, enquanto o corpo do meu pai ainda deve estar perdendo as suas últimas fagulhas de calor do outro lado do mundo. É um amor de menina, é sim, eu é que nunca sei ver direito na hora. Mas não vou não, é claro que eu não vou, vou mandar uma mensagem contando que o meu pai morreu e não vou não.

Não me parece, disse Austerlitz, que compreendemos as leis que governam o retorno do passado, mas sinto cada vez mais como se o tempo não existisse em absoluto, somente diversos espaços que imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá para cá como bem quiserem e, quanto mais penso nisso, mais me parece que nós, que ainda vivemos, somos seres irrealis aos olhos dos mortos e visíveis somente de vez em quando, em determinadas condições de luz e atmosfera.

W. G. Sebald

O tempo é uma impressão, isso a gente já sabe: uma ficção que somos induzidos a experimentar como real em razão da nossa impossibilidade de existir de outra forma que não ponderadamente, localizadamente — existir “em relação a”: *a vida relativa*, poderia ter escrito Einstein, à moda de um conto, caso não tivesse sido roubado da ficção literária pela da física. O tempo é fruto da imaginação, é isso o que eu talvez esteja a tentar dizer — imaginação que, por sua vez, é quem articula a experiência. Mas não é isso o que quero dizer. O que eu quero dizer é a ideia que me alcança na contrapartida desta, a ideia de que é o imaginário, de igual forma, a qualidade que outra vez nos aplaina agora o tempo — isso ao tempo que já havia sido aquela que me ensinava a condição de possibilidade da sua experiência desde o meu momento inaugural, como ocorre a cada um de nós, como nos fez saber Lacan: o momento da consciência zero, a sua pedra fundamental; o instante do início da noção que tenho deste corpo, este inalcançável e, ao mesmo tempo, inescapável momento-e-corpo, corpus literário que desdobrei do meu corpo biológico e que o redobra — e que parece ser, ao cabo, uma espécie de instante

único em que a vida, supondo-se plural, repercute-se para dentro de si mesma, de forma especular.

O imaginário é esse recurso por meio do qual eu articulo o real no fictício de forma a experimentar todos os tempos como um só, passado, futuro e presente todos eles como um só e único tempo, o tempo da ocorrência e o tempo do texto, o tempo do pensamento e o tempo do discurso, todos um único tempo, um tempo só, todos a ausência do tempo, um tempo de solidão, que é o que enseja este corpo de texto. Mas não estou dizendo isso para defender tese nenhuma ou qualquer coisa do tipo. Não *agora*. O que estou pensando agora, neste instante de texto, é que meu pai morreu ontem e que eu estou vivendo hoje o luto da sua morte, mas que também de alguma forma o meu pai nunca morreu ontem, dado o fato de que eu já venho experimentando esta sua mesma morte desde há algum tempo imemorial — experimentando fora do tempo, na verdade, é isso que eu quero e preciso insistir em dizer, se eu for pensar nas tantas vezes em que, tão verdadeiramente como agora, eu imaginei esta sua morte.

Em alguma medida, eu experimentei esta sua morte nas inúmeras vezes em que eu a desejei, assim como eu a experimentei quando visitei-o pela última vez, antes de vir pra cá, dedicando a essa visita uma especial atenção, isto é, uma visita com a ideia clara na cabeça, durante o instante mesmo da sua experiência, de que esse poderia ser o nosso último encontro — e então a experiência da despedida sendo experimentada com essa específica ideia mantida na mente, a ideia já nem mais de uma possibilidade, exatamente, mas já de uma probabilidade, de uma inevitabilidade...

No instante deste último encontro — e escrevo *deste* pois outra vez eu revivo-o agora, já nem mais como lembrança, pois sou desde sempre incapaz de lembrar, mas como ocorrência sentida —, eu abraço o meu pai com a ideia — a ideia não: a ciência — de que a sua morte cogitada já é uma fatalidade desde sempre incontornável e, portanto, de algum modo, já desde sempre ocorrida, desde sempre *ocorrendo*; uma morte já ocorrida e ocorrendo posto que incontornável — incontornável senão pela ideia que no então do momento que é este nosso agora eu empreendo com total dedicação, isto é, a ideia de fazer sediar neste último abraço toda uma convivência que possa vigorar de fato fora da sintaxe do tempo, transcorrendo para o passado e para o futuro de forma a, em alguma instância impossível, este nosso abraço abarcar ambos, passado e futuro, e nos abarcar a todos, o meu pai e todos os eus que eu já fui, de forma que todos os tantos anos de abandono da infância e todos os insondáveis anos da vida adulta final — esta que de fato se inicia agora, com a notícia da sua morte, neste instante em que estou sentado neste banco de praça sem praça, neste instante eterno do tempo — pudessem finalmente se diluir no todo do tempo extratemporal, o tempo presente, este tempo que eu experimento agora como

um contínuo estado de suspensão, cismando uma chance impossível de escapar deste ponto final que de repente me alcança agora. Mas sim: de certo modo, a morte atemporal. Esta do meu pai, por exemplo: experimentei esta sua mesma morte quando escrevi *No mundo há passeio* há tantos anos atrás, um romance nunca publicado em que o pai do meu protagonista morre e, para conceber com precisão aquela morte ficcional, experimentada em primeira pessoa pelo narrador, eu experimentei em verdade essa morte como minha, na mais profunda empatia, e por dias e noites chorei sinceramente a morte daquele homem que eu havia inventado mas que para todos os efeitos foi e segue sendo *um* meu pai, como todos somos, em alguma medida, pais de todos, tudo é pai de tudo, um pai que morria a cada palavra que eu escrevia sobre a sua deliberada morte e sobre a sua relação com o seu filho executivo e banal, a quem chamei muito sem razão concreta de Bernardo, puxando o erre central, sem saber como isso poderia se reproduzir senão apenas no âmbito da palavra escrita.

Meu pai não morreu ontem, mas está morto desde sempre, isso é o que é: morto desde que sua morte se inaugurou como possibilidade, morto desde que houve sua vida, e sempre houve sua vida; desde que ele deixou a nossa casa, assim como desde quando, da dele, ele me expulsou, humilhando-me e quebrando-me de forma que eu nunca mais poderia contornar. E, do mesmo modo que meu pai sempre já esteve morto, ele também sempre estará vivo, é o que penso agora, vivo porque um dia viveu, e eu posso lembrar e imaginar, o que para todos os efeitos resulta-me como uma mesma coisa, e isso por si só já é uma forma de realmente experimentar agora, fora de qualquer tempo, a sua vida ainda aqui – a sua vida e a sua ausência, a sua desde o início ausência – comigo, em nossa experiência.

Isso é o que estou me dizendo, mas de alguma forma o que eu estou dizendo faz sentido como referente do que é dito, ainda que de forma tão frágil. *Neófito, não há morte*, escrevia o Fernando Pessoa, pensando em transcendências. “Neófito, não há tempo”, é o que eu penso, quando o ouço, em face desta minha imanência radical.

*E Nascer é a Primeira doença necessária aos vivos.
Depois, SIM, a tempestade, a Filosofia, a chuva.
(E a última doença, a Morte, é a correção do ERRO.)*

Gonçalo M. Tavares

O luto para Freud: “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como a pátria, a liberdade, um ideal, etc.”²¹³ No meu caso, *alma pater*, eu então diria: com a morte do meu pai, retorno ao luto em que me descobri ao deixar o país, que rapidamente começou a feder. Qual será o cheiro neste momento do corpo do meu pai?

Luto, melancolia. Antes que Freud, Milton Hatoum me distingue as suas singularidades, numa conversa já mais particular: “É que o melancólico não sabe o que ele perdeu, como ele perdeu. Então ele vive nesse limbo. Já o enlutado sabe qual é o objeto do luto: o que ele perdeu, como ele perdeu, por que ele perdeu.” Luto, portanto. Antes a melancolia, agora o luto, que me alcança como um trabalho de autoaspepsia, na impossibilidade de fazê-la do que apodrece:

Em que consiste, então, o trabalho realizado pelo luto? Creio que não será nada exagerado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e decreta a exigência de que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma notável oposição: em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que dá lugar a um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto através de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. Entretanto, a tarefa que a realidade solicita não pode ser atendida imediatamente. Ela é cumprida pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, ao mesmo tempo que a existência do objeto é psiquicamente prolongada. Cada uma das lembranças e expectativas pelas quais a libido estava conectada ao objeto é enfocada, superinvestida, e nelas ocorre a dissolução da libido. Não se pode indicar com facilidade, em uma fundamentação econômica, por que essa operação de compromisso – em que a tarefa solicitada pela realidade é executada passo a passo – é tão extraordinariamente dolorosa. O curioso é que esse desprazer doloroso nos parece natural. Mas de fato, o Eu se torna novamente livre e desimpedido, depois de concluído o trabalho de luto.²¹⁴

Abandonar o trabalho libidinal. O sofrimento como um gosto, um prazer, que é a forma que leio tudo isso, sem poder evitar o asco. E o luto: tarefa que não pode ser atendida imediatamente. “Passo a passo”, é o que dizem. Passo o poço. Posso o poço...

Operação de compromisso. Tão extraordinariamente dolorosa. É-me permitido me revoltar?

Não há nada mais belo do que conservar-se sereno o homem na adversidade e não revoltar-se, por não haver modo de sabermos o que há de bom ou de mau em tais ocorrências, não advindo da impaciência nenhuma vantagem, e também por carecerem de maior importância os assuntos humanos, e porque a dor obstrui o caminho ao que poderia sair depressa em nossa ajuda.²¹⁵

²¹³ FREUD, *Luto e melancolia*, p. 100.

²¹⁴ FREUD, *Luto e melancolia*, p. 101.

²¹⁵ PLATÃO, *A República*, 2016, p. 809.

Não me revoltar, e não apenas pela busca da beleza, mas por não haver mesmo contra o que me revoltar. Que o enlutado sabe o que perdeu, como perdeu, por que perdeu, e eu perdi justamente porque não existe razão, e a razão é deus. Nascer, fatalidade passada incontornável aos que então vivos; morrer, correção do erro. A morte do meu pai: acaso inerente à vida. Com quem, ora, eu poderia me revoltar? Freud? Platão?

A morte do meu pai: dela, Platão subtrai-me até mesmo a dignidade de poder acusá-la algo mau. E Freud: “Depois de concluído o trabalho de luto.” Neste momento, ignoro a lógica que enseja termos como antes e depois.

*É a estação dos balanços,
renúncias e decisões.
Tudo parece o que é.*

*A face opacado mundo
nos encara, fria e cega.
É necessário enfrentá-la*

*como se escala uma pedra.
É preciso penetrá-la
como se houvesse um lá-dentro.*

*Frutas hesitam nos galhos
entre despencar de podres
e sacrificar-se aos pássaros.*

*As feras em suas tocas
mordem as próprias feridas
gestando o próximo bote.*

*Os utensílios mais díspares —
colher, caneta, revólver —
se oferecem prestimosos*

*à mão que ousar primeiro.
O mundo retesa os músculos
e prende a respiração.*

*É a estação dos remates,
dos fechos renunciados
e palavras sem retorno.*

*Todo o tempo agora é pouco.
Nenhuma noite se dorme.
A morte tem que esperar.*

Paulo Henriques Britto

Continente, conteúdo, contingência, contenção.

Algumas vezes, em razão da dor (ou do prazer) que a coisa lhe causa, em razão de alcançar os limites do que é capaz de saber conscientemente, a serpente tem dificuldade de saber se aquilo que mastiga é ainda ela mesma. Por isso, vez ou outra, termina precisando afrouxar a mandíbula para então notar se a ação negativa realizada por si, isto é, o deixar-de-morder-se um instante, resulta num efeito de igual modo sensível para si, um mínimo alívio.

Diz um palíndromo: *a cobaia vai à boca*. Digo eu: que isto não é uma nota, apenas um intervalo. Dada a impossibilidade de, por um instante, continuar.

Por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — “Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade.

Guimarães Rosa

A terceira fase vem rápido, antes mesmo de eu ter sabido as primeiras, sabido as fases. Quando escrevi sobre a segunda, há meia hora atrás, eu nem imaginava qual seria a terceira, mas então agora, fumando um cigarro na porta de casa, às quatro da manhã, eu vejo dois caras subindo pela calçada do outro lado da rua e sinto medo deles, e então eu sinto culpa, uma culpa inexplicável, e então eu entro rápido pra dentro de casa, nem tanto pelo medo, que não sei de onde vem, mas para fugir desse pensamento estranho, como se fosse possível deixá-lo onde nasceu, voltando sem ele pra dentro da gaiola. Jogo rápido o cigarro na sarjeta, como que afastando o pensamento com o próprio movimento de mão, e venho ao computador pra tentar entender e superar essa ideia. Culpa. Eu desejei a morte do meu pai?

Como ele vinha doente, eu sabia que não era uma possibilidade remota, ainda que não necessariamente provável, que ele morresse em breve. E, então, claro, me veio à cabeça em mais de um momento como seria se meu pai morresse enquanto eu estivesse aqui, e não pudesse me despedir. Eu desejei a sua morte? Em vários momentos eu fantasiei como tudo se daria, e não pude deixar de voltar várias vezes a essa cena, quero dizer, meu pai morre enquanto eu estou em Portugal, e então eu fico impossibilitado de vê-lo uma última vez, não posso velar seu corpo, não posso assistir ao seu enterro, não posso me despedir: eu teria a minha história, o meu clímax, um grande acontecimento para dar peso à etapa de provação do meu esquema campbelliano, a jornada, um acontecimento objetivo a concentrar toda a ampla ideia do alcance

de um limite, um ponto culminante, sem volta — a autoficção, quer dizer, este impasse sem solução. Mas, eu desejei a morte do meu pai?

Em vários momentos eu me senti estimulado pela ideia da sua morte, isso eu não posso negar. Eu quero acreditar que tudo isso me ocorreu sempre no campo da fantasia, talvez me perdendo relativamente a isso da mesma forma que não me culpo ao sentir prazer com alguma pornografia em que haja qualquer coisa de violência, submissão, digo, o prazer obtido através daquilo que não é real, uma projeção deslocada, aquele mesmo prazer que temos quando o herói mata uma série de bandidos e nós gozamos o seu ato, sem que isso signifique necessariamente que apoiamos o assassinato de bandidos... Mas, em relação ao meu pai: eu desejei a sua morte? Ou apenas a vivenciei antecipadamente, com honestidade, portanto sem ignorar que, se essa morte eventualmente ocorresse, ela de fato me daria algo sobre o que escrever?

A questão, me parece, ainda é outra. Se eu experimentei de verdade essa noção de que a sua morte me traria algo para o meu livro, algo que seria bom para o meu livro, este livro-tese que é, como desde sempre eu tenho tentado nos fazer notar, nenhuma outra coisa senão a minha vida sendo vivida, então eu desejei a morte do meu pai? Nas várias vezes em que imaginei que ele pudesse morrer enquanto eu estivesse aqui, é claro que eu soube que sofreria, mas eu não exatamente sofri, porque ele não tinha exatamente morrido. Porém, em todas essas vezes em que imaginei, eu experimentei uma sensação boa relativamente a esse retorno discursivo que a sua morte me daria. Ora, se eu não experimentei verdadeiramente a dor da sua morte, quando a imaginei, mas experimentei verdadeiramente, ainda que não em uma plena medida, a sensação de satisfação advinda de ter um fato de efetiva provação para narrar, eu desejei a morte do meu pai?

Ameaço responder que não, eu sempre ameaço me responder que não, que na verdade eu só experimentei a satisfação pela matéria-prima criativa e não o sofrimento pela perda terrível porque, no âmbito da imaginação, relativamente aos benefícios que essa morte me geraria, eu me deixei avançar livremente nos desdobramentos imaginários dessa própria morte, e por consequência nos sentimentos daí advindos, e relativamente aos sofrimentos que essa morte me causaria, eu não me permiti, por censura, avançar livremente nos seus desdobramentos imaginários (mentira), isto é, eu não me permiti fomentar o devaneio, avançar nele, alimentá-lo para ver onde ele queria dar, e então portanto eu não teria desejado a morte do meu pai, mas me deixado jogar com ela apenas no seu âmbito inofensivo, levando-me aos limites da minha sensibilidade apenas no aspecto dessa sensibilidade suscetível a algum *controle*, apenas por saber naquele momento que estava manipulando algo irreal, quer dizer, um jogo, um jogo comigo mesmo, um exercício individual politicamente incorreto porém

censurado, algo semelhante àquele jogo que promovemos coletivamente quando nos assustamos mutuamente com histórias de assombrações, em volta da fogueira, ou com um filme de terror, em que em algum nível de nós mesmos nós preservamos a ciência de que tudo o que experimentamos naquele momento faz parte de uma espécie de pacto ficcional, uma *suspensão voluntária da descrença*, um intervalo no pacto de realidade com que movimentamos a vida comezinha — apenas um jogo mesmo que fazemos para podermos, no decorrer desse jogo, sentir a vida pela possibilidade de um “e se”, um “como se”, um “como se fosse”, o devaneio de como seria se algo irreal ocorresse, então sim, eu estou sempre tentado a me dar essa resposta, mas não posso permitir o engano.

Nas várias vezes que imaginei que meu pai morria no Brasil enquanto eu ainda estivesse em Portugal, eu me deixei pensar sem amarras no assunto. Como eu já devo ter deixado claro em outros momentos, ainda que seja incrivelmente suscetível ao pacto narrativo (sou incapaz de ver filmes de terror, pois o medo que sinto segue me perseguindo pelo resto da noite, mesmo depois de terminado o filme, e às vezes ainda pelo dia seguinte), eu sou absolutamente cético relativamente a qualquer ideia de religiosidade, transcendência, vida após a morte, energias ou qualquer merda desse tipo, o que me permite afirmar que nunca cogitei e de fato não cogito qualquer relação desse meu exercício de me deixar imaginar tudo o que ocorreria se meu pai morresse no Brasil enquanto eu ainda estivesse na Europa com o fato de ele efetivamente ter morrido ontem, sexta-feira, enquanto eu estava em Lisboa, tentando ter um final de semana decisivo com a húngara que conheci no Porto e que talvez seja a mulher mais bonita que eu já tenha tocado na vida. Não, o meu problema não é esse. Não me aflige qualquer ideia metafísica sobre simples pensamentos colaborarem para que algo ocorra automaticamente do outro lado do mundo em relação à transmissão de uma energia ou qualquer coisa do tipo. Pura bobagem. Eu não teria optado por me tornar um cientista humano se isso não fosse um ponto pacífico para mim. De forma que não, o meu problema não é esse, mas sim comigo, o meu problema é comigo.

O meu problema, e ele sim é tudo o que importa, não é se eu ter pensado sobre a possível morte do meu pai causou a morte do meu pai, porque em relação a isso eu estou mais que convicto, essa não é nem será nunca uma questão para mim: a minha questão é se ao pensar sobre a possibilidade da sua morte e me deixar avançar na reflexão e mesmo em algum desfrute imaginário daquilo que essa morte poderia me trazer de bom, quero dizer, trazer de bom para o empreendimento em que eu estou metido, que é a escrita deste livro; se essa permissividade possa ter resultado em eu *ter desejado*, em alguma medida, mesmo que mínima; se essa permissividade possa ter resultado em eu ter desejado de alguma forma, mesmo que sutil,

mesmo que minimamente, a morte do meu pai, e daí a questão sobre se eu desejei ou não a morte do meu pai. Essa é uma questão que eu não consigo me responder, mas sinto que de alguma forma preciso respondê-la, sob o risco de, livrando-me da responsabilidade, terminar caminhando para algum lugar que não seja seguro.

Eu estou seguro do quanto eu estou sofrendo a morte do meu pai, e eu não sabia que sofreria tanto essa morte, e de tal forma, e com tanta intensidade, de forma mesmo a não suportar — ainda que claramente eu a esteja suportando, já que eu ainda estou aqui. O que eu quero saber, contudo, não é sobre o sofrimento que eu sofro agora, neste instante em que sua morte segue ocorrendo depois de tudo o que aconteceu. O que eu quero saber é se quando eu saí da casa do meu pai na última vez em que a gente se encontrou, e que eu me despedi dele consciente de que aquele encontro poderia ser e provavelmente seria o último, de que aquele abraço poderia ser o último, em razão da sua doença, e que portanto já era de fato o último no momento da sua experiência; o que eu quero saber é se naquelas reflexões, e mesmo nas conversas que tive com um irmão ou com um amigo qualquer sobre a possibilidade dessa morte, e sobre a necessidade desse último encontro, uma despedida secreta, um abraço falsamente atravessado de perdão; o que eu quero saber e se em alguma parte desse meu ato de me deixar pensar nas consequências que essa morte teria para a minha narrativa havia alguma mínima partícula de desejo — é isso que eu preciso saber, porque a verdade é que eu não segurei meu pai, eu abracei e o soltei, eu sabia que ele morreria e eu o soltei, ele estava dentro dos meus braços mas eu fiz essa opção.

Eu não sei responder às minhas perguntas.

Desejar que meu pai morresse enquanto eu estivesse em Portugal para poder escrever sobre essa provação em meu livro não teria feito com que meu pai morresse, isso é certo para mim, estou repetindo isso pra que você entenda que em absoluto eu considero qualquer possibilidade de uma coisa influenciar a outra, posto que tudo o que existe somos nós, átomos em consciência, nada além disso; o que me interessa é que desejar mesmo que minimamente que meu pai morresse enquanto eu estivesse em Portugal para poder escrever sobre essa provação implicaria eu ter desejado que meu pai morresse sendo que ele efetivamente morreu ontem, não porque eu desejei, mas *concomitantemente* ao fato de eu talvez ter desejado, o que no âmbito do que estou sentindo agora resulta indiferente. O que me importa é descobrir o quão desgraçado sou nesse jogo que faço entre a realidade e ficção, os limites desse jogo, que moral existe em mim, se existe, no sentido de limitar essa dedicação minha àquilo que particularmente entendo como literatura, ou em termos mais práticos, a minha possibilidade literária, a minha convicção, e se ela está acima ou abaixo da vida do meu pai, que não existe mais.

Não que eu tenha desejado que meu pai morresse, eu não estou dizendo isso; eu não sei se eu desejei que meu pai morresse; é isso que eu preciso saber. Eu não sei dizer a mim mesmo se eu desejei que meu pai morresse ou apenas me permiti avançar indiscriminadamente em um sonho lúcido, mesmo ele sendo um pesadelo trágico, por ter me compromissado comigo mesmo a levar até as últimas consequências todo tipo de exercício intelectual que me tomasse a mente, em prol de atender à minha convicção, servir à literatura, entregar-me inteiro a ela, dar tudo, não poupar nada, como dizia ridiculamente Mário de Andrade, e eu acabei assimilando, como que na convicção de que a literatura pudesse estar acima da obra e do homem, a literatura como uma instância anterior a todos nós, uma instância anterior, mas situada entre, através e além de todos nós, uma seara *complexa*, por assim dizer, e então de repente meu pai ter efetivamente morrido da forma mais simples possível, um homem que cai com a cara no chão, e isso enquanto eu estou aqui, em Portugal, dando voltas enormes em torno de uma mísera questão impossível, em vez de estar lá, amparando esse pai; voltas em torno de uma questão essencial, uma questão que é ela mesma a resposta teórica para esta tese desgraçada que eu nunca deveria ter começado, a resposta para como o real, o fictício e o imaginário se articulam na mente de um autoficcionista quando tudo deixa de ser a desgraça de um jogo e se torna o que você está vivendo agora nessa desgraça de apartamento sozinho, chorando a morte de um pai a quem você nunca soube perdoar, e que nunca mais vai ter, nunca mais vai tocar, nunca mais vai ver, nunca mais vai poder dizer nunca mais, o pai nunca mais nem mesmo negativo, o pai enfim configurado de falta na falta de uma falta.

Não consigo mais dormir, não suporto ficar acordado, não tenho mais o que escrever. Se eu queria uma prova de que não sou um suicida, aqui está ela: mesmo neste instante, eu não tenho vontade real de me matar; o que ocorre, e isso eu entendo agora, é apenas que eu não saiba conseguir viver em dias específicos; dias como este, dias como hoje. Freud compara o luto à melancolia, e eu entendo perfeitamente a comparação, entendo e consigo aplicá-la perfeitamente à desventura da minha vida, mas isso não me importa agora. Importa-me que eu não sei se eu desejei a morte do meu pai, importa-me que eu preciso saber e importa-me que eu não posso saber.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido.

Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Guimarães Rosa

Hoje faz dois dias que meu pai morreu, e a sua morte me parece ser de alguma forma a etapa final da minha transformação no meu próprio pai. Não posso negar que não é de agora que vivo isolado do mundo, longe de tudo, em uma casa da qual ninguém sai, uma casa em que ninguém entra de verdade, seja aqui ou no Brasil, gaiolas que disfarçam seu hermetismo revestindo-se de vãos intransponíveis, e eu aqui trancado, cantando como se fosse feliz. Hoje o meu cheiro é o cheiro do meu pai, esse cheiro de suor, de roupa mal lavada e sem passar; minha imagem é a imagem do meu pai, a imagem da cozinha mal cuidada, a roupa de cama sem trocar, os banhos sem regularidade, as comidas espalhadas, o cheiro de sexo, o descaso com os pelos, o cheiro dos pelos, o odor do desodorante barato impregnado já na pele, este odor atravessado pelo cheiro da pele, que sinto agora, o cheiro dos cabelos, nossos poucos cabelos, os cabelos cada vez mais ralos, e então este nosso sorriso amargo, o nosso sorriso feliz; ao vermos o nosso sorriso até nós mesmos acreditamos ser ele um sorriso feliz, de tão feliz que ele de fato é. Há quem sintam-se feliz ao ser triste, quero dizer, feliz ao ter perdido, e talvez essa tenha sido a essência do meu pai, essa estranha felicidade, a vitória pela derrota, a sua aceitação superior, a sua conquista, uma resignação ativa. Hoje eu sou o meu pai, esforço-me para sê-lo e senti-lo em mim; e meu pai está morto, enterrado, e eu nunca mais poderei tocar o seu corpo com este meu corpo primeiro, daí talvez este esforço (peço antecipadamente desculpas pelo enfadonho destas páginas repetitivas) por tocá-lo com este meu corpo segundo.

O trabalho de luto consiste menos em afastar o morto (matá-lo definitivamente; um indivíduo só está morto

quando é completamente esquecido) do que em tentar fazê-lo (sobre)viver em imagem.

Louis-Vincent Thomas

Uma pessoa só morre quando morre a testemunha.

João Bosco

Recupero algumas anotações feitas nos primeiros dias de luto, dias que não sei quais são. Anoto, por exemplo, que “o lugar de estabilidade do luto é fora do tempo: passado o momento do impacto, o luto se desloca para um lugar atemporal de nossas vidas”; que “o luto é o lugar da memória, da permanência dos mortos entre os vivos”; que “não se deve perturbar o luto”; e que “não há nada inconsciente no luto, no que se refere à perda, ao contrário da melancolia”. Copio da internet banalidades como “as cinco fases do luto: negação, raiva, barganha, depressão e aceitação”, buscando encontrar amparo no que quer que seja; registro palavras-chave: “suspensão, paranoia, delírio.”

Encontro papéis com frases desprovidas de seu preciso contexto: “dar previsibilidade para um processo que é imprevisível”; “dentro do sujeito, não fora, as respostas para o luto”; “aqueles que legitimamos pra nos dar apoio”. Leio outra vez o que Freud diz sobre o luto e a melancolia, desta vez em uma nova tradução, feita diretamente do original. Não presto suficiente atenção, ao tempo em que tomo notas descontroladamente, nas margens das páginas.

Insisto comigo que o luto é um trabalho, que Freud o chama de trabalho, e me sinto mais uma vez incompetente. Justifico a minha necessidade de, para realizar o luto, colocar de lado o trabalho acadêmico. Rio ao pensar na minha indisposição para o trabalho, ainda mais para o seu acúmulo. Penso que, se antes eu estava realizando um trabalho acadêmico, então era apenas da mesma forma que agora eu realizo o trabalho do luto. Rio, mas logo fico sério.

Acho sagazes as relações que faço, como que no âmbito de uma piada interna que eu não consigo entender muito bem. “Viver o luto impede cair na melancolia”, encontro anotado em um arquivo qualquer, 38 bytes perdidos em meio a uma massa informe de textos. Penso em como tudo pode ocorrer quando o luto nos alcança quando já estamos mergulhados na melancolia, ou mesmo em um luto anterior. Penso na indecência que é o mundo estar caminhando na direção da sua terceira grande guerra e eu estar aqui escrevendo sobre a minha subjetividade. Pergunto-me o que mais então eu poderia estar fazendo, e contento-me com a impertinência de toda e qualquer resposta.

“Só quero acabar logo este livro para voltar de vez à ficção, deixar esta realidade; voltar a ficcionalizar conteúdos, em vez das formas”, encontro por fim no meio do rascunho “Sobre meu pai”.

Matinas

Pai inalcançável, quando nós fomos originalmente expulsos do paraíso, você criou uma réplica, um lugar de alguma maneira diferente do paraíso, sendo planejado para ensinar uma lição: por outro lado a mesma — beleza em cada lado, beleza sem alternativas — Exceto que por não sabermos qual era a lição. Deixados sós, nós exaurimos uns aos outros. Seguiram-se anos de trevas; nos revezamos trabalhando no jardim, as primeiras lágrimas encheram nossos olhos conforme a Terra ficou turva com pétalas, algumas vermelho-escuras, outras cor de carne — Nós nunca pensamos em você a quem aprendíamos a venerar. Nós apenas sabíamos que não é da natureza humana amar somente aquilo que retribui o amor.

Louise Glück

Hoje faz quatro dias que meu pai morreu e dois que já não consigo mais chorar. “Se eu não paro de cair, este livro é o meu paraquedas, no qual nada nunca para” — eu anoto, lembrando um livro qualquer, enquanto tento resolver uma antiga confusão entre meu pai e deus.

Só pode considerar a imagem simultânea das duas margens de um rio quem está no centro dele. O estatismo das margens só ganha sentido para quem o confere a partir da mobilidade das águas que cursa. O vício enganoso de todas as bipolaridades de visão denuncia-se apenas a partir da visão terceira onde se possa estar, da qual não é de hábito se dar conta, como a sombra do corpo ao meio-dia.

Alcides Villaça

Hoje, pela primeira vez desde que meu pai morreu, tive vontade de anotar aqui alguma coisa sobre autoficção. Fumando na rua instantes atrás, depois da Andreia ir embora, pensei em anotar que todo caso ou acontecimento que registro nesta tese tem uma razão de estar aqui, diz de algo além daquilo que explicitamente narra, chama atenção para algum aspecto relativo à autoficção que desejo demonstrar. Penso então que esta é uma tese que, também no que diz respeito ao conteúdo que veicula, articula-se por meio de relações recíprocas: as histórias que conto demonstram subjetivamente aspectos da autoficção que desejo que sejam percebidos, os aspectos da autoficção aqui elencados demonstram possibilidades existenciais antes ignoradas, possibilidades que, em todas as nossas vidas, transcendem a dicotomia ficção e real. Entre uma coisa e outra, estamos nós, o núcleo articulador de vivências e sentidos, nas relações recíprocas que estabelecemos, transformando-nos um ao outro mutuamente.

Agora que terminei esta anotação, percebo que não soube dizer o que queria, conquanto já não saiba mais exatamente o que era. (Agora que eu a edito, tantos meses depois, sigo ainda sem saber.) “É preciso habituar a alma a vir o mais depressa possível curar o que estiver doente, levantar o que caiu e fazer calar as lamentações com a medicina apropriada”,²¹⁶ anota Platão em algum lugar. Mas a verdade é que talvez eu ainda não esteja pronto.

Hoje faz dez dias que o meu pai morreu. Quase um ano depois, leio esta frase do Zé Miguel Wisnik e me lembro de inseri-la aqui: *Mesmo a terra arrasada, essa terra é sagrada*.

*O texto, para além da imagem, é agora o lugar
onde vivos e mortos coabitam*

Carolina Junqueira dos Santos

É comum pensar que o luto diz respeito à busca do vivo por encontrar, em seu coração, um lugar para o morto como morto, e não mais como vivo. Desconfio dessa ideia. A busca do vivo é por encontrar, em si mesmo, um lugar para si; um lugar em que se possa lidar com a própria e essencial incapacidade de lidar com toda ausência.

Nesse sentido, o luto não é o pesar pela morte de alguém, mas o pesar que sentimos por aquilo que, em nós, de nós, parte com quem parte. De luto, luto contra o incompreensível sentimento de ter sido amputado de algo que não era parte minha, e que, sacado de mim, me faz incompleto e me desintegra. O luto é esse enfrentamento real de uma falta virtual.

²¹⁶ PLATÃO, *A República*, 2016, p. 811.

Quando alguém morre, não nos resta saber o que fazer com o morto e com o que ele representa para nós: para isso existe uma série limitada de respostas culturais disponíveis, capazes de forjar suficientes sentidos artificiais. À parte os totens, as lápides, os memoriais, as homenagens, as flores, os brindes, o que precisamos é descobrir o que fazer com o que resta de nós, os sobreviventes, quando isso que resta segue sendo exatamente o que já era antes, só que, agora, sem mais funcionar.

No luto, nosso desafio é transformar o fato de sobrevivermos no impossível ato de, outra vez, voltarmos a viver.

O luto é a nossa tentativa de inventar para nós mesmos um lugar de sobreviventes que não esteja atravessado pela culpa. Ele diz respeito à tentativa que fazemos de descobrir o que a morte do outro fez de nós mesmos.

O luto é feito pelos vivos e para os vivos, em sua incapacidade de forjar sentido para a sua própria e precária permanência. Luto: figurino com que enceno um sentido transitivo para uma centrípeta dor. E o tempo em que atuo nesse hábito.

O fim do luto é o instante em que consigo parar de fingir.

