

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**MARIANE SANTOS FERREIRA**

**A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA: AUTOFICÇÃO E AS MEMÓRIAS DA  
DITADURA NOS CONTOS *GAROPABA MON AMOUR E LIXO E PURPURINA*, DE  
CAIO FERNANDO ABREU**

São Luís

2022

**MARIANE SANTOS FERREIRA**

**A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA: AUTOFIÇÃO E AS MEMÓRIAS DA  
DITADURA NOS CONTOS *GAROPABA MON AMOUR E LIXO E PURPURINA*, DE  
CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante

São Luís

2022

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Santos Ferreira, Mariane.

A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA: AUTOFICÇÃO E AS MEMÓRIAS DA  
DITADURA NOS CONTOS GAROPABA MON AMOUR E LIXO E PURPURINA,  
DE CAIO FERNANDO ABREU / Mariane Santos Ferreira. - 2022.  
102 p.

Orientador(a): José Dino Costa Cavalcante.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em  
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,  
2022.

1. Autoficção. 2. Caio Fernando Abreu. 3. Ditadura  
Militar. 4. Resistência. I. Dino Costa Cavalcante, José.  
II. Título.



**MARIANE SANTOS FERREIRA**

**A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA: AUTOFICÇÃO E AS MEMÓRIAS DA  
DITADURA NOS CONTOS GAROPABA MON AMOUR E LIXO E PURPURINA, DE  
CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante** (Orientador)  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa**  
Universidade Estadual do Maranhão

---

**Profa. Dra. Rita de Cássia Oliveira**  
Universidade Federal do Maranhão

São Luís

2022

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida, pelo fortalecimento espiritual que impulsiona meus caminhos.

À minha família: minha mãe, Franciane Santos, pelo exemplo de mulher, mãe e professora, que me tornam um ser humano melhor a cada dia e que me motiva a alcançar os meus sonhos. Ao meu irmão, Wilian Gabriel, pelo afeto, coração imenso e generosidade, que tornam a minha vida mais leve. À minha tia, Francilene Santos, por sempre expressar incentivo, carinho e orgulho por ter uma sobrinha no mestrado.

À Mariana Suldade com quem pude compartilhar inseguranças e angústias, antes da seleção do mestrado. Gratidão pelo imenso incentivo, cuidado, escuta, acolhimento e generosidade que me movimentaram e me ajudaram a não desistir de tentar.

Aos meus queridos amigos: Leudson Coêlho pelos inúmeros momentos de trocas e reflexões sobre a vida acadêmica, pelo apoio e disposição em me ajudar sempre que precisei. À minha amiga de turma, Lizia Adriane, pelo carinho, atenção, palavras de apoio que fizeram essa árdua caminhada se tornar mais leve. Aos demais colegas de turma da linha 03 pelas ricas discussões literárias e torcida de sempre. Às minhas “mosqueteiras”, Katiuse Mendes, por ser essa pessoa tão disposta e preocupada em ajudar os outros. Sua disponibilidade, sem dúvida, fez diferença, e Ada Rúbia pelo carinho, preocupação e, principalmente, pela escuta atenta às angústias e inseguranças que surgem nessa jornada. São gestos que significam muito.

Ao meu orientador, José Dino Costa Cavalcante pelas contribuições necessárias durante o percurso de escrita. Acrescento os meus agradecimentos aos professores do mestrado (PGLetras-UFMA) com os quais tive a honra de estudar e compartilhar conhecimentos. Às professoras doutoras Maria Iranilde Almeida Costa e Rita de Cássia Oliveira pelas dicas pertinentes durante o Exame de Qualificação.

Por fim, agradeço ao universo pelos encontros e acasos que direta ou indiretamente ajudaram a finalizar essa etapa acadêmica.

*Depois de todas as tempestades e naufrágios,  
o que fica de mim em mim é cada vez mais  
essencial e verdadeiro.*

Caio Fernando Abreu

## RESUMO

A literatura produzida no período pós-ditatorial brasileiro nos mostram que grande parte dos escritores fizeram da memória um terreno de discussões, denúncias e reflexões acerca desse período tão conturbado da história nacional. A construção literária, dessas obras, se constitui por meio de uma elaboração da linguagem a qual tenta dar conta de representar as fissuras, lacunas dos discursos autoritários e da desintegração dos sujeitos colocados à margem dessa sociedade opressora. Essa pesquisa objetiva analisar os dispositivos literários de que se apropriam os contos *Garopaba Mon Amour* e *Lixo e Purpurina*, do escritor Caio Fernando Abreu, presentes, respectivamente, nas obras *Pedras de Calcutá* (1977) e *Ovelhas Negras* (1995), como forma de resistência ao regime ditatorial. A hipótese que norteia a pesquisa lança mão da autoficção como chave de leitura dos textos, pois acreditamos que seja por esse gênero textual que o escritor constrói sua estratégia literária que resiste ao discurso dominante; uma vez que a autoficção pode ser entendida como um espaço híbrido, ambíguo, situada entre o limite do real e ficcional, ela permite a construção de um discurso aberto e de múltiplos sentidos. Considerando que os estudos da autoficção surgem, pela primeira vez, a partir de Serge Doubrovsky (1977), motivado pela teoria de Philippe Lejeune (1975), cujo conceito ainda está em desenvolvimento, entendemos necessário trazer a contribuição de diferentes teóricos. Assim, acrescentamos a estes supracitados, os pressupostos de Colonna (2014), Vilain (2014) Gasparini (2014), Faedrich (2014/2015), Klinger (2008/2007), Arfuch (2010). As considerações finais comprovam a hipótese levantada de que o sujeito resiste pelos dispositivos literários da autoficção e da ficcionalização da memória.

**Palavras-chave:** Autoficção; Ditadura Militar; resistência; Caio Fernando Abreu.

## RESUMEN

La literatura producida en el período posdictatorial brasileño nos muestra que la mayoría de los escritores hicieron de la memoria un terreno de discusión, denuncia y reflexión sobre este período convulso de la historia nacional. La construcción literaria de estas obras se constituye a través de una elaboración de lenguaje que trata de dar cuenta de las fisuras, los vacíos de los discursos autoritarios y la desintegración de sujetos colocados en los márgenes de esta sociedad opresora. Esta investigación tiene como objetivo analizar los recursos literarios utilizados en los cuentos *Garopaba Mon Amour* y *Lixo e Purpurina*, del escritor Caio Fernando Abreu, presentes, respectivamente, en las obras *Pedras de Calcutá* (1977) y *Ovelhas Negras* (1995), como forma de resistencia al régimen dictatorial. La hipótesis que guía la investigación hace uso de la autoficción como clave de lectura de los textos, pues creemos que es a través de este género textual que el escritor construye su estrategia literaria que resiste al discurso dominante; ya que la autoficción puede entenderse como un espacio híbrido, ambiguo, situado entre los límites de lo real y lo ficcional, permite la construcción de un discurso abierto con múltiples significados. Considerando que los estudios de autoficción surgen, por primera vez, de Serge Doubrovsky (1977), motivado por la teoría de Philippe Lejeune (1975), cuyo concepto aún está en desarrollo, creemos necesario traer el aporte de diferentes teóricos. Así, sumamos a los anteriores, los supuestos de Colonna (2014), Vilain (2014) Gasparini (2014), Faedrich (2014/2015), Klinger (2008/2007), Arfuch (2010). Las consideraciones finales confirman la hipótesis planteada de que el sujeto resiste a través de los recursos literarios de la autoficción y la ficcionalización de la memoria.

**Palabras llave:** Autoficción; Dictadura Militar; resistencia; Caio Fernando Abreu.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 LITERATURA E SOCIEDADE: uma discussão teórica</b> .....	15
<b>2.1: A literatura engajada pós-64, do século XX, no Brasil</b> .....	20
<b>2.2 Caio Fernando Abreu: no limite entre a vida e o texto</b> .....	32
<b>3 PERCURSO TEÓRICO DA AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO</b> .....	45
<b>3.1 Lejeune e a escrita autobiográfica</b> .....	45
<b>3.2 Entre o real e o ficcional: a autoficção</b> .....	54
<b>4 AUTOFICÇÃO E AS MEMÓRIAS DA DITADURANOS CONTOS “GAROPABA MON AMOUR” E “LIXO E PURPURINA”, DE CAIO FERNANDO ABREU</b> .....	70
<b>4.1 Repressão e tortura em <i>Garopaba mon amour</i></b> .....	70
<b>4.2 As memórias do exílio em <i>Lixo e Purpurina</i></b> .....	81
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: experimentar a vida transforma as palavras</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95

## 1 INTRODUÇÃO

A ambiguidade e a indefinição são constantes em meu trabalho. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém. Por isso, recuso-me a ser encaixado nesse rótulo, não quero me encaixar em nenhuma prateleira.

(Caio Fernando Abreu)

Os estudos sobre as escritas de si nos mostram que esta atividade está atrelada ao momento no qual o sujeito está imerso e as noções que se tem sobre subjetividade e verdade. Na análise que nos traz Michel Foucault (2006) a partir do texto de literatura cristã *Vita Antonii*, sobre a prática da escrita de si dos povos ascetas na Antiguidade, aponta que estes a tinham como atividade de disciplina, pois acreditavam que ao escrever sobre suas ações e as lessem em voz alta, estariam afastando seus pensamentos pecaminosos, além de ser um exercício feito para não se sentirem sozinhos.

Já na análise que Foucault (2006) nos traz sobre os textos de Epícteto, tal prática textual estava relacionada com a meditação, que se manifestava de duas maneiras: *hypomnemata* e as correspondências. A primeira consistia em anotações em cadernos sobre vários temas, no entanto, eles não levavam em conta a subjetividade de quem os escrevia, pois as anotações serviam apenas como registro para futuras consultas, avaliação para se pensar a formação sobre si. A segunda, funcionava como uma prática pessoal que consistia na atividade de dar conselhos e opiniões para outra pessoa, isto é, como atividades que exemplificam o modo de viver da cultura grega através da preocupação de um cuidado de si. (KLINGER, 2007)

Essas relações com o momento vivido explicam o porquê de a autobiografia só receber a composição, pela qual conhecemos atualmente, a partir do momento em que o homem percebe as suas individualidades na Modernidade e deixa de se constituir por meio desse caráter de coletividade, outrora promovido pelos ideais medievais. Essas características são reunidas na obra preambular do gênero, *As confissões*, de Jean-Jacques Rousseau.

Tais apontamentos nos suscitam algumas reflexões. Dentre elas, nos interessa nos interessa questionar, o que foi escrever sobre si durante um período tão conturbado na nossa

história nacional como foi o da Ditadura Civil Militar, no qual os sujeitos contrários ao sistema tiveram suas individualidades roubadas pela ação opressiva da ditadura?

Relacionar escrita de si e o contexto de Ditadura Civil Militar no Brasil são temas que me inquietaram na obra do escritor Caio Fernando Abreu, pois ao me aprofundar nas narrativas do autor foi possível notar a presença de um eu conturbado com os diversos temas, dentre os quais, me interessei por aqueles ligados à política. Ao discutirmos sobre autobiografia e autoficção na disciplina *Perspectivas Críticas em Literatura*, ministrada pelos professores José Dino Costa Cavalcante e Marcia Manir Feitosa, pude constatar a autoficção como característica dos textos de Abreu e percebê-la como chave de leitura deste trabalho. Nesse sentido, as vivências dos narradores caiofernandianos nos revelam muito das experiências da vida do escritor perante o contexto de ditadura, a partir da abordagem de temas como repressão, solidão, melancolia, o medo, o exílio etc., os quais foram relatados por ele em entrevistas, cartas, crônicas etc.

A literatura de Caio Fernando Abreu é um reflexo da intensa e versátil vida do escritor sul-rio-grandense, que em sua trajetória pessoal e profissional, demonstrou ser um sujeito que não se rendia a uma constância e conformidade. Segundo Jeanne Callegari, que escreveu a biografia do escritor, intitulada de *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*, afirma que a tarefa de o biografar foi

[...] desde o início condenada ao fracasso, de traduzir e dar unidade a todos os muitos que algum outro foi. Escrever sobre Caio Fernando Abreu, camaleão, estrangeiro, inquieto, não foi a exceção da regra. *Ele foi milhares* (CALLEGARI, 2008, p. 11).