Pai e filho são fáceis: amam-se até o ódio, odeiam-se em nome do amor, mas isso é tão pouco e pobre, enfim — não é? O difícil, para o pai e para o filho, é se deslocarem ambos para a experiência consumada do Legado: um posto de tanta luz e convergência em que os dois só cabem quando trocam de lugar para sempre, no compartilhamento do que fosse a Humanidade.

Alcides Villaça

Este é o meu legado para meu pai: fazer da sua morte algo *bonito*.

*Os homens as mulheres
não sabem o que vem depois
então fazem uma pós*

Angélica Freitas

O que os que morrem escondem de nós? A morte nos faz pensar sobre a impossibilidade de confrontar o morto para esclarecer uma dúvida, inquirir a verdade, desfazer um engano, na

suposição, é claro, de haver um engano e haver a verdade. Escrevo esta nota mais de um ano após a morte do meu pai.

Que a morte é amiga do engano. Não que a vida também não seja. Mas é diferente. A morte faz os enganos mais escuros, reescreve a verdade em língua estrangeira.

Penso no que o meu pai escondia de mim, se é que escondia de mim, e desde quando escondia de mim; e a implicação disso que escondia, se é que escondia, em nossas vidas. Penso na nossa ausência de efetiva relação, os motivos para a sua partida não apenas das nossas vidas, mas da vida do mundo como um todo, o seu eremitismo, a sua alquimia.

Penso na impossibilidade de que ele se conciliasse com o mundo, encontrasse uma saída para o seu impasse, se é que havia impasse, uma saída que a ambos nos satisfizesse, como dizia Mário de Andrade sobre a saída que esperava de Fernando Sabino a respeito de um impasse nunca exatamente estabelecido em termos claros entre os dois, mas que transitava entre as ideias plurais de amor, obsessão e legado. Mais ou menos da mesma forma que fora o meu impasse com o meu pai.

Penso nisso tudo ao terminar de assistir um filme de Mike Mills, filme pelo qual Christopher Plummer recebeu o Oscar de melhor coadjuvante em 2012. Quis ver o filme ao saber da morte de Plummer. Morreu semana passada, dia 5, em razão de uma queda.

Meu pai também morreu em razão de uma queda. Ambos sofreram um golpe na cabeça, ao irem ao chão. As coincidências. Meu pai lá, estendido no chão do seu quintal por todo um infinito a fio, as pernas falhadas, o rosto em sangue, até que um vizinho adivinhasse e soubesse acudir. *(Quanto tempo meu pai terá passado caído no chão, suspeitando estar sob a espreita da morte, até que alguém finalmente o acudisse, levando-o até ela, que o esperava no hospital?)*

Assim como Plummer, meu pai também foi um ator. Junto da minha mãe, quando eram bem jovens. Na adolescência mesmo. Depois que eles se casaram, o teatro foi colocado de lado, dando lugar à realidade. Minha mãe, particularmente, só retomaria a carreira muitos anos depois de se separar. Meu pai, nunca.

Hoje é dia 13; na verdade, madrugada do dia 14. Maria Bethânia fez um show há pouco lembrando-nos do valor da vida. Em seguida vi o filme do Plummer. Foi uma boa coincidência. Assim que o filme acabou, deixei Juliana dormindo para vir escrever. A defesa se aproxima, quis fazer logo esta nota para não correr o risco de não conseguir acrescentá-la. Acho que ela me ajuda a dizer o possível de algo recorrentemente impossível para mim, como de resto é a maior parte das coisas de que trato aqui.

No filme, Plummer interpreta Hal Fields, um senhor que, assim como o meu pai, desde sempre morre. Digo desde sempre porque, a rigor, o personagem já começa o filme morto, com

seu filho (Ewan McGregor) lidando então com o luto, o filme composto por cenas do avanço da linha do tempo desse filho enlutado, na medida dos desdobramentos de um envolvimento amoroso seu (Mélanie Laurent como Anna, uma beleza transcendente), e por *flashbacks* da última fase da vida desse pai após a morte da mãe, passando pela sua descoberta de um câncer terminal, e então os seus últimos anos de vida.

O filme orbita uma informação que nos alcança como central, um segredo desse pai: por toda a sua vida fora gay. Ele revela ao filho que havia se mantido no armário por quarenta e tantos anos, sustentando um casamento com e sem amor; com amor, na verdade, mas sem o erótico. Com a morte da esposa, ele decide finalmente se abrir com o filho.

O filme começa mais ou menos na medida em que o filho é informado pelo pai sobre isso que determinara por tanto tempo e tão fortemente a sua vida, a homossexualidade; começa, ao mesmo tempo (os tempos, naturalmente, se sobrepõem), ao tempo em que esse filho toma conhecimento do câncer do pai, que determinará a sua morte quatro anos depois, no tempo presente da trama.

Daí o ponto de partida para a coisa toda que avança para a frente e em *flashbacks*, isto é, a especificidade desses últimos tempos junto a um pai que decidira se dar a oportunidade, no fim da vida, de vivenciar a sua sexualidade com sinceridade, e então o apoio desse filho a essa decisão, a oportunidade de vivenciarem esses últimos dias juntos, o compartilhamento de uma espécie de redenção possível, o caminho do amor. (*Legado...*)

“Eu amava a sua mãe, mas agora quero explorar esse lado”, diz o pai, circunspecto. “Não quero ser gay só em teoria. Quero fazer algo quanto a isso.” É um filme lindo, já se pode imaginar. Um Oscar merecido.

Em razão dessas manias bestas que abundam por aqui, a tradução oficial do título para o português – *Toda Forma de Amor*²¹⁷ – reduziu a poesia da sua história a uma estrita denotação, delimitando-a em seu caráter político. Já o seu título original – “Iniciantes”, em tradução literal – amplia os horizontes de imaginação do filme, convocando-nos a percebê-lo naquilo que de mais sofisticado e plural ele nos diz.

E do que esse filme nos diz? Diz naturalmente sobre a contínua possibilidade de começar; na verdade, diz sobre o fato de que estamos sempre começando *inevitavelmente*, como anotou Fernando Sabino; mas sobretudo sobre os começos não estarem necessariamente nos inícios, e sim nos instantes presentes. Assim, naturalmente, como ocorre para todos os fins.

²¹⁷ *Beginners*, EUA, 2011.

A mim, particularmente, o filme ainda diz – inquire-me, mais especificamente – daquilo que os que morrem, no instante em que morrem, começam a esconder de nós. Aquilo que começam, no instante que morrem, a nos esconder.

O que os que morrem escondem de nós? E o que nos revelam, ao morrer? A morte nos faz pensar sobre a impossibilidade de confrontar o morto para esclarecer uma dúvida, inquirir a verdade, desfazer um engano — tudo isso na suposição, é claro, de haver um engano e haver a verdade, coisa que, ao que parece, nunca ninguém poderá garantir.

Escrevo esta nota mais de um ano após a morte do meu pai, depois de já ter revirado todas as suas caixas, lido todos os seus cadernos de alquimia, calculado os seus números, apropriado-me da sua bússola e de outras bugigangas, arquivado em uma pasta privada do meu computador as fotos do seu celular; depois, enfim, de já ter encontrado em minha estante um lugar para a sua estátua quebrada do Beethoven, para os seus livros místicos e para o seu suposto fragmento da Diana de Éfeso.

Menos que uma moral, esta nota tem ao fim uma ética, apenas. Na verdade, nem sei o que digo, só estou mesmo escrevendo, na suposição de que certas palavras, saídas direto de uma instância da mente que não paga pedágio integral para a consciência, possam de alguma forma dizer daquilo que sou incapaz de tratar aqui, seja por pudor, seja por respeito.

Só há algumas semanas, mais de um ano após a morte do meu pai, soube que ele foi enterrado com uma camisa minha. Era uma camisa branca, com as axilas já um pouco manchadas de desodorante, mas era a única camisa branca que eu tinha. Não achei ruim, claro, só achei curioso.

Soube por acaso. Estava na casa da minha mãe, comentei por alto ter dado falta da camisa. Aí ela se lembrou que, no turbilhão do enterro, pegou-a para vestir o corpo do morto. Quando viajei para Portugal e deixei meu apartamento, boa parte das minhas roupas ficaram guardadas na casa da minha mãe. Na pressa dos trâmites, ela acabou pegando a camisa em uma das minhas caixas.

Alguém havia dito que era de bom tom enterrar o morto de branco, e a camisa que o corpo vestia em sua morte era escura. Trocaram, aproveitando que os nossos corpos são iguais. Digo, eram.

CAPÍTULO NONO

A TEORIA LITERÁRIA DOS NÓS: REAL, *FICTÍCIO* E IMAGINÁRIO (EM SE CONSIDERANDO QUE
ALGUMA TEORIA AINDA SEJA POSSÍVEL)

Metendo-lhe o Dedalus

O escritor, o jornalista e o acadêmico definham no bar, que vai se iluminando. Enquanto o acadêmico vomita no banheiro, tentando a elegância, o jornalista questiona o escritor, ciente das suas intenções.

— *Você já leu James Joyce?*

— *Já.*

— *E, diante do Joyce, você não se acha um merda?*

— *Acho.*

— *E quem é você para achar isso?*



Oitavas.



E o caminho do fim.

*Se estivesse com meu pai
eu veria a aurora
sobre os campos verdes.*

Kobayashi Issa

“Prescrição

Atesto que o Sr. Ewerton Martins Ribeiro:

- 1- Consultou-se comigo hoje.
- 2- Apresentou sintomas compatíveis com a hipótese diagnóstica de F32.11 (CID-10) tais como dificuldade de concentração, tristeza e ansiedade exageradas.
- 3- O trancamento das atividades acadêmicas pode ser benéfico para a recuperação da paciente.
- 4- Coloco-me à disposição para eventuais esclarecimentos através do telefone do meu consultório.

Belo Horizonte, 26/07/2019.”

*Portanto, a arte é: o criativo desvelo da verdade na obra.
A arte, então, é o surgir e o acontecer da verdade. Então, a
verdade aparecerá do nada? De fato, assim é, se por nada
se entender a mera negação do que é, e se aqui pensarmos
no que é como um objeto presente da maneira comum.*

Martin Heidegger

Algumas páginas atrás, quando estava vivo e ainda longe de outra vez voltar ao pó, eu me vali da triádica articulação que Lacan estabelece entre as suas noções de real, simbólico e imaginário para pensar como a autoficção se estrutura em sua primeira instância, a materialidade orgânica do sujeito autoficcional (o seu corpo físico, a sua mente, a sua cognição). Agora, quero notar como esse triádico aspecto lacaniano transmuda em coisa efetivamente literária; notar como esse processo mental próprio da autoficção se realiza de fato como obra, como literatura; notar como a coisa se realiza, efetivamente, como materialidade literária.

A ideia é que essa transmutação se dá por meio de uma nova articulação ternária, agora entre as noções de real, de fictício e de imaginário estabelecidas por Wolfgang Iser. Transitemos, pois, da abordagem lacaniana da materialidade orgânica da autoficção para uma

abordagem iseriana de sua materialidade literária — mas o façamos sem confundir alhos e bugalhos: que o real, o *simbólico* e o imaginário de Lacan são uma coisa, e o real, o *fictício* e o imaginário de Iser, outra.

Sabemos que, no senso comum, impera certo saber tácito que sugere uma oposição direta e contraexcludente entre ficção e realidade, esta então tomada como “não-ficção”, como “aquilo que não é ficção”. É um saber que dialoga diretamente com o paradigma da simplicidade e a dualidade disjuntiva que ele propõe, paradigma que nos convoca a pensar sempre por meio da oposição maniqueísta de pares binários, numa distinção dicotômica que convoca ao simples antagonismo. Pois bem. Nos estertores do século passado, Wolfgang Iser notou que abordar a literatura por meio desse binarismo já não nos capacitava a perscrutar realizações literárias tal como antes se supunha.

Para Iser, seguir abordando-se a literatura por meio de uma mera oposição entre ficção e realidade

retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeitos de si mesmas.²¹⁸

Com isso em vista, Iser propôs uma nova abordagem da literatura, uma abordagem que se desse não mais por essa perspectiva dual, mas por meio da relação reciprocamente articulada entre três termos, a que ele deu os nomes de real, fictício e imaginário.

Ainda que suas noções não coincidam conceitualmente, Iser procede de forma muito parecida com a de Lacan em relação aos termos que mobiliza em sua tríade. Digo, no aspecto da metodologia que emprega para concebê-los. O que quero dizer é que, assim como Lacan, Iser se interessa em abordar os seus termos menos constitutivamente que no âmbito das relações que estabelecem entre si. Nesse sentido, o grande expoente da teoria da recepção vai manejar as suas noções de real, fictício e imaginário de forma a pensá-las como *qualidades* do texto literário, texto que se constituiria justamente a partir das relações recíprocas estabelecidas por essas três qualidades entre si. “A substantivação dos adjetivos desta tríade mostra serem eles

²¹⁸ ISER, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002, p. 958.

apenas qualidades de um objeto construído a partir de suas relações recíprocas”,²¹⁹ explica o teórico.

Quando se fala aqui em qualidades, está-se falando menos de algo que, do texto, sirva para delimitá-lo materialmente em partes suas, e mais de algo que caracteriza-o subjetivamente como um todo, isto é, estamos falando de um seu aspecto, de um seu atributo geral. Nesse sentido, não interessa aos conceitos de Iser delimitar objetivamente *o que* de um texto literário é real, *o que* é fictício e *o que* é imaginário. A rigor, não é a isso que eles nos capacitam. Antes, o que eles nos possibilitam é entrever *como* essas qualidades subjetivas, ao se articularem em relações recíprocas, constituem os sentidos e efeitos do texto como um todo.

No postulado de Iser, o *real* diz respeito ao mundo extratextual, o âmbito da facticidade, da vida factual, a vida evidente. O real seria aquilo que, prévio a todo texto, a todo discurso, serve ordinariamente ao fictício e ao imaginário de campos de referência; nisso, em suma, constituiria a sua função. E o que seriam esses campos de referência? Os sistemas de sentido do real, os seus sistemas sociais, as suas imagens e os seus textos prévios, em que inclusive já estão estabelecidas outras interpretações dessa própria realidade.

O *imaginário*, por sua vez... Então. No dicionário, o termo “imaginário” costuma ser relacionado com três linhas de força principais: 1) a ideia daquilo que é *diferente do real* (aquilo que é *não igual ao real*); 2) a ideia daquilo que só existe na imaginação, que é obra dela, ou que só pela imaginação se pode alcançar; 3) e o conjunto de símbolos, signos e mitos de um povo ou um tempo, um lugar, uma disciplina. Wolfgang Iser não se submete a nenhuma dessas definições, ainda que não as desconsidere no estabelecimento do seu conceito.

Na abordagem que faz do termo, Iser busca situar o imaginário subjetivamente, na interseção entre essas definições basilares e os sentidos com que Samuel Taylor Coleridge, Jean-Paul Sartre e Lacan empregaram o termo — a saber, a noção de imaginário como uma faculdade humana, a noção de imaginário como um ato de ideação e a noção de imaginário como o sistema de referência por meio do qual o eu confere consistência às suas próprias miragens.

Para Iser, o imaginário diz de “algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade”.²²⁰ Nesse sentido, sua função seria a de conferir, no engano da língua, o caráter de existente ao que materialmente não existe.

Por meio do imaginário, coisas que não possuem o caráter de realidade terminam por, de alguma forma, existir. Que se note: não é que o imaginário simule uma existência falsa para

²¹⁹ ISER, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002, p. 959.

²²⁰ ISER, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002, p. 958.

algo inexistente, mas sim que ele confira ao que antes não existia uma existência, uma existência que, como toda existência, é ao menos de algum modo verdadeira.

O termo *fictício*, por sua vez, costuma ser aproximado, nos dicionários, das ideias de ilusão, fingimento, simulação, falsidade, fabulação: como adjetivo, “fictício” é aquilo que é inerente ou pertencente ao âmbito da ficção, esta então entendida como *pseudos*. Nos dicionários, é fictício o que se opõe ao que é real, factual, evidente, em consonância com aquela lógica binária de que falávamos, contra a qual Iser vai se insurgir.

Ao fazer do termo essa espécie de substantivo verbal e torná-lo um conceito, Iser desloca os seus sentidos. Com isso, faculta que o tomemos (a rigor, convoca-nos a tomá-lo) menos como um termo alusivo à mentira, ao embuste, e mais no seu âmbito de ação. Iser limita-se a considerar o fictício no âmbito de sua manifestação como um *ato intencional*; uma ação estética que, como ação, é cometida por alguém — e com alguma intenção.

Aqui, interessa então pensar o fictício contiguamente àquela ideia mais alargada e contemporânea de ficção da qual tem-se tratado aqui, em diálogo com as considerações de Juan José Saer: o fictício como uma ação de intenção antes articuladora que embusteira; uma ação que visa menos deturpar falaciosamente os sentidos que, isso sim, concebê-los inteligivelmente.

221

Nesse sentido, o fictício de Iser não chega a ter uma finalidade em si mesmo: sua função seria sobretudo a de fazer a mediação entre o real e o imaginário; articulá-los, de forma a nisso “preparar” um imaginário. Para Iser, o fictício é a condição para a concretização de um imaginário para o fim de uso: sua finalidade seria, se pudermos falar aqui em termos de finalidade, sobretudo facultar ao imaginário as condições de possibilidade para que ele possa se estabelecer, possa se *presentificar* de uma forma eficaz.

Às relações recíprocas que real, fictício e imaginário estabelecem entre si, dando azo, em um texto, ao estabelecimento do seu caráter efetivamente literário, Iser deu o nome de *atos de fingir*. Para o teórico, esses atos são o modo operatório que um texto literário mobiliza para se realizar; o modo operatório com que essas relações recíprocas se realizam com vistas a resultar no texto literário.

Seriam três esses atos de fingir: *seleção*, *combinação* e *autoindicação*. Que se realizariam, a rigor, como *transgressões de limites*, isto é, se realizariam borrando as fronteiras

²²¹ A ficção como articulação, antes que embuste; ficção como estética, antes que ética; e o ficcionalizar como, em vez de mera deturpação de sentidos, uma ação que visa estabelecer condições de possibilidade para a concepção de sentidos inteligíveis. Dito de outro modo: a ficção não como uma adversária do real, mas como um seu instrumento.

entre cada uma dessas três qualidades. Iser sintetiza o modo operatório da articulação mútua dessa tríade com uma noção provocadora: a de que o fictício *irrealiza o real e realiza o imaginário*.

Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização do imaginário.”²²²

Traduzo em termos meus isso que Iser nos faz saber, tentando detalhar a questão.

Por um lado, temos que o fictício faz a transubstanciação do real extratextual em signo textual, transmudando-o em produto estético. E que, nesse processo, o real perde algo do seu caráter supostamente determinado (ou seja: ao tornar-se literatura, o real, de certa forma, se *irrealiza*). Por outro lado, temos que o fictício também faz a transubstanciação do imaginário em signo textual, transmudando-o de igual modo em produto estético. Mas que, nesse processo, o imaginário perde algo do seu caráter essencialmente difuso, em favor de uma maior determinação (ou seja: da sua parte, ao tornar-se literatura, o imaginário se *realiza*). “No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade”,²²³ explica Iser.

Como se pode notar, o teórico toma o fictício como uma espécie de centro articulador de sua tríade. Contudo, ao pensar a autoficção, parece-me profícuo deslocar esse centro para o imaginário, no entendimento de que, em relação a esse gênero literário, especificamente, ele e o real ganham papéis mais ativos nas articulações realizadas pela tríade iseriana.

Se falo dessa emergência do imaginário, falo considerando sobretudo os processos que se desenrolam na mente do escritor ao tempo da composição de sua obra (falo de experiência própria) e os processos que se dão na mente do leitor quando da fruição e/ou interpretação dela. E, se falo dessa emergência do real, falo considerando a noção de que o real, na autoficção, parece sustentar a função de rearticular continuamente o imaginário e o fictício – e o imaginário sobre (o que seja) fictício – na medida em que as mudanças ocorridas no mundo extratextual, após a publicação das obras, seguem tensionando o próprio caráter daquilo que nelas está contido.

²²² ISER, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002, p. 959.

²²³ ISER, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002, p. 959.

Por que um cachorro não pode simular dores? Ele é assim tão honesto? Pode-se ensinar um cachorro a simular dores? Pode-se instruí-lo, talvez, em determinadas ocasiões, a uivar de dor sem que ele sinta dores. Mas para uma simulação real faltaria ainda a esse comportamento o entorno correto.

Ludwig Wittgenstein

Angústia é vontade de vomitar e não ter boca.

Heidegger disse que a gente sofre é pela inevitabilidade da morte, mas Heidegger estava errado. Quem vai dizer que a morte é inevitável, se nunca morreu. Angústia é tormento de quem sofre o viver, sofre o ato de, inevitavelmente, viver, e inescapavelmente viver — seja no instante em que busca ou foge à morte.

Para Kierkegaard, o que nos aflige é a ameaça indeterminada do futuro, mas que clichê: a possibilidade do fracasso. Não. Angústia é vontade de vomitar e não ter boca, e em horas como esta, meu amigo, nesta hora não há tempo.

Nós não lemos Kierkegaard, nós tampouco lemos Heidegger, eles nós não vamos ler. O que lemos é o nosso rosto no espelho, rosto que nos conta sobretudo o presente, a certeza do presente, seu caráter intocável, o agora que nos tantaliza com sua absurda insuficiência — o agora, sempre agora, não há tempo.

Sartre pensa em mim quando arrisca que a angústia é a responsabilidade que sinto por ser livre, mas Sartre chuta com força demais num gol sem goleiro: angústia é vontade de vomitar e não ter boca, e aí não é a liberdade que dói, o que dói é a bile negra se espalhando pela mente, vazando apertada pelos ouvidos, melando quente o nariz pelo qual já não se pode respirar.

Angústia é a consciência de que a consciência não sabe o que importa, nem nunca vai saber.

*É isso que eu gostaria de escrever:
uma ficção que não é uma.*

Jean-Paul Sartre

Seleção e combinação, eu tentava dizer. (Não lembrar o pai.)

A seleção, para Wolfgang Iser, é o processo por meio do qual o autor decompõe elementos da realidade extra-literária em seu texto literário, de forma a desvinculá-los

(semântica e sistematicamente) dessa realidade de que eles são oriundos, para em seguida acolhê-los arbitrariamente (enquanto mobiliza alguns, dispensa outros) e atualizá-los à revelia de regras externas, apenas de acordo com a própria subjetividade. A combinação, por sua vez, é o processo por meio do qual o autor, ao implantar no texto os elementos que foram selecionados, recombina-os arbitrariamente, rearticulando-os, de forma a fazer deles, nesse novo contexto, objetos de percepção e, ao cabo, dar vazão ao seu “intento de expressão”.²²⁴

Enquanto a seleção se dá ainda fora do texto (poderíamos dizer: na mente do autor, no âmbito do seu pensamento), a combinação se configura como a sua correspondente intratextual, realizando-se no plano da materialização literária, realmente. Assim, enquanto a seleção trabalha com ideias, a combinação trabalha com a efetiva textualização delas, por meio do que vão criando-se relacionamentos intertextuais, fatos ficcionais. (*Nota mental: lembrar de esquecer.*)

A particularidade, pois, da autoficção: nela, a decomposição e o acolhimento no texto dos elementos do plano extratexto seguem ocorrendo no interesse de melhor expressar a subjetividade do escritor, mas esse acolhimento não visa desvincular – e de fato não desvincula – tais elementos daquele plano: antes, ele ocorre de forma a, abrindo uma espécie de brecha entre eles, colocar ambos os planos (isto é, o extratextual e o intratextual) em articulação *contínua*, em uma relação de causalidade que não é local nem linear, mas global e circular.

Na autoficção, a seleção e a combinação nos fazem acessar, via texto literário, aspectos da realidade que, quando no âmbito extraliterário, eram ainda imperceptíveis (logo, nem *eram*, se pensarmos na linguagem como dispositivo ubíquo); aspectos que, quando no todo do extraliterário, se diluíam sem nos assombrar, mas que agora, a partir do momento em que foram selecionados e recombinaos no texto literário autoficcional, passam a nos assombrar não apenas nele, mas também na realidade extratextual da qual se originaram. (*Czeslaw Milosz: “Quando uma coisa é realmente observada, quando a olhamos com toda a atenção, jamais a esquecemos e será sempre motivo de assombro, mesmo se à primeira vista se dissesse nada ter de assombroso”*²²⁵.)

O que se está tentando dizer, trocando em miúdos, é que a seleção e a combinação nos fazem alcançar, no corpo literário autoficcional, a *mesma* realidade do extraliterário, mas por outra *perspectiva*, e no âmbito de um movimento contínuo e retroalimentativo entre os dois campos; elas nos fazem alcançar um real que, ao mesmo tempo que é um *outro* de si mesmo, é o *mesmo*, e que vai se articulando entre mesmo e outro em mútua influência.

²²⁴ ISER, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002, p. 962.

²²⁵ MILOSZ, *Contra a poesia incompreensível*, 2019, p. 200.

A autoficção seria, portanto, esse dispositivo que reconvoca a nossa atenção para aspectos da realidade que, potencialmente assombrosos, residiam naturalizados no âmbito da nossa mirada extratextual da realidade, sabe-se lá em razão de qual dispositivo político, social, cultural, econômico, estético. Assim, a autoficção não estabelece um *pseudos* sobre a realidade, antes a revela em uma nova perspectiva *real* sua; antes que mentir sobre a realidade, a autoficção dispõe sobre ela, transformando-a, alargando-a... Convocando-nos a considerá-la não mais em uma perspectiva planificada, mas sob a égide da noção de níveis de realidade.

“A forma de organização e a validade dos sistemas [*originários, ou seja, a realidade*] se rompem agora porque certos elementos são afastados e são projetados noutra contextualização”²²⁶, escreve Wolfgang Iser, falando da seleção e da combinação e da disposição que elas realizam sobre o texto ficcional em geral. O que interessa demarcar aqui, então, é que, no caso da autoficção, especificamente, esse rompimento não ocorre; antes, esses sistemas originários, íntegros, seguem tensionando essa “outra contextualização”, que, por sua vez, segue de igual modo tensionando esses sistemas originários, *ad infinitum*.

Essa é a transgressão de limites que se realiza, na autoficção, entre real, fictício e imaginário. Trata-se, pois, de uma transgressão de limites *sui generis*, a transgressão de limites *própria* da autoficção.

O que se está dizendo, então, é que nela, na autoficção, a combinação não resulta na *representação* de uma realidade externa ao texto, mas da *realização* dessa mesma realidade própria do sujeito, mas em um outro nível: o nível do texto, em que o sujeito que narra efetivamente ganha uma nova materialidade existencial, já que está se concebendo pelo próprio ato da escrita. Os fatos autoficcionais que a sua combinação cria não são fatos falsos, atravessados por *pseudos*; são, de outro modo (ou melhor, *tornam-se*), fatos em sua singular medida verdadeiros, conquanto resistam como literários.

São, esses fatos, de alguma forma uma encenação por excelência do *factum* na duplicidade da sua etimológica latina, que nos remeteria tanto ao que existe, o fato dito real, como àquilo que é artificial, aquilo que fora fabricado, isto é: a “coisa ou ação feita”.²²⁷

O homem é apenas capaz de se tornar presente para si mesmo enquanto desenvolvimento de si.

²²⁶ ISER, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002, p. 961.

²²⁷ Cf. FATO. In: CUNHA, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 2010, p. 287.

Autoindicação. (Ou: um modo de estender o adeus.)

A autoindicação, para Wolfgang Iser, diz respeito ao desnudamento que o texto literário faz da sua própria ficcionalidade, ou seja, as indicações que o próprio texto literário dá, quando é esse o caso, do seu caráter de *pseudos*, de fingimento, falsidade. Trata-se, de fato, de um ato de fingir basilar na constituição dos textos literários como efetivamente ficções, em se considerando a dificuldade – para não dizer impossibilidade – de se determinar, de fora de um texto, o seu caráter ficcional.

No verbete “ficcionalidade” do seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, Carlos Reis, professor desta universidade portuguesa onde envelheço, vai tratar dessa dificuldade de se determinar, de fora, o caráter ficcional de um texto. Segundo ele, face a essa dificuldade, o principal fator para se distinguir essa ficcionalidade será a posição ilocutiva do autor na própria obra, ou seja, a enunciação que o próprio autor faz, no livro, do intuito de constituir ou não o seu texto numa atitude de fingimento; sua autoindicação, seu desnudamento.²²⁸

Naturalmente, essa enunciação pode ser dar tanto objetivamente – como no caso de um explícito “a história que se lerá aqui é uma ficção”, do clássico “Era uma vez” ou das marcas explícitas de fantasia dos livros sobre vampiros e bruxos, por exemplo – quanto de forma mais subjetiva, por meio de recursos como “o começo *in medias res*, um diálogo de abertura, a insistência numa história individual e não geral, e, acima de tudo, sinais imediatos de ironia”,²²⁹ como anota Umberto Eco. “Basta, porém, encontrar uma única obra de ficção que não apresente nenhuma dessas características (poderíamos citar dezenas de exemplos) para afirmar que não existe um sinal incontestável de ficcionalidade”,²³⁰ lembra-nos Umberto.

Assim, a despeito de toda e qualquer indicação mais subjetiva, terminaremos sempre sendo, em alguma medida, remetidos para os paratextos das obras e as suas demarcações objetivas de ficcionalidade, isto é, a denotação do gênero da obra na capa, a introdução editorial, a ficha catalográfica etc. Assim, inevitável pensar que, se subtraída de todo essa referência, o leitor terminará convocado a decidir – um tanto arbitrariamente, baseando-se em seu particular juízo de valor – qual contrato de leitura estabelece-se entre ele e a obra em questão.

Essa transferência para a recepção da responsabilidade por estabelecer qual seja o estatuto do contrato de leitura de uma obra, na medida em que ela não desnuda esse estatuto

²²⁸ Cf. FICCIONALIDADE. In: REIS, *Dicionário de Estudos Literários*, 2018, p. 156.

²²⁹ ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 2017, p. 130.

²³⁰ ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 2017, p. 130-131.

nem em seu texto, nem em seu paratexto... Essa transitividade é o que vai nos interessar aqui, ao nos darmos ao estabelecimento do que sejam o pacto autoficcional e o seu modo de operação. Vamos perceber, nesse ponto, que, não havendo um desnudamento claro, pelo texto, de sua pactuação relativamente à verdade e à mentira, ao factual e ao pseudos etc., transitará para o leitor a responsabilidade por interpretar qual seria o regime em que sua leitura ocorre, qual seria o estatuto do texto que ele lê — texto que, no decorrer dessa leitura, resiste refratário a colaborar nesse esclarecimento, antes concorrendo para a sua dificuldade.

Contudo, sobre essa autoindicação que o texto literário faz da sua própria ficcionalidade, Iser vai dizer que “mesmo designações de curto prazo, características de certas situações, como a de ‘romance não-ficcional’, funcionam do mesmo modo [*que os demais textos de ficção, isto é, funcionam autoindicando seu pseudos*], porquanto a convenção é aí afirmada justamente por seu desmentido”.²³¹ Contudo, mais à frente, como que tangenciando uma definição de ficção, ele vai anotar que “as ficções não existem só como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo”,²³² e afirma em seguida: “de tais modalidades de ficção, o texto ficcional da literatura se diferencia pelo desnudamento de sua ficcionalidade.”²³³

Ora, se concordamos que isso se dá mesmo dessa forma, mas nos lembramos que a autoindicação da própria ficcionalidade de um texto é algo contingente²³⁴, nada nos impede de pensar, avançando além de Iser, a viabilidade da efetiva existência de uma literatura de conteúdo efetivamente não ficcional, a literatura própria desse “romance não-ficcional” — isto é: a existência do romance não atravessado necessariamente por *pseudos* (posto não o desnudar, mas sim desnudar outra coisa).

Partindo mesmo de Iser, nada nos impede pensar uma literatura que, focada na escrita de si e interessada na radicalização das suas potencialidades *sui generis*, se estabelece de modo semelhante ao modo dessas outras modalidades de ficção a que Iser alude, e não de modo semelhante ao seu tradicional “texto ficcional da literatura”. Nada nos impede pensar uma literatura que se estabeleça não de modo a desnudar uma ficcionalidade própria (no sentido de

²³¹ ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013, p. 42.

²³² ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013, p. 42.

²³³ ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2013, p. 42, grifo meu.

²³⁴ Isto é, pode ou não ocorrer, e se ocorre, indica o *pseudos*, se não ocorre, não indica.

pseudos) — antes, estabelecendo-se por meio de uma indefinição incontornável quanto a essa contingencial ficcionalidade.

Estamos tratando aqui, portanto, de uma literatura que não se dá ao desnudamento da sua ficcionalidade justamente por não se constituir dessa ficcionalidade tal como se constitui o texto da literatura tradicional. É dessa literatura *outra* que estamos falando, ao falarmos da autoficção.

Pensando na autoindicação do texto ficcional e naquelas ficções que têm outras formas que não a do texto ficcional, Wolfgang Iser vai escrever: “A própria indicação [*que o texto ficcional faz*] do que pretende ser altera sua função face àquelas ficções que não se mostram como tais.”²³⁵ Aqui, mais uma vez, o próprio teórico nos oferece as ferramentas para avançarmos a partir dele, tateando o que poderemos determinar como o estatuto próprio da autoficção.

Se a própria indicação que um texto literário faz do que pretende ser altera sua função, podemos então considerar que, na autoficção, a própria indicação que ela faz do que pretende ser – ou seja, a indicação contraditória que faz sobre ser uma obra de ficção e, *ao mesmo tempo*, também ser feita apenas de acontecimentos e fatos reais – altera, portanto, a sua função em relação àquelas ficções que se autoindicam atravessadas pela ficcionalidade tradicional.

Para dizer de outro modo, reduzindo-se a coisa à sua ideia central: se, por regra lógica, a indicação que o texto ficcional faz de si mesmo como ficção é o que o estabelece como ficção, a indicação que um texto autoficcional faz de si mesmo como autoficção haverá de ser o que o estabelece como autoficção. [...]

Tudo isso me faz pensar em algo que ouvi em uma sessão de cinema, e que, talvez, dizendo do cinema, diga de tudo isso de que estou mal-tratando aqui com uma acuidade que eu sou incapaz de alcançar.

Na verdade, não é que eu me lembre agora de algo que ouvi: agora, neste instante, eu me lembro de algo que, de repente, eu me vejo ouvindo agora, em uma sala de cinema, uma sala de cinema em que, de repente, eu estou.

Meu pai ainda está vivo. De alguma forma fora do tempo, estamos agora em uma sala de cinema, uma sala de cinema no centro de um mundo em desencanto.

²³⁵ ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013, p. 42.

Ewerton, que bela surpresa que acaba de me oferecer. Não fazia a mais pequena ideia de que tinha registado a minha intervenção sobre este filme de que tanto gosto! Desejo-lhe as maiores felicidades pessoais e profissionais em Minas Gerais. Assim como desejo que o Brasil recupere rapidamente da dramática situação política, social e cultural em que se encontra.

Abílio Hernandez, antecipando (num modo impossível, já que antes de ela existir) um agradecimento por esta nota

Já estamos nós três no auditório. Eu trouxe uma barra de chocolate fechada. Agnes e Bárbara só aceitam um pedacinho, sobra o resto inteiro pra mim. São nove e quinze da noite, desde que acordei estou só com o almoço, mas não sinto fome. Acordei e já era de tarde, como sempre tem sido. Como o chocolate está descendo, decido que vou me permitir comer a barra inteira. Eu sigo emagrecendo.

A sessão já vai começar, mas o auditório ainda está iluminado. Minha cadeira range, percebo que vou incomodar durante a sessão. Sou incapaz de ficar quieto, ainda mais com as minhas costas se encostando no que quer que seja. Como sempre, as coisas mais simples me exasperam, ainda mais quando revelam que não sou perfeito. Penso que talvez eu tenha algum grau de transtorno obsessivo-compulsivo, se é que isso de fato existe, senão como uma patologia ficcional. Talvez eu apenas goste de pensar que sou especial, ainda que de algum modo torto.

Penso nisso tudo enquanto Abílio Hernandez se coloca de frente para nós, os olhos vermelhos, como que recém-operados. A luz parece incomodá-lo, e neste momento não tenho certeza se o homem nos enxerga com precisão. Talvez não consiga ver tudo o que se passa à sua volta, é o que penso, mas o que vê, noto em seguida, é suficiente para que possa imaginar o resto e saiba a que direção se dirigir.

Neste momento, eu não sei que o nome do homem que tenho à minha frente é Abílio Hernandez, que nasceu aqui mesmo, em Coimbra, que foi professor desta faculdade estrangeira em que desenvolvo a minha pesquisa. Vou saber quando esta sessão terminar e conversar com os organizadores do cineclube, interessado em obter a programação dos demais dias de evento. Por ora, este é ainda apenas um homem que nos diz “boa noite” e a quem respondemos “boa noite”, um homem que se propõe dizer-nos alguma coisa sobre o cinema e sobre o filme que veremos, o que logo já denuncia o seu caráter docente.

A sala ainda demora alguns segundos para alcançar o silêncio necessário a que se possa dizer que há aqui um grupo destinado a ouvir e um homem a quem é facultado falar. Abílio Hernandez – repito o nome dado o gosto que tomei por sua sonoridade – introduz o filme em

tom menor e apaixonado, o mesmo ânimo que acometeria alguém que estivesse a contar, a um amigo, uma felicidade que tivesse ocorrido em sua própria vida íntima, como a aprovação em uma seleção de doutorado, a conquista de uma bolsa para pesquisar em uma renomada fundação estrangeira, o reencontro do real e calmo amor. Quando o silêncio finalmente se instaura, começa a aula.

“O cinema nos interpela de duas formas: pelo som e pelo olhar. Pelo olhar, interpela-nos sobretudo sobre a nossa relação com o mundo, a nossa relação com o mundo. Ele permite que tenhamos acesso a uma realidade que não é esta realidade empírica em que nós existimos, mas uma realidade que o próprio cinema cria; que cada filme cria.”

“O ecrã contém as imagens que nós vemos e outras imagens, que estão além da moldura do ecrã, e que estão sobretudo em nós: as imagens que circulam por nosso pensamento, por nossa memória, por nossa imaginação. É assim que o cinema funciona; nesse jogo, nesse diálogo, nesse confronto entre aquilo que quer mostrar e aquilo que quer ocultar; entre aquilo que diz e aquilo que fica por dizer; o jogo entre presença e ausência. *Glória*, o filme que nós vamos ver hoje, um filme injustamente esquecido do cinema português, é um filme que nos convoca dessa maneira, sobretudo através do olhar.”

“Como espectadores de cinema, nós queremos sempre não apenas olhar, mas *ver*, e ver mais. Queremos que cada filme responda a esse desejo e nos dê aquilo que nós queremos ver. Nosso olhar é sempre um pouco intrusivo. E esse olhar intrusivo se define por oposição a um certo pudor. O pudor do olhar da Manuela Viegas está na forma como ela nos conta a história, a forma como seu filme conta a história parecendo que não conta a história.”

“No filme há duas personagens, duas crianças, Glória e Ivan. Essa história é contada em fragmentos. Nós vislumbramos a história que está por trás, ou parte dessa história, e vislumbramos a história no rosto das crianças e das demais personagens: nos corpos, nos gestos, nos silêncios, nos lugares onde a história se passa. E, através das imagens que se passam em nosso pensamento, em nossa memória, em nossa imaginação, nós sentiremos ainda mais os efeitos dessa história, os afetos, a perda, a solidão, a violência. Isso é algo que o filme faz de forma admirável, ou seja, *mostra menos do que nós queremos ver*. E isso, ao contrário do que possa parecer, não nos diminui, ao contrário: dá-nos muito mais liberdade para que dentro da nossa cabeça, dentro da nossa liberdade, possamos construir o nosso filme, a partir do filme da Manuela Viegas.”

“Vamos pensar naquilo que o filme não conta; aquilo que não ficamos a saber. Não ficamos a saber, por exemplo, quem são as duas personagens que vão aparecer de imediato no filme, um homem e uma mulher mais velha que não sabemos quem são, e que temos todos uma

opinião sobre. Também não sabemos, no filme, o que acontece à Glória. Não sabemos, e nem temos de saber: o filme não nos mostra porque não há mais nada para ver.”

“Mas há coisas que sabemos. Sabemos que a água, que banha este filme, e que o rio, sobretudo, é o lugar hospitaleiro daquela região, o lugar que os acolhe; a água é o único lugar que é seu; o único lugar em que se sentem unidos, felizes e capazes de escolher o seu próprio destino, seja ele qual for. Isso deve bastar-nos. Deve bastar-nos.”

“O filme faz isso muito bem, e ao pôr em jogo o nosso próprio olhar e as próprias imagens do filme, o filme fala-nos da fragilidade do visível; da fragilidade do olhar. Quando nós tomamos o visível como um dado adquirido, pensamos que somos fortes. Não somos. Tudo é frágil e o efeito do olhar é muito frágil.”

“Essa fragilidade é algo parecido sobretudo com algo que a Marguerite Duras disse uma vez numa entrevista, a propósito do [...]. É algo que se define por sua capacidade de nos mostrar que é pela falta de luz que se diz a luz, pela falta de vida que se diz a vida, pela falta de desejo que se diz o desejo — e com isso eu desejo-lhes uma boa sessão, eu que ainda desejaria dizer mais umas

»236
palavrinhas sobre

Ao se despedir, Abílio Hernandez diz que não estará entre nós ao fim da sessão: ainda não pode ver cinema. Lembro-me então do dia em que levei minha mãe para operar de catarata. A cirurgia dá certo, mas a clínica tem um esquema de extorquir dos pacientes uma comissão paralela ao valor pago pelo plano de saúde. Ah, quanto nos sentimos impotentes, quanto transigimos quando o que está em jogo é a manutenção da nossa capacidade de ver! Ao lembrar de tudo isso, joga três tabletes de chocolate de uma só vez na boca, e as luzes do auditório se apagam.

Uma luz incide sobre o ecrã, a minha cadeira range. O filme está a começar. Quinze minutos depois, os rangidos da minha cadeira são abafados pelo ronco do vovozinho português sentado ao meu lado. Agora sim é definitivamente fato: estamos aqui a assistir cinema, na Escola Superior de Educação de Coimbra, nesta cidade ensimesmada no centro superior de Portugal, Portugal no centro superior de um mapa-múndi que eu conheci ainda criança em grandes atlas de capa dura, abandonados pelo meu pai, meu pai de quem sou incapaz de falar

²³⁶ Hoje, cerca de dois anos depois desse nosso encontro, Abílio Hernandez esclarece-me algo do que eu não pude ouvir do seu discurso: a noção de um “ver cego” de Marguerite Duras: “Manuela Viegas apropria-se de espaços e faz deles lugares, sobre o objeto filmado constrói uma outra coisa, e é essa outra coisa que nos mostra e para a qual convoca o nosso olhar. Olhar é uma questão de intensidade e é justamente a intensidade de um olhar que este filme nos propõe... A fragilidade essencial da imagem, eis um dos traços mais marcantes do filme. A imagem que se recusa a narrar uma história e que, entre causa e efeito, opta por se deter, com pudor, no efeito. Como se nos confrontássemos com um paradoxo essencial do cinema, que Marguerite Duras designa por um *voir aveugle*, acrescentando: ‘C’est par le manque de lumière qu’on dit la lumière et par le manque à vivre qu’on dit la vie, le manque du désir qu’on dit le désir’... *Glória*, um filme banhado pela água e pelo desejo.”

agora, neste momento de revisão textual, em que os tempos se sobrepõem, meu pai que morreu há poucas semanas, um atlas cujas páginas então reuniam em uma mesma sintonia mofo e beleza, tangibilidade e transcendência, assim como esta tese...; então esta cidade em que em tudo eu desvivo agora, *a cidade onde envelheço*, como disse Marília Rocha em um outro filme nosso, um filme inverso a este, de certo modo, na medida em que trata de um trânsito exatamente oposto ao que eu fiz vindo para esta cidade em que eu morro e renasço um pouco a todo momento, Coimbra, Portugal, o centro superior de um mundo em tudo particular, uma cidadezinha em que não vejo nem o todo nem as partes, integrando-se mutuamente na radicalização de uma complexidade, mas apenas o eterno retorno de partidas e chegadas desprovidas de sentido na estação à beira do Mondego, partidas e chegadas que nunca são as mesmas, como quando olho no espelho e não vejo o meu rosto, senão cada vez mais apenas a minha parte interior e anterior, como aquele que dentro do mar abrisse os olhos para ver o que há dentro d'água mas tudo que conseguisse ver fosse apenas a água, a água a arder, desavisado se sob os próprios pés há peixes e tubarões ou apenas o vazio, o suspeito vazio, e então estes olhos, estes olhos a arder, estes olhos a arder pelo fato de ver que eu tenho agora.

É a imaginação que governa os homens. | Tornamo-nos no homem do uniforme que usamos. | A História é um conjunto de mentiras sobre as quais se chegou a um acordo. | Nada muda mais que o passado.

Napoleão Bonaparte (supostamente)

A literatura também mobiliza isso que falei e vivi a respeito do cinema. Quero dizer, a coisa de não entregar tudo. É no que penso hoje ao voltar aqui agora, tanto tempo depois daquele encontro.

Anota Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção*: “Um texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte do seu trabalho.”²³⁷ O que nos lembra Roland Barthes e uma de suas ideias mais conhecidas: a de que lemos – desrespeitosa e apaixonadamente – “levantando a cabeça”.

Anota Roland Barthes em *Escrever a leitura*: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a

²³⁷ ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 2017, p. 55.

cabeça?”²³⁸ No ensaio, Barthes destaca a relevância desses processos que se dão no âmbito da recepção.

Umberto Eco chama de *passeios inferenciais* essas incursões que nós, como leitores, fazemos fora do texto para buscar, dele, coisas que, ainda que sejam por ele aludidas, não estão materialmente nele.

Quando falei em ‘passeios inferenciais’, quis dizer, nos termos de nossa metáfora silvestre, caminhadas imaginárias fora do bosque: a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias.²³⁹

Umberto Eco ainda anota:

Qualquer narrativa de ficção é necessariamente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas.²⁴⁰

De fato, para Umberto Eco, os bosques da ficção dos quais mais temos dificuldade de escapar são justamente aqueles que se empenham em não entregar tudo, ainda que cada leitor seja quem vá determinar até que ponto uma história poderá ser elíptica sem deixar, digamos, de “funcionar”.

De algum modo, tudo isso de que a teoria fala é o mesmo que transcorre agora, neste nosso bosque, em que comecei falando sobre o real, o fictício e o imaginário e terminei encontrando-me aqui, perdido em um lugar desconhecido, tateando em meio ao escuro... Afinal, por que ecoei tudo isso?

Talvez – é o que penso agora, no instante mesmo em que escrevo “talvez” – por de repente ter pensado sobre como, em relação ao mundo extratextual – ou seja, aquilo a que tomamos cotidianamente como a realidade factual – também nos é pedido que, como “leitores” desse mundo, preenchamos constantemente toda uma série de lacunas, uma vez que não temos acesso ao todo desse mundo.

De fato, só uma mínima parte do que acessamos do mundo como “real” é fruto da experiência; a maior parte provém de uma espécie de relação de confiança que estabelecemos com o complexo sistema de conhecimento que é abastecido e contrarregulado por toda a comunidade humana, a “Enciclopédia Total” — como lembra Umberto Eco, fazendo ver que o

²³⁸ BARTHES, *Escrever a leitura*, 2004, p. 26.

²³⁹ ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 2017, p. 56.

²⁴⁰ ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 2017, p. 8.

modo como aceitamos a representação do mundo real pouco difere do modo como aceitamos a representação de mundos ficcionais.

Finjo acreditar que Scarlett [O'hara, personagem de *E o vento levou*, livro de Margaret Mitchell] se casou com Rhett [Butler], da mesma forma que finjo assumir como uma questão de experiência pessoal o fato de Napoleão ter se casado com Josefina. Evidentemente, a diferença está no grau dessa confiança: a confiança que deposito em Margaret Mitchell é diferente da que deposito nos historiadores.²⁴¹

Em *Além do bem e do mal*, Friedrich Nietzsche nos apresenta um desdobramento dessa questão: não bastasse o fato de que só uma pequena parte do que conhecemos é fruto da experiência, sendo o resto fruto da confiança, até mesmo essa parte que é fruto da experiência é incerta. “Mesmo nas vivências mais incomuns agimos assim: fantasiemos a maior parte da vivência e dificilmente somos capazes de *não* contemplar como ‘inventores’ algum evento”²⁴², ele anota.

Basicamente, o que Nietzsche nos faz notar é que mesmo os processos empíricos de construção de sentido são resultado de ficcionalização e fantasia: ao interpretar a realidade no âmbito da nossa experiência, reduzimos a complexidade à simplicidade; conformamos e remodelamos o novo que experimentamos nas fôrmas da nossa experiência pregressa; lemos o panorama em metonímia, limitando nossa mirada a partes, mas deduzindo, a partir delas, sentidos para o todo.

Tudo isso que Nietzsche e Umberto Eco – e ainda Freud, se lembramos a sua noção de memórias encobridoras – nos dizem acaba dizendo, aqui, também da singularidade da autoficção, isto é: de como ela tensiona com singularidade essa diferença de grau de confiança entre o discurso histórico e o discurso literário, em alguma medida equalizando-os, confundindo-os; de como ela, em razão do seu estatuto singular, e considerando essa fragilidade do saber&conhecer oriundos da experiência e da rememoração, implode a dicotomia entre real e ficção e as bases que tínhamos para estabelecer diferentes regimes de confiança com essas categorias; de como ela faz ver os estatutos da verdade e do real como estatutos tão *convencionais* quanto o da ficção; de como ela, no limite, coloca em estado de suspeita a Enciclopédia Total de que Umberto Eco fala, e as próprias noções de realidade e verdade...

Nietzsche, Barthes, Freud, Umberto Eco... Juliana. Vinda da cama, sua voz insiste comigo para deixar falar os silêncios, trabalhar melhor os espaços vazios na página, para de me repetir, de girar, mesmo considerando que os giros tenham sido mesmo o método escolhido

²⁴¹ ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 2017, p. 96.

²⁴² NIETZSCHE, *Além do bem e do mal*, 2005, p. 81.

para este trabalho; facultar, enfim, que quem lê seja mais convocado a perscrutar aquilo que talvez escape do nosso texto, figure fora dele, transcenda este nosso corpo comum. Em razão dessa voz, transvazo de corpo e volto para a cama, deixando todo o pensamento fora dela.

Eu não quero reconhecer-me; quero conhecê-lo fora de mim. Isso é possível? Meu esforço supremo deve consistir nisso: não me ver em mim, mas ser visto por mim, com os meus próprios olhos, mas como se fosse um outro, aquele outro que todos veem e eu não vejo.

Luigi Pirandello

Uma criança nos primeiros anos de vida é afetada por tudo, todas as imagens, todos os sons, as cores, as texturas, os cheiros, as palavras. Em contraste, muitos adolescentes parecem ser afetados por bem pouco. O que aconteceu no meio? Provavelmente, seja isso o que a gente chama de “educação”.

Diana Klinger

Consultas nos dias 20 de junho de 1997, sexta-feira, e 23, segunda. Aparecida dedica esses nossos dois encontros para estabelecer as notas do que mais tarde se tornaria o meu “laudo psicológico”. Ao menos essas são as datas que constam no documento. A verdade é que eu só fico sabendo da existência dessas anotações muitos anos depois, quando, em meio a uma revelação, eu digo que vou deixar a terapia e Aparecida decide entregá-las a mim, sugerindo nisso algo como uma alta possível, na impossibilidade de qualquer alta real. O laudo ficará guardado para sempre em meus arquivos, uma espécie de tesouro ao qual, tal como um neurótico sovina, eu volto de tempos em tempos para conferir se sigo como proprietário daquelas que um dia foram as minhas posses supostas.

São sete folhas não numeradas, de tamanho ofício, escritas à mão, das quais se usou apenas uma das faces. Canetas vermelhas foram usadas para os títulos, canetas azuis foram usadas para o texto, que conta com duas palavras rasuradas no último parágrafo, as quais eu pude entrever atrás do rabiscado.

Sem saber a melhor forma de reproduzir o conteúdo do documento, opto por transcrevê-lo diretamente, talvez a melhor forma de dar a ver a graça do que ele pretendeu registrar.

LAUDO PSICOLÓGICO

*** É bom lembrar que os testes, não tidos como situações fechadas e indiscutíveis, apenas nos apontam uma tendência maior ou menor, podendo nos auxiliar no processo terapêutico.*

CARACTERÍSTICAS GERAIS:

** O examinando denota uma inteligência elevada, mas com problemas emocionais. Apresenta-se uma rigidez com o sistema obsessivo-compulsivo de controle emocional que pode ser expressa por repressão e superintelectualização.*

** O examinando demonstra desajuste, com possibilidade de reagir ao mesmo. Acha que está lutando muito, seu “goal” é inatingível; tende a procurar satisfação na fantasia, em vez de na realidade, tende a manter-se alheio e inacessível. Entrando em conflito.*

** Denota medo, insegurança, agressividade sádica, dissimulação; mascara seus conflitos. Pessoa fugidia, sentimento de menos-valia.*

QUANTO AOS ASPECTOS INTERSOCIAIS:

** Apresenta sentimentos de que o mundo é incerto, imprevisível ou perigoso. Falta de confiança nos contatos sociais, na produtividade ou em ambos. Procura satisfação furtiva apresentando recusa total do meio por dificuldade em ter contato com o estímulo exterior. Pode corresponder a uma apatia, também podendo indicar depressão, devido à falta de energia para vencer os problemas.*

** O paciente julga alguma coisa do meio exterior como responsável por suas dificuldades e, usualmente, sofre agudos sentimentos de traumatização. Estágio neurotizado.*

** Apresenta desejo de isolar-se dos demais, sentimento de inutilidade, retraimento.*

** Desejo de fuga. Tendência à introversão, ao isolamento. Indivíduo que se sente cerceado. “Está em casa pensando noutra casa”. Exterioriza um entusiasmo maior do que sente interiormente, esforço de superação do abatimento, fadiga.*

** Impressionabilidade, instabilidade, preocupação com aparência, influenciável, não resiste à tentação.*

QUANTO AOS ASPECTOS INTERFAMILIARES, APRESENTA:

** Sentimento de inferioridade familiar.*

** Sentimento de debilidade física.*

** Sentimento de cerceamento, isolamento: “Está em casa pensando noutra casa.”*

** Medo de se mostrar como é realmente, medo do julgamento alheio, medo de desagradar.*

** Falta de confiança nos contatos familiares.*

** Depressão — debilidade consciente. Fraco controle diante do meio em que vive.*

- * *Conceito morais errôneos. Moralismo.*
- * *Sentimento de culpa, podendo ser por masturbação.*
- * *Insegurança, sentimento de perda afetiva. Dissimulação do caráter, em que ganha tempo para procurar enfeitar, por julgar, ou por não ser compreendido.*
- * *Problema somático. Preocupação hipocondríaca.*
- * *Valores morais e sociais confusos.*
- * *Falta de identificação grupal.*
- * *Problema em relação à mãe. Desejo de afastar a mãe. Conflitos.*
- * *Conflito paterno; problema em relação ao pai. Identificação negativa paterna — trauma de abandono paterno — desobrigação das responsabilidades de filho.*
- * *Desejo de proteção. Reação sobre seus próprios impulsos.*
- * *Falta de um espelho paterno, sente profundamente a falta do pai.*
- * *Apesar dos conflitos familiares, apresenta um desejo de comunicação maior que o existente em seu meio.*

* *Denota grande desejo de afirmação entre os seus.*

* *Sentimento de profunda tristeza pela divisão original e atual na família.*

* *Desejo de possuir mais idade.*

QUANTO À AGRESSIVIDADE DENOTA:

* *Propensão aos acessos de mau humor.*

* *Respostas agressivas aos problemas encontrados.*

* *Desejo de autoafirmação. Fala agredindo. Agride verbalmente.*

* *Personalidade Primitiva. Age instintivamente.*

* *Impulsos de poder físico.*

* *Atenua suas intenções, não expressando agressividade. Timidez diante da realidade.*

Impenetrável às vezes.

* *Sentimento de pouco controle sobre a expressão dos próprios impulsos.*

* *Repressão à agressividade, com tendências à introspecção.*

* *Sujeito extremamente tenso.*

* *Tendência à ordem e à sistematização. A máscara, quando muito acentuada, cai na estereotipia.*

* *Estereotipia. Perturbação na evolução do indivíduo e não regularidade obtida pela disciplina. Colecionadores. Maturidade inigual. Usada como brincadeira, distração. Falta de senso de realidade. Regressão. Esquematismo.*

* *Tende a procurar defender-se contra o caos externos ou interno criando um mundo rigidamente organizado e altamente estruturado.*

* *Grau mais adiantado de sentimentos de iminente colapso da personalidade, ou perda da identidade pessoal — estágio no qual as defesas compensatórias são consideradas sem qualquer esperança de impedir desintegração iminente. Revelam irritabilidade, explosividade, nervosismo e impaciência.*

* *Indício de desenvolvimento incompleto. Imaturidade, mas não relacionada diretamente com nível intelectual. (15 anos). Primitivismo. Vida instintiva.*

QUANTO AO DESENVOLVIMENTO PSICOSSEXUAL:

* *Censura ao seu próprio corpo. Problema de grande censura sexual.*

* *Problema de sexualidade inadaptada.*

* *Repressão sexual. Conceito morais errados.*

* *Sensualidade primitiva.*

* *Fantasia de poder sexual. Fantasia psicosexual.*

* *Sexualidade primitiva.*

* *Temor à debilidade sexual.*

* *Descontentamento com o corpo que possui:*

* *Também pode indicar compensação pela debilidade física; ou temor de engordar. Ainda pode ter associado gordura com indivíduo em estado adulto, manifestando resistência em tornar-se adulto.*

* *Problema sexual. Pânico sexual por prática de masturbação. Sinais de insegurança.*

* *Preocupação com prática autoerótica. Imaturidade sexual. Agressividade ao problema encontrado.*

* *Imaturidade psicosexual.*

* *Virilidade.*

QUANTO AO NÍVEL DE FANTASIAS:

* *Se estiverem bem centradas, podem ser ambições que serão alcançadas.*

* *Pessoa sonhadora. Pode ser ainda descuidada; presa à fase anal. Pouco cuidadosa com a roupa.*

* *Ambição por alguma aquisição ou proeza.*

* *Frente ao desajuste entre a fantasia e a capacidade de realização. Fantasia de reação.*

POSSUI CAPACIDADES INTERNAS TAIS COMO:

* *Boa vontade.*

* *Desapego ao passado.*

- * *Disposição para o sacrifício.*
- * *Renovador.*
- * *Ingenuidade.*
- * *Dotes decorativos. Que poderão ser aproveitados em profissões como: arquitetura, desenhista projetista etc...*
- * *Equilíbrio nos esforços em busca de autossatisfação.*
- * *Diplomacia. Podendo ser aproveitada em profissões como a de diplomata.*
- * *Discreto.*
- * *Agradável nas relações, cheio de atenções.*
- * *Ostentação.*
- * *Leviandade.*
- * *Dedicação.*
- * *Arrebatamento.*
- * *Inteligência, como capacidade de abstração espacial e de equilíbrio emocional. Podendo ser aproveitadas em profissões tais como: engenharia mecânica, engenharia genética, astronomia etc...*
- * *Aflição.*
- * *Vaidade.*
- * *Arrogância.*
- * *Capacidade para empreendimentos.*
- * *Interrelação com o ambiente.*
- * *Senso de autocrítica. Mas que, sob bloqueios, tende à rigidez consigo mesmo.*
- * *Força, energia.*
- * *Adaptação.*
- * *Aceita o mundo de frente.*
- * *Aceitação de seu próprio sexo. Resolução da fase edipiana.*
- * *Livre expressão.*
- * *Fidalguia.*
- * *Ambição, desejo de interrelação social, necessidade física. Diz-se daquele que “vive para comer”. Ambicioso.*
- * *A manifestação ou o desenvolvimento de suas capacidades está sujeita, como em todos os indivíduos, à resolução ~~ou não~~ dos conflitos emocionais, de sua neurose.*

Ao fim do documento, a imagem de um pequeno carimbo azul-claro com um registro do Conselho Regional de Psicologia, sobre o qual Aparecida assina “Psicóloga Clínica / Sexóloga”.

CAPÍTULO DÉCIMO

A AUTOFICÇÃO EM FACE DO ROMANCE, O SEGUNDO GRAU COMO UM EFEITO DA AUTOFICÇÃO, O REGIME ESTÉTICO DO PENSAMENTO E A AUTOFICÇÃO COMO UM REGIME DE LEITURA

Perder o amigo, ganhar a piada

O escritor, o jornalista e o acadêmico se acabam no bar. Em dado momento, o escritor liga para a emergência, achando piada.

— Por favor, eu preciso de ajuda. O meu amigo acadêmico está passando mal. É que já estamos há anos bebendo neste bar... o que devo fazer?!

— Calma, senhor — pede a atendente. — Eu posso ajudar. Primeiro, certifique-se de que ele está realmente bêbado. Por acaso ele não está manifestando nenhum outro tipo de sintom...

Antes mesmo de a mulher terminar, o escritor desliga o aparelho, toma a garrafa de cachaça entre as mãos e derrama o que pode na boca do acadêmico.

Como o jornalista não acreditasse, o escritor se explica:

— Perco o amigo, mas não perco a piada.

Escritor, jornalista e acadêmico ainda bebem no bar. Após se recuperar do afogamento alcoólico, o acadêmico liga para a emergência, disposto a imitar o escritor.

— Por favor, senhora, me ajude! Os meus amigos estão passando mal de tanto beber, o que posso fazer?

— Calma, senhor — responde a mulher. — Eu posso ajudar. Antes, contudo, verifique para mim se...

— O quê? — pergunta o acadêmico, perdendo a piada em seu tempo.

— ...Se eles são mesmo seus amigos.



A vida sobre o controle.



Nosso século, com a psicanálise, redescobriu os demônios no homem — a tarefa que nos aguarda agora é de redescobrir seus deuses.

André Malraux

Hoje é um entre os tantos dias de um século que, nos últimos anos, vem prometendo acabar. Mas desconfio. Da poltrona de bambu que cheira a cera líquida, Aparecida me encara em silêncio. Depois de algum tempo, finalmente pergunto se a masturbação rouba as nossas energias de modo duradouro; não a masturbação, exatamente, mas o orgasmo. Sem perceber de onde tirei a coragem para entrar no assunto, conto que sempre tenho um desempenho pífio no futebol quando bato punheta antes de ir para o campo.

Aparecida me pergunta se vou jogar bola imediatamente após me masturbar, explico que não é esse o caso. Se me masturbo no dia do futebol, em qualquer horário que seja, não rendo nada com a bola nos pés, não tenho a mesma energia, o mesmo interesse. Independente do horário. *Independentemente*, corrijo-me, sem disfarçar a afetação pseudointelectual.

Aparecida diz que, ao menos fisicamente, não há relação. Que há decerto um cansaço pós-orgasmo, um relaxamento, mas que dura pouco tempo; nada que justificaria uma queda no meu desempenho tanto tempo depois. A não ser que fosse mesmo uma tarde de sexo realmente alucinante, de verdadeiro esforço físico, o futebol logo em seguida... Mas então não seria em razão do gozo em si, mas do exercício físico, mesmo.

Aparecida sabe não ser esse o caso. Esta minha terapeuta – a primeira negra retinta que conhecerei em uma posição de saber, e que nisso talvez vá me ajudar tanto quanto com seus silêncios inquisidores – sabe que eu ainda nunca transei, sabe os problemas que tenho em relação a isso, conhece como ninguém as minhas dificuldades, entende os meus dilemas. Entende ou ao menos finge como ninguém entender. Melhor que nada.

Aparecida ainda diz mais algumas coisas sobre o assunto, mas logo introduz outra direção para a conversa, como sempre sem que eu perceba. Quando vejo, já estou outra vez sofrendo os exercícios de respiração holotrópica sem nunca conseguir recuar até o instante necessário, em seguida desenhando com raiva estas mandalas que só subjetivamente eu vou ser capaz de interpretar, mas como eu serei capaz.

Aparecida hoje não sabe, eu mesmo não sei, mas infelizmente eu não guardarei esses desenhos por toda a vida, como a vida parece recomendar: muito tempo antes de eu começar a escrever esta tese eles já terão virado cinzas em uma das minhas tantas noites de colapso, no início da juventude, na segunda década de vida. Bem, antes elas do que eu, sempre esse o plano. Até agora o sucesso, que é como se diz nos grupos de apoio: *um dia de cada vez*.

— *Tais camas se apresentam sob três formas. Uma, que se encontra na natureza, obra, segundo penso, de Deus. Outra, feito pelo carpinteiro. E outra mais, a do pintor. Logo, pintor, carpinteiro, Deus: aí temos os três mestres das três espécies de camas.*

Platão (pela voz de Sócrates, seu mais incrível personagem)

Platão define o artista – pensemos nele de um modo geral: o poeta, o pintor, o escritor etc. – como um fazedor cujas obras estão distanciadas três graus da realidade essencial, a realidade verdadeira, primeira, a “natureza”, já que imitam o que já seria uma projeção dessa realidade. Em razão desse alto grau de distanciamento, o filósofo vai desancar o artista e defender a sua não inclusão no seu ideal de cidade. O entendimento de Platão é o de que, por esse distanciamento de três graus, a produção do artista é capaz de atingir apenas uma parte muito ínfima da verdade das coisas.

O básico do postulado de Platão nessa seara fora o seguinte. 1) No plano da realidade “essencial”, existiria a ideia primeira e única de cada coisa. Lá estaria, por exemplo, a ideia essencial de cama, a cama verdadeira. 2) Aí, no plano da nossa realidade material, do mundo aparente, teríamos as nossas camas *de fato*, isto é, estas camas singulares, determinadas e úteis em que nos deitamos para dormir e transar, a minha cama, a sua cama, toda esta variedade de camas das quais nos lembramos nas horas mais impróprias de nossa psicologia&emoções... — e todas fabricadas tendo-se como referência aquela noção única e essencial de cama, um grau anterior a essas nossas camas de fato, feitas de madeira e parafusos. 3) Por fim, no plano do trabalho artístico, como imitações dessas camas que já seriam de segundo grau em relação à cama essencial, teríamos então as camas que são desenhadas pelo pintor, cantadas pelo poeta, descritas pelo prosador, estas então camas de terceiro grau, por representarem, no entendimento de Platão, não a cama essencial, mas camas reais que já seriam simulacros da cama essencial.

E é aí que reside o problema, segundo Platão. Em razão dessa distância, defende o filósofo, as imagens produzidas pela arte imitativa dos artistas fazem-se “companheiras, amigas e associadas da porção do nosso íntimo mais afastada da razão e em que nada se encontra de são e verdadeiro”,²⁴³ e, por isso, são inúteis à cidade. Mais do que isso, essas imagens seriam

²⁴³ PLATÃO, *A República*, 2016, p. 805-807.

mesmo nocivas à cidade, em razão de alimentarem e fortalecerem a parte “maldosa da alma”²⁴⁴ humana — a saber, a sensibilidade, nisso arruinando o elemento racional de que a cidade justa não poderia prescindir. Em certo momento, pela voz de Sócrates, Platão vai mesmo dizer, *full pistola*: “Aliás, ainda não formulamos contra a poesia a mais grave acusação: o que há de mais terrível nela é o fato de poder estragar as pessoas sérias”.²⁴⁵

De fato, Platão vai até assumir que o artista faz umas paradas bacanas de ver e ouvir: em seu diálogo com Glauco, ele chega mesmo a confessar a sua “velha afeição a Homero”, dizendo de uma reverência que lhe dedica desde criança. Contudo, para Platão, algo que se limite a tocar a sensibilidade humana não pode ser útil a uma cidade que se queira funcionalmente racional: antes, colabora contra ela.