O espírito camaleônico do contista pode ser observado pelos espaços em que ele circulou ao longo da vida. Nasceu em Santiago do Boqueirão-RS, em 1948, mas ao longo da vida morou em Porto Alegre, Campinas, São Paulo, Rio de Janeiro e Londres, na qual vivia quando se autoexilou durante o período de Ditadura Civil Militar. Nessa trajetória, ele foi jornalista, dramaturgo, contista, modelo, lavou pratos, foi hippie e experimentou o universo lisérgico da geração da contracultura.

O universo híbrido sob qual sua vida foi construída e esta constante busca sobre si mesmo é percebido em “suas literaturas”, por meio de diversos temas e formas, pois além de se destacar como contista, escreveu romances, peças teatrais, cartas, além de assumir uma linguagem que transita de um lado entre o poético, mas que ao mesmo tempo aceita o vulgar.

O próprio escritor, ao escrever sobre o seu processo de criação literária, em carta ao amigo José Márcio Penido, reflete sobre a importância de “escrever remexendo nas feridas”, pois só assim seria possível alcançar a glória na literatura: “A única recompensa é aquilo que Laing diz: que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da autoanulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida” (ABREU, 2002, p. 455).

Logo, não foi diferente quando o escritor se enxerga parte integrante de uma realidade marginalizada pela Ditadura Civil Militar, no Brasil de 1964. Segundo Jeanne Callegari (2008), o escritor, nesse período, fazia parte do grupo de jovens que se reuniam para discutir as formas de vislumbrar um futuro melhor, usar drogas, beber, discutir literatura, música. Assim, o autor retira da “busca da identidade, a vivência de experiências e angústias” (CALLEGARI, 2008, p. 36) a inspiração para sua escrita e torna-se porta-voz daquela geração:

Não me arrependo de nada, eu fiz questão [...] de correr absolutamente todos os riscos [...] tudo o que minha geração fez eu fiz radicalmente, até o fim: eu fui garçom, eu fui preso, eu fui hippie. Então, eu fui sendo um pouco porta voz destas pessoas, eu fui contando a vida delas. (ABREU In OURIQUE;MOREIRA, 2015, p.53)

Dessa maneira, as narrativas de Abreu direcionam à reflexões sobre relação da literatura a o autoritarismo, violência, repressão. O escritor, quando fala das temáticas relacionadas à sexualidade e homossexualidade, discute os valores conservadores daquela época e a marginalização dos indivíduos que agiam fora dos padrões. De acordo com a análise de Porto:

As narrativas do escritor problematizam situações exemplares para a discussão da experiência de violência social e discriminação na medida em que exploram uma visão de mundo que se opõe a um padrão vigente de comportamento. A sociedade passa a ser vista não como uma entidade livre de preconceitos ou favorável a diálogos com o ‘ex-cêntrico’, mas como uma autoridade que julga e reprime tudo e todos os contrários a uma ideologia ou a uma postura preestabelecida. (PORTO, 2001, p. 48).

Diante desse cenário e conscientes do lugar de vivência à margem da sociedade que fora direcionado o sujeito que se colocava contra o sistema opressor do regime, a literatura de

Caio Fernando Abreu e de outros escritores da época, buscou uma maneira de representar, de certo modo, denunciar a realidade desses sujeitos, ao abordar as suas afetividades de modo geral e as perseguições impostas a elas. Nesse sentido, observamos que há muitos pontos de interseção entre a biografia do autor que nos fazem acreditar que o escritor colocou à disposição da sua escrita, a sua experiência pessoal em relação às opressões daquele período.

Ao constatarmos, então, que o gênero autoficção se situa no entre-lugar do real e o ficcional decidimos que ela seria o principal norte teórico para a análise dos contos. Acreditamos também, que o fato do gênero ter como uma de suas principais características o trabalho específico com a linguagem, a fim de criar uma ambiguidade textual, contribuiu para a construção da crítica ao sistema da ditadura, além de que, escrever a partir de um “eu” também, conforme Arfuch (2010), reflete uma materialização textual do contexto, uma vez que este sujeito encontra-se descentralizado e fragmentado, e visa uma autoafirmação identitária.

Vale destacar que a literatura do escritor visava evidenciar a condição do sujeito por trás do conflito social. Para isso, o projeto literário do autor propõe uma prática de significados abertos como forma de resistir às arbitrariedades do sistema opressor da ditadura. Nesse sentido, nos questionamos: como atuam os dispositivos textuais de que se apropriam as narrativas caiofernandianas na criação de uma construção literária sobre o período ditatorial brasileiro, como forma de resistir ao sistema autoritário? Desse modo, acreditamos que a autoficção seja o caminho pelo qual as obras do escritor resistem, haja vista que os narradores transitam entre o limite da autobiografia e ficção, revelando uma impossibilidade no ato de narrar que só se concretiza pela ficcionalização da memória. Assim, o objetivo deste trabalho é investigar a prática autoficcional do escritor perante os conflitos trazidos pela Ditadura Civil Militar, no Brasil, e assim, entender como ele transpôs ficcionalmente tal experiência pessoal para seus textos, de modo a construir um discurso literário que resiste ao discurso autoritário da ditadura.

O presente trabalho está organizado da seguinte forma: tendo como motivação o argumento de Diana Klinger (2007) que diz que a escrita está intrinsecamente ligada à noção de sujeito e verdade que se formulam ao longo do tempo, no segundo capítulo, nos dedicamos em explorar como se configuram os aspectos sociais nos textos de literatura, a fim de buscarmos indícios que explicam o porquê da escolha da autoficção da literatura caiofernandiana. Discorreremos sobre a relação de literatura e sociedade, ancorados na Teoria

Literária, a partir de autores como Antonio Candido (2006), Todorov (2010), Antonie Compagnon (2009).

Levando em conta que o trabalho dá destaque ao eixo político-social da literatura do escritor, o primeiro subitem situa-se na descrição e análise da literatura engajada ou de resistência, das décadas de 1960 e 1970, no Brasil, das quais grande parte da obra caioferanandiana está inserida. Neste tópico, há uma discussão sobre o que caracteriza uma literatura engajada, tendo como base o texto de Jean Paul Sartre (1993) *O Que é Literatura?* Para então nos detivermos na descrição do que foi a literatura daquela época, conforme apontamentos de autores como Flora Sussekind (1985), Ana Paula Teixeira Porto (2007), Heloisa Buarque de Holanda (1980), assim também apresentamos a análise de algumas obras do período.

O segundo subitem, deste capítulo, concentra-se em traçar um panorama sobre o entrecruzamento da vida de Caio Fernando Abreu e a sua obra, trazendo narrativas que vão desde o *Limite Branco* (2007), seu primeiro romance, escrito aos dezenove anos de idade, que narra a trajetória de um pós-adolescente e seus conflitos perante a chegada da maturidade; até uma das suas últimas obras, *Onde andará Dulce Veiga* (2015), a qual conta a experiência de um jornalista homossexual em busca de seu próprio autoconhecimento; além de abordar o tema da AIDS, doença que levou o escritor a falecer em 1996.

No terceiro capítulo discorreremos sobre o aspecto teórico que servirá como chave de análise dos contos de Caio Fernando Abreu, a autoficção. Primeiramente, iniciamos a discussão partindo da autobiografia, sendo o gênero-gênese que suscitou as discussões sobre os conceitos de autoficção. Assim, trazemos, principalmente, as contribuições a partir do *Pacto autobiográfico*, de Phillipe Leujeune (2008), mas também as reavaliações sobre o gênero que surgiram ao longo dos estudos como de Leonor Arfuch (2010), Goulemot (1986) e outros estudiosos do tema.

A discussão sobre autoficção inicia a partir dos estudos de Serge Doubrovsky, o qual formulou o conceito a partir de uma reavaliação das lacunas deixadas por Lejeune em sua teoria sobre autobiografia, mas, também trazemos os conceitos sobre o gênero propostos por autores como Vicent Colonna (2014), Phillippi Gasparini (2014), Jacomard (1993), Anna Faedrich (2014/2015), Diana Klinger (2008), entre outros.

Em seguida, nos debruçamos em analisar os contos “Garopaba mon amour” e “Lixo e purpurina”, publicados, respectivamente, na obra “Pedras de Calcutá” (1977) e “Ovelhas

Negras”, de 1995. O primeiro narra a experiência de tortura sofrida por um grupo de jovens que frequentavam a praia Garopaba, e o segundo tem como personagem principal um sujeito que se muda para outro país em busca de uma vida melhor. No entanto, tem que lidar com as frustrações da realidade que não ampara o estrangeiro.

Os contos permitem uma análise por meio do viés autoficcional por se aproximarem da experiência de vida do autor. Em relação à primeira narrativa, na biografia do autor, escrita por Callegari (2008), a biógrafa associa o conto à história vivida pelo gaúcho na mesma praia que ambientaliza a narração. Conforme o depoimento de Graça Medeiros, que manteve uma longa relação de amizade com o autor, conta que o gaúcho tinha ido com um grupo de amigos para a praia catarinense, incluídos Jaime Gargioni e a própria Graça Medeiros. O clima era de festa, mas quando Graça e Caio se deslocaram para uma padaria, foram abordados e presos por homens que depois exigiram que ele depusesse contra a amiga, que era o principal alvo político.

Já em relação ao conto “Lixo e Purpurina”, tal qual o narrador do conto, Abreu deixa o Brasil para construir um futuro promissor em Londres, passando por grandes dificuldades enquanto esteve por lá, entre outros aspectos semelhantes que serão explorados na análise. Desse modo, a análise proposta dos contos e as aproximações entre o real e o ficcional levantadas aqui tem como função refletir sobre o conceito de autoficção não apenas como o intuito de identificar “provas do referencial”, mas de pensar o trabalho com a linguagem realizado pelo autor para representar a noção de sujeito perante os conflitos da ditadura. Isto é, entender a autoficção de Abreu como uma forma de resistência estética, a qual se apodera de dados biográficos, sem deixar de lado o exercício literário.

## **2 LITERATURA E SOCIEDADE: uma discussão teórica**

Adentrar ao universo complexo, subjetivo, humano da literatura e sociedade, enquanto, proposta desse trabalho, é mergulhar na teoria. Assim, observamos na obra *A Literatura em Perigo* (2010), que Todorov reúne discussões em torno do processo de feitura da obra literária, quando analisa os perigos que rondam a literatura na contemporaneidade. O autor, em primeiro momento, parte da reavaliação dos princípios da escola estruturalista, da qual ele fez parte, como um dos grandes nomes da década de 70, do século XX. A principal tese defendida por essa corrente está centrada na ideia da imanência do texto literário, separando-o de qualquer relação que ele mantenha com o meio externo, sobretudo, com a vida. Desse modo, argumenta-se que toda a verdade e sentido do texto se constroem por meio, apenas, da sua estrutura interna, isto é, de maneira autônoma, distante de uma realidade à parte dele.

Assim, um dos pontos levantados e esmiuçados por Todorov (2010) é de como o viés estruturalista contribuiu para um distanciamento da percepção do poder e alcance de uma obra literária, como bem aponta o tradutor Caio Meira: “Para Todorov, o perigo que hoje ronda a literatura é o oposto: o de não ter poder algum, o de não mais participar da formação cultural do indivíduo, do cidadão” (TODOROV, 2010, p.08), tendo como consequência o abandono da literatura pelos leitores.

Nesse sentido, o autor considera que os métodos da escola estruturalista não correspondem mais a realidade atual, uma vez que o interesse pelo material verbal fora substituído por “novas ferramentas de trabalho”, as quais ligaram-se com “elementos e conceitos de psicologia, da antropologia e da história” (TODOROV, 2010, p.21). Com isso, ele passa a entender que: “A literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características” (TODOROV, 2010, p.22).