Platão vai ilustrar essa noção de inutilidade da produção artística para a cidade justa ao afirmar que assim como o pintor pinta a cama, mas não faz a cama, o poeta canta a guerra, mas a não realiza, e canta a tática militar, mas não a executa, e canta a administração das cidades, mas não a administra, e canta a educação do homem, mas não o educa — *et cetera*. Como se pode ver, Platão parece ter sido o primeiro a se incomodar com o fato de o artista ficar por aí de conversinha, puxando o seu cigarrinho maroto, em vez de “trabalhar” em algo chato.

A autoficção, em sua singularidade, me parece se propor como um (efeito de) tensionamento desse postulado primordial sobre a questão mimética e representativa da arte. Enquanto as narrativas literárias estão situadas, pelo que estabeleceu Platão, em um terceiro grau de afastamento da realidade essencial, os nossos corpos orgânicos – assim como tudo o que de mais existe no plano desta nossa realidade material mezinha, como as camas em que eles se encontram e se deitam – estão situados no segundo grau. A autoficção, supondo realizar-se como um corpo do sujeito que escreve tal como a constituição orgânica desse sujeito é dele um corpo, requisitaria para si – para o seu corpo literário, a sua materialidade corporal, a materialidade da sua literatura –, no campo de um efeito, também o status de uma constituição de segundo grau, e não de terceiro.

Ao advogar ser uma constituição corporal tão próxima do plano essencial como é próximo dele o corpo orgânico do sujeito que escreve, a autoficção pleiteia, de certo modo, estar tão próxima da verdade essencial do sujeito quanto está o seu corpo orgânico; um grau mais próxima do que estaria dele uma obra composta sob a lógica da representatividade clássica, como a autobiografia *tout court*.

²⁴⁴ PLATÃO, *A República*, 2016, p. 813.

²⁴⁵ PLATÃO, *A República*, 2016, p. 813.

Para dizer de outro modo: dissesse respeito a camas e não a homens, a autoficção estaria advogando estar, de algum modo, no mesmo grau de uma cama real, tal como são aquelas em que nos deitamos, e não no grau do desenho de uma cama que é feito por um artista (o grau da ideia de uma cama citada por um cantor, o grau da imagem de uma cama que é detalhada por um prosador ficcional etc.). E por que ela faz isso? Por entender que, diferentemente do que ocorre em relação às camas estabelecidas pela arte representativa, na sua específica cama, a cama da autoficção, também é possível, tal como ocorre com as camas reais, em alguma medida *se deitar*.

Performativamente, por meio de sua obra, o autoficcionista sugere-se como esse fazedor que deixa de ser imitador do que já é simulacro de uma essência para ser também um imitador direto da essência, perseguidor direto dessa essência, em um seu grau contíguo, assim como a ela imitam e perseguem diretamente as camas e os corpos orgânicos com que nos defrontamos em nosso dia a dia material. Na realização do seu empreendimento artístico, o autoficcionista escreve de forma a fazer com que a materialidade literária que produz se realize – e para o máximo de efeitos possíveis se apresente – como um seu corpo tal como se realiza e se apresenta como um corpo seu a sua própria materialidade orgânica — organicidade da qual ele também, como sujeito, é o contínuo constituidor, nunca é demais lembrar. (*Dobrovsky: “O físico é essencial, a literatura é a forma de encarnação verbal do físico humano.”*²⁴⁶)

Obviamente, tudo transcorre no campo dos efeitos, é claro. A noção que me interessa trazer, contudo, é a de que a materialidade orgânica desse escritor, se considerado o postulado teórico ocidental que o século 20 nos legou a respeito da linguagem e dos sentidos, para todos os efeitos é, no limite, também um efeito (isto é: só se diz do corpo pelo dizer, não pelo ser; em qualquer situação que considerarmos linguisticamente o corpo orgânico, ele já terá transitado do segundo para um terceiro grau; ou: para manter-se no segundo grau em nossa consideração, ele dependerá da paradoxal e a rigor impossível situação de não o termos, de modo algum, considerado).

É, pois, com essas ambiguidades que a autoficção joga, e é nos impasses que essas ambiguidades estabelecem entre si (e nas possibilidades que se desdobram desses impasses) que ela, a autoficção, viceja. (*Dobrovsky: a autoficção, então, como um texto que se faz “não por imitação, mas por fidelidade ao movimento do pensamento.”*²⁴⁷) Decerto, a luta contra um moinho de vento é fruto de uma confusão. Mas ainda assim é uma luta.

²⁴⁶ DOUBROVSKY, *Entretien avec Serge Dobrovsky, par Isabelle Grell*, 2005.

²⁴⁷ DOUBROVSKY apud VILAIN, *L'autofiction selon Dobrovsky*, 2005.

*Um título deve confundir as ideias,
nunca discipliná-las.*

Umberto Eco

1981 | A morte do pai | A origem do escritor | A relação consigo mesmo eu mudei | A vida da mãe | A vida relativa | Acréscimo de incertezas | Antes de mais nada tudo | Ao menos três | Apuração de haveres | Aquele que é capaz de reconsiderar o que viu | Aqui, agora | Assim sendo | Autoecopoiese | Autotética | Balbúrdia | Borrão | Brecha | Cachorro comportado | Caráter | Cisma | Conciliação | Constelação | Crise | Culto de si mesmo | Desencontro | Desvio que triunfou | Direitos inalienáveis do homem interior | Do dar-se-conta | Em nome dos pais | Em relação a | Escritas de si, leituras de ni... | Exercício de definição de identidade e caráter | Expansão da subjetividade | Fio da meada | Fio *de* meada | Hic et nunc | Hoc est enim corpus meum | Impostor | Individuação | Infinitamente médio | Infinito | Jamais houve exemplo | Jogo sério | Livro de reclamações | Mãe | Mal-entendido | Meada | O dia dos tempos | O escritor sem leitores | O livro dos elogios | O livro impossível | O pacto autoficcional | Onomástico | Ora bolas, oroboros | Pai | Paisagem com humano | Ponto de clivagem | Presença do ausente | Propósito | Quanta | *Quantum* | Relação de forma e fundo | Religare | Ressentimento | Superfícies profundas | Tanto quanto | Teoria de nós | Três | Truth fiction | Um determinado nada | Um escritor, um jornalista e um acadêmico entram em um bar | Um livro meio chato, meio inteligente sobre a vida de Ewerton Martins Ribeiro | Um mundo perturbado | Um palito sempre tem duas extremidades | Vertical | Vida aberta | Vida de escritor.

O FIM Suspenso.

A Forma definitiva não veio, nunca vem. Deus atrasado.

A Permanência das obras na CARNE.

O EU ainda não se calou.

Mesmo quando o ar Morre o EU guarda o discurso.

O FIM sempre suspenso.

Gonçalo M. Tavares (incorporando Novalis)

Em seu aspecto romanesco, a autoficção se realiza na esteira da desagregação da forma do romance moderno que Theodor W. Adorno já havia notado em 1954.

Naquele seu ensaio sobre a *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno registrava como a complexidade do mundo moderno havia desnudado a insuficiência e a já impossibilidade da noção moderna de narração objetiva da realidade e da experiência, o que ele iria sintetizar sob o rótulo “mentira da representação”.

Escreve Adorno: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.”²⁴⁸

Desnudando as aporias do realismo romanesco face à complexidade com que o mundo passava a se apresentar no avançar do século 20, Adorno ainda diz: “Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se tornaria um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim.”²⁴⁹

Face a essas aporias, Adorno notou que aquelas tentativas de se decifrar o enigma da vida exterior, “impulso característico do romance”, começavam então a se converter, no afazer romanesco, em um “esforço de captar a essência, que aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais”.²⁵⁰ Dito de outro modo, a realidade se revelava poderosa demais, e, face a essa complexidade com que o mundo passava a se apresentar, a ideia de sugerir o real *via representação* tornava-se uma pretensão inviável de ser alcançada.

O mundo se revelava inalcançável objetivamente, e é com essa fatalidade que o romancista precisava agora lidar.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo.²⁵¹

Adorno também nota o papel da psicanálise freudiana nessa complexificação da realidade e ascensão do subjetivismo – “não está excluída da crise da objetividade literária a esfera da psicologia”,²⁵² ele diz – e o ganho de protagonismo que, face a tudo isso, a linguagem obterá, consolidando-se como o principal moinho a ser enfrentado pela literatura.

²⁴⁸ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 57.

²⁴⁹ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 58-59.

²⁵⁰ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 58.

²⁵¹ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 56.

²⁵² ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 57.

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.²⁵³

Adorno insiste que, apesar de fadado também à sua própria aporia, “seria mesquinho” rejeitar o enfrentamento que Joyce faz da linguagem considerando-o meramente “como uma excêntrica arbitrariedade individualista”²⁵⁴. Se a experiência se desintegrou, sugere Adorno; se a vida articulada e contínua se revelou ela mesma uma ficção, é pois como se não restasse outra alternativa ao romancista que não aceitar a sua sina, e então começar a jogar com ela, no campo das suas possibilidades, para então descobrir o que pode despontar desse jogo.

Ao tratar do ocaso dessa noção de mundo com sentido, um mundo passível de ser capturado e narrado, Adorno vai falar dos caminhos subjetivos que a forma romanesca *gostaria* então de seguir, face aos efeitos causados nela pelos dispositivos do seu tempo.

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo líquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopeias compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu ao indivíduo na era liberal. Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável. Karl Kraus formulou certa vez a ideia de que tudo aquilo que em suas obras fala moralmente, enquanto realidade corpórea e não estética, lhe foi concedido exclusivamente sob a lei da linguagem, ou seja, em nome da arte pela arte. O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir.²⁵⁵

É o próprio Adorno que, apropriado aqui em um modo profético, nos antecipa a noção de que a autoficção possa ser considerada um dos resultados alcançados pelo romance em razão

²⁵³ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 56, grifo meu.

²⁵⁴ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 56.

²⁵⁵ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 62-63, grifos meus.

de sua forma ter trilhado os seus *caminhos desejados*. “A disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance”,²⁵⁶ escreve o teórico, ainda que não sem fazer, assim como nos soa, um juízo de valor negativo sobre esse tipo de registro literário.

A autoficção se realizaria como essa literatura em que o mundo externo, em razão da impossibilidade de se relatar literariamente a sua verdade, é tragado para o mundo interior do sujeito e relatado aí, quando sediado e submetido às leis desse mundo, desse nível de realidade, em sua lógica e causalidade próprias. Trata-se de perceber a ascensão de um romanesco em que “a diferença entre o real e a imago é cancelada por princípio”²⁵⁷, como Adorno nos conduz a notar; a ascensão de um romanesco em que o real e a figuração do imaginário não se opõem e nem apenas dialogam, mas efetivamente se articulam e conjugam; a ascensão de um romanesco em que o sujeito literário “se declara livre das convenções da representação do objeto” e nisso “reconhece ao mesmo tempo a própria impotência”.²⁵⁸

Como um retorno a algo de anterior à modernidade e à pós-modernidade,²⁵⁹ e ao mesmo tempo como um signo do devir-outro desses regimes históricos, a autoficção se realiza como um estado da arte dessa “epopeia negativa” que Adorno entreviu, cuja realização não é simplesmente estética, mas corpórea, material – política, naturalmente –, e reflete a carência de sentido e a sujeição à linguagem em que o mundo e o sujeito então se descobriram — daí toda a sua dissonância, todo o seu abandono.

Seria a autoficção... Melhor o que tento dizer: se nos livramos um pouco do juízo de valor pelo juízo de valor; se limamos o caráter pejorativo que Adorno imprime ao sentido de inferioridade do seu *sub-*, e permitimos que nele prepondere um sentido então já menos valorativamente marcado de simples subordinação hierárquica; então seria a autoficção, ficamos claro aqui, a “sublitteratura biográfica” que todo esse processo descrito por Adorno legou ao nosso tempo. É ela, a autoficção, a realização dessa literatura própria de um tempo

²⁵⁶ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 57.

²⁵⁷ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 62.

²⁵⁸ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 62.

²⁵⁹ Disse retorno “a algo de anterior à modernidade e à pós-modernidade”, mas é possível dizer mais precisamente: retorno a um *ethos* anterior ao Luciano de Samósata de *Das narrativas verdadeiras* e ao Aristóteles da *Poética*, isto é, retorno a um tempo em que verdade e ficção se entrelaçavam nos textos de prosa de modo a não se distinguirem não apenas quando a ficção assumia as feições de historiografia, mas também quando a historiografia se dava a liberdade de inventar o que queria, como me lembra a professora Lucia Sano em sua dissertação de mestrado (SANO, *Das Narrativas Verdadeiras*, de Luciano de Samósata, 2008.) Como marco desse processo de distinção entre verdade e ficção, vale lembrar o que anotou Aristóteles na *Poética*, estabelecendo talvez pela primeira vez essa distinção: “O historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa [...], mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido.” (ARISTÓTELES, *Poética*, 2017, p. 97).

desencantado, um mundo desencantado, “uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos”,²⁶⁰ um tempo de homens desencantados, mas que estimam algum reencantamento possível e por meio da sua escrita o perseguem.

É o que faço aqui, de certo modo. De um lado, assolado pelo sentimento da impossibilidade de alcançar o sensível por meio de uma narração, dou-me ao tratamento teórico de tudo isso que nos toca, essa espécie de saída pela direita que vários escritores frustrados encontram, ao tornarem-se acadêmicos (algo semelhante motiva muitos os que se tornam jornalistas). De outro, ao tratar da teoria nesses termos mais declaradamente sensíveis, tomo caminho na direção de um reencantamento da minha vida, da qual sentia ter perdido em algum momento o fio de meada.

De repente, o sujeito se descobriu em um mundo paradoxal, em que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”,²⁶¹ escreve Adorno. É em face desse paradoxo, e de todas as complexas questões que a ele subjazem, que a autoficção vai despontar como forma e conceito pouco mais de duas décadas depois, sob a pena de Serge Doubrovsky, um modo textual em que “a violação da forma é inerente a seu próprio sentido”.²⁶²

“O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato”,²⁶³ anotou Adorno. É, pois, disso que se ocupa o romance autoficcional dubrovskiano, buscando, por suas próprias vias tortas, algum reencantamento possível — nem que seja o reencantamento consigo mesmo, com as suas próprias aporias.

A totalidade é a verdade.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

A totalidade é a não verdade.

Theodor Adorno

A totalidade é simultaneamente a verdade e a não verdade.

Edgar Morin

Nada que eu pudesse declarar aqui seria capaz de melhorar esta imagem.

²⁶⁰ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 58.

²⁶¹ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 55.

²⁶² ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 60.

²⁶³ ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2012, p. 56.

O inconsciente é o discurso do outro.

Jaques Lacan

A noção de autoficção que estou estabelecendo aqui se situa no âmbito daquilo que Jacques Rancière define o regime estético das artes, isto é, um regime que coloca em estado de suspensão o regime representativo anterior, que encontrava “suas legitimações teóricas primeiras na elaboração aristotélica da mimesis”²⁶⁴ e pressupunha “o pensamento como ação que se impõe a uma matéria passiva”.²⁶⁵ Diferentemente daquele, o que se tem agora é um regime que se estrutura sobre as bases de um constante movimento entre *logos* e *páthos* — assim como, no seio de ambos, entre atividade e passividade.

Nesse regime, o que pensa e o que é pensado, o que se move e o que respira, o que realiza a ação e o que a sofre é tanto o pensamento como a matéria, é tanto o sujeito como o objeto, em alternância contínua. “O que chamei há pouco de revolução estética é exatamente isso: a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”,²⁶⁶ escreve Rancière.

Trata-se de um regime que “é testemunha de certa selvageria existencial do pensamento, na qual o saber se define não como o ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente”.²⁶⁷ É no âmbito dessa equivalência trágica entre conhecimento e sofrimento, no âmbito dessa relação dramática entre *mathos* e *pathei*, entre a aprendizagem e a experiência da dor que se situa psicologicamente a autoficção.

“Essa solidariedade das coisas do pensamento e das coisas da doença é ela mesma solidária do novo regime de pensamento das produções da arte”,²⁶⁸ escreve Rancière. O autoficcionalista, nesse sentido – à moda de um Édipo, podemos pensar, para nos mantermos no diálogo com as imagens do gosto de Freud – é aquele que age absolutamente e padece absolutamente.

²⁶⁴ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 49.

²⁶⁵ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 25.

²⁶⁶ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 25.

²⁶⁷ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 26.

²⁶⁸ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 27.

O mesmo se aplica ao seu leitor: ao mesmo tempo em que age absolutamente, em sua intenção de perscrutar o texto autoficcional em seu mistério, ele padece absolutamente a impossibilidade de se superar nessa tentativa de perscrutação. “É precisamente através dessa identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte”²⁶⁹, diz Rancière.

A literatura própria desse regime (da qual se está tomando aqui a autoficção como uma manifestação exemplar) surge então não como um mero instrumento à disposição do escritor, mas como um testemunho da sua condição ontológica e das questões concernentes ao seu próprio inconsciente e, paralelamente, ao inconsciente estético de que Rancière fala.

Essa literatura é o resultado terceiro e articulado do que alcança esse escritor simultaneamente como convocação dionisíaca e alumbramento apolíneo, e que o atravessa simultaneamente como intenção e condição, como desejo e fado, como pensamento e não-pensamento. Trata-se de uma literatura que é menos o material que dá *sentido* a algo, como se poderia inicialmente sugerir, e mais o testemunho do próprio caráter fugidio do sentido, o testemunho da sua intermitência, da sua contingência: a literatura da *presença*, do efeito de presença de que Gumbrecht trata.²⁷⁰

Trata-se de uma literatura própria de

um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*. E é essa identidade que doravante dá testemunho do fato da arte.²⁷¹

A autoficção é uma manifestação dessa literatura antirrepresentativa de que Rancière fala (ou pós-representativa — ou outra vez não-representativa, se pensarmos no que teria postulado Giambattista Vico na sua “ciência nova”, a que Rancière se refere²⁷²), uma literatura que se manifesta como uma presença e insurge como “testemunhos da existência de certa

²⁶⁹ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 27. Aqui, partindo de Rancière, vou estabelecer que esse “próprio da arte”, nesse novo regime de que estamos falando, transcende o campo da arte e transvasa para o campo do que antes era entendido como extra-artístico, subsumindo este naquele, e ambos na indiscernibilidade que é própria do pacto autoficcional.

²⁷⁰ Em Gumbrecht, a expressão *produção de presença* “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, *Produção de presença*, 2010, p. 13). Na expressão, a palavra “produção” não se refere à fabricação de artefatos — antes, retoma o sentido latino de *producere*, isto é, o sentido de se trazer para diante, de se levar ou empurrar para a frente algo no espaço, fazendo desse algo um objeto de percepção. Nesse sentido, produz-se presença quando algo, por meio do efeito desse movimento de emersão “vir para a frente”, ganha um efeito de tangibilidade. De igual modo, em Gumbrecht, a palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal, conquanto não a exclua. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e com os seus objetos. Nesse sentido, dizer que uma coisa se faz presente implica dizer que ela se faz tangível por mãos humanas, e que pode ter impacto imediato em corpos humanos.

²⁷¹ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 30-31.

²⁷² Cf. VICO, *Ciência nova*, 2008.

relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante”.²⁷³ Jacques Rancière define assim a estética:

Para mim, estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento.²⁷⁴

Ao tomar as “coisas da arte” como “coisas de pensamento” no fim do seu enunciado, Rancière nos faculta subtrair por um momento a palavra “arte” do seu argumento, liberando-o por um instante da restrição significativa estabelecida pelo termo, para substituí-la por “pensamento”. Com isso, podemos anotar – sem prejuízo de fidelidade ao filósofo – que para ele estética parece dizer respeito mais genericamente a um modo de pensamento sobre as coisas ~~da arte~~ *de pensamento* em si mesmas, e não apenas sobre as coisas de pensamento quando já estabelecidas como coisas da arte.

O que tento demarcar aqui, falando mais claramente, é que Rancière ajuda a pensar a estética, esse regime estético de que se veio falando, como um regime que é, antes que artístico, mais genericamente histórico: não apenas um regime histórico *do* pensamento da arte, mas um regime histórico do pensamento em si mesmo, um regime da experiência sensível do pensamento, do seu modo de se realizar, algo que transcende a noção de arte em sentido estrito, tal como a temos estabelecida no paradigma representativo ocidental.

Aqui, eu estou pensando a estética não como um nome novo para designar o campo da arte, o seu domínio, e nem mesmo como uma configuração específica desse domínio, como anotou Rancière, mas sim pensando-a em face do que parece ser uma extensão que ela tem promovido de si mesma em direção a certa ubiquidade na contemporaneidade. Nesse sentido, ela marca sim uma transformação no regime do pensamento da arte, mas uma transformação no sentido de um alastramento do *artístico* ao campo do pensamento como um todo, estabelecendo o que tenho evocado aqui como a indiscernibilidade irreduzível do autoficcional.

Rancière denomina esse novo modo de pensamento simplesmente como regime estético da arte: “um modo específico de conexão entre as práticas e um modo de visibilidade e de pensamento dessas práticas, isto é, em última análise, uma ideia do próprio pensamento”.²⁷⁵ Por

²⁷³ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 10-11.

²⁷⁴ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 11-12.

²⁷⁵ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 46.

meio da transnomação de viés metonímico que faço aqui, o que estou tentando é nos fazer notá-lo, de forma mais geral, como um regime estético do pensamento *ponto*, cuja vocação, esta sim, é a de atravessar as coisas do pensamento com algo de artístico, estejam ou não situadas no âmbito delimitável do que possa ser entendido como (uma obra de) arte.

Estamos falando, então, de um regime histórico em que já não parece mais possível, funcional ou mesmo viável distinguir cartesianamente arte e mundo, arte e vida. Se antes arte e vida se relacionavam sobretudo sob os signos da interpretação, da imitação, da representatividade, da causalidade, da linearidade (note que em todas essas colocações subjaz uma noção binária), agora, no regime estético ora instaurado, arte e vida parecem se retroalimentar em intercorrência – não de modo local, mas global – e se confundir, de modo = a em certas situações efetivamente se indistinguem.

Nesse novo regime histórico, as coisas do pensamento, ainda em sua instância de origem, ocasionalmente (in)surgem já como coisas da arte, tornando difícil a cartografia de um suposto trânsito que seria realizado por elas entre vida e arte ou arte e vida, mundo e arte ou arte e mundo. Nesse regime, a situação tópica das coisas do pensamento se torna nebulosa, e àquela antiga conjunção opositiva (“ou arte, ou vida”) sobrepõe-se uma muitas vezes insuperável conjunção aditiva (“arte e vida” ou “nem arte nem vida”).

Nesse regime estético, à moda do que ocorre ao nível quântico, as coisas do pensamento parecem situadas em mais de um lugar *ao mesmo tempo*, o que impossibilita a sua precisa cartografia.

O que Rancière nos faz ver, podemos avançar, é que o estético se instaura como um regime em que as coisas do pensamento agora se fazem ver *sempre* como um “ver demais” ou “ver de menos” — seja no intercurso daquilo que costuma ser considerado formalmente como o âmbito “artístico” (o campo intertextual de um romance, por exemplo, para nos circunscrevermos à perspectiva literária), seja no intercurso da vida factual, da vida evidente (o campo do mundo extratextual).

É nesse sentido que o regime estético de que se está falando aqui – o regime estético do nosso decurso histórico, esse *zeitgeist* – se diferencia do regime representativo que lhe é anterior: se, antes, o mundo da factualidade comezinha, o “mundo real” se distinguia do mundo da arte por ser um mundo de um ver em uma suposta justa medida, agora ambos os mundos já postulam de saída essa visão redimensionalizada, essa visão estetizada das coisas do pensamento, confundindo-se.

Dito de outro modo, se antes o “ver demais” ou “ver de menos” sugeriam por si mesmos o estatuto artístico (ou estético, lúdico, fictício, poético) das coisas do pensamento, e o “ver em

uma justa medida” sugeria o estatuto não artístico (real, factual, não fictício, natural) dessas coisas, agora já não é mais possível fazer essa distinção: aquilo que antes tomávamos como real não raro se nos afigura em uma perspectiva já de saída algo artística, estetizada, dificultando ou mesmo inviabilizando, no decurso da experiência sensível, a precisa distinção do que seja o artístico e do que seja o não artístico.

O regime estético do pensamento é este em que, de repente, já não nos sentimos mais tão seguros para situar topicamente a ocorrência artística em face de um contexto que lhe faça contraste, delimitar qual seja o seu tempo e o seu espaço, as suas fronteiras, o seu estatuto, onde ela começa e termina, se começa e termina.

De repente, neste novo regime, praticamente tudo – seja no corpo de um texto literário, de um quadro ou de um filme, seja fora deles, no plano mesmo da nossa experiência orgânica da vida corrente – tudo já se apresenta atravessado por certo hipsterismo, por certa propensão à (auto)ironia;²⁷⁶ tudo já surge e insurge atravessado por certo caráter *kitsch*, por algum exagero melodramático, algum revestimento forjado de valor;²⁷⁷ tudo já surge perpassado por algum *camp*, por certa duplicidade de sentido, certo esoterismo, certo exotismo, certa inaturalidade: tudo surge já atravessado por algum artifício, já de saída estabelecido sob o signo de um “entre aspas”; surge, enfim, já atravessado por certa afetação de estilo, que será ou de exagero ou de atenuação; surge já atravessado por certa extravagância jocosa (como é o caso da redação particularmente abarrocada que estabeleci para este parágrafo, fazendo dele um metaexemplo disso que estou dizendo, dê-se agora a oportunidade de notar) que faz do extraordinário continuamente ordinário — e por aí vai.²⁷⁸

O regime estético é este em que tudo, seja no âmbito do que até então se delimitava como o artístico, seja no âmbito da vida corrente, factual, insurge já de saída afetadamente: ora como que num estado de saturação, à moda de uma fotografia praiana de Martin Parr, ora contrastado à moda do preto-e-branco de Sebastião Salgado — aquele preto-e-branco que dilui até mesmo o mais tenebroso horror em uma asséptica e estéril beleza, para o desespero de Adorno, que se revira agora no túmulo.

Trata-se, de fato, de uma revolução, o que temos vivido: uma “revolução estética que revoga a ordem causal da representação clássica e identifica a potência da arte à identidade

²⁷⁶ Cf. WAMPOLE, *Como viver sem ironia*, 2013.

²⁷⁷ Cf. MOLES, *O kitsch: a arte da felicidade*, 1972.

²⁷⁸ Cf. SONTAG, *Notas sobre Camp*, 2020.

imediatos dos contraditórios, o *logos* e do *pathos*. Ela pressupõe uma literatura que repousa sobre a dupla potência da palavra muda”,²⁷⁹ anota Rancière. Mais:

A revolução silenciosa denominada estética abre espaço para elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. Há, portanto, sob um ou outro aspecto, uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, a qual é dotada de uma potência específica. A essa ideia de pensamento corresponde uma ideia de escrita. Escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e da sua potência intrínseca.²⁸⁰

É no âmbito dessa identidade entre contraditórios; no âmbito dessa palavra que se insinua menos como sentido que como presença, menos como a iluminação do *logos* que como a obscuridade do *pathos* (mas um *pathos* que não para de dizer, um *pathos* que diz em excesso); é no âmbito dessa *tagarelize muda* que, pois, a autoficção faz casa, e se realiza como um sintoma do inconsciente do autoficcionista e de um tempo. A autoficção é o que se realiza por meio dessa escrita que é simultaneamente tagarela e muda: muda porque é incapaz de dizer o que almeja dizer (pois o que visa dizer, o real, é inalcançável via simbolização) e tagarela porque, indiferente a essa impossibilidade, ela se entrega ao afã de tentar dizê-lo. A autoficção é essa entrega quixotesca, essa procura.

À palavra viva que regulava a ordem representativa, a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz. Ou seja, a escrita. Mas ela o faz segundo duas grandes figuras que correspondem às duas formas opostas da relação entre pensamento e não-pensamento. E a polaridade dessas figuras descreve o espaço de um mesmo domínio, o da palavra literária como palavra do sintoma.²⁸¹

A autoficção é essa literatura que surge não como representação, mas como testemunho do *inconsciente estético* de que fala Rancière, esse inconsciente que é consubstancial ao presente regime estético do pensamento, em que a palavra literária é sintoma. Ao mesmo tempo, a autoficção é ela mesma um sintoma desse regime estético, desse regime enquanto *zeitgeist*.

Cabe demarcar – para, digamos, situarmos o limite até onde a psicanálise vai nesta conversa – que esse inconsciente estético de que estamos falando estabelece com o inconsciente

²⁷⁹ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 76.

²⁸⁰ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 33-34.

²⁸¹ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 35.

freudiano relações que são ao mesmo tempo de cumplicidade, concorrência e conflito. “Trata-se propriamente do combate entre dois inconscientes, entre duas ideias daquilo que está por debaixo da superfície polida das sociedades, duas ideias de doença e de cura das civilizações”,²⁸² escreve Rancière. Mas isso pode ser explicado de forma menos complicada.

Como sabemos, o trabalho que a psicanálise realiza com o inconsciente freudiano labuta com o *pathos* visando conduzi-lo a algum *logos*. É, pois, nisso que o trabalho que se realiza no âmbito do presente regime estético dele se diferencia. Nesse novo regime, o trabalho que se realiza relativamente ao inconsciente estético é da ordem do jogo, da ludicidade, e não visa conduzir o *pathos* ao *logos*: antes, esse trabalho estabelece uma identidade do *pathos* com o *logos*.

Que é o que faz o autoficcionalista, em seu o trabalho autoanalítico, na medida em que visa fazer dele simultaneamente arte: em vez de tentar reduzir o *pathos* ao *logos*, ele os identifica, articulando saber e não-saber, agir e padecer. A autoficção é o estado da arte dessa arte de autonomia antirrepresentativa, uma arte que se realiza como um “testemunho da ação das forças que ultrapassam o sujeito e o arrancam de si mesmo”,²⁸³ como escreve Rancière; uma arte que postula “uma nova ideia de comunidade sensível, uma vida idêntica à arte, uma arte idêntica à vida”.²⁸⁴

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

Manoel de Barros

Desterrada é a árvore que viceja durante a queda.

Árvore a cair eternamente, abismo adentro, as raízes expostas, sem nunca alcançar o fundo (que o abismo, se abismo, não tem fundo); e sem nunca alcançar a morte, dada a umidade do abismo (seu ar lhe hidrata as raízes): o caminho dessa queda é o caminho do desterro.

Nesse sentido, o mapa do desterro, caso alguém se desse a desenhá-lo, seria vertical: cartografa-se o desterro como se cartografaria não o nado sôfrego do naufrago inconsciente, mas o mergulho penúltimo do excitado pré-afogado. Desterrada é essa árvore que, após se desprender da margem do abismo, viceja enquanto há queda.

²⁸² RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 72.

²⁸³ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 77.

²⁸⁴ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, 2009, p. 64.

O desterro começa quando se alcança, simultaneamente, a maior distância possível do início e do fim. O caminho do desterro é aquele que trilhamos a partir desse ponto, de forma a seguirmos nos afastando simultaneamente de ambos os marcos terminais, partida e chegada.

Desterrado é o homem que vive em país algum, exceto a sua nação virtual, terra de todos os seus concidadãos, e ali frutifica. O desterro é a potência desse destino a alcançar, o passado porvir: a promessa com que sonha o eterno estrangeiro, desde a sua primeira noite no mundo.

Sim, o desterro é essa impossibilidade de voltar ao interior que se anuncia na própria denúncia da impossibilidade de se alcançar a metrópole de qualquer geografia pessoal. Não se equivoca quem deduz que o mapa do desterro é um mapa da literatura.

O desterro, em muitos casos, é a capital deserta para onde o escritor emigra eternamente, ao ser o si mesmo, em si mesmo.

Desterrada é a árvore que viceja durante a queda: isso implica dizer que o desterro é a ocasião eterna – que se passa por lugar, mas só enganosamente – em que eu te encontro e reconheço, à espera do banquete.

O desterro é esse lugar em que lembramos estar mortos. Lugar reservado para nós, onde você conjuga a sua com a minha solidão.

Pois é, sou exatamente eu. Típico, lamentável, inadmissível, mas, meu Deus, verdadeiro.

Serge Doubrovsky

Uma curiosidade: nem mesmo Doubrovsky, que estabeleceu os parâmetros conceituais do que seria uma autoficção, cumpriu à risca um dos compromissos aludidos por esses parâmetros — especificamente, o de só trabalhar com acontecimentos e fatos estritamente *reais* em sua ficcionalização. *A posteriori*, descobriu-se que o sonho decifrado pelo psicanalista na cena central de *Fils* nunca foi abordado durante a sua verdadeira análise.²⁸⁵

Contudo, menos que criar um empecilho ao avanço desta nossa reflexão teórica, esses dois procedimentos de Doubrovsky – primeiramente, ter secretamente *escrito* um

²⁸⁵ Teria sido Doubrovsky mesmo a revelar que sua narrativa mobiliza fotos irreais em sua construção. Anota Philippe Gasparini: “Ele confessará mais tarde que o sonho que é decifrado pelo psicanalista na cena central nunca foi abordado durante a verdadeira análise. Trata-se, em quase 200 páginas, de uma sessão fictícia.” (GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014 p. 190.)

acontecimento inventado, quando o discurso ilocucional do paratexto do livro sugeria que a obra só se valia de acontecimentos reais; depois, ter eventualmente *revelado* a utilização desse coringa em meio à sua canastra literária – nos possibilitam avançar naquilo que se pretende dizer sobre o singular modo de funcionamento do pacto autoficcional.

E o que se pretende dizer? De saída, que esse pacto se estabelece tomando a autoficção menos como um gênero em sentido estrito, tal como tradicionalmente se costuma recuperar o termo (ou seja, menos como gênero no sentido de uma classificação que se atribui a uma obra em razão de características intrínsecas suas, a despeito do seu modo de recepção), e mais como um *regime de leitura*, em um processo que estabelece uma dependência contínua do leitor e do seu modo de fruição para que o estatuto autoficcional da obra se realize e o gênero se sustente.

O que estamos dizendo, então, é que o nível de realidade em que a autoficção se realiza submete-se a um *princípio de incerteza literário* semelhante àquele princípio de incerteza que fora formulado por Werner Heisenberg no fim dos anos 1920 para tratar do comportamento dos objetos no nível de realidade subatômico.²⁸⁶ Esse princípio de incerteza literário nos diz que, ao nível de realidade da autoficção, é impossível que o leitor frua a experiência da autoficção naquilo que ela efetivamente propõe e, simultaneamente, determine o caráter ficcional ou não-ficcional do seu texto, o seu caráter de falso ou verdadeiro.

O leitor de um texto de *predisposição autoficcional* só se mantém no âmbito de uma experiência de fruição *efetivamente* autoficcional enquanto resta incapaz de localizar no texto lido indicadores que lhe permitam determinar o seu caráter estritamente ficcional ou estritamente não-ficcional. Se se torna capaz de fazer essa determinação, o leitor escapa da fruição efetivamente autoficcional — por conseguinte, o texto também escapa desse estatuto.

Na instância da autoria, portanto, o estatuto autoficcional de um texto será sempre contingente e potencial; a efetiva realização do seu regime de fruição autoficcional dependerá da recepção, isto é, da capacidade de a obra manter cada leitor, na singularidade da sua subjetividade e do seu repertório, subjugado continuamente ao pacto de leitura autoficcional.

Além disso, serão ainda determinantes para a sustentação desse pacto as escolhas editoriais feitas nas sequentes publicações e traduções da obra, como lembra Nabil Araújo:

Quaisquer que sejam os poderes que se queira atribuir a este pretenso pacto, não se pode ignorar, contudo, que a “intenção do autor” quanto ao que ele próprio escreve é apenas o primeiro e o mais estável dos regimes de genericidade a se levar em conta,

²⁸⁶ O princípio de incerteza de Heisenberg vai estabelecer que, no nível de realidade quântico, em razão dessa sua dualidade intrínseca, nós não podemos conhecer com absoluta certeza a posição de um objeto e, simultaneamente, a sua “quantidade de movimento” (produto da massa de um corpo por sua velocidade): quando mais precisamente conhecermos um dos valores, menos saberemos do outro.

havendo ainda um regime “leitorial”, correspondente às grades interpretativas aplicadas a um texto ao longo do tempo, muitas vezes à revelia do autor, além de um regime “editorial”, correspondente às determinações e modificações de enquadramento de um texto acarretadas por suas publicações e/ou traduções sucessivas. Em suma: que a genericidade de um texto “resulta de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitorial”.²⁸⁷

Nabil destaca a importância que terá, para a manutenção do estatuto de autoficção de um texto pretensamente autoficcional, o trabalho editorial realizado em suas diferentes edições. O que se quer dar a ver, aqui, no caso da autoficção, é que a simples subtração formal de um rótulo “romance”, por exemplo, em uma tradução ou nova edição de uma obra, pode ser suficiente para fragilizar o seu estatuto e a sua competência para firmar um efetivo pacto autoficcional com o leitor.

Philippe Lejeune assumiu o fato de que, em casos radicais de ambiguidade e/ou vagueza, as decisões contratuais terminam se deslocando para o campo da recepção, e “tudo depende então da decisão do leitor”²⁸⁸ sobre como ele lerá a obra. Ora, mas o que a autoficção faz? Após estabelecer uma específica ambiguidade, estorva continuamente essa tomada de decisão do leitor e se estrutura para que, caso essa decisão seja ainda assim tomada arbitrariamente, como que contornando esse estorvo, ela vá sempre resultar insatisfatória, insuportável, reconduzindo o leitor ao estado de indiscernibilidade anterior.

O pacto autoficcional consiste justamente na manutenção desse estorvamento e desse impedimento em cada trânsito entre as letras, em cada trânsito entre os significantes. E, como escreveu Eneida Maria de Souza, essa

desestabilização do referencial produz a invenção e a estetização do texto, não mais subordinado à prova de veracidade. Esta seria a condição necessária a ser percebida pelo leitor. Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do narrador, 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 de mão dupla a ser seguida tanto pelo escritor quanto pelo leitor.²⁸⁹

O que estamos dizendo aqui, então, é o seguinte. Se, ao cotejar o argumento textual com o próprio repertório (os dados da realidade extratexto de que dispõe), o leitor se descobre capaz de circunscrever, no texto, algo (de um trecho específico a uma noção subjetiva geral) que o determina indubitavelmente como ficcional ou não-ficcional, a experiência autoficcional de

²⁸⁷ ARAÚJO, *Exumações: do autor*, 2020, p. 16. (Neste parágrafo, Nabil Araújo cita e parafraseia argumentos que Jean-Michel Adam e Ute Heidmann estabelecem em ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Tradução de João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011, p. 19-20.)

²⁸⁸ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 38-39.

²⁸⁹ ENEIDA, *Autoficção e sobrevivência*, 2017, p. 113.

fruição a que ele estava submetido suspende-se, transitando para uma experiência de fruição ou romanesca, ou autobiográfica.

É nesse sentido que a autoficção, ainda que justifique ser pensada como um gênero, se configura menos como um índice classificativo estritamente prévio e mais como um regime de leitura: sua vigência e sua manutenção genérica funcional vão depender justamente de como vai transcorrer o ato de leitura individual, em razão dos repertórios que o leitor tem, das atualizações que ele será capaz de fazer desse repertório por meio de verificações no plano extratextual durante a leitura e da competência do autor em compor uma verossimilhança interna e externa capaz de sustentar esse leitor no estado de indiscernibilidade que o pacto autoficcional prevê.

A autoficção é como um doce que se saboreia de olhos fechados, e que só resiste no seu sabor próprio, o sabor do mistério (doce e amargo simultaneamente), se por alguma razão aquele que saboreia é mantido na condição de incapaz de enxergar. Se, por alguma razão (talvez incomodado com o sabor amargo que lhe alcança a língua junto ao sabor que lhe agrada), esse que saboreia arranja um jeito de efetivamente ver, aquilo que lhe alcançava ambigualmente passa a lhe *saber* univocamente insosso. Autoficção: um texto que só vigora como tal à medida que se faz continuamente capaz de sustentar o leitor nesse insuperável estado de suspensão, sustentar o leitor nessa contínua e insuperável incapacidade de discernir se o que lê no texto, articulado ficcionalmente, é, enfim, “verdade” ou “mentira”.

Só somos capazes de fruir certas belezas à medida que não somos capazes de as decifrar. Decifra-me e deixo de existir, é o que diz a esfinge, nesse caso.

Ser é base de saberes.

Ricardo Cambraia (O palindromista)

“Escrevo sobre aquilo que não sei, para poder ficar sabendo”.²⁹⁰ Era o que afirmava Fernando Sabino sempre que tinha chance, tentando dar a ver o que lhe motivava a literatura. Lembro como hoje do quanto essa frase me marcou, quando a li pela primeira vez.

Assim também é para mim hoje. Esta tese, por exemplo: mais do que tudo, diz respeito ao meu desejo de saber.

²⁹⁰ STEEN, *Fernando Sabino*, 1981, p. 31.

Oriundo do verbo latino “sapĕre”, *saber* remete a entender, conhecer, compreender, mas também a provar, saborear, “ter o gosto de”, “ter o sabor de”. Aqui, quando falo em saber, miro a palavra nessas duas acepções, e não apenas naquela que é corrente no Brasil, que diz respeito ao conhecimento.

Em Portugal, o sentido gustativo do verbo *saber* é ainda bastante corrente. Ontem mesmo, quando Andreia jantava pela primeira vez em minha casa, disse-me com carinho: “sua comida sabe bem”. Não estranhei, dado o tempo em que já vivo aqui.

Ontem foi a primeira vez que eu e Andreia dormimos juntos. Vivendo já há quase um ano em seu país, soube-me bem ter finalmente dormido uma noite de amor. Estar com Andreia tem-me feito saber outra vez coisas que eu já nem mais sabia-me capaz de saber, tanto tempo fazia. Saber a vida, basicamente, e sobre Portugal. Saber bem o outro, sabê-lo em seu corpo. Esquecer o pai.

Infelizmente, não vai durar muito. Em breve eu volto ao Brasil... Vamos nos envolver mais do que o plano (que faremos), teremos dificuldades na despedida (que não teremos). Andreia, que tantas vezes esteve a vir, como não cessava de dizer, não será capaz de encontrar-me nos meus últimos dias. Eu mesmo não serei capaz de muito, em razão da coisa toda do meu pai. Foi outro dia mesmo... (Saber, sabor. *Amargo*.)

Frederico Lourenço, um dos grandes desta Universidade de Coimbra, no futuro há de escrever de passagem sobre o assunto. Especialista em línguas clássicas, ele acrescentará que, em sua perspectiva gustativa, o verbo saber diz não apenas do que tem gosto, mas também daquilo que tem “*bom* gosto”.²⁹¹ (É possível tomar o amargo como um gosto *bom*?)

A boa escritura é a do saber: a que não apenas sabe, mas sabe a um bom gosto. “Chamar ‘sábio’ a alguém implica dizer que essa pessoa tem bom gosto”, escreveu Frederico. E Barthes: “A escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor [...] Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo”.²⁹²

Escrevo sobre aquilo que não sei, para poder ficar sabendo. À luz de sua origem latina, a ideia de saber, aqui, ganha uma nova acepção. E é nesse sentido que emulo Sabino: se, ao realizar minha pesquisa, vou escrevendo sobre aquilo que nunca soube, é pelo meu interesse de ficar *sabendo*. Se disso vai resultar um conhecimento, tanto melhor, mas o que me importa aqui

²⁹¹ Disponível em <https://www.facebook.com/1070620006324316/posts/3722037727849184/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

²⁹² BARTHES, *Aula*, 2007, p. 20-21.

é outra coisa; algo que se dá antes, esta espécie de degustação ofídica, de que já falou Paul Valéry.

Eu não ficaria satisfeito se esta minha tese trouxesse um saber que soubesse mal ao leitor que eventualmente a morde, em meio à sua perseguição particular (cada um de nós está a empreender uma, queira ou não, *saiba* ou não) — ainda que, entendo, certas partes dela venham a amargar. Mas, saber *mal*... Espero que não seja esse o seu caso. Aqui, é-me tão importante estabelecer conhecimento quanto servi-lo ao ponto, nem bem nem mal *passado*, mas ao ponto presente.

CAPÍTULO DÉCIMO PRIMEIRO

SEM NEGAR A PERDA DE FÔLEGO, O AUTOR TENTA DIZER, DESDE A PRÓPRIA BURRICE, DO PACTO AUTOFICCIONAL COMO UM PACTO NEGATIVO, NISSO TENTANDO UMA FORMA DE ESCAPAR DO ESPIRAL EM QUE JÁ SE SENTE PRESO E DAR INÍCIO AO CAMINHO DO FIM

O valor da literatura

O escritor e dois amigos, um jornalista e um acadêmico, seguem bebendo no bar, e agora os três já avançam o seu quarto quinto de hora em silêncio. Como a luz do sol ganhasse o salão, o acadêmico diz para o escritor, como num insight:

- Já sei como você pode chegar a dez mil com a publicação do seu livro!*
- Como? — pergunta o escritor, acordando de um cochilo.*
- Começando com vinte mil.*



São só dois São só dois lados da mesma viagem.

Milton Nascimento, Fernando Brant

*Aquele rio
era como um cão sem plumas. [...]*

*Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem. [...]*

*Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.*

João Cabral de Melo Neto

“Os cientistas dizem que os humanos são feitos de átomos, mas a mim um passarinho contou que somos feitos de histórias”,²⁹³ diz-me Eduardo Galeano, mirando a fácil poesia. “Assim como de átomos...”, eu respondo, já sem esperança de alcançar poesia alguma.

Respondo Galeano mentalmente, enquanto me lembro da vida que vivi em Coimbra, às margens do Mondego, vivendo de o atravessar — vida da qual, é o que tomo consciência agora, eu praticamente nada disse e registrei, apesar de ter estabelecido esta aventura nestes moldes justamente para poder dizê-la, isto é, dar-lhe corpo, sedimentá-la como um tipo de memória que eu fosse capaz de guardar e seguir vivendo.

Então será assim mesmo a vida, quero dizer, a vida como a impossibilidade mesma de qualquer sobrevivência? Incapaz de dizer qualquer coisa mais sobre isso, digo sobre os átomos, na medida em que eles me facultam avançar na caracterização da autoficção e de seu pacto, haja vista a minha dificuldade de caracterizar o eu próprio.

Assim como “é impossível localizar um *quantum* num ponto preciso do espaço e num ponto preciso do tempo”,²⁹⁴ anoto então, é também impossível delimitar o “local” da autoficção: se o localizamos, não localizamos o autoficcional, mas sim o ficcional ou o autobiográfico, e o texto deixa simultaneamente de ser uma autoficção. A indiscernibilidade pactual da autoficção é uma indiscernibilidade constitutiva, fundamental e irredutível assim como “o *indeterminismo*

²⁹³ Disponível em:

https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubseciaoID=618848&Templat e=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=846191. Acesso em: 13 nov. 2020.

²⁹⁴ NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 29.

reinante na escala quântica é um indeterminismo constitutivo, fundamental, irreduzível”;²⁹⁵ e então, aí, o meu ponto.

Como os *quanta* do mundo subatômico, cuja essência é a rigor imensurável, a autoficção é também imensurável essencialmente, e se caracteriza menos pelo que é intrinsecamente que como um resultado; menos pelo que é essencialmente que pelo que provoca, o estado de fruição específico que é capaz de provocar, esse estado de fruição atravessado por uma indiscernibilidade irreduzível, que mantém o leitor em um estado de suspensão contratual.

Essa indiscernibilidade é de fato o aspecto fulcral do pacto autoficcional: encenando uma contradição, ele se exerce justamente à medida que mantém o leitor nesse seu incômodo estado de suspensão, como um cego que tateia as folhas de um contrato que, ao tomar nas mãos, já encontra assinado por si e é obrigado a cumprir ou abandonar, mas cujo teor, de um jeito ou de outro, segue incapaz de distinguir.

De tudo isso decorre a escolha que fiz de falar antes em um *pacto* que meramente em um contrato autoficcional. Procedi assim porque “o termo ‘contrato’ sugere que se trata de regras explícitas, fixas e reconhecidas de comum acordo pelos autores e leitores: no cartório, as duas partes assinam o mesmo contrato, na mesma hora”,²⁹⁶ como lembra-nos Lejeune, enquanto o termo pacto nos “evoca imagens mitológicas, como os ‘pactos com o diabo’ em que se vende a alma, assinando com o próprio sangue”.²⁹⁷

De fato, é dessa forma que se estrutura e se realiza o pacto autoficcional: menos como um documento registrado às claras e burocraticamente que como um papiro que se tivesse assinado na penumbra e distraidamente, o qual já alcançamos, em verdade, nesse seu estado já assinado, estabelecido, e do qual nunca podemos conhecer de todo as cláusulas, os artigos, os parágrafos, os incisos e as alíneas, em seus termos e implicações, sem que esse conhecimento resulte condicionalmente em despactua-las à revelia.

Hoje sonhei com um jumento semelhante a um galgo, de movimentos muito comedidos. Observei-o com atenção por estar consciente de que era uma aparição insólita, mas só me lembro de que não gostei de seus pezinhos de gente, longos e homogêneos. Ofereci-lhe ramos frescos [...] Depois o assunto era que o tal jumento nunca tinha andado nas quatro patas, mas sempre mantivera uma postura

²⁹⁵ NICOLESCU, *O manifesto da transdisciplinaridade*, 2018, p. 28.

²⁹⁶ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico (BIS)*, 2014, p. 66.

²⁹⁷ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico (BIS)*, 2014, p. 65.

humana, empinando a barriguinha e o peito de brilho prateado. Mas no fundo isso não era certo.

Franz Kafka

Tudo isso pode ser dito de uma forma mais clara se nos facultarmos uma nova digressão animal — desta vez, trazendo para a história a imagem daquele burro que, apesar de ter uma cenoura a meio metro da boca, é incapaz de alcançá-la, porque a vara em que ela está dependurada está presa em seu corpo, e à medida que ele se move na direção da cenoura, a cenoura se move junto dele. É isso o que se passa quando pensamos na pactualização que se dá no consumo de um texto autoficcional.

Só é possível fruir a autoficção conformado à posição do burro que caminha na direção da cenoura e que, a cada passo que dá, descobre e renega, e outra vez redescobre que a única possibilidade que lhe resta é caminhar e contemplar, renegando e redescobrimo — atravessado, portanto, por um contínuo incômodo — a sina de nunca ser capaz de alcançar o alimento para mordê-lo, mastigá-lo, digeri-lo, processá-lo — *sabê-lo*. A autoficção seria esse regime de leitura que, para vigorar, depende da manutenção do leitor no incômodo papel de um burro.²⁹⁸

É, pois, a autoficção o resultado desse processo por meio do qual se aproximam e se articulam essas duas instâncias: na vida da emissão, o canino autor, que, remoendo a angústia de uma ignorância imemorial, gira em torno de si mesmo, perseguindo-se em desejo; e, na vida da recepção, um muar leitor, que, remoendo o incômodo de uma indefinição, experimenta na ruminação desse incômodo um inesperado prazer. A imagem que resulta terciária dessa articulação dúbia: uma serpente, que busca se devorar pela própria cauda. Mas será mesmo?

Talvez essa não seja uma metáfora perfeitamente ajustada para o assunto de que tratamos aqui. Digo, a metáfora do burro. Ao menos é o que me alerta Myriam Ávila, professora que já havia sido a orientadora da minha dissertação de mestrado, e que agora integra as bancas de avaliação desta tese; Myriam, uma manifestação da tão necessária articulação de efetividade com afetividade em nossos campos de produção de saber, articulação de rigor e fulgor, tema do qual eu tenho paralelamente tratado aqui.

Ao ler os rascunhos dessa minha história sobre burros e cenouras ao tempo da minha banca de qualificação, Myriam alerta-me:

²⁹⁸ Se o burro dá uma de esperto e, sacudindo o corpo em subterfúgio, consegue sabe-se lá como fazer a cenoura balançar até a sua boca, ele imediatamente descobre — e é nesse exato mesmo instante — que essa cenoura da qual ele podia tão saborosamente imaginar o sabor especial, na medida em que foi capturada por seus dentes, agora deixou — justamente por capturada — de ter sabor algum singular, tornando-se apenas uma cenoura como outra qualquer.

— Essa coisa da cenoura... você tem de levar em conta que o leitor, na verdade, pode romper o pacto a qualquer momento. Ele não precisa fazer mais nada: basta fechar o livro. O autor pode avacalhar, pode querer passar uma rasteira no leitor, mas ele não tem como garantir que o leitor vai ficar com ele. Então é preciso pensar nisso; no quanto esse pacto... *no quanto esse pacto é frágil*. Penso que você superestima o poder da cenoura.

Ao pedir mais reflexão minha sobre a validade do burro como metáfora para o leitor, Myriam primeiro brinca, mas com seriedade: “Que desrespeito com o leitor!” Em seguida, fala sério, mas com graça, insistindo para que eu reflita sobre quantos leitores estariam dispostos a aceitar por tanto tempo esse tipo de demanda desconcertante.

Ao voltar ao assunto, tendo a pensar que, de fato, se ao burro não parece haver escape da cenoura que lhe oblitera o horizonte, ao leitor de uma autoficção basta abandonar a leitura para que o pacto a que ele estava submetido seja rompido e superado. Começo então a pensar na limitação de burro&cenoura como metáfora: no fim das contas, descubro, o burro aqui sempre fora eu.

A literatura, para mim, passou a ser uma tentativa de escapar de uma forma de limitação que se encontra na linguagem e só pode ser vencida pela linguagem.

Karl Ove Knausgård

“E do bar eu te vi no Tejo hoje, Toni! Vê, tu era bode!”: no palíndromo com que presenteia esta tese, o amigo Ricardo Cambraia entrevê fora do tempo a enrascada animalesca em que eu de repente me vejo metido.

A rigor, Ricardo me escreve enquanto ainda estou em Portugal, eu que distante do Brasil pré-fascista faço mais novos amigos na resistência do país do que fazia pessoalmente, Cambraia um deles; já o achado palindrômico com meu nome só me alcança com essa ênfase um bom tempo depois (*eu omíssíssimo, ué*), quando já estou de volta ao Brasil, lutando com as gorduras do gigantesco monstro em que se transformou o manuscrito desta tese e toda sorte de ajustes que ela me clama a fazer.

Pensando sobre aquilo de que Myriam me alertou, em dado momento me questiono: mas será que ainda somos capazes, hoje, de “fechar” o grande livro autoficcional em que a experiência humana mais geral da realidade se converteu? Se temos nas mãos um exemplar de Karl Ove Knausgård, por exemplo, aí sim, claro: basta abandonar o livro para que escapemos

do jugo da indiscernibilidade a que ele nos submete na experiência estética que nos propõe, e nesse ponto estamos perfeitamente combinados. Contudo, o que fazer quando a própria experiência que a vida nos faculta da realidade diária – a experiência do mundo extratextual por meio dos nossos corpos físicos, a experiência da vida factual, da vida evidente – já nos alcança em si mesma como uma experiência estética? O que fazer quando a fruição diária que temos do real iseriano já se dá atravessada por uma espécie de prisma autoficcional? Não sei como uma pergunta desse tipo possa ser respondida. De algum modo, parece-me, ela evidencia o cerne do contexto político aporético em que nos descobrimos metidos neste início de século.

A razão tem tanta culpa quanto a paixão.

J. H. Newman

É do fracasso insuperável da sua busca por se alcançar que o autor de uma autoficção alcança o sucesso do seu empreendimento literário (e existencial), isto é, a sua efetiva realização material como um livro, uma história para si. E é do fracasso da perscrutação que o leitor empreende de ambas as materialidades do autor, a orgânica e a literária (tentando dar solução para a ambiguidade irreduzível que se revela nesse intervalo), que ele obtém o seu grão de prazer — um prazer que, como tudo o que diz respeito à autoficção, é esquivo, confuso e contraditório, como que negativo, ele também atravessado por ambiguidade.

É articulando-se mutuamente nessa cultura de perseguição ingrata; é assumindo-se como insuperavelmente burros, em uma espécie de homenagem ao postulado mais famoso do mais famoso filósofo que jamais existiu: é nisso que autor e leitor dão materialidade ao que estamos conceituando aqui como autoficção, uma experiência literária cujo sucesso se realiza por meio do seu próprio fracasso; uma experiência literária cujo fracasso intrínseco é a condição de possibilidade para o seu sucesso extrínseco.

A autoficção diz respeito a esse algo de efetivamente novo (conquanto situado na esteira de ideais literários anteriores a ela) que é então colocado em cena no âmbito do *zeitgeist* contemporâneo. Escreve Descartes sobre o “novo”: “Tudo quanto se faz ou acontece de novo é geralmente chamado pelos filósofos uma paixão em relação ao sujeito a quem acontece e uma ação com respeito àquele que faz com que aconteça”.²⁹⁹

²⁹⁹ DESCARTES, *As paixões da alma*, 1973, p. 227.

Face, pois, a isso que é novo na literatura e no nosso modo de relação com o mundo e com os outros, cabe ao autor o papel de exercer uma ação, enquanto ao leitor cabe a sina de sofrer os seus efeitos — ao mesmo tempo em que cabe ao leitor, também ao leitor, o papel de tensionar, em ação, esse novo (questionando-o, inquirindo-o, cotejando-o, manuseando-o), assim como cabe ao autor a sina de sofrer os efeitos desse manejo.

Em uma autoficção, autor e leitor são acometidos pelo *páthos* do indiscernível em uma espécie de mão dupla, trânsito em meio ao qual vão ambos tentando se insurgir — nisso dando azo à articulação ofídica e recíproca que é própria de toda construção de saber, uma articulação, aqui, situada em uma distância espacial e temporal de tudo infinita, e realizada, na articulação da imaginação, como a própria impossibilidade atópica e extratemporal.

Ai, não me deixaram concluir minha viagem! Foi a fim de me punir que me relegaram ao meu quarto? — A essa região deliciosa, que guarda todos os bens e todas as riquezas do mundo? Seria o mesmo que exilar um rato num celeiro.

Xavier de Maistre

Não tenhamos mais dúvidas. No nosso quarto de sempre, sem sair a rua nenhuma, podemos exercer o dom (que tantas vezes esquecemos) de ver a esfera que permite enxergar a simultaneidade do universo.

Enrique Vila-Matas

E então a peste...

Para o bem do controle que esta tese tenta fazer da vocação do seu autor para a pieguice histriônica, o vírus do século não os alcançará, autor e livro, em meio à viagem de suas vidas, como uma provação digna de nota, antes o contrário: a sua contaminação vai decorrer da forma mais absolutamente trivial, se é que se pode falar em trivialidade no âmbito da atual pandemia. Se ainda assim o vírus enseja estes parágrafos, é apenas como um novo exemplo, mais um entre tantos, de como as notas indignas também podem ter o seu lugar – e função – na autoficção, se pensadas no âmbito amplo de uma estratégia mais específica de composição, isto é, a estratégia em seus efeitos pretendidos, se podemos dizer assim — que é o que faz saber, de forma exemplar, entre outras a obra de Karl Ove Knausgård. Mas quanto ao vírus, eu ia dizendo.

Depois de um ano inteiro de isolamento exemplar, mal o novo ano começa e na segunda à noite eu já me sinto um pouco mal, acordando na terça péssimo, com sintomas semelhantes aos de uma gripe fortíssima, 38° de febre, indisposição e fadiga absurdas, um pouco de coriza — isso para não falar em um intestino decidido a não mais responder pelas cagadas que faz. Acordo na terça às dez, dez e meia, mal consigo sair da cama para comer e me lavar, volto logo para a cama, extenuado, sem conseguir responder direito pelo meu corpo, durmo das duas às sete, descubro-me cansado e confuso, incapaz de precisar os fatos e as sensações. Das sete às onze da noite a coisa segue do mesmo jeito, onze ou coisa assim, eu então deitado, os músculos sem forças para nada, o corpo suando frio, a mente suando como o corpo. Acordo na quarta com dores nas costas, sem saber quanto e quando dormi, dor nas costas e no abdome, e tudo se arrasta dessa forma de hoje em diante, assim como esta indisposição absurda que sinto agora, a falta de apetite e o sono constante — e ainda esta dor de cabeça, esta desgraçada dor de (...)

É o decorrer da semana, e eu sigo dormindo umas quinze horas por dia, quinze, dezesseis, desde antes da meia-noite até umas dez, coisa assim, e das duas às sete da noite, algo em torno disso, mas na quinta eu meloro um pouco sobretudo em razão da fortíssima campanha de hidratação que faço, é o que decido acreditar, e logo já vejo a minha dor lombar se transformar num simples incômodo muscular indistinto, o corpo ao que parece decidido a responder à altura do inédito impacto que de repente se vê sofrendo — ainda que, por ora, desconheça qual seja essa altura, apenas a vastidão, e então no máximo trabalhe para espalhá-lo, o impacto, diluindo-o nessa vastidão — ou algo como isso, que a bem da verdade já há muito não me sinto capaz de qualquer analogia sobre tudo isso, o cérebro sofre para pensar, a visão segue turva, tudo o que se quer fazer é dormir, eu deito agora outra vez para (...)

É sexta e eu sigo como na quinta, é sábado e eu meloro ainda mais; é domingo, meloro ainda mais que no sábado, de forma que a coisa segue assim, numa espécie de recuperação à moda do paradoxo de Zenão, eu sempre melhorando no dia seguinte a metade da melhora alcançada no dia anterior, de forma a parecer ser impossível melhorar algum dia por completo, mesmo melhorando objetiva e ininterruptamente dia após dia. Bem, no que diz respeito aos paradoxos, não é um dos piores. Escrevo então o grosso desta nota neste domingo à noite em que me sinto mais disposto, mas sigo naturalmente repassando-a nos dias e nas semanas seguintes, como já repassava nos anteriores, de forma a atravessar tudo com a mesma atemporalidade pretendida; tudo isso que, de origem extratextual, alcança o texto em um contexto temporal, e precisa ser processado pelo trabalho, como a vida em si mesma é um trabalho.

É segunda pela manhã, e, incapaz de trabalhar, faço o meu primeiro exame, “padrão ouro”, como se diz no clichê, a pandemia e os seus clichês, os velhos e os novos clichês. É terça e vejo o resultado, não me conformo com o que me informa o papel, “vírus não detectado”, é o que se escreve neste exame que “detecta a presença de RNA do Coronavírus Sars-coV-2, causado de covid-19, na amostra de...”, então faço hoje mesmo um novo exame, “padrão ouro”, “diagnóstico molecular”, essa coisa toda, no dia seguinte vejo o resultado, leio com satisfação o que me informa o papel, “detectado o RNA do Sars-coV-2”, e então eu vejo a graça da curiosidade: antes negativo, agora positivo, o mesmo referente, qualquer coisa de uma ilustração da complexidade despontando aí. Mantenho a questão na superfície da mente, desconfiado haver algo passível de ser registrado sobre ela ao nível de uma analogia, ainda que eu não saiba ver direito agora, nem nunca vá saber, não antes de o meu prazo expirar, e o meu prazo está para expirar.

Recupero então o meu histórico mentalmente, com vistas a consolidar a coisa toda na memória: sinto os meus primeiros sintomas na primeira segunda-feira do ano, na segunda seguinte faço um exame PCR, ele dá negativo, imediatamente faço um novo PCR, ele dá positivo, alcanço então esta quarta-feira sob o incrível estado hipotético da covid de Schrödinger, em que de repente eu estou e não estou, simultânea e comprovadamente, infectado com o vírus Sars-coV-2, assim como num plano hipotético já estive comprovadamente vivo e morto um suposto gato subatômico, cujo estado “real” se realizaria como impossível de ser conhecido no plano de uma só verdade. Rio dessa imagem, tendo-a encontrado justo porque já quase sem sintoma nenhum, depois de ter passado vários dias sério, desconfiando a tristeza que sentiria se calhasse de morrer.

De quarta em diante os meus sintomas se arrastam à moda de uma visita que, tendo chegado para um animado almoço de fim de semana como um furacão que invadissem a cidade em mania, de repente pudesse ser vista ainda à noite esparramada no sofá em silêncio, quase triste, mas sem dar sinal nenhum de que pretenda em alguma hora ir embora, isso mesmo com a televisão já ameaçando dar início à programação da madrugada. É o tipo de cena que me encanta: a indesejada no sofá, em triste calma, e a gente sem saber o que fazer, já desconfiando não restar opção que não seja ignorá-la e voltar a cuidar da própria vida, isto é, organizar a semana seguinte, o próximo mês, o resto da vida, dar uma mínima ajeitada na cozinha, preparar o lixo de pôr para fora na manhã seguinte, ajeitar as coisas para ir dormir... Deixá-la lá, enfim, estirada no sofá, deprimida, integrada à casa e à vida, dividir de uma vez, com ela, a casa e a vida, mas menos por uma decisão tomada a sério que pelo simples constrangimento de não imaginar outra forma com que se possa lidar com a situação.

Curiosamente, será só ao entrar nesta nova semana que vou notar não estar sentindo o gosto nem o cheiro de nada — problema que, e eu disse que a coisa terminaria se dando mesmo de forma bastante trivial, não vai durar mais que uma semana, pois hoje, alguns pares de dias depois de tudo, tudo já me sabe normalmente e já cheiro outra vez mais e mais diversamente que devia.

Nos dias e nas semanas seguintes a coisa seguirá assim, eu encerrado em minha casa, avançando a passos largos em meu plano de finalmente terminar a obra do doido do Kafka, sem colocar a mão nesta tese senão para reeditar alguns pares de vezes notas como esta, a máquina de lavar estragada na área de serviço desde o primeiro dia dos sintomas, uma infeliz coincidência, o custo altíssimo para o conserto, quase o preço de uma nova, eu ainda hoje sem poder chamar um técnico para consertá-la, temendo contaminá-lo, a roupa com sabão endurecendo no varal, as contas confusas sobre a quantidade de dias de isolamento que seriam necessários para evitar qualquer risco de contaminação das outras pessoas, ainda mais se considerando que ninguém mais usa a porra da máscara nesta desgraça de país — e então esta preguiça de tudo, a preguiça e o cansaço, os pontos e as vírgulas, a dificuldade de trocar estas por aqueles, a perda de força muscular, a confusão mental, o excesso de emoção, o delírio, a sensação de fraqueza não como uma sensação, mas como realidade, até porque é a — em suma, a indesejada cada vez mais à vontade, ocupando ubiquamente a casa, como que se diluindo em meio à minha ausência de decoração, eu sentado no computador, tentando escrever, cansando escrever, tentando escrever, cansado de — etc.