O teórico passa a reconhecer que o método estruturalista não dava conta da dimensão do texto literário, o qual limitava-o às fronteiras da sua própria estrutura, sendo, então, necessário buscar caminhos que só poderiam ser encontrados fora do texto. Tal percepção irá expandir os campos da literatura, como, por exemplo, por meio da inclusão do “vasto domínio da escrita narrativa destinada ao uso público ou pessoal, além do ensaio e da reflexão”

(TODOROV, 2010, p.23). Isto é, a decisão de abranger as fronteiras do texto, contribui para uma expansão do olhar do autor sobre a função da literatura na sua vida:

(...) A literatura amplia nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente (TODOROV, 2010, p.23-24).

Todorov argumenta que, no entanto, não podemos dizer que o sentido de uma obra se resume ao “juízo subjetivo do aluno, mas diz respeito a um trabalho de conhecimento” (TODOROV, 2010. P.31). Nessa ótica, seria necessário buscar uma forma de equilibrar os conhecimentos sobre a história da literatura e os aspectos estruturais do texto, contudo, é preciso ter em mente que estudar esses meios de acesso à obra não substituem o seu fim, isto é, o seu sentido.

É preciso ir além. Não apenas estudamos mal um sentido de um texto se nos atermos a uma abordagem interna estrita, enquanto as obras existem sempre dentro e em diálogo com um contexto; não apenas os meios devem se tornar o fim, nem a técnica nos deve fazer esquecer o objetivo do exercício. É preciso também que nos questionemos sobre a finalidade última das obras que julgamos dignas de serem estudadas. (TODOROV, 2010, p.32)

Sobre esses elementos que excedem o limite da literatura é que trazemos à baila as contribuições de Antonio Candido (2000). Em seu clássico *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, o autor, em primeiro momento, reconhece a Literatura como um sistema composto por denominadores comuns que proporcionam um reconhecimento das expressões artísticas e sociais de determinadas épocas. Tais denominadores serão “as características internas (língua, tema, imagens), certos elementos da natureza social e psíquicas, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura um aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 2000, p.23). Ligam-se a esses elementos, um conjunto de produtores literários, receptores, um mecanismo transmissor, estes formam um processo de relação inter-humana do qual a Literatura se constituirá como um sistema simbólico, que assimila as individualidades do sujeito e os transforma em elementos de interação humana e compreensão das esferas sociais.

Sob esse ponto de vista inter-humano, Antonio Candido (2000) aponta que a Literatura só pode ser entendida como um fenômeno de civilização ou como um sistema se é formada a partir desses elementos, caso contrário, seria apenas uma *manifestação literária*

É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, uma transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõe ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 2000, p.24).

Desse modo, o crítico irá reunir os elementos que compõem uma obra literária, que serão: aqueles que se ligam às designações sociais do seu contexto, a influência do autor como homem composto de vida e história e seus aspectos estruturais; todos esses deverão ser levados em consideração a fim de obtermos uma postura imparcial e crítica perante o texto literário.

Entretanto, Candido (2000) chama atenção também para o aspecto autônomo da obra para afirmar que os elementos extraliterários, propriamente ditos, não são responsáveis por determinar o valor do texto, mas sim a maneira que eles foram incorporados a ele, assimilados e representados. Isto é, seria inútil observar esses elementos sem considerar a maneira que eles foram construídos textualmente, uma vez que esse deve ser o principal foco do estudo literário, conforme o autor. O texto deve ser suficiente por ele mesmo, pela linguagem única presente ali, sem que haja a necessidade do leitor de ser conhecedor dos aspectos externos a ele, por isso, Candido os trata como “elementos de compreensão” (p.33), não como essência do texto, mas artefatos que dão acesso à obra, como um meio interpretativo.

Contudo, mesmo o autor afirmando que “uma obra é uma realidade autônoma” (2000, p. 33), os aspectos externos a ela não deverão ser anulados no momento da interpretação, haja vista que se eles não determinam a *emoção estética*, são imprescindíveis à crítica. Assim, é preciso:

[...] averiguar até que ponto interferiram na elaboração do conteúdo humano da obra, dotado da realidade própria que acabamos de apontar. Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito (CANDIDO, 2000, p. 34).

A proposta de Candido é que ao utilizar esse tipo de abordagem, espera-se que o crítico consiga retirar da obra sentimentos, ideias, objetos da natureza diferentes, que podem se aproximar da realidade, mas que foram remontados a partir da intersecção com a literariedade, ou seja, “se integraram na atmosfera própria do texto” (CANDIDO, 2000, p. 34).

A partir dessa perspectiva, na obra *Literatura e Sociedade* (2006) Candido traz a sociologia como fundamental para a compreensão da arte, por meio da qual, ele suscita questões como “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?”. Para o crítico:

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (CANDIDO, 2006, p. 30).

Desse modo, é necessário investigar as influências dos fatores socioculturais, levando em consideração a estrutura social, os valores e ideologias, as técnicas de comunicação em função do efeito que esses três fatores causam no processo de construção artística. Candido considera que esses aspectos se manifestam, principalmente,

Na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão, evidenciando os quatro processos de produção: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2006, p. 31).

Considerando esses aspectos, o teórico ressalta que não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois a obra só consegue validação quando repercute e atua, visto que a arte é um sistema simbólico que subentende a relação inter-humana. Dessa maneira, o processo de comunicação precede um comunicante (o artista); um comunicado (a obra); um comunicando (o público); desse modo, é possível construir um quarto elemento: o efeito. Ao considerar esses aspectos elencados como fundamentais para comunicação artística, faz-se necessário compreender “como a sociedade define a posição e o papel do

artista; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos.” (CANDIDO, 2006, p.33)

A posição do artista, por exemplo, depende do contexto de cada sociedade, que irá atribuir um papel categórico ao criador da arte, como também aos grupos de artistas. Em outras palavras, a obra tem origem da ação individual do artista perante as condições que lhe são colocadas socialmente, podendo, a partir desse reconhecimento, formar grupos determinados pela técnica. Isto é, a arte nasce da confluência das duas ações, a do indivíduo e das condições sociais, sendo, portanto, indissociáveis. Assim os posicionamentos políticos, ideologias que permeiam a vida do artista, interferem no processo de feitura da obra.

O segundo elemento, o da configuração da obra, é construído por meio do argumento de que os aspectos ideológicos, valores sociais influenciam no sistema de comunicação, na medida em que se transformam em conteúdo e forma, enquanto tais aspectos sociais ligam-se, principalmente ao conteúdo, as modalidades comunicativas constroem a forma da obra. Por exemplo, a influência do jornalismo na literatura que criou gêneros como a crônica ou o próprio romance que está atrelado à ascensão da burguesia, no século XIX.

O último ponto a se considerar põe em evidência o papel do leitor, que da mesma forma que as outras categorias, também estabelece uma relação com os aspectos sociais. O leitor se alia a esses outros elementos e é entendido como aquele que dá sentido à obra;

Pensar a obra para além dos fatores internos do texto em obras consideradas “intimistas” torna-se um aspecto primordial, uma vez que projeto literário dessas narrativas se situa em explorar o elemento humano, o grau de subjetividade, as emoções, a existência, sendo, por vezes, difícil delimitar o que se situa no espaço literário e o que se tem da vida do autor na obra. Elencar, então, os fatores que constituem uma obra literária permite que possamos investigar o que impulsiona a criação dessas narrativas.

Caio Fernando Abreu se enquadra no grupo de escritores que se enveredaram para essa vertente dita intimista, produzidas no período do final do século XX. Suas obras dialogam com as diferentes versões do ser humano diante de contextos de preconceito, solidão, medo, melancolia, opressão e etc, quando imersos também à loucura, ao prazer, alucinações. Dessa forma, o leitor é levado a imergir junto à catarse desses personagens. No entanto, a linguagem do autor deixa algumas interpretações em aberto, que por vezes podem ser sanadas se contemplarmos informações biográficas e sobre o contexto histórico nos quais as narrativas foram produzidas, experiências pessoais das quais o autor retira a matéria-prima para produzir sua literatura.

Um das dessas situações que perpassam a vida do autor é a experiência com a Ditadura Civil Militar. Sendo Abreu um indivíduo que se colocou contrário às ideologias impostas pelo sistema, fazendo parte da geração chamada de contracultural, ele não se isenta de documentar e incorporar ao seu texto, a atmosfera de repressão e medo que pairava sob aquela época. O sentimento de frustração ao ver os sonhos e ideologias roubadas era tão latente que, em 1973, o escritor decide sair do país com a esperança de encontrar um mundo melhor lá fora.

Dessa maneira, conforme os teóricos discutidos acima, estudar os elementos extra-literários na obra caiofernandiana, faz-se necessário para compreensão plena de sua obra, tendo em vista que sua vida e obra são indissociáveis em seu projeto literário. Por isso, os seguintes itens, deste trabalho, estão voltados, primeiramente, para a discussão da literatura engajada produzida durante o contexto do regime militar brasileiro, no qual o contista em estudo está inserido e, em seguida, sobre um levantamento biográfico do escritor, no intuito de perceber de que forma esses aspectos modificam a palavra literária do autor em estudo.

## **2.1 A literatura engajada pós-64, do século XX, no Brasil: linguagem e resistência**

Aqui destacamos o período das décadas de 60 e 70 do século XX, no Brasil, época a qual pertence a maior parte produção literária de Caio Fernando Abreu e, nessa medida, os contos eleitos na pesquisa. O objetivo principal é entender como se dá a relação que o contexto histórico de ditadura tem com a literatura da época, bem como a do autor estudado.

Como estudamos, a arte, de modo geral, é social e política em sua natureza. Nessa medida, o que caracterizaria uma literatura dita engajada? Tal vertente caracteriza-se por um subconjunto da produção literária, em linhas gerais, que está alinhada à função ideológica categorizada por Candido (2006) que sinaliza para a intenção do autor de utilizar a obra como meio de atuação político-social na época à qual ele faz parte. Para Sartre:

o escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. [...] O escritor engajado pode ser medíocre, pode ter até mesmo consciência de sê-lo, mas como não seria possível escrever sem o propósito de fazê-lo do melhor modo, a modéstia com que ele encara a sua obra não deve desviá-lo da intenção de construí-la

como se ela devesse atingir a máxima ressonância (SARTRE 1993, p. 20)

Conforme Paganine (2000), outro ponto que caracteriza esse tipo de literatura é de que ela está diretamente ligada a um “criticismo social”; dessa forma, toda obra possui uma dimensão social, mas nem toda obra é engajada. Vejamos o exemplo trazido pela autora sobre o movimento de arte pela arte:

Ainda que a recusa ao mundo objetivo feita por este movimento fosse socialmente motivada e resultasse em um posicionamento político frente à sua época, não era esse o objetivo principal dos seus representantes, o qual se traduzia principalmente na doação de sentido estético. Portanto, as obras resultantes daquele movimento jamais poderiam se inserir no rol daquelas ditas engajadas (PAGANINE 2000, p.16)

Em decorrência disso, a literatura engajada corresponde a um juízo valorativo diante das questões sociais. Por exemplo, o que romances como *Cacau* (1933), de Jorge Amado, ao trazer o tema da luta de classes no hostil mundo dos trabalhadores de cacau; ou o retrato da miserável realidade dos retirantes nordestinos e a seca que assola o sertão do nordeste, em *Vidas secas* (1943). Nesse sentido, se a obra engajada visa uma mudança político-social, ela precisa ser contemporânea ao seu tempo.

No período em que, no Brasil, a Ditadura Civil Militar se instaurou, a literatura fora vista pelos escritores daquela época como um importante instrumento de ação política sobre o contexto autoritário no qual vivia o país. Em todas as regiões da nação, surgiram obras que tinham como objetivo expressar informações “que os jornais não podiam apresentar” (PORTO, 2007, p.17), visto que o Estado impôs um sistema de censura e repressão contra os meios considerados ameaças à moral e aos bons costumes. Conforme isso, os escritores passam a utilizar a literatura como instrumento de denúncia e buscam para suas escritas, estratégias narrativas para demonstrar as atrocidades desse sistema, de modo a oferecer uma narrativa que fosse de encontro com os relatos da história oficial.

Desse modo:

Passam a habitar as suas páginas toda a sorte de marginalizados políticos — exilados, torturados, guerrilheiros, desaparecidos —, e também os que historicamente sempre estiveram à margem dos processos sociais: favelados, menores abandonados, bandidos, miseráveis, retirantes (PAGANINE, 2000, p.32)

Em *A Literatura e a vida literária*, Flora Sussekind (1985) reflete sobre esses caminhos estilísticos da produção literária desse período. Para a autora, existem dois vieses extraliterários que compuseram a literatura da época: no primeiro momento, havia uma necessidade de suprir a carência de informações que os jornais não traziam sobre o contexto de ditadura e, num segundo momento, surge a necessidade de contornar a censura e ao mesmo tempo dialogar diretamente com o leitor.

Nessa medida, os textos dessa época buscaram suprir a falta de informações dos jornais e veículos de comunicação em massa, tendo como resultado, o surgimento de alguns caminhos literários como a literatura-verdade, a parábola e o depoimento biográfico. A literatura-verdade fora definida da seguinte maneira:

A literatura-verdade corresponde aos textos que, por vezes próximos das técnicas jornalísticas e sem muita elaboração artística, apresentam relatos de calvários políticos, registro de ocorrências e diários ou depoimentos de experiências, descrevendo cenas de tortura e violência da década de 70. (SUSSEKIND, 1985 *apud* PORTO, 2007, p.20).

Os textos dessa tendência literária foram escritos de modo objetivo e direto, uma vez que a intenção jornalística era maior do que a literária.

A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental (SUSSEKIND, 1985, p. 61)

Essa característica de aproximar o romance de um caráter documental, segundo o estudo de Davi Arrigucci Jr (1999), tem suas origens desde o período pós-independência do Brasil, em que a literatura nacional visava colaborar para um projeto de identidade nacional. Dessa forma, buscou descrever nossas paisagens, hábitos e costumes, de maneira realista, o que resultou numa literatura com verves documentais. Fato que podemos encontrar exemplificado em obras como *Iracema*, *O Guarani*, *Lucíola*, *Senhora*, de José de Alencar.

Nesse ínterim, a literatura pós-64 fora marcada pelo princípio da verossimilhança, característico das obras realistas-naturalistas, do século XIX. Desse modo, poderiam ser classificadas como neorrealistas ou neonaturalistas, sendo, então, o caminho jornalístico o que melhor atendia os objetivos dos autores da época. Podemos citar obras de José Louzeiro, com

seus romances-reportagens, narrativas-crônicas, de João Antônio, como bem resume Paganine (2000):

Na maioria dos romances de José Louzeiro, por exemplo, a narrativa se forja a partir de um fato real, como a história do bandido Lúcio Flávio, em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, que enlouqueceu a polícia com sua ousadia nos primeiros anos da década de 70, ou do bárbaro assassinato da menina Aracelli em Vitória, Espírito Santo, por membros da elite local, caso descrito em *Aracelli, meu amor*. Já João Antônio vai enfocar os tipos do povo, principalmente aqueles pertencentes ao submundo das grandes cidades, como malandros, bandidos, prostitutas etc. (p.53)

Porém, nem todas as narrativas se restringiram ao relato jornalístico. Como exemplo, o texto de Caio Fernando Abreu, “Garopaba mon amour” que consegue dar uma roupagem literária à experiência de tortura, num movimento em que a linguagem absorve a tensão do que está sendo narrado. Nas palavras da escritora de Porto (2007)

Nestas obras, as experiências de dor e violência, por exemplo, obrigam a narrativa a encontrar formas de se adequar a elas, fazendo com que ao diálogo se misturem falas de torturador e torturado, numa imagem quase cinematográfica, como faz Caio Fernando Abreu. (p. 21).

Nesse sentido, grande parte da produção romanesca procurou equilibrar a comunicação direta com o público e a preocupação com as questões de ordem estética, como podemos observar em obras como de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Ivan Ângelo, etc. Dessa forma, perante o sistema de censura vigente, as obras reinventam uma nova forma que não se restringe ao plano do conteúdo, mas traz uma preocupação à forma textual.

Um aspecto pontuado sobre a literatura pós-64 no texto de Porto (2007) é o da presença da fragmentação narrativa nas obras daquele período. A fragmentação das narrativas é decorrente do dilaceramento histórico que funciona como elemento modelador da construção do romance, em que espaço e tempo não seguem uma linearidade. A pesquisadora comenta que esse recurso já era utilizado na narrativa por Machado de Assis; logo, os autores da geração de 70, “adaptam e reformulam com eficácia, fórmulas já existentes, reajustando-as às condições da época” (PORTO, 2007, p. 29).

A fragmentação, nesse caso, surge como uma resposta ao contexto autoritário, que muito se difere de uma concepção de arte classicista, que não apresenta rupturas em sua construção devido a uma concepção de mundo harmônica e pura. Desse modo, a concepção de fragmentação formal alia-se às ideias de Benjamin (1994), quando discute a inabilidade do

ato de narrar após as experiências da Guerra, que empobreceu a comunicabilidade e a capacidade de narrar plenamente.

O teórico Anatol Rosenfeld considera sobre o romance moderno que este nega a relação com o mundo empírico, ou seja, nega a concepção tradicional de mundo pautada pelo real e absoluto. O que interessa aos atores é a vivência subjetiva do tempo, aquele que se constrói pela experiência do fluxo da consciência psíquica dos indivíduos.

[à] eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a sua sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1976, p.80)

As narrativas de cunho político produzidas nesse contexto carregam também a falta de otimismo que as obras do Modernismo traziam, pois o cenário social de outrora acreditava na utopia de avanço sociocultural através da industrialização, que tem o apogeu desse otimismo na campanha desenvolvimentista do “50 anos em 5”, durante o governo de Juscelino Kubistchek, culminando na construção da nova capital do Brasil, símbolo deste projeto, Brasília.

No período em que se inicia a primeira metade da década de 60, marcado pela instauração da Ditadura Civil Militar, o clima que também se instaura entre os jovens é de efervescência cultural, tomados pela utopia revolucionária de combate ao contexto repressor. A intenção entre os artistas era fazer com que as artes, de modo geral, se popularizassem, ainda que isso pudesse desencadear em um empobrecimento estético. Da literatura ao cinema, esses instrumentos foram utilizados nesse primeiro momento de maneira pedagógica, a partir de um viés político que fizesse com que o povo saísse do lugar do oprimido e se tornasse agente dessa sociedade em razão de uma condição de vida mais igualitária.

Um dos grandes representantes desse período foi o poeta maranhense Ferreira Gullar, que escrevia peças teatrais que abordavam as questões políticas, mas trazendo, também, a sua linguagem poética em favor do engajamento social. Assim, em 1962 publica o poema *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer* que trata sobre os problemas dos lavradores nordestinos e suscitava a luta destes na Liga dos Camponeses, como movimento necessário à revolução. Nessa ótica, com o intuito de falar diretamente com o povo, adere à linguagem da literatura de cordel. Dessa maneira, com uma estética que aproximava o poema dos trabalhadores, este passou a ser vendido nos comícios em prol da reforma agrária.

No cinema, destacam-se as obras de Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol*), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*), Anselmo Duarte (*O Pagador de promessas*), nas quais a realidade brasileira é incorporada nas câmeras dando destaque à crítica social. Tais obras foram influenciadas pelas correntes do neorealismo italiano e significaram para o cinema nacional um marco que reinventou a linguagem cinematográfica, que ficou conhecido como Cinema Novo.

Em contrapartida, Regina Dalcastagnè destaca que o romance nesse primeiro momento não se mostrou como um gênero que atendeu às demandas políticas da época:

A urgência do momento, tido como revolucionário, levava à busca de veículos considerados politicamente mais eficazes. A poesia, o teatro, a música e o cinema estavam mais próximos daquilo que se esperava da arte. Eram formas julgadas mais capazes de atender à função pretendida para a arte e de garantir o acesso rápido e eficaz de um público bem maior do que o esperado para o romance. O romance é um gênero que demanda muito tempo para a sua maturação e produção e que exige um empenho individual e solitário para a sua fruição — condições que não lhe poderiam ser oferecidas numa ocasião pretendidamente revolucionária como a que se apresentava. Desloca-se assim um papel que já se havia arrogado antes — o de precursor de grandes transformações (DALCASTAGNÈ, 1996 p. 31)

Entretanto, a arte revolucionária que os artistas dessa geração propuseram, enfrentou barreiras ferrenhas perante o contexto autoritário e violento como a implantação do Ato Institucional nº 5, em 1968. É o momento em que os artistas refletem sobre a utopia da revolução não concretizada e a literatura passa a ser vista não mais como meio de ação, mas de resistência, como considera Silviano Santiago:

A descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64. [...] Para descrever o poder reacionário como algo de concreto, dotado de corpo e também de espírito, teve o artista brasileiro (e o intelectual contestador de maneira geral) de se distanciar dele. Por isso, a postura política na literatura pós-64 é de total descompromisso para com todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país, para com todo programa de integração ou de planificação de ordem nacional (SANTIAGO, 1989, p. 18)

As narrativas produzidas nesse período sentem o impacto do sistema violento ditatorial e perdem o caráter pedagógico em razão de um texto centrado mais para denúncia, como nos informa o escritor Julio Cesar Monteiro Martins em entrevista à Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves:

Se os anos 60 foram de ação, os anos 70 foram de reflexão sobre esta ação, de autocrítica e de reformulação de projetos já então obsoletos, através de acréscimo de novos dados e da constatação da complexidade das relações históricas, antes nem mesmo (HOLLANDA e GONÇALVES, 1980 p.68)

Sob o signo da resistência e perante a solidão que o contexto ditava sobre os sujeitos daquele momento, o romance volta a ser um gênero que correspondia às demandas do engajamento sociopolítico, uma vez que neste gênero, “no íntimo da criação literária está o confronto do escritor, do indivíduo, com o mundo, a obra nasce do embate solitário entre o escritor e a folha de papel em branco” (PAGANINE, 2000, p.40)

A tendência do romance político já se anunciava no final da década de 60 com escritores consagrados no cenário nacional como Érico Veríssimo, Antonio Callado, José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles, os quais iniciaram a época de 70 com os romances *Incidente em Antares* e *Bar D. Juan*, ambos de 1971, *Sombras de reis barbudos* (1972), *As meninas* (1973), respectivamente. Essas obras que abordavam a temática política e social, no Brasil, representaram a abertura para a produção ficcional que teria seu “boom literário”, na segunda metade dessa década. (PAGANINE, 2000)

Na música popular, no cinema e no teatro fazem grande sucesso as produções que conseguem passar pela censura, aglutinando um público jovem perfeitamente sintonizado com as dificuldades dos seus, não seria exagero dizer, ídolos. Mas para a surpresa da torcida é a literatura que de fato explode nesse momento. Menos dependente do investimento estatal e gozando de uma relativa autonomia diante da censura, a literatura experimenta o chamado “boom de 75”, conseguindo atender, privilegiadamente, essa demanda política colocada no momento (HOLLANDA e GONÇALVES, 1980 p. 41-42)

A década de 1970, do século XX, no Brasil, inicia sob perspectiva da repressão militar e a literatura que desponta desse período é marcada, em primeira instância, pelo crescimento da indústria cultural. As demandas literárias atendiam ao público da classe média, que determina a produção de “enciclopédias em fascículos, tipo Abril e congêneres, as coleções as mais variadas, do mundo animal à filosofia grega, da Bíblia às revistas especializadas” (HOLLANDA, 1980, p. 11)

Na segunda metade dessa década, ocorreu um crescimento da produção de obras ficcionais, com o surgimento de novos autores e a volta de outros que faziam parte da década anterior. No entanto, da mesma forma que na década antecessora, as obras produzidas nessa

época foram atravessadas pelas políticas de controle da Ditadura Civil Militar, mesmo que num nível menos rigoroso:

Havia um certo consenso de que a literatura, por não ser um veículo de massas no Brasil, não oferecia tanto perigo ao regime político em vigência, pois seu consumo era limitado a umas poucas dezenas de milhares de leitores [...]. Essa propalada negligência da censura pela obra literária provocou uma procura crescente pelo produto escrito, arregimentado leitores e criadores neófitos, confiantes na possibilidade, que se mostrou verdadeira, de passar pela literatura dados e juízos de valores impossíveis nas demais expressões artísticas. [...] As editoras perceberam ou intuíram que havia um público potencial disponível para a literatura muito mais numeroso que aquele que estava sendo ativado. [...] Surgiu a necessidade de arregimentar novos nomes e novas obras, e reabilitar nomes esquecidos ou obras cujo potencial de sucesso jamais havia sido ativado por razões várias. (HOLLANDA *et al.*, 1980, p. 71-72).