E tudo seguirá mesmo assim: eu em parte satisfeito pelo acaso de ter passado ileso pela coisa, dada a suposta proteção parcial com que passei a contar ao ter antecipado a imunização a um modo raiz, em parte preocupado com a permanência de sintomas que meu corpo segue fazendo questão de manifestar antes mesmo de quaisquer pesquisas, isto é, as narinas produzindo sangue, o nariz sentindo toda uma nova paleta de cheiros inexistentes, a urticária despontando sortida pelo corpo, e o cérebro lento, retardado, deprimido, com seus lapsos de memória e desvios de atenção intensificados, a sonolência vespertina exacerbada — além é claro destas outras sequelas menos expressivas, como os espirros regulares, o chiado na cabeça, o assobio nas costas; o arranhado contínuo na garganta, as aftas na boca, a inconsistência da percepção visual, a irregularidade de temperatura entre os lados do corpo; este curioso calor na perna direita, intermitente; e esta sensação de estática que me atravessa continuamente o corpo... Mas nada obstante; nada obstante. Em verdade, tudo avançará de modo que, em algumas semanas, na vida de “Ewerton Martins Ribeiro, cerca de quarenta anos, alcoólatra, sem comorbidades”, o acontecimento não terá se desdobrado em nada além deste mínimo registro

trivial que, para fazer cumprir a sua própria insignificância no plano diacrônico desta vida sincrônica, dá-se logo de uma vez por encerrado, eu enfim transformado em outro, este ser ainda mais cansado que, parece que em definitivo, restei disso tudo, um outro eu que, a despeito da condução ao paroxismo de uma ou outra disfunção cognitiva crônica, segue paradoxalmente sendo simplesmente o mesmo eu neurastênico e hipocondríaco de sempre, este eu que está aqui agora, neste instante, escrevendo com a mesma eterna dificuldade ou quem sabe já mesmo o desinteresse de substituir vírgulas mal estabelecidas pelos pontos finais que justamente poderiam salvar do ridículo a sua sintaxe, mas como sempre mentindo para si mesmo que a coisa atende antes a um projeto estético que à... *(A ironia: não fosse a pandemia e o recolhimento a que ela nos impeliu, eu não teria sido capaz de terminar esta tese dentro dos prazos protocolares.)*

Não é possível escrever sem se deixar seduzir pelo risco, mesmo que nunca se possa voltar para casa. Será preciso construir outro território.

Diana Klinger

O animal nos olha, e estamos nus diante dele. E pensar começa talvez aí.

Jacques Derrida

Para um homem enlouquecer, basta quase sempre uma mínima ocorrência, como que seus livros umedeçam após um dia de chuva (por ele ter, aqui o ponto relevante, deixado os basculantes das janelas abertos *mesmo após* ter-se atentado conscientemente para a hipótese do acidente), ou um único e mínimo movimento simulado: que se distraia ao passar o fio dental e, em vez de olhar para os dentes, olhe por mais que um instante para os próprios olhos, mantendo neles o seu olhar enquanto segue (e nesse instante o eu já é um outro) com o seu movimento de mãos, a que agora assiste assombrado; que escape à autocensura e se deixe fantasiar por mais que um instante com o objeto de algum tabu, descobrindo em seguida a impossibilidade de retornar à censura, e então o desespero; que conjugue dois abusos simultâneos, como a nostalgia e o fato de que tudo reduz-se ao pó; que de repente compreenda e passe a crer sinceramente na ideia absurda de que ele, como todos os que vieram antes dele, ele também vai morrer, vai de fato morrer, bastando para isso esperar.

A loucura está sempre nas pequenas coisas, sempre no instante a mais que religa por um instante o inconsciente à consciência, o átimo de virada que se tenta a todo custo evitar, conquanto sem nunca antes o saber: o dia em que um filho explode com a mãe por não mais suportar o modo que — o dia em que um homem desconhece seus irmãos, o dia que um cheiro instiga no seu espírito a índole animal, sem que ele possa evitar: o dia em que, dormindo, o homem não possa estar atento o suficiente para se impedir acordar, e então o colapso.

A loucura está na fruição do tempo, na sua compreensão. Loucura é o entendimento do tempo em face do espaço, a impossibilidade de um em face do outro, ao mesmo tempo da sua total dependência. Loucura é sabermos dizer coisas que somos incapazes de interpretar.

*Se ainda não enviei o dinheiro, não foi por pão-durismo,
mas porque terei de gastá-lo em cocaína.*

Sigmund Freud (em carta para Karl Köller)

Faz meia hora em que tomei dois comprimidos de metilfenidato. Arranjei uma cartela com uma amiga ainda em Portugal, a gente sentado na pastelaria e ela então me diz de como esses comprimidinhos estão sendo a sua salvação em meio a todo este terror de solidão e ansiedade, assédio e xenofobia; que, sem elas, as suas cartelas, é incapaz de dar conta dos estudos e do trabalho, do qual depende para se manter no país e longe do país, dar conta de toda a [...] Meses depois, em meio a uma bebedeira no bar dos brasileiros, ela me leva ao seu quarto e me dá esta cartela de presen [...] Olha aí, mal a coisa bateu no meu estômago e já comecei a sentir um cheiro-fantasma no nariz, a vontade de tirar o pacotinho do fundo do armário... eu já podia imaginar, esse o tipo de coisa com que não vale a pena bri [...] O peito também esquentou um bocado, as mãos ameaçando formigar, algo entre a estesia e a anestesia, não consigo saber. E acabei indo ao banheiro cagar estranho, mas acho que é mais por causa do álcool de ontem que por qualquer outra coisa [...] Metilfenidato é cocaína, ritalina é cocaína. Duas horas após tomar os comprimidos... duas horas após ingeri-los, para mim está claro, qualquer um que já tenha experimentado cocaína vai notar: metilfenidato é cocaína. Efeitos [...] Os efeitos são muito parecidos, o mesmo calor e formigamento na superfície da pele, a mesma hiperatividade, esta boca seca e superexcitação da atenção que conheço tão bem (remédio para a atenção causa desvio de atenção; típico). Não que *seja* cocaína, mas é como se [...] Eu sei que não estou anotando nada de novo aqui, mas não quero deixar de registrar a coisa nos termos de um,

digamos, nos termos de um singular exercício de campo, um *teste com humanos* [...] Conheço a cocaína, agora conheço a ritalina, e esse negócio é a versão limpinha do pó. Legal, porque ninguém aguenta mesmo a quantidade de giz, bicarbonato, talco, pó de mármore, a quantidade de lidocaína em meio ao cloridrato do pó, mas é preciso que a coisa seja dita às claras. As pessoas estão dando a versão *hipster* da cocaína para seus [...] Metilfenidato é a volta da *função* cocaína para o âmbito médico, o âmbito farmacêutico formal. Não estou fazendo juízo de valor, para mim tinha mesmo é que estar tudo [...] Porque o que me irrita é a hipocrisia. Que se estabeleça a coisa às claras, então, afinal [...] Em suma, entre usos e abusos, em ambas um S.O.S potencial entremeado, tudo a depender de como a coisa toda se desenrola.

Muito maravilhoso este medicamento quando se precisa fazer uma revisão de fôlego único de quase quinhentas páginas fragmentárias e repassar outras quinhentas compostas de excertos com vistas a dar unidade domesticada para um monstro que só mesmo no âmbito de uma ficção poderia encontrá-la ou talvez nem mesmo em... — *enfim*: muito maravilhoso. Gostei, fiquei fã. Ficam aqui os meus parabéns para a nossa querida indústria farmacê [...] Três horas desde a ministração e meu pinto está minúsculo. O metilfenidato claramente rouba o sangue das partes que importam para canalizar o desejo na direção do que acredita importar mais. Não tenho provas, mas tenho convicção. Porque é muito parecido mesmo com a cocaína. Vou ter de tomar os comprimidos e tentar transar para ver como a coisa reage. Duvido que não vá broxar assim como [...] Uma falta de força acomete simultaneamente à sua sobredisponibilidade, à sua sobra [...] Hoje, o dia seguinte, a mesma melancolia, o mesmo rebote. Mas quatrocentas e tantas páginas lidas em um fôlego só, mais de cem delas cortadas na íntegra, sem pena ou remorso, outras centenas reviradas, perscrutadas, descartadas: como de outra forma eu poderia fingir esse desprendimento? Então assim, bote e rebote. (*Enquanto escrevo, um vira-lata gira em fúria numa rua fria do interior mineiro, perdido de si mesmo.*)

Nesta madrugada eu tive um colapso que ou foi uma crise de pânico ainda durante o sono, em se considerando a possibilidade de isso existir, ou foi um pequeno ataque cardíaco. Faz três dias que tomei o remédio.

Acordei com o miolo do peito comprimido e o coração batendo forte, palpitando esquisito; a dor me acordou, como se eu estivesse sufocando. Assim que despertei, virei-me de lado e comecei a me sentir mal, fui perdendo a capacidade de pensar e o controle do meu corpo, como se eu estivesse sonhando, tudo concomitantemente a uma vontade de vomitar e cagar.

Arrastei-me até o banheiro cambaleando em desespero, a boca seca, sem controle dos movimentos e da cognição, sem saber direito pensar, vendo tudo em vertigem. Larguei-me no

chão abraçado ao vaso, mas o vômito não veio, apenas as ânsias liberadas como arrotos sem gás. Sentei-me na privada, mas o mesmo ocorreu pelas vias contrárias. Levantei-me tonto, sem foco, a certeza de estar morrendo.

Voltei confuso para a cama, trocando as portas, mas a ânsia de vômito continuava. Mas não era uma ânsia, era uma náusea... Era como se eu quisesse vomitar, mas não tivesse os meios para fazê-lo, a boca, o esôfago, a traqueia, nada.

Fui até a cozinha trombando no que havia no caminho, peguei o meu balde e levei para o quarto. Deitado na cama com a cabeça pendida, pude sentir o meu corpo inteiro formigando, o corpo inteiro enlouquecendo. Sem conseguir enxergar, suava frio já ao ponto de ter a roupa de cama enxarcada.

Eu tinha mesmo a certeza de que estava morrendo, mas não sabia do que morria, se de um ataque do coração – nesse momento o peito já apertava de modo a eu quase não poder suportar – ou de um ataque de pânico, de loucura, coisa que a meu ver não faria sentido, já que — mas eu já não pensava direito, era incapaz de pensar.

Desde o momento em que acordei eu tentava ligar para uma ambulância, mas era incapaz de distinguir a imagem do telefone, desbloquear a sua trava, encontrar os números para ligar; nenhuma condição. Eu não tinha o controle de nada, a cabeça havia parado, eu me sentia desesperado. Restei deitado em posição fetal, respirando fundo (tinha lido em algum lugar qualquer coisa sobre a importância de respirar fundo em casos de ataque do coração) esperando que ocorresse o que tivesse de ocorrer.

Eu achava que ia morrer ou viver e, em face dessas duas possibilidades assustadoras, morria de tristeza ao pensar que, fosse mesmo o caso da morte, eu morreria sozinho, sem ter ainda enviado o arquivo desta tese para a Eneida (sendo que ontem mesmo eu tinha lhe escrito que enviaria a versão final de tudo na segunda-feira!) e sem ter outra vez visto as minhas sobrinhas, os meus irmãos, a minha mãe, os meus amigos, a Ju. Esta pandemia desgraçada. Este presidente desgraçado. Mas não era nem que eu *pensava* nisso tudo, exatamente; eu só sofria mesmo o todo do tudo, já incapaz de pensar. Uns vinte minutos depois, dormi mergulhado em uma cama de suor, a arder. [...]

Acordei hoje e marquei uma consulta virtual, mas é mais por desencargo mesmo: depois de tomar todas estas notas, já está claro para mim tudo o que se passou: o meu coração não aguenta mais.

Não foi desta vez, mas pode ter certeza.

John Ulhoa

Na madrugada desta sexta-feira, 8 de maio de 2020, um meteoro rasgou o céu de Minas Gerais a mais de cinquenta mil quilômetros por hora, buscando aliviar de vez os nossos fardos. Ao que se diz, o bólido desceu na direção Norte, mas, para o azar dos que torciam, explodiu antes de alcançar o solo, a trinta quilômetros de altitude, restando apenas em poeira cósmica, entre as nuvens, sobre a cidade de Tiros.

Nesse mesmo momento, um vira-lata caramelo passeava calado perto da praça da cidade, sem saber aonde ir, depois de muito girar, e achando tudo muito besta: a vida mesmo, em geral, mas principalmente a sua, no seu particular. Assustado com o clarão, o cachorro ameaçou correr quando ouviu o barulho, mas em seguida voltou ao seu mais do mesmo comezinho, na medida em que estouro algum dura para sempre. A explosão lhe fez pensar no estranho sumiço das pessoas, algo que já vinha lhe intrigando. Talvez uma coisa tivesse a ver com a outra, pensou.

Passado o clarão da explosão, o céu era outra vez iluminado pela lua cheia, inaugurada na manhã anterior. Sob a luz dessa lua, de repente Caramelo disparou como um tiro na direção do coreto da praça, riscando fogo nos bloquetes hexagonais, correndo alegre atrás de alguma coisa só mesmo vislumbrada em sua imaginação, em meio àquela rua deserta e silenciosa. No caminho, outros vira-latas juntaram-se a ele, ainda que sem saber de pronto em razão do que corriam.

*CUIDADO AO CÃO
que morde dentro*

Eduardo Sterzi

“Ao Pronto Atendimento,

Solicito avaliação do paciente Ewerton, de 39 anos, que me procurou em teleconsulta hoje pedindo orientações sobre um quadro de dor torácica durante essa madrugada (quinta para sexta). Descreve que foi desperto no meio da noite por dor torácica súbita, intensa, em aperto, retroesternal, associada a sintomas vagais (náusea, sudorese fria profusa e desorientação). Não sabe dizer a duração da dor, mas refere achar que durou cerca de 30 minutos. O episódio foi

autolimitado, porém, acordou ainda com desconforto torácico de leve intensidade e sensação de sudorese fria e discreta.

Refere ter feito consumo de estimulante (metilfenidato, 20 mg) na quarta-feira pela manhã. Não tem antecedentes mórbidos relevantes. Refere um sopro cardíaco inocente desde a infância. É ex-tabagista há cerca de um ano. Consome álcool em quantidade moderada quase diariamente. Antecedente familiar de HAS. Pai tinha problemas de circulação (sic).

Diante de alguns sinais de alerta da dor torácica e da impossibilidade de excluir causas orgânicas da dor somente através da teleconsulta, solicito a avaliação presencial do paciente em caráter de urgência.

Belo Horizonte, 12/03/2021.”

A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. Mas, se a atividade narrativa está tão intimamente ligada a nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?

Umberto Eco

Na autoficção, à medida que a identidade não é negada pelo desnudamento de uma intenção de ficcionalidade,³⁰⁰ mas também não é afirmada por meio de um contrato de verdade objetiva, o leitor se vê conduzido ao inquietante desejo de procurar no texto tanto as semelhanças como as diferenças entre o ser narrado e o autor real — e procurar *simultaneamente*, o que lhe conduz a uma confusão contraditória no âmbito do seu regime de leitura. Essa confusão – e a sua contínua sustentação pela obra – é o efeito de autoficção que o pacto autoficcional estabelece.

Philippe Lejeune escreve o seguinte sobre os pactos romanesco e autobiográfico:

A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso

³⁰⁰ Aqui, “ficcionalidade” no sentido de *pseudos*, naturalmente. Cf. FICCIONALIDADE. In: REIS, *Dicionário de estudos narrativos*, 2018, p. 156.

da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações etc.).³⁰¹

Em uma sequência apócrifa desse argumento de Lejeune, deve-se então anotar: assim como ocorre com os contratos romanesco e autobiográfico, a importância do pacto autoficcional também pode ser comprovada pela atitude do leitor, que por sua vez é de igual modo determinada por ele.

Contudo, o pacto autoficcional se estabelece de forma negativa: se os pactos autobiográfico e romanesco se revelam nos momentos em que o próprio texto explicita o contrato a que está convidando/submetendo o leitor, o pacto autoficcional se revela e reafirma à medida que o texto, palavra após palavra, impede o leitor de precisar a que contrato está submetido durante a leitura. Na autoficção, temos um pacto que se estende por todo o texto como a contínua impossibilidade de notação do seu próprio caráter.

“A autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso”,³⁰² escreve Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico. Sobre o pacto autoficcional, podemos dizer o contrário: na autoficção, o texto se configura justamente como um jogo de adivinhação, uma brincadeira de adultos, cuja ludicidade só vigora em razão da superioridade do jogo em relação aos seus jogadores; apenas em razão da superioridade do jogo em relação à capacidade dos seus jogadores de vencê-lo.

O que é então esse jogo? Uma articulação entre elementos ou qualidades que, combinando regras regulatórias e imprevisibilidade, combinando desejo e indiscernibilidade, coloca algo em movimento e conduz a um *resultado* — o que implica dizer, por consequência, que esse jogo é necessariamente transitório: não é possível manter a infinitude do jogo. Estamos falando de um jogo que tem em princípio o texto literário como o seu espaço, mas que transcende para o extratexto; um jogo que é ao mesmo tempo uma condição de produtividade e o próprio produto; um jogo que articula o real, o fictício e o imaginário em singulares relações recíprocas.

Mais do que isso, também se pode afirmar: assim como o pacto autobiográfico implica a ideia de um *assim foi* e o pacto romanesco implica a ideia de um *assim poderia ter sido* própria do “como se”, o pacto autoficcional implica a ideia de um *assim sendo*, convocando toda a experiência para o presente agostiniano. Na autoficção, transita-se do participio romanesco para um gerúndio autoficcional e do passado autobiográfico para o presente autoficcional. Ela diz

³⁰¹ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 31.

³⁰² LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, p. 30.

respeito não àquele eu *tal qual resultei de tudo* de que falou Álvaro de Campos, mas à noção de um eu *tal qual segue resultando* à medida que se escreve.

É nesse modo de operação que, em uma autoficção, o sujeito que a realiza faz-se ao mesmo tempo o sujeito que, no decorrer de seu próprio tempo, ela realiza: um sujeito-objeto, que na singularidade do ato da sua suposta reificação, termina por outra vez se humanizar; um sujeito que, no próprio ato de sua suposta coisificação e na medida da constância da sua autoperseguição, se desobjetifica.

Em suma, na medida do seu pacto, a autoficção põe em cena esse eu que não consente mais com a redução da contradição por meio da qual ele se constitui. Antes, ela parece considerar que essa redução forçada e constante do sujeito a um dos termos de sua contradição costuma ser justamente o fator desencadeador da sua angústia, o fator desencadeador da sua incapacidade de dialogar minimamente com aquilo de si que ele, na fruição da sua existência, em seu dia a dia, normalmente se sente incapaz de alcançar.

A autoficção se estrutura e se realiza por meio da ambiguidade, da contradição: ela é múltipla e una, íntegra e fragmentária; e, nela, o objeto do sujeito é o próprio sujeito — ou se poderia dizer, para estabelecermos uma ideia à moda francesa: é a autoficção a literatura do *sujet*; a literatura que tem ela própria como o seu tema, o seu próprio assunto, mas isso apenas ao tempo em que esse tema, esse assunto, é o próprio sujeito da literatura, o seu escritor — e esse escritor tem em si mesmo o universo inteiro.

Então é preciso aceitar que haja espécies irrealis de real.

Eucanaã Ferraz

Um monstro marinho com cabeça de crocodilo, corpo de tartaruga e mais de mil corcovas emerge da água, desafiando minha tripofobia, mas para assim que alcança a superfície, desconfiado de ter emergido no sonho errado. Ao vê-lo, reflito que, em uma autoficção, o herói é o analisando, o narrador é o analista e ambos são o escritor, mas que todos são, em alguma medida, parte do mesmo conjunto de átomos que forma toda a materialidade do mundo, que, por sua vez, é o que dá azo às histórias. O monstro me escuta com desinteresse.

Na verdade, *escutava*: por um instante, parece disposto a latir. Insisto, então, encarando o monstro (que brinca de passar o dedo sobre a lâmina d'água espelhada): a autoficção é o ganho de materialidade do desejo do neurótico de ocupar mais de um lugar simultaneamente, e

então a ironia: essa materialidade só se realiza, ao cabo, como o não lugar de um entrelugar. Ouço então um latido, olho imediatamente para o monstro: não, não fora ele, fora eu mesmo, antecipando uma reação. O monstro se segura para não rir. Já sem paciência com tudo, tento acordar, mas vejo que não estava dormindo. O monstro submerge.

“A autoficção transforma o processo mesmo de desvelamento da verdade em ficção”, eu ainda digo, mas animal algum já não é mais capaz de ouvir-me agora. (*Doubrovsky, sobre ‘Le monstre’, o monstro textual de quase duas mil páginas de que Fils fora decupado: “Há uma loucura neste texto.”*³⁰³)

*Um espelho não tem coração,
mas tem muitas ideias.*

Malcolm de Chazal

Querendo então ficar bonito para a defesa que se aproxima e esquecer dos eletrocardiogramas, os raios X, os ataques de pânico, decido cortar o cabelo e ajustar a barba com rigor. Cabelo cortado, estou aqui, agora, vendo o amigo que me barbeia no espelho, e então começo a imaginar uma cidade em que, ao mesmo tempo em que todos se mantêm perfeitamente barbeados, só existe um barbeiro profissional — no caso, o amigo que me olha intrigado pelo espelho, estranhando o meu olhar de peixe morto, enquanto imagino-o como um personagem desta minha história insólita.

Já sem poder controlar o meu ímpeto de pensar nos detalhes dessa cidade hipotética, penso então que nela, para se manterem barbeados, todos os cidadãos têm de proceder necessariamente de uma entre duas formas: ou barbear-se eles mesmos, no caso de terem competência para isso, ou barbear-se com o único barbeiro disponível em toda a região, no caso dos mais adeptos desse maravilhoso fino trato que estou me dando agora. Enquanto confabulo a história, o barbeiro amigo me olha assustado pelo espelho, apertando a navalha entre os dedos, enquanto se indaga sobre a minha sanidade.

Para circunscrever a minha imaginação a termos cartesianos, estabeleço que nessa minha cidade cada cidadão integra exclusivamente um dos dois grupos: ou o grupo dos que se barbeiam com o barbeiro, e que, portanto, não se barbeiam a si mesmos, ou o grupo dos que se barbeiam a si mesmos, e, portanto, não se barbeiam com o barbeiro. Ajo assim para que tudo

³⁰³ CROM, *Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction*, 2014.

resulte simples e o mais perfeitamente lógico nessa minha cidade imaginária, e dou-me por satisfeito com o seu estabelecimento. Trata-se de fato de uma cidade basilar, é o que penso, uma cidade dinâmica e funcional, de precisão minimalista; uma cidade *moderna*, de funcionamento simples e inequívoco.

Eu ainda estou me lambuzando com os méritos da minha criação, deslumbrado com a beleza de ordem dessa minha urbe imaginada, quando vejo, no espelho, o meu barbeiro particular rindo do que acusa com os olhos ser a minha inocência, inocência que ele parece determinado a fazer sangrar. Como se tivesse ouvido cada pensamento meu, o meu barbeiro me pergunta, dizendo de si mesmo na terceira pessoa: “Ora, pois muito bem: e nessa sua cidade... quem barbeia o *barbeiro*?”.

Assustado com o inesperado da questão, respondo de pronto “ele mesmo”, sem pensar muito. É quando meu barbeiro me alerta que essa resposta não serve, pois, se fosse assim, quem o estaria barbeando seria o barbeiro da cidade, e eu havia definido que na minha cidade os que se barbeiam a si mesmos não se barbeiam com o barbeiro. “Então é o barbeiro da cidade quem o barbeia”, eu conserto, mas de pronto o homem refuta essa nova resposta, dizendo que, nesse caso, seria o próprio indivíduo que estaria se barbeando, e eu havia definido que na minha cidade os que são barbeados pelo barbeiro não barbeiam a si mesmos.

Fazendo da navalha no meu pescoço um instrumento da didática, o homem no espelho me lembra que a cidade que imaginei com precisão para o meu barbeiro, estabelecendo para ela dois tipos contraexcludentes de cidadãos, não comportava em seu rigor cartesiano justamente aquele que era o seu centro basilar e ponto mesmo de partida para toda a conjectura, isto é, não comportava o próprio barbeiro. E o barbeiro – falo deste que agora me olha pelo espelho – trata disso tudo sem dizer uma palavra sequer: tudo o que ele me diz ele diz em silêncio, com os olhos parados nos meus, imitando os meus movimentos e a sua ausência, eu sem saber se é o meu barbeiro que conversa comigo enquanto me olha ou se sou eu quem converso com ele, ao ser por ele olhado, nós dois nos confundindo em minha imaginação.

Desavisado das minhas filigranas formais, o homem continua, e, olhando-me pelo espelho, alerta-me que a cidade que imaginei, a despeito da sua perfeição cartesiana (ou talvez justamente em razão dela), saiu-me com um vício de origem, uma falha estrutural — um *bug* entremeado no cerne dessa minha noção de cidade, tornando-a inviável em seu sistema formal: de lógica estabelecida toda em torno da existência do barbeiro e da sua atividade, ela não concebe justamente o barbeiro e a sua atividade.

Estabelecida em torno do barbeiro, a minha cidade é incapaz de comportá-lo logicamente em si, em caso de qualquer mínimo movimento da sua parte. Dito de outro modo, a minha cidade até comportava o barbeiro; contanto que ele não se interessasse por si mesmo.

Com a mão na navalha e a navalha no pescoço, olho então outra vez nos olhos desse barbeiro, que pelo espelho me olha nos olhos, com a mão na navalha e a navalha em meu pescoço, sem saber que movimento devo fazer para escapar do corte, se para frente ou para trás, como naquelas situações em que o jogo de espelhos nos engana e, quando movemos uma tesoura na direção da nossa intuição, mirando-a no reflexo de um reflexo, ela vai na direção oposta da nossa intenção inicial, fazendo-nos de burro. O espelho é o reflexo de um reflexo, é o que penso, entre um parágrafo e outro das coisas que penso, mirando o espelho e pensando em deixar só o bigode.

Pensando no caráter insólito dessa cena impossível, imaginamos em nosso lugar não nós mesmos, mas Flaubert e aquele seu bigode imenso, em meio à nossa espuma — e então rimos, nós dois rimos juntos, mas em seguida ficamos sérios, olhando mais uma vez um nos olhos do outro, pelo espelho, certos de que aqui, em nossa cidade, nunca terá havido uma Emma Bovary que pudéssemos ser. Terminado o desenho da barba (abandonada a ideia de deixar só o bigode, superei também a sempre recorrente ideia de enfim não deixar nada), damo-nos por satisfeitos com o resultado e abandonamos o espelho, tornando outra vez à suposta unidade existencial em que residimos, a nossa ficção primeira.

Agora já longe do espelho e do barbeiro, concluo então que as cidades reais não são como as cidades da nossa imaginação: são, na verdade, sempre mais complexas do que as imaginamos, e mais do que isso: são irreduzíveis à nossa imaginação. Penso que, menos que ampliar o real na direção de impossibilidades, a imaginação talvez sirva, ao contrário, para submetê-lo a termos de inteligibilidade que nos sejam possíveis, em nossa limitada capacidade de cognição.

Penso então que a imaginação seja, em vez de uma ferramenta de deturpação e extrapolação do real, em vez de uma ferramenta de sua potencialização, um recurso modal para a sua talvez única realização possível, que será sempre espectral; um recurso para a sua condensação em termos cogitáveis.

A imaginação seria, nesse sentido que eu então a *imagino* (com Lacan, com Rancière, *et cetera*, mas, ainda assim, *imagino*), menos uma faculdade que expande o real na direção de ficções, e mais uma faculdade que delimita esse real nos termos expressivos possíveis ao nosso intelecto, dados os limites de competência da nossa capacidade de simbolização. Penso a imaginação menos como o que nos dê asas, como se diz recorrentemente na frase feita, e mais

o que nos confira as trôpegas pernas possíveis, permitindo-nos caminhar realmente, suspeitando algum pé no chão, na medida de uma insuperável limitação, num campo muito diminuto de possibilidade.

Penso, enfim, a realidade como esse impalpável estado gasoso em que a água se converte agora, enquanto eu tomo um banho quente, lavando a barba, o cabelo e este não-flaubertiano bigode que me restou, bigode-junto-à-barba, e os pedacinhos de pelo cortado terminam de descer pelo ralo, junto a um pouco de sangue. Penso, sim, a realidade como esse estado de agitação molecular extremo, impossível de se alcançar, e então a imaginação a sua solidificação gelada, estabelecida no *freezer* da mente.

Penso que tudo isso, de fato, só se estrutura em termos líquidos, naturalmente, os líquidos termos simbólicos que escorrem pelo meu corpo em direção ao ralo, a realidade e a imaginação então se apresentando por meio de símbolos bastante contraintuitivos, é o que penso, satisfeito, agora que já enxugo o meu corpo e começo meus preparativos formais para seguir vivendo, ou, de algum modo, finalmente começar; preparar-me para em algum momento finalmente começar. Barba feita, banho tomado, roupa vestida, considero-me pronto para responder o que sou incapaz de dizer. Lembro então de Clarice:

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo.³⁰⁴

Preparo-me então para sair, sei que em algum momento será necessário sair.

³⁰⁴ LISPECTOR, *A surpresa*, 2018.

CAPÍTULO DÉCIMO SEGUNDO

ÉTICA, EGOCENTRISMO, A AUTOFICÇÃO COMO A LITERATURA DO SINTOMA, A SUSPENSÃO VOLUNTÁRIA DA DESCRENÇA E A BUSCA POR ALGUM MODO DE DAR UM FIM — OU DE COMO TUDO ACABA ONDE COMEÇOU

Seguindo carreira

No bar, depois de virarem o último copo da quinta saideira, os três clientes pedem uma nova garrafa. É quando o garçom ameaça matá-los. Curiosamente, ninguém toma a fala como um problema, e continuam os quatro conversando com suas sombras sobre o efêmero da existência, o tempo em face da eternidade, a incidência de tudo no tempo e no espaço, a inexorabilidade do fortuito na vida de cada um, a possibilidade de um marciano passar pela porta — e, claro, sobre o papel dos insetos nisso tudo.

No bar, o escritor se levanta para ir embora, o jornalista se levanta para ir embora, o acadêmico se levanta para ir embora. Solidários, os três recolhem da porta o corpo do bêbado morto, que em agradecimento os ampara, pagando os patos e as contas.

Antes de saírem, os quatro ainda pedem cerveja para irem tomando, mas, como só restasse uma lata no freezer, o garçom sugere que todos a dividam — e os chuta para fora, como que saindo ele também, no movimento mesmo do chute, junto a toda sorte de fantasmas.

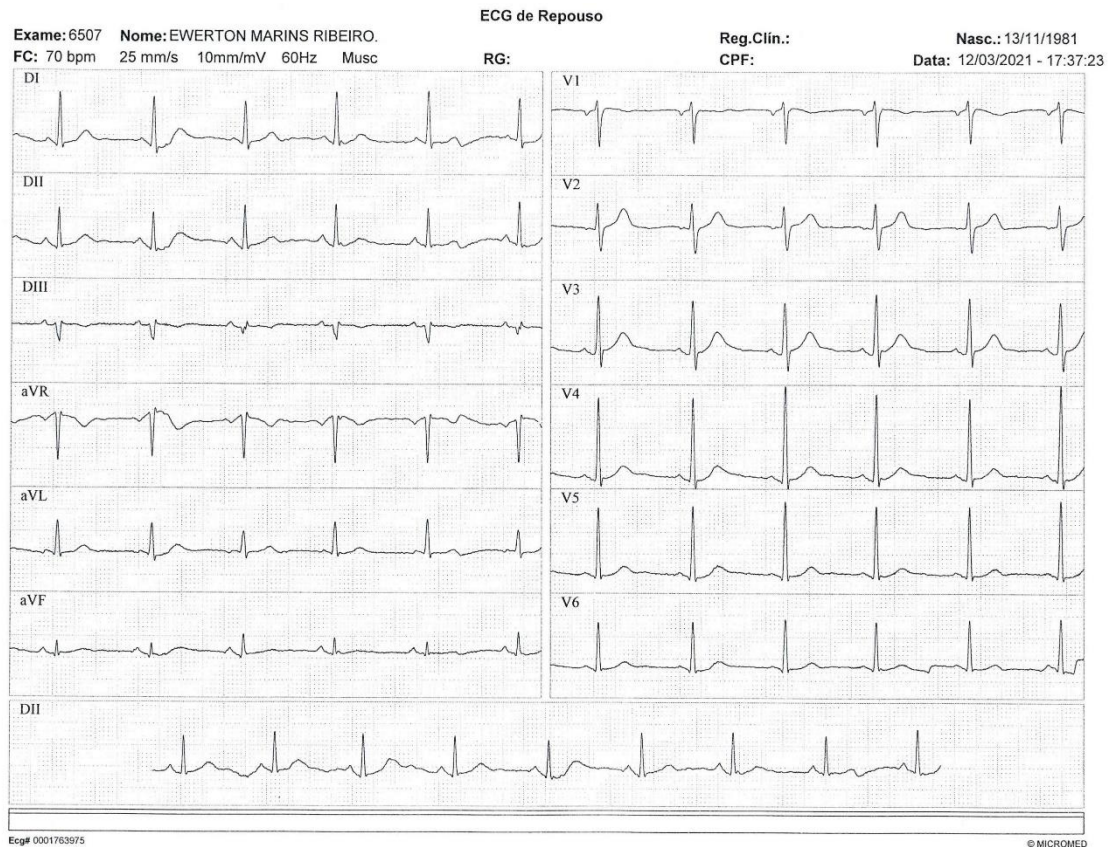
Seguindo o rasto de uma carreira de formigas, a já infinda patota agradece a cortesia, saudando-se mutuamente, de modo picaresco. E, irmanada como num só, a matilha caminha feliz para a rua, como que decidida a finalmente começar.

Em meu fim está o meu princípio.

T. S. Eliot

A contemporaneidade do poeta está em quantas batidas por segundo dá seu coração, batidas que dão a exata pulsação do século, até em suas doenças (sempre ofegamos nos poemas!), na consonância, quase física, fora do significado, com o coração da época — que também é meu coração, que também no meu, com o meu, bate.

Marina Tsvetáeva



Para o coração a vida é simples: ele bate enquanto puder. E então para.

Karl Ove Knausgård

O sonho é uma segunda vida.

Gérard de Nerval

De madrugada, encontro-me com o meu pai para um sonho. Nele eu assumia o posto de contador de piadas, enquanto o meu pai assumia o meu, isto é, o posto de quem gargalha sinceramente surpreendido com o desfecho imprevisto de alguma anedota singela, contada entre nós no ritmo perfeito dos sequentes adiamentos, coisa de quem sabe que numa piada o que importa nunca é o desfecho, mas o que o antecede e adia.

Nunca dominei a arte de contar piadas, o tempo dessa comédia particular, apesar de sempre ter sido uma pessoa engraçada, capaz de encenar as mais variadas esquetes de graça. Mas tudo ao natural, como jeito mesmo próprio de viver, não como quem faz uma cena. Já o meu pai contava piadas como ninguém.

Sempre me prometi colecioná-las, para ver se um dia aprendia a curtir o caminho em vez de ansiar os destinos. Uma daquelas promessas que a gente nunca leva a cabo, como a de organizar os arquivos de fotos no computador ou limpar a gaveta de bugigangas. A piada, pois.

DOIS HOMENS DE REPENTE se veem em meio a uma festa de refrigerantes e salgadinhos, daquelas infantis, e mortos de fome. Sobre cada mesa há um pratinho de salgados já montado, com coxinhas, quibes e empadas, e uma garrafa de refrigerante ao lado: um kit em cada mesa, como que esperando os convidados chegarem. Sem poder resistir, um desses homens se senta e começa a comer, no caso o mais novo, acompanhado em seguida pelo mais velho, que segue desconfiado.

Entram em cena vários homens grandes, gordos e barbados, vestindo caras de poucos amigos e jaquetas de couro. Os homens colocam-se em volta da dupla e, ao verem os dois empanturrando-se com os salgadinhos, reclamam revoltados, como que a requisitar sinceramente uma exclusividade de direito sobre o consumo dos petiscos:

— Ei, esta é uma festinha de encontro de motoqueiros — dizem os homens, com qualquer coisa de nonsense infantil na ameaça. Em seguida, ficam ali, postados, como que à espera de uma satisfação.

Nessa hora, ainda com um pedaço de coxinha entre os dentes, o mais novo prepara uma resposta à altura, mas sinalizando a necessidade de que aguardassem um instante, em razão da boca cheia. Olhando para os homens, ele então começa a manipular lentamente uma mímica, coordenando um gesto de mão, isso enquanto os pedaços de frango lhe vão escapando entre os dentes, dividindo as atenções.

Como os homens custassem a entender, ele finalmente completa a sua esquete autobiográfica com uma definitiva onomatopeia, dando por encerrada a sua comunicação:

— Vrum, vrum...

No sonho, eu conto essa piada ruim, pego meu pai de surpresa, ele logo gargalha, primeiro do caráter ruim da piada, depois da piada em si mesma, em seguida eu gargalho também, ele então gargalha ainda mais intensamente ao me ver gargalhando, eu também sou influenciado pelo seu riso e me comprazo ainda mais, no fim avançamos para aquele estado em que as barrigas já começam a doer, nesse momento já sem nenhum de nós dois saber mais do que está rindo, se da piada ou do humor que o ridículo da existência sinceramente nos causa.

No sonho, decerto sou eu o que conta a piada, mas ao mesmo tempo também somos nós dois os que vivemos a piada: no sonho eu sou o homem mais novo, meu pai é o homem mais velho, estamos já agora no instante seguinte à festinha infantil dos motoqueiros barbudos, sentados em um canto do ambiente, rindo sem poder mais do desfecho da coisa toda, que não sabemos no sonho se vivemos ou imaginamos, e meu pai segue naturalmente vivo, mais vivo do que nunca.

Por que eu conto esta história em particular, entre tantos sonhos igualmente curiosos que eu poderia reportar? Porque, neste dia de hoje, pela primeira vez na vida, eu acordei de um sonho não de forma a interrompê-lo em razão de um impasse, mas por ter mesmo chegado ao seu fim. O fim de um sonho: quem pode dizer que conhece esse mito?

Ao fim do meu sonho, pois, eu me levanto, realmente acordado, vou como sempre ao banheiro, tomo um belo de um gole de água, confiro o relógio, vejo ser seis horas da manhã: os primeiros raios de sol já avançam janela adentro, no quarto, decididos a me fazer começar. Anoto então todo o ocorrido numa nota de celular, ainda sonolento, e deito-me novamente; cubro os olhos com meu tampão de sementes de camomila e volto outra vez a dormir, esperando descobrir o que possa vir depois do que se oferece como o fim. Antes de novamente sonhar, anoto no celular uma espécie de título para o acontecimento: *herança*.

Arte de criar o saber
Arte, descoberta, invenção

Gilberto Gil

Para podermos começar a ir embora: o que estamos definindo, então, como pacto autoficcional? 1) O estado de indiscernibilidade contratual em que, ao dar início à leitura de um específico texto literário, seu leitor incorre à revelia 2) em razão de, na produção desse texto, o autor ter articulado recursos do fazer autoficcional potencialmente capazes de subsumir seu discurso nesse estado de indiscernibilidade contratual 3) e em razão de esse leitor, na mobilização que faz do próprio repertório no decorrer da leitura (e das atualizações que faz continuamente desse repertório na extratextualidade, garimpando informações relativas ao autor), resultar ainda assim incapaz de superar tal indiscernibilidade.

A autoficção, portanto, não impõe um duplo pacto ao seu leitor, como em dado momento Philippe Gasparini considerou,³⁰⁵ mas um único pacto, conquanto dúbio; não diz respeito a ler sentado simultaneamente em duas cadeiras (ou “entre duas cadeiras”,³⁰⁶ como em certo momento cogitou Lejeune), mas a lermos de pé, sem sermos capazes de saber onde estamos; diz respeito, que seja, a ler sentado em uma cadeira, mas apenas na medida em que somos incapazes de divisar seu aspecto.

Autoficção: não a alternância entre duas possibilidades pactuais, mas a residência em uma situação efetivamente pactual, que nos alcança como ela mesma a impossibilidade de qualquer determinação; não a associação alternativa de dois pactos no corpo de um texto, mas a evidência via texto de um pacto que não oferece alternativa à consciência.

Eu é um outro.

Arthur Rimbaud

Aqui, tomei a autoficção menos como um gênero textual *stricto sensu* (ainda que efetivamente um gênero, para efeito das principais funcionalidades pragmáticas da terminologia) e mais como esse efeito de impossibilidade de percepção contratual a que certos discursos, por meio dos seus contratos, conduzem os seus consumidores. O que me interessa, agora, notar: que tudo isso nos possibilita pensar a autoficção não apenas como uma manifestação literária, mas a própria manifestação literária a que temos denominamos autoficção como apenas um entre os vários sintomas de uma obnubilação contratual que vem se manifestando de diferentes formas na sociedade contemporânea.

³⁰⁵ Cf. GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014.

³⁰⁶ Cf. LEJEUNE, *Le journal comme “antifiction”*, 2007.

Trata-se, de fato, de uma obnubilação que efetivamente reverbera em diversos outros campos, artísticos e não artísticos, e que, mais do que apenas sobre a literatura ou as artes em geral, diz algo sobre um tempo e um *éthos* — especificamente, diz de um atravessamento singular desse tempo e desse *éthos* pela estética. Diz, como já se disse, de um específico regime histórico do pensamento das coisas, ora instaurado.

Lembro que, em 2008, para o espanto de Hollywood, Joaquin Phoenix anunciou que estava se aposentando como ator para se dedicar à carreira de *rapper*. Durante os dois anos seguintes, o então ex-ator deu entrevistas e fez algumas aparições públicas no âmbito dessa sua nova carreira. Nessas ocasiões, ele sempre era seguido por uma equipe de filmagem, que registrava a sua mudança de profissão para um suposto documentário.

Nessas aparições, Phoenix apresentava uma personalidade distinta da que havia mantido em sua carreira de ator e pessoa pública: agora, além de manter uma barba e um cabelo, digamos, “anti-hollywoodianos”, ele soava antissocial, parecendo sempre estar drogado ou deprimido, postura que terminou por torná-lo *persona non grata* em algumas esferas do *show business* e mote de piadas para a *yellow press* estadunidense, a versão deles da nossa “imprensa marrom”, tão afeita ao sensacionalismo.

Em 2010, então, o ator anuncia o lançamento de *Eu ainda estou aqui*,³⁰⁷ filme dirigido pelo amigo Casey Affleck. Entregando-se como um documentário, o filme recuperava a trajetória fracassada de Joaquin Phoenix nessa sua carreira de rapper ao mesmo tempo que dava voz às desconfianças, surgidas já no decorrer daqueles dois anos, de que toda a experiência do ator no campo musical tinha ocorrido, na verdade, como uma espécie de metaperformance, à moda Andy Kaufman.

A desconfiança, no caso, era de que a performance tinha ocorrido *justamente* para possibilitar a produção de um filme com a estética de documentário, em uma estrutura de retroalimentação entre vida e arte. Pouco tempo após o lançamento do filme, revelou-se de fato que a coisa tinha ocorrido com essas razões estéticas, e Phoenix voltou à sua rotina hollywoodiana.

A ambiguidade desse empreendimento de Joaquin Phoenix coloca-nos algumas questões irrespondíveis (e, ao cabo, ilustra essa pervasividade da indiscernibilidade própria ao pacto autoficcional no *zeitgeist* contemporâneo). Por exemplo: ator *fingiu ter largado* a carreira de ator e se tornado *rapper* para produzir um filme sobre isso ou ele *efetivamente largou* a carreira de ator para poder documentar essa tentativa de conversão à música? Se formos ser

³⁰⁷ *I am still here*, EUA, 2010.

precisos com seu empreendimento estético tal como ele fora realizado, não poderemos afirmar nem um, nem outro, tendo que afirmar um *e* outro simultaneamente.

A despeito de sua intencionalidade estética (só confirmada *a posteriori*), o movimento efetivado por Phoenix no âmbito da facticidade evidente, da vida factual, a vida *real*, não se realizou como uma simulação: o ator *efetivamente* viveu aquilo que realizou no plano empírico da sua existência, de forma a tudo isso retroagir e gerar consequências sobre a sua vida e as vidas daqueles com quem ele conviveu — tal como qualquer vivência natural. Ora, então como falar em uma *representação*? O que justificaria a mobilização de tal termo?

Naqueles dois anos, Joaquin Phoenix não *representou* um papel, mas o *apresentou*, na medida em que de fato o viveu. Ele efetivamente preparou shows, tentou parcerias, fechou contratos, conquanto fracassando reiteradamente na sua execução (seja intencionalmente, seja por verdadeira incompetência, seja por um misto indiscernível dos dois); teve acessos públicos de raiva e mau comportamento, abandonou o cinema, deu entrevistas esdrúxulas no âmbito da sua nova carreira (e nesse quesito a sua ida ao *talk show* de David Letterman em fevereiro de 2009 é memorável) — em suma: para todos os efeitos, ele de fato *viveu* a sua obra, a despeito de um ou outro dos que com ele se relacionavam saberem do caráter intencionadamente estético do seu empreendimento.

No caso de Joaquin Phoenix, é inevitável notar que, se secretamente havia uma intenção estética em suas ações, essa intenção não maculava o caráter de verdade das experiências que ele efetivamente vivia e propiciava. Fruto de uma intenção estética e artística, a sua fracassada carreira de *rapper* não foi encenada como ficção (*pseudos*), à moda do que faz um personagem no cinema, que tem sua encenação emoldurada entre o “ação” e o “corta”, mas efetivamente vivida no plano da realidade — conquanto essa vivência só possa ter ganhado consistência própria na medida em que submetida ao específico regime estético da experiência de que vimos falando, isto é, um regime capaz de estabelecer uma singular articulação de real, fictício imaginário; a articulação própria do pacto autoficcional, o pacto da indiscernibilidade.

Indecisão, eis a palavra. Me sinto dividido dramaticamente em dois, ante qualquer alternativa.

Fernando Sabino

Quando são reveladas as intenções estéticas por trás de empreendimentos como de Joaquin Phoenix, somos por um momento seduzidos pelo maniqueísmo e tentados a empurrar sua interpretação para o campo do *pseudos*. Para não cairmos outra vez no binarismo contraexcludente, basta fazer um exercício de imaginação e cogitar um desdobramento diferente para o evento: tivesse o ator mantido o caráter artístico da sua performance em segredo e concluído a experiência por meio de uma simples inflexão, como que capitulando de volta à sua carreira em Hollywood, tudo seguiria sendo consumido como estrita realidade e assim restaria para a posteridade.

Uma curiosidade desponta aqui. Na verdade, é o próprio ato de revelar a sua ação *também* como uma performance o que faz, no caso do cinema, com que Phoenix consiga atravessá-la mais consistentemente com a dubiedade de que estamos tratando, a indiscernibilidade autoficcional. No cinema, essa autoindicação, esse desnudamento, essa revelação da intenção performática encontram a sua correspondente literária no ato mesmo de já se denominar de saída o texto como um romance autoficcional, não permitindo que ele figure estritamente como um “documentário” textual de si mesmo, como uma autobiografia. Com a soma de “romance” e “autoficção”, assume-se, para o produto textual, a sua intencionalidade estética, nisso suspendendo as pretensões de notação estritamente referencial.

Uma segunda questão que se depreendeu desse movimento de Joaquin Phoenix foi relativa ao filme em questão: agora que descoberta a sua intencionalidade estética, era preciso convertê-lo de “documentário” a “falso documentário”? Mais uma vez, impossível determinar. Por um lado, o filme de Casey Affleck realiza-se de forma a cumprir todos os parâmetros próprios do gênero, ou seja, ele *documenta* a realidade: tudo o que é filmado foi efetivamente vivido pelo ator, a despeito de Joaquin Phoenix ter-se dedicado a tais vivências com uma intenção estética razoavelmente definida (como, de resto, ora, também agem os personagens de documentários *tout court*). Por outro, a realidade que ele documenta era intrinsecamente resultado de uma performance submetida, em alguma medida, a essa intenção estética — conquanto sem perder, nisso, o seu caráter de realidade efetivamente vivida, e não exatamente simulada.

Lembro ainda o ponto alto da trama estética que rememoro aqui. Em dado momento do filme, Joaquin Phoenix afirma que, na verdade, o “Joaquin Phoenix” que conhecíamos por meio de Hollywood é que era o resultado de uma contínua interpretação de um papel ficcional, e que o Joaquin Phoenix de agora, de postura antissocial e cuidados imagéticos desleixados, era o verdadeiro Joaquin Phoenix, posto que mais coerente com a verdade de sua sensibilidade mais profunda. Partindo desse gancho, o ator vai então argumentar sobre a vida artificial que leva

um artista famoso como ele, a necessidade de interpretar o tempo todo um papel em sua vida cotidiana etc.

Na esteira dessa inversão proposta pelo ator, o filme argumenta sobre o momento atual do personagem (a tentativa de fazer carreira na música) ser na verdade o momento de uma verdadeira libertação de um fingimento anterior; com isso, empurra ao futuro a provocante dúvida sobre se, ao voltar à sua vida normal, Phoenix estaria retornando de uma interpretação a uma verdade de si mesmo ou simplesmente retornando, de uma verdade de si mesmo, a um papel mais bem aceito pelas sensibilidades cotidianas.

*as promessas que fizemos
honramo-las
e
quando formos cercados
pelos cães das horas
nada
nos poderá ser confiscado
a não ser
as nossas vidas.*

Charles Bukowski

Vivemos um tempo em que as ações e experiências que realizamos e vivemos no plano material da nossa realidade sensível vão se revelando cada vez mais atravessadas por um alto nível de intencionalidade estética, elas então articuladas por meio da ficção, no sentido amplo do termo. A título de exemplo, pensemos nos discursos que, cada vez mais afetados, os escolados emulamos nas redes sociais, mirando antes o engajamento que o rigor de pensamento, propriamente; nas elaboradas cenas que são encenadas-e-vividas pelos mais jovens para os vídeos do TikTok e afins; nas danças que são performadas pelos já-de-meia-idade para o Instagram, plataforma em que hoje se ostenta, em contraditória honestidade, trejeitos e expressões faciais que, de tão histriônicos, parecem importados dos filmes e musicais da Hollywood de meados do século passado, época do deslumbre com o advento da televisão colorida.

Pensemos, então, em como essas posturas afetadas, produzidas nas e para as redes virtuais, e um tanto lúdicas, “ficcionalis”, se replicam no âmbito das nossas experiências empíricas, no plano mesmo da realidade sensível que experimentamos organicamente, isto é, quando dançamos em uma boate e fazemos um trejeito corporal especificamente afetado ao percebermos que estamos sendo vistos, um trejeito duplamente artificial; quando conversamos

com um conhecido em uma esquina e ostentamos uma forçada feição histriônica, de forma a demarcar um ponto emocional; quando ministramos uma palestra na universidade e mais comunicamos com o nosso jogo de luz e sombra discursiva que com o conteúdo que de fato veiculamos.

O ponto que tento exemplificar aqui: o de que a autoficção, mais que uma manifestação estritamente literária, de fato diz de algo que parece atravessar diagonalmente o nosso tempo, alcançando não apenas os mais diferentes campos artísticos, como também campos que em princípio não dizem a ele respeito, os campos da vida factual, evidente, corrente, fazendo daquele regime estético de que Jacques Rancière fala algo pervasivo.

De fato, são inúmeras essas manifestações extraliterárias do pacto autoficcional. Vão da cultura do *self* e do hipsterismo (tendência a se encenar ironicamente, no plano da realidade, posturas estéticas as quais não se assume de todo como próprias, mas que também não se refuta como estritamente ficcionais³⁰⁸) aos reality shows, em que os participantes alternam entre atuar a própria vida e viver a própria atuação de forma indiscernível até para si mesmos. Vão do consumo que é feito dos conteúdos “informativos” que circulam pelas redes sociais e de comunicação, cuja cultura de desinformação via notícias falsas parece estar atualmente alcançando o seu estado da arte³⁰⁹, à cultura BDSM³¹⁰ e às expressões “ahegao”³¹¹ que são hoje largamente reproduzidas pelas “e-girls” nas novas redes sociais (ou mesmo durante o sexo, como certa vez tive o desprazer de descobrir). Vão da instrumentalização do sincretismo religioso (contexto em que as verdades das crenças já quase não mais se fixam, antes vão sendo subvertidas ao sabor do interesse – conjuntural, político, estratégico – que se tem no momento de mobilização que é feita dessa suposta fê) aos novos modos de relacionamento erótico-afetivos que têm despontado — modos nos quais, a rigor, a distinção entre amor e amizade já não se oferece tal como se oferecia em passado recente.

³⁰⁸ Cf. WAMPOLE, *Como viver sem ironia*, 2013.

³⁰⁹ Nesse campo das chamadas *fake news*, o que se tem percebido é que, para alienar o receptor de suas faculdades de discernimento, o trabalho de desinformação – que na prática se traduz como ataque à democracia, como já me fez saber Yuriy Castelfranchi em uma entrevista, adiantando conclusões de uma pesquisa ainda inédita sobre o tema – tem-se focado menos na destruição das estruturas de confiabilidade que na construção massificada de desconfiança e conseqüentemente indiscernibilidade. Dito de outro modo, menos que pela simples apresentação de uma alternativa à verdade, esse trabalho de desinformação foca-se em inundar o campo discursivo com múltiplas, polêmicas e contraditórias hipóteses sobre a realidade de forma a poluir a esfera pública de debate até o limite de o sentido e o valor das noções de verdade e de realidade se diluírem, dada a impossibilidade a que se chega de se manter como funcional qualquer alcance mínimo dessas noções.

³¹⁰ Conjunto de práticas sexuais consensuais relacionadas a algum tipo de violência (dominação, submissão, sadomasoquismo, disciplina, bondage etc.).

³¹¹ Contração facial caricata, alusiva ao orgasmo, que remete à estética dos animes e mangás japoneses. (Hoje, a língua esticada para fora e os olhos revirados para cima são as marcas mais constantes dessa afetação, mas, como de resto é regra na contemporaneidade, os procedimentos e as tendências mudam e evoluem mais rapidamente do que se pode acompanhar.)

Menos que um novo gênero descontextualizado de seu tempo, a autoficção é, me parece, antes um sintoma de uma profunda transformação social, o sintoma de um *étos* que, como tal, não se circunscreve ao campo artístico, e sim diz respeito à sociedade contemporânea de forma geral, com naturalmente as suas inúmeras implicações particulares, pertinentes a cada caso. Nesse sentido, entender o modo de funcionamento da autoficção e do seu pacto interessa não apenas ao campo dos estudos literários e das artes em geral, mas a campos como o da ciência política, da comunicação social, da sociologia, da economia — da pesquisa acadêmica em geral, campos aos quais a estética, em seu caráter político, talvez seja a disciplina que mais tenha a contribuir na atualidade, face ao atual estado de suspensão política em que o mundo democrático se encontra atualmente.

O fato de poder dizer 'eu', de ser sujeito, significa ocupar um lugar, uma posição onde a gente se põe no centro de seu mundo para poder lidar com ele e lidar consigo mesmo. É o que se pode chamar de egocentrismo. Claro, a complexidade individual é tal que quando nos colocamos no centro de nosso mundo, nós ali colocamos também os nossos: isto é, nossos pais, nossos filhos, nossos concidadãos; somos mesmo capazes de sacrificar nossas vidas pelos nossos. Nosso egocentrismo pode se encontrar englobado numa subjetividade comunitária mais ampla; a concepção do sujeito deve ser complexa.

Edgar Morin

No que diz respeito sobretudo à manifestação especificamente literária da autoficção, “vários críticos atribuíram esse tipo de literatura ao individualismo de nossa época, adepta dos blogs e das selfies”, e “apontaram a tendência *umbilical (nombriliste)* dessa literatura, seu caráter autocentrado e provinciano”,³¹² como lembra Leyla Perrone-Moisés. Contudo, ao menos nesse campo propriamente literário, essa talvez seja só a superfície de uma manifestação que, em seu aspecto psicológico, denota também um desejo humano oposto, isto é, o seu desejo de transitividade da própria subjetividade, de fazer aquilo que há de simultaneamente verdadeiro e imperscrutável em si — a própria subjetividade sensível, em sua profundidade — manifestar-se ao outro, alcançá-lo em honestidade. (*Doubrovsky: “A autoficção autêntica é um voltar-se para*

³¹² PERRONE-MOISÉS, *A autoficção e os limites do eu*, 2016, p. 205.

si mesmo. O Si não só existe em relação ao Outro. Falar de si mesmo é falar da relação de si com o outro.”³¹³)

A autoficção, nesse sentido, seria não apenas um sinal de uma época narcisista e voyeurista, não apenas uma manifestação de egocentrismo e decadência, mas também, e paradoxalmente, um exercício de parrésia, de “ousar dizer” sobre si; um exercício de clamor do sujeito por um dialogismo mais subjetivamente sincero com a sociedade e com o outro, um dialogismo estabelecido não a partir da própria superficialidade alienante de si, mas a partir daquilo de si que, por profundo, só pode ser alcançado com a mobilização de alguma imaginação. Sobre isso, anota Leyla Perrone-Moisés:

O individualismo e o narcisismo são, certamente, características de nossa época. Entretanto, o “cuidado de si”, tal como postulado pelos filósofos gregos e retomado por Foucault, não se restringe ao “pequeno eu”; cuidar de si é o primeiro passo para servir à *polis*, é também cuidar dos outros. Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual. Portanto, a autoficção não é necessariamente egoísta e descartável.³¹⁴

A autoficção diz respeito a esse salto contraditório, a esse transvasamento ambíguo da vida do seu regime orgânico para um regime estético, a vida então não encenada, simplesmente, não representada, mas concebida, vivida e apresentada nesse outro nível de realidade, do qual temos descoberto a cada dia uma nova manifestação contemporânea.

Trata-se então do estético não mais como representação, mas como um nível de realidade outro, no qual – para todos os efeitos, inclusive o efeito de se transformar a noção de *efeito* em outra coisa ainda não perfeitamente conceituada – efetivamente se vive.

Esta é uma noção que, a meu ver, só reitera a estética como o campo fulcral para se pensar a humanidade em face dos dispositivos que se têm instaurado no presente século, se o que temos em vista é a necessidade de “formar homens capazes de viver numa comunidade política livre”,³¹⁵ como anota Jacques Rancière.

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade.³¹⁶

³¹³ DOUBROVSKY, *Inventer un langage de notre temps*, 2010. Tradução de Maria Cecília Lima.

³¹⁴ PERRONE-MOISÉS, *A autoficção e os limites do eu*, 2016, p. 206.

³¹⁵ RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, 2009, p. 39.

³¹⁶ RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, 2009, p. 33-34, grifo meu.

A arte transmutando-se, ao nível de um efeito, do terceiro para o segundo grau, assim como voluntariando-se à ubiquidade: este um efeito da autoficção, portanto; este um efeito de autoficcionalidade, a autoficcionalidade como o *próprio* do nosso tempo.

Voltei-me para a mentira, em muito mais honesta que a dos demais, pois ao menos nisto direi a verdade: ao afirmar que minto.

Luciano de Samósata

Caminhando para o fim, pensemos uma última cena.

Eu, em uma suposta autoficção, escrevo um acontecimento vivido na França entre 2018 e 2019, período em que, como aqui já fiz saber, morei na Europa cursando o doutorado-sanduíche desta tese. Procedendo assim, é provável que o estado de indiscernibilidade autoficcional dessa minha narrativa vigore plenamente para um leitor que pouco sabe da minha vida, e que no máximo poderá checar a verossimilhança documental disponível sobre a minha viagem ao velho continente — os dados públicos do meu doutorado sanduíche na Universidade de Coimbra, as fotos disponíveis em minhas redes sociais etc. Contudo, se quem lê esse relato é o meu amigo italiano Matteo Gilardi, com quem morei durante todo o período em que vivi na Europa, meu texto imediatamente transitará, para ele, da suspensão própria do estatuto autoficcional para uma determinação propriamente ficcional, uma vez que ele efetivamente *sabe*, já que dividíamos a vida comum, que por todo o período em que estive na Europa eu nunca fui à França.

O que tento ilustrar por meio dessa imagem é que o enquadramento de uma obra literária como autoficcional — e a sua manutenção no âmbito desse estatuto — depende incontornavelmente de como o texto funciona para cada leitor individualmente. A depender do repertório mobilizado por um leitor em específico, o pacto pode se romper. Cabe ao autoficcionista, portanto, tentar antecipar o leitor em suas infinitas variáveis; dar-lhe antecipadamente as voltas, tentar prever seus movimentos, instigá-los, fazendo com que um determinado movimento, executado pelo leitor como na tentativa de decifrar um mistério, já fosse antecipadamente parte da sua prestidigitação proposta pelo autor...

Algo semelhante ocorre com em relação ao parágrafo acima, como em um *mise en abyme* autoficcional. Quando o leu pela primeira vez, dado o formato em que estabeleci meu

discurso, você consumiu como verdade todo o argumento que eu sequenciei, isto é, a informação de que eu tive e vivi com um amigo italiano chamado Matteo Gilardi, quando no intercâmbio; de que Matteo Gilardi, o meu querido Matteo Gilardi, de fato existiu e morou comigo. No entanto, na medida em que eu coloco essa informação em destaque, você, em estado de suspeita, dá-se a refletir se por acaso eu não teria inventado esse amigo simplesmente como estratégia para demonstrar um ponto — ou, não sendo ele um amigo imaginário, se ele ao menos efetivamente morou comigo, quando do meu tempo em Portugal; ou se, na verdade, eu não teria justamente escolhido esta cena por tudo relativamente a ela ser estritamente verdadeiro — ou falso... (*Silviano Santiago: “As experiências mais desesperadoras não são as vividas e, sim, a que aparece sempre em falta na biografia.”*³¹⁷)

E então perceba: agora, em face da ambiguidade com que eu lhe confrontei, você se vê na desconfortável situação de não poder superar a indiscernibilidade contratual a que este texto te conduziu. Essa indiscernibilidade é, pois, o cerne do pacto autoficcional, ao qual você enfim se descobre submetidx.

Por fim, para que eu me ressalve quanto a veracidade de todos os fatos afirmados neste texto, registro: de fato, no período acima, camufla-se uma pequena mentira amiga. (Anoto isso como recurso para garantir a verdade.)

Às vezes a vida não nos dá aquilo que esperamos, mas acaba por nos oferecer algo muito bonito.

Carminho

Após ler os rascunhos desta tese, a mais gentil das amigas me chama atenção para algumas pontas desamarradas, a falta de desfecho para as histórias secundárias, a verossimilhança trôpega do mosaico geral — a falta de consistência do todo, enfim, em se considerando a expectativa de se encontrar aqui alguma mínima unidade. Sem recursos para me defender do golpe a contento, ao menos não o acuso de imediato, nem me tenho agachado para fora da possibilidade do soco: antes, apelo para um achado colhido ao acaso na internet: “Só a ficção faz sentido. A realidade não tem esse compromisso”.

“Bem, é como disse o Drummond”, a amiga então me alerta — e com a didática de quem alertasse a um cão, como que levando a sério a provocação: “nem sempre uma rima é

³¹⁷ SANTIAGO, *Histórias mal contadas*, 2005, p. 25.

uma solução”. Eu ouço o que a amiga diz, eu me comprazo com o que ela diz, mas, antes que eu possa retrucar, ela ainda completa: “E se ao menos houvesse a maldita rima!”

Em seguida nos deitamos rindo, nos despimos sorrindo, colocamos nossos corpos em contato: fazemos deles um só, ficando gradativamente sérios e lúbricos, outra vez na esperança de desta vez superarmos o limite das nossas impossibilidades humanas mais primordiais, como temos tentado diuturnamente, felizes. “É para isso que vivemos, não é mesmo? Talvez a vida seja mesmo isso: *insistir*” — é o que os nossos corpos parecem conversar, como tivessem boca para pensar e não apenas sentir.

Algum tempo depois, ainda com os nossos corpos entremeados, mas já em estado de descanso, comento ter finalmente acabado o livro, só precisando inserir alguns últimos blocos e desenhar a imagem final, a mais importante de todas, também uma das mais simples. Ela me deseja boa sorte, diz achar saber do que estou falando, brinca outra vez de expulsar-me apenas com os recursos musculares localizados, eu rio de como tudo que está calmo acaba deslizando com involuntária suavidade para seu desfecho natural, ela diz que vai tomar banho e faz piada com a minha filosofia barata, eu vou à cozinha buscar algo para bebermos.

Felicidade, então, seria isso? — eu pergunto, como que retomando uma questão de origem já quase imemorial, lembrando Renata, Raquel, Diviane; lembrando Juliana, a outra, lembrando Aline, lembrando Isabella; lembrando mesmo Lud, a amiga genial, a quem eu talvez deva ter amado mais que a qualquer pessoa com quem tenha efetivamente me envolvido amorosamente... Pergunto, enfim, lembrando as tantas pessoas bonitas com quem pude, de algum modo inominavelmente particular, em algum tempo indiscernível, ser feliz extratemporalmente, dividindo de algum modo a vida, de forma a multiplicá-la. Sim, é possível. A felicidade como o possível.

— *Você pode por acaso me dizer, Filocles, por que é que a maioria das pessoas gosta de mentiras e fica contente em dizer e prestar o máximo de atenção em histórias de prodígios, demônios e assombrações?*
 — *São muitas as razões, Tiquíades.*

Luciano de Samósata (na voz de Jacyntho Lins Brandão)

No capítulo oitavo, atravessado pela dor da morte do meu pai, falei em suspensão voluntária da descrença, noção que, mais tarde, teria no *pacto ficcional* (ou “pacto narrativo”,

“pacto romanesco” etc.) de Philippe Lejeune³¹⁸ e no *pôr-entre-parênteses* de Wolfgang Iser³¹⁹ algumas de suas nomenclaturas posteriores. Entender em profundidade o funcionamento dessa suspensão, o modo como ela se dá – e como ela se estrutura em relação à autoficção, especificamente –, colabora para que a gente consiga alcançar o desfecho possível, se é que alguma vez algum desfecho já foi possível, para este nosso exercício de parametrização do pacto autoficcional.

O poeta Samuel Taylor Coleridge foi quem estabeleceu essa noção. Curiosamente, ela não surge como postulado teórico, mas antes como parte de um argumento que o poeta estrutura para defender o mérito de um poema que tinha escrito e publicado.

Em *Lyrical Ballads*, livro de autoria conjunta com William Wordsworth, Coleridge havia publicado um longo poema de enredo sobrenatural chamado *A balada do velho marinheiro* (*The ancient mariner, a poet's reverie* no original³²⁰). Como a pegada sobrenatural não andasse em voga ao tempo da publicação, o poema – e mesmo o “Baladas líricas” como um todo – começou a ser rejeitado, o que teria motivado o poeta a sair em defesa de sua criação.

É, portanto, com um tom de elucidação de um projeto literário que Coleridge anota os seguintes parágrafos nos rascunhos daquela que se tornaria a sua autobiografia literária:

Originou-se o plano para as “Baladas Líricas”; em que, concordamos, os meus esforços seriam dirigidos a pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticos; porém, como se para transferir de nossa natureza interior um envolvimento humano e verossimilhança o suficiente para conseguir que, para o momento, os leitores cedessem a essas sombras da imaginação uma suspensão voluntária de descrença, que é aquilo em que consiste a fé poética. [...] Com isso em vista, eu escrevi o “Velho Marinheiro” [...] ³²¹

Desdobrando-se daí, a suspensão voluntária da descrença, essa “fé poética”, passou a ser entendida como uma espécie de acordo tácito que a obra artística e o seu consumidor estabelecem entre si, acordo em que esse consumidor – seja ele a leitora ensimesmada de um livro, o espectador pedante de um espetáculo teatral *ou o rapazinho que começamos a imaginar agora, sentado numa sala de cinema...* – se permite experimentar *como* verdadeiras as premissas dessa obra, de forma a terminar reagindo espontaneamente, no campo da sua experiência empírica, aos estímulos que o alcançam desde esse campo ficcional.

³¹⁸ Cf. LEJEUNE, *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, 2014.

³¹⁹ Cf. ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013.

³²⁰ *The ancient mariner, a poet's reverie* na edição de 1800, de grafia modernizada. Na edição original, de 1798, *The rime of the ancyent marinere, in seven parts*.

³²¹ Disponível em: <https://escamandro.com/2013/10/17/a-biographia-literaria-de-coleridge/>. Acesso em: 13 nov. 2020. Tradução de Adriano Scandolara.