Observamos, porém, que não deixaram de sofrer retalhamento desse sistema, como podemos constatar sobre a própria obra de Caio Fernando Abreu, apontado na pesquisa de Nascimento (2014, p.102):

Quanto a Caio Fernando Abreu, três contos de seu volume *O ovo apunhalado* (1975) foram censurados pelo Instituto Estadual do Livro do RioGrande do Sul, órgão que, no mesmo ano, censurou sua peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. Deu-se, também, o que podemos chamar de auto-censura: o próprio autor excluiu os contos “De várias cores, retalhos” e “Creme de alface” do volume publicado em 1975, considerando, com relação ao primeiro, que “não havia espaço algum para uma história como esta” (ABREU, 2002, p. 90) ou, com relação ao segundo, que “com a censura da época, seria impossível publicá-lo” (ABREU, 2002, p. 127).

Surgem nessa época obras de cunho político como *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia e Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro, *Leão-de-cháraca*, de João Antônio, *Mês dos cães danados*, de Moacyr Scliar, *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, *O caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis. *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, *Avalovara*, de Osman Lins, *A festa*, de Ivan Ângelo, *Galvez imperador do Acre*, de Márcio Souza, *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca.

Em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna observamos a presença da fuga de personagens para um lugar fantasioso, longe daquele contexto. Já em *Quatro olhos*, Renato Pompeu nos traz a fantasia a partir da loucura, o que representa para o contexto uma contraposição à racionalidade empregada pela militarização. O lugar da loucura subverte-se como um espaço de refúgio alheio ao contexto de repressão da época. Essa temática também se faz presente no conto *Uma história de borboletas*, de Caio Fernando Abreu, no qual os personagens centrais, dois amantes, ao serem considerados loucos e levados ao manicômio, encontram em suas “loucuras” a leveza de borboletas que, extraídas de seus cérebros, eram capazes de fazê-los voar pelo mundo.

Em *a Hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, encontramos a representação da injustiça social na protagonista Macabéa, que nos é desenhada pelo olhar intelectual do narrador Rodrigo S/M, o qual tem a tarefa de entender e traçar o retrato interno e externo da condição tão miserável da personagem imigrante nordestina, que vive dentro de um cenário no qual reduz a sua existência de muitas maneiras. O estilo narrativo da obra é uma das características que chama bastante atenção, uma vez que faz uso de elementos que unem engajamento político e uma estética poética, visto que ao tratar do tema da miséria dos brasileiros, da condição de oprimidos e esquecidos desses indivíduos, não abriu mão de trabalhar uma linguagem muito bem elaborada, além de refletir sobre o papel do intelectual perante essas problemáticas.

O teor poético da obra pode ser percebido na alusão que é construída em torno do vômito, o qual se traduz como uma imagem que representa a necessidade de colocar para fora o sentimento ruim que aflige a personagem Macabéa, como um grito de liberdade:

Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas. O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmagô tocando no âmagô: vitória! E então — então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida. (LISPECTOR, 2006, p. 105-106)

Na obra *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, temos uma coletânea de contos que expõem as mazelas da classe pobre do país durante a Ditadura Civil Militar, obra que chegou a ser proibida de circular pelo território nacional pela censura, que acusava o texto de ir de encontro à moral e os bons costumes e de fazer apologia à violência. Isso porque a

linguagem direta e crua de Fonseca revelava a face cruel e renegada da sociedade brasileira a qual os militares tentavam a todo custo mascarar.

O conto que intitula a obra, por exemplo, demonstra as discrepâncias entre a camada marginalizada e a burguesia que se mantém alheia e ignóbil em relação ao que se passa na periferia da cidade. A personagem principal, que também conduz a narrativa, planeja e executa, junto com seus amigos, um assalto a uma família da burguesia, na noite de chegada do ano novo.

No decorrer da narrativa, observamos como narrador nos dá informações sobre os dois cenários que compõe o conto; de um lado temos o retrato de um ambiente que cheira mal, não há comida, contém drogas, armas e os personagens são descritos como negros, desdentados e feios. Do outro lado, uma mansão em que a mesa era farta, o banheiro possuía uma grande banheira de mármore, a parede revestida de espelhos e tudo era perfumado. Essas descrições deixam clara a intenção do narrador em demonstrar as diferenças sociais entre os dois mundos que em nenhum momento dialogam na narrativa, mas desencadeiam sentimento de revolta e violência por parte dos marginalizados.

Na obra *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, também há um retrato subjetivo da condição dramática, miserável, dos imigrantes nordestinos. A narrativa que é construída se dá:

através de recursos sintáticos (pontuação e estrutura frásica), morfológicos (vocabulário agressivo, mas necessário à situação narrada), a linguagem envolve-se no conteúdo desequilibrado que veicula. Figura, objetivamente, o caos e a fragmentação que tudo marca e tudo caracteriza, inclusive ao próprio texto. (MACHADO, 1981, p. 59)

Esta afirmação nos revela que as narrativas da época fazem uso de recursos formais que experimentam uma fragmentação narrativa, que vai ao encontro da realidade do contexto histórico repressivo. Quando os autores tematizam questões sociais ligadas à violência, repressão, exclusão social, intencionalmente, fazem uso desses recursos da literatura moderna como forma de conseguir representar a atmosfera vivida, mas também de burlar o sistema de censura militar e facilitar a aprovação desses textos.

Podemos observar esse aspecto na obra *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1973, no apogeu da censura, em que a repressão havia se institucionalizado, assim como a tortura era comumente usada para castigar a quem se opusesse à Ditadura Militar. Conforme a Academia Brasileira de Letras:

Em seu romance *As Meninas*, ela registra uma posição de clara recusa ao regime militar. Em 1976, fez parte de um grupo de intelectuais que foi à Brasília entregar um

importante manifesto contra a censura, o *Manifesto dos Mil*". Dessa forma, torna-se evidente que a literatura da autora Lygia Fagundes Telles é um relato metafórico da história do Brasil no período dos "Anos de Chumbo. (2016)

Em *As Meninas*, Telles, por meio das personagens principais, cria uma construção metafórica de significados e pluralidades de vozes, contextos e denúncias, na qual a trama é contada por meio do fluxo da consciência das personagens, a partir da alternância entre a narração em 1ª e 3ª pessoa. O romance traça um paralelo entre a vida das três personagens – Ana Clara, Lia e Lorena – que viviam num pensionato de freiras, em São Paulo, durante a Ditadura Civil Militar e retrata as angústias, decepções, paixões dessas três jovens.

Telles denuncia o sistema militar e a violência praticada por ele por meio de elementos textuais concentrados em suas personagens. A personagem Lia, militante de esquerda, comunista, está sempre evidenciando a sua angústia em relação ao momento vivido. Lia também procura destacar os ataques sofridos pelos grupos marginalizados como nordestinos, homossexuais, esquerdistas, operários. Como podemos observar no trecho "Vou é comprar coisas na papelaria, falta tudo no escritório, uma pobreza transamazônica." (TELLES, p.142).

A análise de Santos e Fernandes (2016) explica a passagem citada:

A pobreza transamazônica faz referência à Rodovia Transamazônica, um projeto de construção de estrada que visava à urbanização, com a expectativa de abrigar mais de 500 mil pessoas ao longo do trajeto, afastando-as das condições de vida precária. O projeto foi apresentado dia 18 de junho e as obras iniciaram rapidamente no dia 1 de setembro de 1970, durante o governo do presidente Garrastazu Médici, tendo sido investido metade do dinheiro dos órgãos públicos que visavam ao desenvolvimento da Amazônia. Contudo, a obra não apareceu na lista da Superintendência de desenvolvimento da Amazônia de projetos de urbanização e mobilidade gerando dúvidas por parte do povo, principalmente por ter sido abandonado e estar estagnado até a atualidade. (p.91)

Dessa forma, observamos que a sutil referência de Telles, faz parte da estratégia de realizar uma crítica à situação econômica do contexto daquela época, em que o governo realiza promessas que não foram cumpridas, agravando a situação de esquecimento e de precariedade que as classes mais pobres estavam vivendo, situação esta que o governo militar se esforçava para esconder.

Assim, a preocupação com a renovação estética do Modernismo da década de 1920, a denúncia social do romance regionalista da década de 1930 e o foco na

palavra das vanguardas poéticas das décadas de 1950 e 1960 serão incorporados pelos escritores da década de 1970, reforçando a intenção destas correntes com a criação de um novo modelo de representação literária. Embora faça uso de recursos formais já conhecidos, a junção de todos eles é que determina a especificidade da narrativa dos anos 1970, em que a denúncia social não se dá apenas pelo conteúdo, mas também pela fragmentação que marca o texto literário. (NASCIMENTO,2014, p.103)

## 2.2 Caio Fernando Abreu: no limite entre a vida e o texto

Caio Fernando Abreu nasce em Santiago do Boqueirão no Rio Grande do Sul; interior no qual passa sua infância até a adolescência desfrutando de experiências de um lugar tranquilo, as quais se transformam mais tarde em palavras, como revela a biógrafa e amiga pessoal do escritor, Paula Dip:

Caio viveu sua infância no interior do Rio Grande do Sul, chão de terra batida, pomar no quintal, galinhas, cachorros e passarinhos. Teve até duas corujas, que chegaram numa gaiola e depois andariam soltas pela casa e seriam protagonistas de um conto dos anos 70. Os olhos amarelos e a atitude soturna daqueles bichos de hábitos noturnos, impressionaram o menino, que os batizou secretamente de Cassandra e Rasputin, conforme revelou no conto ‘Corujas’, do seu primeiro livro de contos, *Inventário do irremediável* (DIP, 2009, p. 99)

Além disso, Abreu cresce rodeado de influências literárias. Seu pai, Zaél Menezes Abreu, um leitor ávido de escritores da literatura nacional como Machado de Assis, Monteiro Lobato, Erico Veríssimo, mantinha uma biblioteca em casa da qual Caio F desfrutava de muitas leituras, incluindo as que seu pai proibia. Isso, certamente, explica a precoce carreira literária do autor.

Sua primeira publicação acontece aos 16 anos de idade, quando já não habitava mais a sua cidade-natal, pois muda-se aos 15 anos para Porto Alegre, em busca de mais oportunidades. O conto intitulado “O príncipe Sapo” é publicado em 1964, na renomada revista *Cláudia*, o qual conta a história de Teresa, uma mulher quase quarentona que nunca

teve a chance de casar-se, sendo a única solteira entre suas dez irmãs. Ela é apresentada pelo narrador como uma mulher triste, solitária, que encontra amparo apenas nos livros de literatura infantil. Encanta-se pela história do Príncipe Sapo e passa a enxergar a figura deste, em todo homem que vê.

Com essa estreia o contista já se mostra um arguto analista das questões existenciais do indivíduo. Ao colocar em debate temas como identidade, gênero e estigmatização, o escritor também revela a linguagem crua e direta que viria a ser uma das marcas de seu texto:

Negava o real, enojava-se da lembrança de Gonçalo, braços cabeludos, peito cabeludo, suado, cheiro de homem, cigarro e cerveja, banhas incipientes com o casamento. Tinha nojo, sim. Comparava-o ao príncipe Sapo – louro, delicado, perfumado, olhos azuis – não verdes, verdes não! -, tocando piano com aquelas mãos tão alvas. Gonçalo tocava violão. Teresa odiava violão amava violão. Odiava Gonçalo, amava Gonçalo. De manhã, no espelho, chamava-se em voz alta de besta, besta, besta. Estava ficando louca e velha e feia e quase quarentona e ressecada e cínica, até cínica, meu Deus. Chorava. Recompunha Gonçalo na memória traço por traço, depois apagava tudo com as imagens dos príncipes das histórias infantis (ABREU, 2018, p. 558).

Acompanha a esta linguagem, também, um tom melancólico e pessimista, outra característica de seus textos, visto que o desfecho da personagem termina tal qual como o conto se inicia: solitária e angustiada. Assim, a verve intimista do conto constrói uma crítica às condições sociais impostas sobre as mulheres, sobre aquilo que as convenções sociais como igreja e família esperam que estas se conformem.

Nessa mesma perspectiva, surge seu primeiro romance, intitulado de *Limite branco* (1970), escrito aos dezenove anos de idade. O escritor, naquele momento, encontra-se envolto das discussões políticas, bem como das músicas e literatura daquele momento histórico; o ingresso no curso de Letras também proporciona ao gaúcho um momento de amadurecimento e questionamentos sobre essa nova fase da vida.

Assim, no romance mencionado, tem-se o protagonista Maurício, um personagem que pode ser entendido como alter-ego de Caio Fernando Abreu, pois o personagem principal, um pós-adolescente, que se muda do interior do Rio Grande do Sul e passa a morar na capital, tem também, agora, que lidar com as questões trazidas pela maturidade e descoberta de mundo, entrando em conformidade com a pessoa física do escritor ainda em formação. (MORICONI, 2007, p.7).

Na narrativa, observa-se a linha existencialista e intimista falada anteriormente, a partir do olhar do personagem que busca entender o mundo e entra em conflito com alguns ideais de seus familiares. No romance inicial de Caio Fernando Abreu constata-se também o começo de uma percepção por parte do escritor da configuração de um “eu” que reflete um “nós”, no que tange tanto o processo de construção da personalidade do sujeito ou de como se dá esteticamente essa escrita do eu. No prefácio de *Limite branco*, Moriconi (2007, p. 9) descreve que no romance inaugural de Abreu “o que interessa mesmo é a escrita como fator estético, é a escrita do eu como essência da literatura hoje. Essa escrita do eu pode sedar através de um narrador autobiográfico ou através de uma personagem (ou álter ego)”.

Nessa perspectiva, o processo de subjetividade da escrita caiofernandiana é considerado por Moriconi (2007), autoficcional, tendo em vista que seu texto é fruto de experiências pessoais. Assim também, o uso da primeira pessoa revela já uma preocupação do autor com o uma estética intimista, por meio de uma prosa poética que busca compreensões para questões de cunho existencial:

Eu não me conheço. E tenho medo de me conhecer. Tenho medo de me esforçar para ver o que há dentro de mim e acabar surpreendendo uma porção de coisas feias, sujas. O que aconteceria então? O orgulho de ter conseguido chegar perto de meu coração? Ou uma grande humildade, uma humildade de cão faminto, rabo entre as pernas, costelas aparecendo? Não sei, não sei —minha cabeça quase estala quando faço essas perguntas, meu pensamento escorrega, se desvia, foge para longe, como se ele também tivesse medo da resposta. E talvez nem seja preciso coragem. Talvez seja necessário apenas um breve impulso, como aquele que me fazia mergulhar de repente na água gelada do açude da fazenda. E eu nem era corajoso por fazer isso, apenas tinha esquecido por um instante de mim, do meu corpo (ABREU, 2014, p. 26).

É possível contemplar uma questão essencial sobre a literatura caiofernandiana já em seus primeiros textos: a presença de sujeitos em trânsito, em busca de uma constante identidade, que se alteram de acordo com os espaços onde circulam. O fato do escritor ser um verdadeiro “nômade”, como ele mesmo se identificava, influenciou diretamente no seu próprio fazer literário:

Andei por muita estrada. Morei em muita comunidade. Sou meio *nômade*, não consigo ficar muito mais de um ano em uma cidade. O que procuro é o que todo mundo procura. Amor, felicidade, liberdade, sentir-se digno. Assumi esta postura e portanto minha instabilidade.

Tentativas de suicídio, pirações, danações, viagens, divã de psicanálise, porradas as mais variadas, tangos & rock, ordens de despejo, abandono de dois cursos universitários, iluminações ilusórias, excesso de cigarros, insônias, macrobiótica, solidões, teatro, amores malditos — esse, o meu background (ABREU, 1976, p. 12)

A mudança da vida do interior para as grandes metrópoles, por exemplo, é registrada pelo escritor a partir do estranhamento desses sujeitos diante do novo:

Como narrador urbano, o escritor rompeu os limites geográficos construindo em seus relatos um imaginário que não é apenas o da província natal, mas o do mundo. Explorando situações existenciais que se convertem em testemunho de uma geração, Caio Fernando Abreu soube articular solidão e solidariedade, individual e o coletivo. Isso porque, ao investigar profundamente o universo subjetivo, transcende o círculo mesquinho do Eu para multiplicar-se em várias figurações. Em particular, ao tratar das formas de reagir a convencionalismos impostos, acaba por manifestar recusa a qualquer tipo de opressão (CARVALHAL, 1996, p. 3).

Fazendo jus a sua personalidade híbrida, o escritor, em 1968, abandona o curso de Letras e passa a trabalhar como jornalista na revista *Veja*, da editora Abril. É quando, então, o jovem contista migra de Porto Alegre para a Grande São Paulo. Passa a lidar com a pressão de ter que conviver com o intenso fluxo agitado dessa grande metrópole, com as efervescências culturais, políticas, e a rotina de trabalho.

*Inventário do irremediável* (2018), seu primeiro livro de contos, lançado em 1970, torna-se fruto dessas experiências do gaúcho, como também é um reflexo da temporada em que ele passou da *Casa do Sol*, a convite de sua amiga e mentora literária Hilda Hilst, após Abreu ser demitido da revista *Veja*. Lá ele pôde viver como um verdadeiro hippie, aprendendo sobre astrologia, quiromancia, compartilhando vivências literárias com Hilst.

Dessa forma, a obra tem como plano principal discutir ainda questões em torno da subjetividade do indivíduo. No entanto, diferente de seu romance inaugural, não há crises de identidade como principal problematização dos sujeitos, mas a presença de personagens que exploram um “eu” em conflito com as problemáticas sociais que o cercam. Conforme o próprio autor:

O livro é uma coisa agressiva, muito violenta e muito dolorosa para mim. Porque eu tenho uma paixão doída por existir: nunca me recusei a nenhuma experiência e, principalmente, nunca recusei expressar cruamente essas experiências no meu trabalho. Daí, a dor que falo: não é fácil a gente se dar inteiro. Não é que eu goste de ferir voluntária ou gratuitamente — mas preciso dizer certas coisas que comumente não são ditas, ou pelo menos não são agradáveis de serem escutadas. Nada do que sou capaz de ver me assusta, embora doa (ABREU, 1970b, p. 3)

Na coletânea de contos encontra-se um retrato da solidão presente nas metrópoles, da melancolia e do vazio que pairava naquela sociedade. Os personagens são, em sua maioria, caracterizados pela tristeza, angústia, desilusão e descrédito na vida, sendo estes um reflexo do contexto de sociedade pós-moderna, globalizada sob os moldes do capitalismo, e dos horrores da Ditadura Militar, no Brasil.

O próprio título sugere uma ideia diretamente ligada à morte, visto que a palavra “inventário” se relaciona com testamento, óbito. O que muito diz respeito ao momento que o Brasil enfrentava sob a opressão da Ditadura Civil Militar. A primeira parte da obra comprova esse pensamento, a qual fora nomeada de “Da morte”. Tem-se nela cinco contos “Os cavalos brancos de Napoleão”, “A quem interessar possa”, “Corujas”, “Apeiron” e “O ovo”, cujas temáticas abordadas tratam sobre o medo, a morte e a loucura.

O conto “A quem interessar possa”, por exemplo, desde as primeiras linhas deixa evidente o tom de desgosto do personagem perante o momento em que vive:

Eu não tenho culpa não foi eu que fez as coisas ficarem assim desse jeito que não entendo que não entenderia nunca você também não culpa vou chama-lo de você porque ninguém nunca ficará sabendo nem era preciso a culpa é de todos e não é de ninguém não sei quem foi que fez o mundo assim horrível às vezes quando ainda valia a pena eu ficava horas pensando que podia voltar tudo a ser como antes (...) (ABREU, 2018, p.26)

Já o tema da loucura é explorado em contos como “Os cavalos brancos de Napoleão”. Este narra o processo de “enlouquecimento” do personagem Napoleão, um advogado que começa a enxergar imagens de cavalos brancos e passa a manter uma relação de afeto com eles. As primeiras aparições dos animais surgem de forma harmoniosa para o homem: “[...] confundindo-se com as nuvens tão macias, as carnes reluzentes, as crinas sedosas, os cascos marmóreos, relinchos bachianos brotando das modiglianescas gargantas, ricos com acordes

barrocos” (ABREU, 2018, p. 22). No entanto, ao longo do seu degrado mental e após ser consultado por psiquiatras e psicólogos, as figuras começam a se manifestar de forma agressiva ao personagem.

A loucura trabalhada no conto pode ser compreendida aqui como uma representação de si mesmo do personagem. As figuras dos cavalos simbolizam, em primeiro momento, o sentimento de liberdade e harmonia do qual o sujeito gozava que, no entanto, transforma-se ao longo tempo, quando este se depara com o descrédito e a indiferença de sua esposa e afastamento dos filhos diante da condição de Napoleão. Isto é, diante da opressão e desprezo dos demais, o personagem sucumbe de vez à loucura e morre.

Esse cenário explorado no conto aproxima-se do momento ditatorial brasileiro, no qual taxavam como “loucos” aqueles que rompiam com as normas vigentes, sendo uma prática comum entre as décadas de 60 e 80, do século XX, a internação dessas pessoas, sem ao menos receberem um diagnóstico. Caio Fernando Abreu aponta, então, uma problemática sobre os limites entre razão e loucura, ao sugerir esta última como uma construção moldada a partir do olhar do outro, como bem resume a pesquisadora Bittencourt:

Um dos problemas abordados por essas primeiras narrativas é o dos limites entre a razão e a loucura por onde transitam as personagens. Em contos como “os cavalos brancos de Napoleão” (p. 6) e “O ovo” (p. 23), ao mesmo tempo em que deturpam a realidade, criando imagens fantasiosas e contrariando a percepção —normal dos outros, as personagens fazem uma análise lúcida dos fatos e de sua própria loucura, deixando dúvidas quanto à autenticidade daquilo que é dito, ou então sugerindo que a demência não passa de um estado que permite uma visão transcendente à do conhecimento comum, e o louco é, na verdade, um visionário que consegue enxergar aquilo que o olhar dos outros não alcança (BITTENCOURT, 1999, p. 95)

O desfecho de Napoleão, porém, sugere na morte dele um possível recomeço, em que já desprendido das amarras da opressão, encontra liberdade plena somente na morte:

[...] Sete palmos, Napoleão foi enterrado. Tivessem aberto o caixão, talvez notassem qualquer coisa como um vago sorriso transcendendo a dureza dos maxilares para sempre cerrados. Ninguém abriu. Tempos depois o zelador espalhou pelas redondezas que vira um homem estranho, nu em pelo, cabelos no vento, galopando em direção ao crepúsculo montado em amáveis cavalos. Brancos, naturalmente (ABREU, 2018, p. 25).

A próxima publicação de Caio Fernando Abreu irá também sofrer influências diretas do contexto ditatorial brasileiro. Escrito entre 1969 e 1973, *O Ovo Apunhalado* só conseguiu ser publicado em 1975, após trechos da obra serem retirados por serem considerados inadequados, “ímorais” e “fortes demais”, para a censura do sistema militar. As narrativas foram produzidas também quando o escritor circulava por diferentes lugares, aderindo de vez à vida hippie, em que ele transita pela Casa do Sol, de Hilst, e por cidades como Campinas, Porto Alegre, até terminar autoexilando-se em 1973, na Europa. As experiências literárias do escritor, neste momento, incluem autores latino-americanos, representantes do realismo mágico, como Ricardo Piglia e Reinaldo Arenas, Julio Cortázar e Gabriel García Marquez.