Umberto Eco coloca assim essa questão: “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério”; “aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu”. E, para que isso se dê efetivamente nesses termos, “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras”.³²² De tudo isso, interessa-me destacar como esse *fingir* não se realiza como uma ação cometida, exatamente, mas como um *páthos* que ao mesmo tempo se comete e se sofre — isto é, a suspensão da descrença como um estado que se estabelece à revelia da consciência, de certa forma naturalmente, conquanto a partir de um acordo tácito, posto que “voluntária”.

De fato, menos que uma postura em que nos inserimos estritamente de modo ativo, essa suspensão se dá como algo que dispõe sobre nós, à revelia da nossa consciência contínua, ainda que seja possibilitada por uma espécie *predisposição* oferecida pelo mesmo aparelho psíquico que comporta essa consciência. Um paradoxo, portanto, subjaz a questão: de um lado, a suspensão voluntária da descrença é fruto de uma espécie de *decisão* , conquanto tomada a um nível indeterminado da sensibilidade humana e sentida não como uma ação cometida, mas ao tempo sensível de uma ação sofrida já em inconsciência; por outro, essa “decisão” implica, para o sujeito que a toma, justamente a consequente alienação da sua própria capacidade decisória consciente e do controle do andamento do que fora “decidido”.

Como se pode ver, a suspensão voluntária da descrença ocorre do mesmo modo do deitar-se-e-dormir: não sabemos como nem quando exatamente ocorre o efetivo adormecimento, o “desmaio” (ainda que saibamos em geral como estabelecer as suas condições de possibilidade ideais); não temos controle do que se passa durante ele (ainda que, retrospectivamente, sejamos capazes de recuperar fragmentariamente alguns indícios do seu funcionamento, por meio dos sonhos); e nada nos garante que dele vamos retornar, nem *quando* , nem *se* — no máximo, temos uma noção da supostamente alta probabilidade desse retorno, em razão das nossas experiências anteriores.

Aqui, não escapo de pensar naquela criança que fica dias e dias ainda com a mente sequestrada pelo universo de um filme ou livro que leu e vive como se estivesse dormindo — vive como se estivesse sonhando, assombrada por essa suspensão em que incorreu, e da qual custa a escapar. (*Gérard de Nerval: “O sonho é uma segunda vida.”*³²³ *Wolfgang Iser: “O*

³²² ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 2017, p. 81-84.

³²³ NERVAL, *Sílvia*, 2011, p. 5.

imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência.”³²⁴)

Lembro que, certa vez, passei mais de uma semana em situação periclitante, sem conseguir comer nem dormir direito, depois de ter sido confrontado com o desfecho que o filme *Meu primeiro amor* ³²⁵ oferece para o personagem de Macaulay Culkin. Era o início dos anos 1990, eu lembro como se fosse ainda hoje aquele assombro... Após esse acontecimento, a criança que eu era passou algum tempo sem assistir a filmes, com medo de ser outra vez sequestrada por experiências semelhantes.³²⁶

Lembro também da primeira vez que li *A insustentável leveza do ser*, um dos livros que mais me marcaram a vida. Ao chegar à parte em que Tomas e Tereza oferecem a eutanásia a sua cadela como forma de poupá-la das agruras geradas pelo estágio avançado do seu câncer, fui tomado por uma dor tão profunda que não apenas chorei, mas realmente adoeci, de forma a terminar de cama por alguns dias. Acho que não minto em dizer que, talvez, no fundo eu nunca tenha retornado totalmente daquele instante da morte da Karenin.

É claro que, naquele momento, eu chorava não apenas pela morte de um cachorro imaginário, mas também por todos os animais que um dia vi partir, cada um dos meus cachorros, o meu gato — o galo e o pato que um dia eu tive, os hamsters, os porquinhos da índia, os filhotes de andorinha e pardal caídos dos ninhos altos dos meus pés de manga, os pés de manga no alto dos quais eu sempre fui morar e dormir nos momentos de tristeza, assim como por todos os animais que morrem e são mortos continuamente, em diversos lugares e tempos, seja em razão da maldade dos homens, seja em razão da fatalidade da vida.

De fato, desde aquela leitura, “tenho sempre diante dos olhos Tereza sentada sobre um tronco, acariciando a cabeça de Karenin, e pensando no desvio da humanidade”,³²⁷ como Kundera escreveu. Como é possível algo *falso* nos tocar tanto assim? Mais sistemático e menos dado a devaneios que eu, Wolfgang Iser oferece-nos um exemplo preciso de como funciona essa suspensão voluntária da descrença, já formatado para a nossa análise instrumental.

³²⁴ ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013, p. 33.

³²⁵ *My girl*, EUA, 1991.

³²⁶ Relembro agora, como que em autoanálise: alguns anos depois, em uma das minhas sessões de psicanálise, descobri, junto a Aparecida, uma possível associação entre esse colapso e a partida do meu pai, cujo contexto eu havia recalçado. Ele havia nos abandonado alguns dias antes de eu assistir a esse filme, e talvez o estado catatônico em que mergulhei e a sua solidificação simbólica em minha lembrança tenham sido consequência da articulação neurótica que fiz de ambos os acontecimentos, e não apenas da minha suscetibilidade à pactuação ficcional. (Que eu relembre agora, por acaso, essa associação – que, ao que parece, mesmo depois de ter sido recuperada na psicanálise, voltou a se recalcar para mim –, só reitera o caráter autoanalítico da autoficção.)

³²⁷ KUNDERA, *A insustentável leveza do ser*, 1985, p. 291.

Considere-se o caso de um rapaz aterrorizado no cinema. Em certo momento da ação, quando um monstro aparece de súbito na tela, suponhamos que o garoto de repente entorte a cara, agarre o braço de sua cadeira e dê um grito. Isso parece ser uma *resposta fisiológica automática*. Parece que o *eu subjetivo* do garoto faz parte do construto ficcional na tela, de tal modo que há uma relação direta entre os dados do sentido que lhe tocam e seu mundo imaginário — a ficção concebida/percebida. O mundo ficcional é certamente um mundo de faz de conta, e o rapaz, mesmo tacitamente, está consciente disso. Mas, no momento em que grita, parece que se imagina “dentro” do construto ficcional, e, como esse constructo faz parte de seus dados “externos” dos sentidos, ele projeta essa exterioridade *dentro* das experiências de seu “mundo real”. Em consequência, é *como se* suas oscilações entre a ficção e o “mundo real” entrassem, por assim dizer, em “curto-circuito”, de modo que, por uma fração de segundos, ele ficasse exclusivamente “dentro” do *frame* ficcional: tal *frame* tornou-se o seu único “mundo real”.³²⁸

É interessante perceber que, no âmbito desse pacto de que Iser fala, o espectador ora se mantém nesse estado de oscilação entre a ficção e o mundo real, ora é afetado por esse curto-circuito que faz com que o mundo ficcional se torne – ainda que por um tempo limitado – o único mundo possível de ser participado. É algo, pois, que ocorre ao modo daquela “verdade dramática” que Samuel Taylor Coleridge estimava, a verdade constituída pelo estado de espírito de alguém que, por um momento, *imagina* real o irreal e nisso faz dele, de alguma forma, *um* real, realmente.

A título de ilustração, visualizemos esses dois estados com o aprofundamento das seguintes cenas. Em um primeiro momento, imaginemos que o rapaz, durante o filme, mantém um olho na tela, por meio do qual é parcial e alternadamente absorvido pela trama, e outro na garota que, sentada ao seu lado, acaba de colocar a mão sobre o encosto das duas cadeiras, talvez já inclinada a apoiar a cabeça em seu ombro... Agora, pensemos o segundo estado – o estado de curto-circuito de que Iser fala – como o exato momento em que monstro surge na tela, e o rapaz, um tanto descontrolado, posto que capturado de todo por aquela realidade ficcional, agarra nervoso o braço da cadeira, empurrando a mão da garota com rispidez e alheamento, como se ela *sequer existisse* em sua realidade.³²⁹

Pois bem. Sobre esse tema, o que nos propõe a autoficção? Precisamente, uma experiência que não pressupõe essa distinção entre o mundo interno da obra e o mundo externo a ela, considerando que ambos estariam (ao menos ao nível de um efeito) em um mesmo segundo grau e que ambos remeteriam (como discursos) a uma mesma realidade essencial, conquanto a rigor inalcançável.

³²⁸ ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013, p. 55.

³²⁹ Isso para não falar no grito de medo que ele instintivamente solta, e que imediatamente lhe soa, no instante seguinte, como ofensivo à tão antiquada, mas, ao mesmo tempo, tão corrente ideia de masculinidade que ele pretendia ostentar naquele momento...

A autoficção é esse gênero literário que nos propõe a ideia de que esses mundos não são realidades distintas, apenas estabelecem-se como distintos níveis de uma mesma realidade, ou distintos níveis de acesso a uma mesma realidade; é ela o gênero que nos propõe tudo isso como uma experiência (ao mesmo tempo estética e existencial) de alternância e retroalimentação entre diferentes modos de relacionamento com uma mesma realidade essencial do sujeito.

Disso derivam dois aspectos da indiscernibilidade que é intrínseca ao pacto autoficcional. De um lado, aquele que o experimenta não consegue estabilizá-lo na alternância entre a pactuação e a não pactuação com uma realidade *outra* que é própria do pacto ficcional, pois aqui, na autoficção, obra e extraobra dizem respeito, no mínimo no âmbito de um efeito, a uma mesma realidade essencial; ambas se situam, sob a perspectiva platônica, à distância de um segundo grau.

Por outro lado, aquele que experimenta o pacto autoficcional também não consegue estabilizá-lo na convenção confortável do pacto autobiográfico, ou seja, estabilizá-lo na convenção de que aquilo com que se está travando contato no corpo da obra *refere-se* em identidade a um correspondente situado no plano externo à obra, ao qual estaria *representando*. Isso se dá porque, na autoficção, entre obra e extraobra, ainda que ambas sugiram dizer respeito a uma mesma realidade, vigora uma espécie de *gap*, de *delay*, de defasagem — uma espécie de *atraso*, mas um atraso que se situa antes no espaço que no tempo; um atraso que é proustianamente extratemporal.

Em suma, estamos falando aqui de uma ideia que, complexa e intrinsecamente contraditória, talvez só possa mesmo ser dada a ver a contento por meio da imagem desse animal que persegue extenuado a própria cauda, e que agora já encontramos ao ponto de desfalecer de cansaço. Tratemos uma última vez da anatomia desse cão.

Como seu corpo é íntegro, globalmente articulado e interligado entre todas as suas partes, é no instante mesmo em que avança na direção do seu rabo que ele sofre o afastamento que o seu rabo realiza de si. Contudo, o afastamento que esse seu rabo realiza ocorre como uma *consequência* do movimento que seu focinho faz em sua direção. O que estou tentando dar a ver aqui: focinho atua sobre rabo como uma causa que ocasiona um efeito, mas essa causalidade se estabelece não de forma local e linear, mas de forma global e circular.

Ocorresse de forma local e linear, o rabo se deslocaria *depois* do focinho, sob o dispositivo físico da flecha do tempo, e o cachorro teria assim alguma chance de se alcançar, ainda que mínima; digamos, *caso fosse rápido o bastante...* Contudo, como ambos se deslocam simultaneamente (e atravessados por essa defasagem que, ao cabo, é extratemporal), resulta garantida a fatalidade do seu insucesso.

Como se pode ver, um paradoxo físico se instaura aí, um paradoxo próprio da teoria da relatividade: enquanto, por um lado, para todos os efeitos que se possa assumir de uma distância externa e superficial (os quais esse cão também frui, em exotopia) rabo e focinho estão em constante *movimento*, por outro, em uma instância interna, profunda, tudo ocorre de modo a focinho e rabo se manterem em estrito repouso, se considerados relativamente, isto é, em face um do outro. Para dizer de um jeito então complexo: nessa aventura em que o nosso cachorro se mete, rabo e focinho, como as serifas de um “C”, mantêm-se estritamente estáticos, inertes, e, simultaneamente, em absurdo movimento.

Mirando todo esse movimento de uma perspectiva terceira, poderíamos então dizer: trata-se, o movimento de nosso cãozinho, de um movimento frígido e sexual, estéril e fecundo — tudo ao mesmo tempo, que não é outro senão o tempo extratemporal de que Proust nos falou.

Tudo isso para demonstrar que, pela perspectiva da autoficção, o seu mundo interno e o “mundo real” não são realidades distintas, mas sim janelas de abordagem de uma mesma ideia do que seja aquele platônico mundo primeiro, uma mesma ideia da suposta realidade essencial, da qual a autoficção, naquela que talvez seja a sua primeira e mais bonita ilusão, acredite estar tão perto quanto dela está o corpo orgânico daquele que se autoficcionaliza.

Na lógica da autoficção, trata-se sempre de um mesmo mundo, que apenas é mirado, tangenciado, abordado – *experimentado* – por meio de recursos distintos, corpos distintos. Disso deriva a importância que a noção de perspectiva ganha, aqui, para o que poderia vir a ser concebido como uma teoria da autoficção. Digo, por aqueles *que vierem depois de nós*, como diria Brecht. Que, por aqui, o cachorro desfaleceu.

É preciso acompanhar os instintos, mas convencer a razão a ajudá-los com bons motivos.

Nietzsche (interpretando Sócrates)

Em busca da verdade, o primeiro passo terá sido romper com deus.

O segundo, mais difícil, deverá ser romper com a ciência.

(O terceiro, inevitável, romper com a busca.)

Há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, tevê, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoiévski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver [...]. A regra quer a morte da exceção. [...Quer] a morte da arte de viver, que ainda floresce.

Jean-Luc Godard

A epígrafe acima transcreve a narração que Godard oferece ao seu filme *Je vous salue, Sarajevo*³³⁰, que tem cerca de dois minutos. Nele, alternando entre diferentes planos, uns mais abertos, outros, fechados, o cineasta examina os detalhes de uma fotografia de guerra. Nela, entre outras coisas, um soldado se prepara para chutar a cabeça de uma pessoa deitada e rendida. Talvez, já morta.

Assisto a esse filme recorrentemente. Está disponível na internet. Conheci-o alguns anos antes de começar esta tese, busquei assisti-lo quando ele foi exibido no cineclube na Escola Superior de Educação de Coimbra, sigo assistindo-o regularmente, de forma a ser lembrado, de tempos em tempos, disso que a vida cotidiana, como essencialmente cultura, parece empenhada em nos fazer esquecer.

Já o trecho abaixo foi anotado por Roland Barthes em *O prazer do texto*, livro de 1973.

A oposição (o gume do valor) não ocorre forçosamente entre contrários consagrados, nomeados (o materialismo e o idealismo, o reformismo e a revolução etc.); mas ocorre “sempre e em toda parte” entre “a exceção e a regra”. A regra é o abuso, a exceção é a fruição.³³¹

Misturando o que nos dizem Barthes e Godard, tentei (nesta tese, em minha vida) não apenas escrever alguma exceção, mas, de algum modo, também viver a exceção, sobretudo de forma a anular a disjunção entre esses dois verbos; sobretudo de forma a mesclar a arte, em sua perspectiva substantiva, com a própria ação da sua fruição, a sua fruição como vida.

Tentei e sigo tentando, em suma, viver de forma a poder minimamente me aproximar da ideia com que Godard encerra seu filme: “Quando for hora de fechar o livro, eu não terei arrependimentos.” Viver a vida como se ela fosse este livro, uma vida que eu estivesse – uma vida que estivéssemos todos – a fruir.

³³⁰ *Je vous salue, Sarajevo*, França, 1994.

³³¹ BARTHES, *O prazer do texto*, 2006, p. 50-51.

Concebida como uma afirmação, a frase de Godard alcança-me agora como uma última pergunta; agora, neste momento em que, enquanto o Brasil prepara a sua guerra civil, escrevo o último texto necessário para que eu possa finalmente alcançar aqui o meu fim possível:

Tive a impressão de ser o único homem desde o início dos tempos que havia tido o privilégio de se encontrar com seu próprio começo.

Umberto Eco

Quando leu o que escrevi sobre os romances de lã pela primeira vez, minha mãe me perguntou como eu me lembrava daquilo, se era tão novo. Eu disse que não me lembrava, que havia imaginado a coisa toda simplesmente usando a lembrança da máquina de costura e dos romances de lã. Assustada, ela me disse que se lembrava daquela cena, ou ao menos de uma cena muito semelhante àquela: o entardecer de cor laranja, eu sentado no alpendre, aquela brincadeira entre nós. Hoje eu também já me lembro daquela cena como algo vivido, mas desconfio que a primeira vez que eu me lembrei foi quando eu a escrevi pela primeira vez.

E agora estamos aqui, nesta sala. Estamos todos nesta sala, situada em lugar algum, esta sala no meio do nada, sem topografia, sem materialidade, uma sala que parece situar-se em um outro nível de realidade, ao qual só podemos ter acesso dando *zoom* em uma brecha... À minha frente eu vejo os professores da minha banca, mas eles não estão realmente na minha frente: eu materialmente os vejo, eles materialmente me veem, nós nos vemos uns aos outros a três palmos de distância, mas não temos a exata noção de onde estão os nossos corpos. Não são com eles que interajo, mas com outros deles mesmos.

Desavisados do absurdo da nossa atual situação, eles então ponderam sobre o meu trabalho, eu ouço críticas ao meu trabalho. De repente, toda a ansiedade que por toda uma vida me mantivera à beira de um colapso ameaça outra vez me alcançar, e eu sei, se precisar despende mais alguma mínima energia para controlá-la, eu vou me perder, o meu coração vai se perder. Eu penso nisso tudo enquanto os professores falam sobre o meu trabalho.

Eles falam bem, fazem críticas, falam sobre o que poderia ter sido feito melhor, falam de coisas sobre as quais eu não tenho a mínima ideia de como posso tratar de forma a parecer inteligente, e, para tudo o que dizem, eu simulo a expressão de alguém que soubesse muito bem do que se está falando neste momento tão erudito de nossas vidas — bem, ao menos da minha. Mas não. O que eu penso é que eu não sou nada, nunca serei nada, não posso querer ser nada,

penso que de nada eu sei, e de que nunca poderei saber: penso que tudo foi inventado, tudo copiado — tudo copiado de um monte de livros e de teses e principalmente de uma vida que até este momento eu, Narciso, ainda não consigo distinguir se é real ou imaginada, se é real ou simplesmente estabelecida simbolicamente aqui, na materialidade desta página. E é isto uma vida, então? Ah, bom saber.

Ameaço um colapso. Eu estou à beira de um colapso. Então reparo em minha mãe.

Ao meu lado, ela costura com agulhas de crochê. Eu não aparento, mas minha mãe percebe o meu desespero. Seus olhos são doces, são azuis, o fundo de um mar azul, como eu certa vez escrevi, sempre um abismo em que nunca deixei de me perder sem respostas, e minha mãe já tão velha... Minha mãe então se levanta.

Minha mãe se levanta e vem até mim, sem se preocupar em entrar no campo da visão dos professores que me sabatinam. Indiferente à cerimônia, ela vem até mim e me entrega um novelo, tirado da bolsa. Pela primeira vez, o azul dos seus olhos não é transparente. Minha mãe está sorrindo.

Tomo o novelo nas mãos, e os olhos da minha mãe são da mesma cor dos meus olhos, tudo tem uma mesma cor. Como este novelo, um novelo de linhas triplas, um novelo de linhas verdes, com fragmentos de ouro e de prata incrustados nos fios.

São muitos os fios, é um novelo antigo: todos os nossos novelos são antigos demais, novelos já quase imemoriais. Os fios estão desfiando, é quase impossível saber onde começa um e termina o outro. Os professores olham para mim, como que esperando uma satisfação. Indiferente a tudo o que se passa, minha mãe me diz com os olhos, como que situada em outro nível de realidade:

— Tenta este aqui. Vamos ver se o encontra.

Tomo o novelo nas mãos, giro o novelo nas mãos, ouço o “tente estar aqui”, mesmo sem que minha mãe o tenha dito. Mesmo sem que haja a minha mãe.

Os professores me olham com ar preocupado, parecem torcer para que eu consiga retornar. Eu olho para minha mãe, os nossos olhos são os mesmos. Eu olho para os professores. Eu lembro do meu pai. Pergunto, então, se eu tenho a palavra.

REFERÊNCIAS

COM O INTUITO DE BEM-AGRADAR AOS QUE SEGUEM AINDA AGORA INTERESSADOS NO TEMA DA AUTOFIÇÃO, O AUTOR LISTA NÃO APENAS AS BIBLIOGRAFIAS DAS SUAS CITAÇÕES, MAS TAMBÉM DE SUAS NOTAS E EPÍGRAFES E PARÁFRASES



Quando desembarquei em Coimbra, de mala e saco mão a mão, aconteceu uma coisa em que raras vezes se nota. Ao descer as escadas da Estação Nova reparei que, naquele instante, a cidade já no lusco-fusco recebia o momento exacto em que ficava com as suas luzes acesas. Parei de súbito. Os pés grudaram-se ao chão. A alma vacilou. Turvou-se-me o olhar. [...] O que vinha eu ali fazer? Desembarcava como uma prostituta. Esperava quem me viesse levar. [...] E ia passar ali uns anos!? Foi como se um horror de horizonte cruzasse as pálpebras. [...] Era um homem morto de passado, alijara a carga...

Ruben A.

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. **O texto literário**: por uma abordagem interdisciplinar. Tradução de João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. 2. ed. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 55-64.

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.

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

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010.

ALMEIDA, Maria Inez Couto de. **Cultura iorubá**: costumes e tradições. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner Andresen. **Navegações**. 5 ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2 ed. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARAÚJO, Nabil. Exumações: do autor (“Pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito”). *In*: ARAÚJO, Nabil (Org.). **Imagens em discurso II**: escrita do outro como escrita de si. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG (Viva Voz), 2020.

AUERBACH, Erich. Marcel Proust: o romance do tempo perdido. *In*: AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**: filologia e crítica. 2. ed. Tradução: Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 333-340.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9 ed. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.

AUSTER, Paul. **A invenção da solidão**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BADESCU, Horia; NICOLESCU, Basarab (org.). **Stéphane Lupasco: o homem e a obra**; sob a direção de Horia Badescu e Basarab Nicolescu. Tradução: Lucia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 2001.

BARRIE, J. M. **Peter Pan**: a origem da lenda. Tradução: Suria Scapin. São Paulo: Universo dos Livros, 2015.

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 26-29.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. O efeito de real. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2012.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: Ludovico Garmus. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010.

BÉDIER, Joseph. **O romance de Tristão e Isolda**. 5 ed. Tradução: Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BÉROUL. **O romance de Tristão**. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. São Paulo: Editora 34, 2020.

BORGES. Kafka e seus precursores. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Vavy Pacheco. **O historiador e seu personagem**: algumas reflexões em torno da biografia. *Revista Horizontes*. Bragança Paulista, v. 19, p. 1-10, jan./dez. 2001.

BOSI, Alfredo. As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho. *In*: BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 46. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994. p. 390-394.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução à transdisciplinaridade. *In*: PAULA, João Antonio de (org.). **A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 17-39.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**: narrativa e mimese no romance grego. Brasília: Editora UNB, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Mais (um) nada**. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2020.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Tradução: Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. 34. ed. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPOS, Augusto de (org.). **Paul Valéry**: a serpente e o pensar. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 15 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A terceira metade**. Lisboa: Edições Cotovia, 2009.

CELAN, Paul. **Leb die Leben**. Tradução: Carlos Abbenseth. Disponível em: <https://www.facebook.com/Baukurs/videos/836755196348823/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

CELAN, Paul. **A morte é uma flor**. Poemas do espólio. Edição bilingue. Tradução: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

CESAROTTO, Oscar. **Um affair freudiano**: os escritos de Freud sobre a cocaína. São Paulo: Iluminuras, 1989.

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristam, 2004.

COLONNA, Vincent. **L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature**. [*A autoficção, ensaio sobre a ficcionalização de si em literatura*]. 2004. 368 p. Tese (Doutorado em Linguística) - École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 1989. Disponível em: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2020.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

CROM, Nathalie. **Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction**: “Un individu, ce n'est pas que beau à voir”. Paris: Télérâma, 2014. Disponível em: <http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>. Acesso em: 13 nov. 2020.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DESCARTES, René. **As paixões da alma**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1973. v. 15.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DOLABELA, Marcelo. **Puro sangue**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura (Coleção Leve um Livro), 2015.

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

DOUBROVSKY, Serge. **O livro quebrado**. Tradução: António Filipe Marques. Lisboa: Difel, 1992.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographie/Vérité/Psychanalyse**. L'Esprit Créateur. França, v. 20, n. 3, p. 87-97, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26283821>. Acesso em: 13 nov. 2020.

DOUBROVSKY, Serge. **L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse**. Parcours Critique. Galilée, 1980.

DOUBROVSKY, Serge. Entretien avec Serge Doubrovsky, par Isabelle Grell (5 août 2005, rue Vital, Paris). *In*: **Parcours critique II (1959-1991)**. Nouvelle édition. Grenoble: UGA Éditions, 2006. Disponível em: <http://books.openedition.org/ugaeditions/8868>. Acesso em: 13 nov. 2020.

DOUBROVSKY, Serge. **Inventer un langage de notre temps**. Paris: Le Monde, 2010. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky_1324219_3260.html. Acesso em: 13 nov. 2020.

ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco**. Tradução: Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. **Autoethnography: An Overview**. DOI <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>. Forum: Qualitative Social Research, v. 12, n. 1, art. 10, nov. 2010.

FAEDRICH, Anna. Autoficção em teoria: a terceira margem. *In*: OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de; SOARES, Marcus Vinicius Nogueira; WERKEMA, Andréa Sirihal (org.). **Figurações do real: literatura brasileira em foco VII**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. p. 91-107.

FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. 251 p. Tese (Doutorado em teoria da literatura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2014. Disponível em: Acesso em: 13 nov. 2020.

FARIA, Michele Roman. **Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan**. São Paulo: Toro Editora, 2019.

FERRAZ, Eucanaã. **Sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FERRAZ, Eucanaã. **Trenitalia**. Rio de Janeiro: Megamíni, 2016.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose, perversão**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Em torno de Roland Barthes: da “morte do autor” ao nascimento do leitor e à volta do autor**. Santa Maria: PPGL/UFSM, 2015.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 4. ed. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 6ª edição, 1986. p. 15-38.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud, Marx: theatrum philosophicum**. Tradução: Jorge Lima Barreto. Princípio Editora: São Paulo, 1997.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GENETTE, Gérard. **Fiction et diction**. Paris: Seuil (collection Poétique), 1991.

GLÜCK, Louise. **Matinas**. Tradução: André Caramuru Aubert. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ficcao-e-poesia/poemas-de-louise-gluck/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HIDALGO, Luciana. **O espaço do eu na literatura contemporânea**. 2016. Disponível em: <http://gelbcunb.blogspot.com/2016/03/o-espaco-do-eu-na-literatura.html>. Acesso em: 13 nov. 2020.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. 2. ed. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, Luiz Costa (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 955-987.

ISSA, Kobayashi. **20 haicais de Issa**. Tradução: Cide Piquet. São Paulo: Igarapé, 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Yku_DuWC02leztmLl068wU6RQ1Th9ArO/view?fbclid=IwAR1M_MxQA.eQvWOVfgU8OpWzEs6EwH9JVN_5BjJW6eDMuncr1o1ZFK_w7b9o. Acesso em: 13 nov. 2020.

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

JOHNSON, Robert A. **He: a chave do entendimento da psicologia masculina**. São Paulo: Mercuryo, 1993.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KAFKA, Franz. **Sonhos**. Tradução Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Iluminuras, 2003.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **A morte do pai**: Minha luta 1. 2. ed. Tradução: Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOREN, Leonard. **Wabi-sabi: para artistas, designers, poetas e filósofos**. Tradução: Marília Garcia. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. *In*: KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. A humanidade que pensamos ser. *In*: KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. *In*: KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução: Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 96-103.

LACAN, Jacques. Lituraterra. *In*: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 15-25.

LACAN, Jacques. Joyce, o Sintoma. *In*: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 560-566.

LACAN, Jacques. Joyce, o sintoma. *In*: LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: o sintoma**. Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 157-165.

LACAN, Jacques. Lição sobre *lituraterra*. *In*: LACAN, Jacques. **O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009. p. 105-119.

LAERTE. **Revista Expressa**. n. 1, set. 2019.

LAOUYEN, Mounir. **L'autofiction: une réception problématique**. 1999. Disponível em: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>. Acesso em: 13 nov. 2020.

LECARME, Jacques, VERCIER, Bruno. **La littérature en France depuis 1968**. Bordas Editeur: Paris, 1985.

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

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 15-55.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico (BIS). *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 56-80.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 81-99.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 120-127.

LEJEUNE, Philippe. A autobiografia dos que não escrevem. *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 131-224.

LEJEUNE, Philippe. Ler textos autobiográficos: a experiência da APA. *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 239-254.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia. Peça em cinco atos. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-37.

LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. Entrevista a Annie Pibarot: dois eus em confronto. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 223-242.

LEJEUNE, Philippe. **Le journal comme “antifiction”**. DOI <https://doi.org/10.3917/poeti.149.0003>. **Poétique**, v. 149, n. 1, p. 3-14, 2007.

LISPECTOR, Clarice. Fernando Sabino. *In*: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

LISPECTOR, Clarice. A surpresa. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa: uma correspondência**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Cantigas de Amares**. Belo Horizonte: Edição de autor, 1983.

MCLUHAN, Marshall. **O meio é a mensagem: um inventário de efeitos**. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MELO NETO, João Cabral de. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.137-153.

MILLER, Jacques-Alain. **O real no século XXI**. Tradução: Sergio Laia. *In*: *Opção Lacaniana*, n. 63, SP, jun. 2012, p. 11-19.

MILOSZ, Czeslaw. Contra a poesia incompreensível. *In*: MILOSZ, Czeslaw. **A minha intenção: ensaios escolhidos**. Amadora: Cavalo de Ferro, 2019.

MOLES, Abraham. **O kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1972.

MORAES, Maria Cândida. **Da ontologia e epistemologia complexa à metodologia transdisciplinar**. DOI <https://doi.org/10.5216/teri.v5i1.36344>. *Revista Terceiro Incluído*, v. 5, n. 1, p. 1-19, 30 jun. 2015.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 5. ed. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, 1932.

NERVAL, Gérard de. **Gérard de Nerval: Cinquenta poemas**. Tradução: Mauro Gama. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

NERVAL, Gérard de. **Silvia**. Tradução: Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

NETO, Miguel Sanches. **Precursor da autoficção**. Rascunho, edição 185, 2015. Disponível em: <http://rascunho.com.br/precursor-da-autoficcao/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. 3. ed. Tradução: Lucia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A autoficção e os limites do eu. *In*: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 204-209.

PAULA, João Antonio de (org.). **A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PLATÃO. **A República**. 4. ed. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2016.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. (Em busca do tempo perdido, v. 7.) Tradução: Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. 2. ed. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAMPAZO, Adriana Vinholi; ICHIKAWA, Elisa Yoshie. **Bricolage: a busca pela compreensão de novas perspectivas em pesquisa social**. *In*: Anais do II Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e contabilidade. Curitiba: ANPAD, 2009. p. 1-12.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

RENNÓ, Carlos. **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REZENDE, Antônio Martinez de. BIANCHET, Sandra Braga. **Dicionário do latim essencial**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

RIBEIRO, Ewerton Martins. **Biografema, 'studium', 'punctum', fotografia – quase um método**. DOI <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.21.2.45-64>. Revista Em Tese, v. 21, n. 2, p. 45-64, jan. 2016.

RIBEIRO, Ewerton Martins. **A Grande Marcha**. Belo Horizonte: Editora Circuito, 2014.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth. PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução: Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar: 1998.

SABINO, Fernando. **O encontro marcado**. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SABINO, Fernando. Diante do espelho. *In*: SABINO, Fernando. **Deixa o Alfredo falar**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 199-213.

SABINO, Fernando. **O menino no espelho**. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

SABINO, Fernando. O homem feito. *In*: SABINO, Fernando. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1. (Livro “A vida real”.)

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O amor do Pequeno Príncipe**: cartas a uma desconhecida. Tradução: Alcida Barbosa Caldeira Brant. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. 38 ed. Tradução: Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

SAMÓSATA, Luciano de. **Os amigos da mentira**. Tradução e adaptação: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

SANO, Lucia. **Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata: Tradução, notas e estudo**. 2008, 174 p. Dissertação (Mestrado em letras clássicas) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

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

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: Ensaios sobre a dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano (sup.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna**. Estudos avançados, v. 2, n. 2, p.46-71, São Paulo, mai./ago. 1988.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem**: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015, 288 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. 17 ed. Lisboa: Porto Editora, 2018.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SOUZA, Eneida Maria de. **Autoficção e sobrevivência**. DOI <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6334>. Revista La Palabra, n. 30, p. 107-114, jan./jun. 2017.

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

STEEN, Edla van. **Fernando Sabino**. In: STEEN, Edla van. *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981. v. 1.

STEIN, Gertrude. **Geography and Plays**. 2010. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33403/33403-h/33403-h.htm>. Acesso em: 13 nov. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. **Investigações. Novalis**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

TRISTÃO E ISOLDA. E-book. Tradução: Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

TSVETÁEVA, Marina. O poeta e o tempo. In: TSVETÁEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017. p. 77-120.

UNAMUNO, Miguel de. **Portugal, povo de suicidas**. Tradução: Rui Caeiro. Lisboa: Letra Livre, 2012.

VICO, Giambattista. **Ciência nova**. Tradução: Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 163-179.

VILAIN, Philippe. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. **Défense de Narcisse**. Paris: Éditions Grasset e Fasquelle, 2005. (Arquivo Kobo.)

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. 3 ed. Tradução: Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015.

WAMPOLE, Christy. **Como viver sem ironia**. Tradução de Adriano Scandolara. São Paulo: Revista Serrote, jan. 2013. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2013/01/como-viver-sem-ironia-por-christy-wampole/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

ZIMERMANN, David. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2008.