Diante disso, de modo geral, em *O Ovo Apunhalado*, o escritor tenta construir um retrato do que era viver naquele período: “[...] este Ovo talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo. Amargo, às vezes violento, embora cheio de fé” (ABREU, 2018, p.120). Desse modo, há na obra uma representação das ações deixadas pela ditadura, como a implementação do AI-5, as tentativas de resistência e as lutas contra a opressão do sistema militar. Encontram-se nas narrativas também personagens considerados figuras da contracultura como os *hippies*, em contos como “Noções de Irene” e “Retratos”, lidos pela sociedade como estranhos e ameaças à normatividade.

Para realizar, então, uma crítica a Ditadura Militar, a obra apresenta uma mistura de ficção científica, narrativas sobrenaturais, a loucura do indivíduo perante a sociedade. A linguagem caiofernandiana assume uma estética alegórica, fazendo uso de constantes metáforas, antíteses e alusões. Uma vez que as limitações impostas pelo sistema da censura culminavam na necessidade dos autores de retratarem aquele momento de forma indireta, recorrendo às simbologias, ambiguidades.

No já citado “Retratos”, o narrador-personagem é um homem de meia idade, solitário, que mora num prédio repleto de regras conservadoras, entre elas, medidas contra um grupo de hippies que acampavam na praça em frente, por serem considerados estranhos e perigosos. No entanto, o personagem central fica próximo de um deles, que se oferece para pintar o retrato do homem durante uma semana. A cada retrato entregue, a relação do sujeito com o hippie se torna mais afetiva, como também nota que é desenhado gradativamente mais feio, velho, cansado: “Fiquei perturbado: não estou mais moço como ontem e anteontem. A cara que ele

desenhou é a mesma que vejo naquele espelho da portaria que sempre achei que deforma as pessoas” (ABREU, 2018, p. 145)

O conto mais uma vez sugere uma representação do cenário político da época. De um lado, temos o condomínio e as regras conservadoras como símbolo das repressões e censuras do sistema ditatorial. Já os *hippies* representam o lado oposto disso, aqueles que viviam na contramão do regime, que enxergavam a vida sob outros olhares e que não aceitam viver sob o jugo das normas. Assim, quando um deles retrata a imagem do protagonista e sua decadência a cada dia que passa, entende-se que há a construção de uma alegoria em torno da figura dele, os quais, naquele cenário, serão aqueles que expõem as agruras e violências daquele contexto, visto que o próprio protagonista não tinha essa percepção sobre si mesmo.

No livro *Pedras de Calcutá* (1977), publicado posteriormente, as características citadas intensificam-se ainda mais. Os contos dessa coletânea transmitem o tom de medo, solidão, repressão, por meio de uma linguagem metafórica, em que são construídas imagens, símbolos que encaminham a interpretações de denúncia ao regime ditatorial.

A confecção de *Pedras de Calcutá* coincide com o momento em que Caio Fernando Abreu retorna da Europa ao Brasil, em 1974. Encontra uma Porto Alegre em que o sistema ditatorial havia modificado a mente dos indivíduos, dos quais, alguns já haviam cedido ao regime opressor. Por isso, o autor, no prefácio da coletânea (1977), classifica a obra como o livro do horror, pois ele reúne narrativas que, embora, não façam menções diretas à ditadura militar, retratam a realidade fragmentada, esfacelada, desintegrada daqueles indivíduos perante aquele contexto. Revela a face não uma dos sujeitos, assim, vale-se de artifícios narrativos como metáforas, ambiguidade, jogos de imagens, que constroem uma linguagem também cifrada.

Esse hermetismo continua presente em *Morangos Mofados* (1982). A obra foi publicada quando a ditadura já se encaminhava para o fim e realizou, então, uma espécie de balanço sobre a geração anterior, tornando-se um verdadeiro sucesso com o público que se identificou de imediato com o retrato feito pelo escritor. Italo Moriconi (2022) destaca que o livro “encerra um ciclo existencial, uma despedida dos anos de 1970” (p.12).

Dessa maneira, *Morangos Mofados* (1982) nos traz um olhar sobre essa geração e o resultado daquilo vivido por eles. O próprio escritor, como nos lembra Moriconi (2022), em carta dirigida a José Márcio Penido destaca o que o seria a premissa básica da obra: “o impasse produzido pelo conflito entre uma exaurida vida boêmia, alternativa, da revolução, de

sexo drogas – rock n’ roll – o desbunde – *versus* perspectiva de uma vida careta, presa ao expediente de trabalho por uma necessidade de sobrevivência” (p.12)

Esse contraste que estrutura a coletânea de contos é percebido desde o título, uma vez que o fruto vermelho projeta uma imagem de vivacidade, sendo uma metáfora para representar a geração contracultural, repleta de vida e ideologias. No entanto, tal elemento entra em oposição com a imagem do mofo, que simboliza a ação corrosiva da ditadura sobre os indivíduos contrários aos valores instituídos pelo sistema. Assim, temos o retrato de vidas, que perante a não concretização das suas utopias, mofam, decompõem-se e apodrecem e tentam buscar soluções para sobreviver tendo que carregar esse fardo.

Desse modo, como já mencionado, a linguagem hermética do autor acompanha a condição caótica dos personagens, tendo em vista que o escritor retrata a experiência de indivíduos que lidam com sentimentos fragmentados e flagra a “incerteza da dor de um gosto amargo de morangos mofando que atravessa insistentemente os desencontros de seus personagens” (HOLANDA, 2005, p. 11). Assim, *Morangos mofados* configura-se como um texto que constrói imagens, uma escrita visual e muitas vezes musical com fins de demonstrar os sujeitos sobreviventes dessa geração. Os narradores apresentam uma alternância em relação à posição do narrador, como se oscilassem igual a uma lente de câmera cinematográfica, alternam o foco narrativo entre primeira e terceira pessoa, uma sobreposição de vozes que dificulta a compreensão do leitor.

A primeira parte do livro, denominada de “o mofo”, é focada no processo de desintegração dos personagens, na qual os contos representam o reflexo das dores, traumas, violências enfrentadas pelos sujeitos daquela geração. O aspecto sombrio desse tempo é ressaltado por metáforas que evocam a amargura daquela época. Como no conto “Os Sobreviventes” em que os personagens se sentem frustrados com a vida que levam devido ao fracasso em concretizar seus sonhos e ideologias:

Mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, [...] aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo *here comes the Sun here comes the Sun little darling*, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54, 80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca (ABREU, 2018, p. 322).

No entanto, nas partes “Os morangos” e “Morangos Mofados”, a obra também oferece uma mensagem de esperança e amor para as gerações futuras. A fé em um futuro melhor era algo que fazia parte das ideologias do autor da narrativa, como ele destaca em entrevista:

Eu sou de uma geração muito colonizada por filmes americanos, eu sempre acredito no happyend, num beijo da Doris Day e o Rock Hudson no fim, isso é esperança, achar que tudo vai dar certo. Eu acho que o Brasil vai dar certo, sempre achei (ABREU, 2006b)

Dessa forma, o escritor expõe o sentimento de derrotismo e descrédito que marcava aquela geração e as razões pelas quais os indivíduos encontravam-se assim, isto é, devido à corrosão física e moral que foi a ditadura, figurada na obra pelo mofo. Mas, apesar disso, o sentimento de esperança levantado na segunda parte é suscitado pela imagem do “morango”, que alegoriza a vida que ainda acontece, que precisa reaprender a viver apesar dos mofos inevitáveis.

A década de 80, do século XX, foi marcada pela chegada da epidemia da AIDS. Tal acontecimento atingiu profundamente os indivíduos da contracultura, conhecidos pela liberdade sexual, uso de drogas etc. Nesse momento, a literatura do gaúcho começa a ganhar novos contornos, uma vez que o próprio autor estava inserido nessa comunidade. No livro *Triângulo das Águas*, publicado em 1983, a temática começa a aparecer pela primeira vez em sua obra. A novela intitulada “Pela Noite” é o primeiro texto da literatura brasileira a abordar o assunto. O enredo centraliza-se no jogo de sedução entre os personagens Pérsio e Santiago, os quais se conhecem na noite paulistana. Este último teve um relacionamento de dez anos com um rapaz, que se findou após a morte deste, deixando nas entrelinhas que seria soropositivo. Enquanto o Pérsio, luta contra os dilemas relacionados à sexualidade: “Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste” (ABREU, 2010, p. 180)

Em 1988, Caio Fernando Abreu lança a obra *Os Dragões não conhecem o paraíso*. Nela a temática da doença aparece novamente, como no conto de abertura *Linda, uma história horrível*. Na narrativa, o protagonista retorna à casa da mãe a fim de contar que está muito doente. Lá encontra uma cadela chamada Linda, muito velha, doente, cheia de manchas róseas no pelo, “quase cega. Uma inútil, sarnenta. Só sabe comer e cagar, esperando a morte” (ABREU, 2018, 426). Porém, o conto termina sem que o personagem consiga contar para a

mãe da sua situação e finaliza com o sujeito deitado no tapete velho, ao lado da cadela: “Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pelo da cadela quase cega, cheia de machas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito (...)” (ABREU, 2018, p.431). Assim, o narrador reforça o teor trágico de sua história, ao comparar a condição das duas figuras, em que ambos esperam a morte.

Em seu segundo romance, intitulado de *Onde Andará Dulce Veiga?* publicado em 1990, a AIDS também é explorada na narrativa. O enredo traz como protagonista um jornalista que após passar um período desempregado consegue emprego em um jornal, onde recebe a missão de localizar o paradeiro da cantora Dulce Veiga, desaparecida há mais de vinte anos. Durante a jornada em busca da artista, o personagem também vivencia uma jornada de autoconhecimento, de construção da sua própria identidade, além de lidar com os conflitos em torno da sua sexualidade e o medo do surto de AIDS.

Em sua última obra *Ovelhas Negras*, publicada em 1995, Abreu reúne contos escritos entre 1960 e 1995. Dessa forma, a coletânea dialoga com todas as gerações nas quais o escritor transitou; por exemplo, observamos a presença de um narrador estrangeiro em contos escritos quando o autor estava vivendo em Londres e retira dessa experiência fora do seu espaço de origem, narrativas que, de modo geral, transmitem um olhar sobre as emoções ou angústias contemporâneas. Desse modo, temas como a solidão trazida pelo exílio, o sentimento de deslocamento e melancolia, ganham destaque nas narrativas.

O contista reconhece a obra como uma espécie de “autobiografia ficcional” (ABREU, 2018, p.532), justamente por corresponderem a diferentes passagens da sua vida, que vão desde o seu primeiro conto publicado “O Príncipe Sapo”, até contos proibidos pela censura e algumas narrativas que foram engavetadas pelo próprio escritor, por entende-las como textos “marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas” (ABREU, 2018, p.523)

Essa percepção também se concretiza em contos em que o escritor aborda o tema da AIDS. O último conto da obra, que recebe o nome de “Depois de Agosto”, escrito em 1995, descreve por meio da literatura o processo em que o autor enfrenta a doença. A narrativa torna-se uma espécie de despedida do escritor, uma vez que fora construída um ano antes de seu falecimento. Diferente dos outros contos que trazem a temática de forma indireta, nesse aqui não há mais lugar para as entrelinhas. A intensidade marcada no conto transmite a ideia de que a vida pessoal e a literatura de Abreu se encontram com uma realidade irremediável, portanto, não há mais como se desviar dela. No entanto, a história que nos é contada se dá não

somente de forma trágica, o amor é explorado em consonância com o tema da AIDS. Os protagonistas, dois soropositivos, encontram no amor recíproco o motivo para continuarem lutando pela vida. Eles compartilham fé e esperança na cura, na sobrevivência, em buscar felicidade, apesar da doença.

Assim, *Ovelhas Negras* (1995) torna-se uma obra pré-póstuma, uma “tentativa de revisar a mim mesmo e uma brincadeira de um humor um pouco negro. Porque acho que ele parece um livro pré-póstumo” (ABREU in TEIXEIRA, 1995, p. 4). Desse modo, Caio Fernando Abreu se despede e se reafirma como aquele escritor que rejeitava as etiquetas literárias, que incorporava em seu texto o chulo, o não-literário, que trata sem tabus, temas como a sexualidade, homossexualidade, a loucura, o sexo, as drogas, a violência, a AIDS. Assim, o autor faz da literatura não a sua cura, mas sua amiga, de onde ele retira empatia para olhar para si mesmo e para o outro. Em fevereiro de 1996, após um quadro de pneumonia que o deixou internado durante vinte dias, o gaúcho, que já pesava menos de quarenta quilos, falece no dia 25 desse mês.

### **3 PERCURSO TEÓRICO DA AUTOBIOGRAFIA E AUTOFIÇÃO**

Como observamos nos apontamentos acima, muitos autores, na intenção de driblar o sistema de censura, realizaram um trabalho afincado com a linguagem de seus textos, por meio de um processo criativo, crítico durante a transposição das suas posições ideológicas políticas.

Dessa forma, tendo como perspectiva que a ideologia é a principal base da literatura engajada, na obra *Marxismos e filosofia da linguagem*, Mikhail Bakhtin realiza considerações sobre a ideologia, no que concerne seu âmbito político, cultural e literário e diz que “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo que está fora de si” (BAKHTIN, 1979, p.29); isto é, confirma a ideia de uma relação histórica e social, inerente ao discurso ideológico.

Nesse sentido, a produção literária dita engajada, que estabelece um compromisso social, ao produzir suas narrativas, considera que “cada signo ideológico não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade” (BAKHTIN, p. 19).

Fiorin considera que “uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de um mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de ideias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo” (FIORIN, 1998, p. 32). O

autor salienta que tais ideias não existem fora do campo da linguagem, entendida no seu sentido amplo de linguagem verbal e não-verbal.

Dessa maneira, quando se forma uma ideologia, ao mesmo tempo forma-se um discurso, compreendido pelo autor como “um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo”. A formação discursiva é ensinada ao indivíduo à medida do processo de aquisição linguística, é a partir daí que o sujeito “reage” linguisticamente aos acontecimentos. (FIORIN, 1998, p. 32).

Portanto, as percepções de mundo são indissociáveis da linguagem, visto que as ideologias são um fator eminentemente social e, por isso, os discursos são expressões da realidade. Desse modo, de acordo com Fiorin, o “discurso materializa as representações ideológicas. (FIORIN, 1998, p. 34).

Nesse sentido, a partir dessa relação dialógica entre literatura e história, especificamente, sobre a experiência traumática que os escritores da geração pós-64 tiveram, buscamos refletir sobre os interdiscursos que se formam nesse intercruzamento. Como observamos, a literatura de cunho político demonstrou uma faceta híbrida ao mesclar elementos do jornalismo, política, sociologia, num movimento de recriação frente à realidade ditatorial. Entre essas estratégias textuais, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1979), em seu ensaio *Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira* destaca que a alegoria fora um recurso utilizado em algumas narrativas autobiográficas e autoficcionais.

Tal apontamento vai ao encontro do que Seligmann-Silva (2003, p.65) discute em *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*, no qual aborda que a memória, por meio do testemunho dos sobreviventes do holocausto exerceu uma posição importante da compreensão desse momento histórico, fazendo com que a historiografia questionasse o seu papel tradicional, uma vez que suas noções de verdades foram refutadas devido aos acontecimentos marcantes do século XX, como guerras, catástrofes, genocídios. Nessa medida, o interesse pelos discursos universais é deixado de lado e as narrativas individuais são colocadas em evidência. As experiências universais eram percebidas como “excludentes” e “generalizantes”, por isso, o interesse volta-se para as narrativas focadas no “eu”, as quais dão espaço à memória em detrimento de um discurso integral sobre o passado.

Considerando que as ditaduras foram umas das grandes catástrofes do século XX, questionamos, então, como esse momento da nossa história nacional foi representado no seio da literatura. Conforme os textos de Franco (1998) e Silvermann (1995), Sússekind (1985), Perrone-Moisés (1998) as narrativas de si foram um traço marcante da literatura pós-64, no Brasil, a partir da década de 1970, nas quais os autores construía as narrativas em primeira

peessoa como forma de representar no presente, de maneira testemunhal, as barbaridades vivenciadas pela Ditadura Civil Militar.

Jaime Ginzburg (2010) em *Crítica em tempos de violência* discute que:

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente.

O autor ainda discute a partir de Garcia (2003) e Seligmann-Silva (2003) que o testemunho não está preocupado com o real, mas fundamenta-se pela ambiguidade: “(...) por um lado, a necessidade de narrar o que foi vivido, e por outro, a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu”(SELIGMANN-SILVA, 2003, p.46 *apud* GINZBURG, 2010, p.29). Isto é, o texto assume uma hibridez, instabilidade no qual os conflitos sociais são incorporados à literariedade.

Dessa maneira, neste capítulo iremos analisar o percurso teórico, primeiramente, do gênero autobiografia e depois levantar as discussões sobre autoficção, chave de leitura do nosso trabalho. Acreditamos que este último seja um traço da escrita caiofernandiana que reflete uma materialização do contexto à qual a obra se remete, em vistas de documentar os horrores da ditadura e driblar a censura, uma vez que a escrita autoficcional vale-se de um trabalho experimental com a linguagem literária, que traz como princípio básico a ambiguidade, bem como tal prática literária está diretamente associada ao contexto da contemporaneidade. Nessa medida, corroborando com Bakhtin “o essencial na tarefa de decodificação não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto concreto preciso, compreender sua significação numa enunciação” (BAKHTIN, 1979, p. 79)

### **3.1 Lejeune e a escrita autobiográfica**

O francês Phillipe Lejeune foi um dos primeiros a se dedicar em teorizar sobre a autobiografia e pioneiro em pensá-lo enquanto gênero textual, preocupando-se em construir

um percurso de caracterização formal que fosse possível identificá-lo assim. Desse modo, em 1975 lança *O pacto autobiográfico*, no qual reúne formulações sobre o gênero que serve de base para muitos outros estudos sobre a autobiografia.

O teórico define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.16). Dessa forma, para que o gênero fosse considerado autobiográfico, ele deveria se enquadrar nesses quesitos.

O autor acrescenta a esta definição alguns elementos essenciais à escrita do gênero:

Forma da linguagem: Narrativa; Em prosa. 2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade. 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador. 4. Posição do narrador: a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narrativa. É uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias. Os gêneros vizinhos da autobiografia não preenchem todas essas condições. (LEJEUNE, 2008, p.16, 17)

No entanto, o teórico reconhece que algumas dessas condições podem ser relativizadas, por exemplo, “o texto deve ser *principalmente uma narrativa*, a perspectiva *principalmente retrospectiva* (isso não exclui nem seções de auto-retrato, nem diário da obra, nem construções temporais complexas); o assunto deve ser *principalmente a vida individual*” (GOMES, 2012, S/N, grifos do autor). Apesar das definições iniciais propostas por Lejeune se mostrarem maleáveis, certas condições deverão se manter impreteríveis, haja vista que serão estas que diferenciarão a autobiografia da biografia; são elas: a relação identitária entre autor e narrador (que detém o nome de uma pessoa real) e a relação de identidade entre narrador e personagem principal.

Tal aspecto irá se constituir como a principal tese dos estudos do autor sobre o gênero em análise, o qual denominou de “pacto autobiográfico”, que consiste num contrato de leitura estabelecido entre autor-narrador-personagem e leitor, “o autor propõe ao leitor um discurso sobre si, mas também uma realização particular desse discurso, na qual a resposta à pergunta “quem sou eu?” consiste em uma *narrativa* que diz “como me tornei assim”” (LEJEUNE, 2008, p. 54).

Sobre esse aspecto Lejeune (2008) reconsidera algumas colocações no que diz respeito à pessoa gramatical como forma de reconhecer tal identidade dentro da narrativa. O fato da obra estar na primeira pessoa do singular não é suficiente para considerar que exista uma correspondência de identidade, uma vez que estas não possuem um lugar fixo, mas estão suscetíveis a mudanças, conforme às condições de fala. Nesse hiato, o autor analisa que dentro do discurso escrito, essa identidade pode ser reconhecida por meio da assinatura do autor, do nome próprio que demarca a pessoa que enuncia. “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe-se que haja identidade *de nome* entre autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Isto significa, portanto, que o pacto autobiográfico que se estabelece a partir dessa identificação favorece um compromisso de veracidade que o autor faz de contar histórias verdadeiras, ao dá o seu próprio nome como garantia disso, tornando-se o único elemento, então, que diferencia a autobiografia de um romance, já que a estrutura textual é praticamente igual.

Dessa forma, Lejeune (2008) apresenta alguns procedimentos que indicam se o texto é autobiográfico ou faz parte do pacto romanesco. Em relação ao primeiro, a identidade de nome entre narrador, autor e personagem pode ser encontrada de forma clara na capa a quem a autoria do texto é atribuída, que também coincide com o nome do narrador-personagem. Ou, até mesmo, podem aparecer de forma menos explícita no título, o subtítulo por meio do termo “autobiografia”, como também nas informações pré-textuais. O pacto romanesco opõe-se a essa ideia, posto que não apresenta uma convergência de identidade entre esses elementos citados, mas assume um compromisso de ficcionalidade que pode ser constatado na presença do termo “romance”. (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Nessa ótica, Lejeune (2008) reflete que além de considerar a intenção do autor no pacto autobiográfico, é essencial considerar a intenção do leitor sobre o autor, uma vez que o modo como a leitura é conduzida reflete na constituição do gênero. Sendo assim, ao autor cabe o papel de firmar um pacto de relatar a sua vida ou parte dela através do compromisso com a verdade. Por isso, o pacto autobiográfico se defronta com o pacto de ficção, já que o escritor de romance, ainda que se inspire na sua vida para escrever, não pretende que o leitor acredite no que está lendo. Dessa maneira:

O compromisso de dizer a verdade sobre si pode ser reconhecido pelo leitor de várias maneiras. Por vezes, pelo título: *Memórias, Lembranças, Histórias de minha vida...* Por vezes, pelo subtítulo (*autobiografia, narrativa, lembranças, diário*), e, por vezes, simplesmente pela ausência de menção a *romance*. Por

vezes, há um prefácio do autor, ou uma declaração na quarta capa do livro. Enfim, muito frequentemente, o pacto autobiográfico traz a identidade de nome entre o autor cujo nome está na capa e o narrador-personagem que conta sua história no texto. (GOMES, 2012)

Logo, os postulados do teórico sobre tais identificações narrativas garantem certa viabilidade sobre um relato com características autobiográficas. Isto é, cabe ao leitor a decisão de reconhecer ou não que aquele relato apresentado pelo sujeito que o enuncia e o protagoniza, é verdadeiro ou não. Em vista disso, o leitor é convocado como peça importante para a constituição do gênero, uma vez que o interlocutor determinará a noção do referencial/real proposto pela autobiografia.

Essa tentativa de Lejeune (2008) de delimitar as diferenças entre autobiografia e o romance, revela que o gênero pode apresentar alguns aspectos escorregadios. A constatação dessas fragilidades reside nas indagações sobre o quão ficcional pode ser uma autobiografia e quão verídico pode ser um romance. Nesse sentido, como explicar romances em que o nome do personagem e autor se difere, mas ambos apresentam características em comum? Ou, se uma obra que se assume como autobiográfica e preenche todos os requisitos para ser identificada como tal, apresentar fatos que podem parecer questionáveis para o leitor?

Diante desses possíveis questionamentos, o teórico francês se posiciona da seguinte forma: o que deve ser considerado em primeiro lugar não são as imprecisões ou precisões que os gêneros podem apresentar, pois não dizem respeito a sua caracterização, mas o que irá determinar a sua constituição é a relação de pacto que o gênero irá se comprometer. Ou seja, não irá existir autobiografia sem o pacto identitário, caso contrário, será ficção; ou o que o teórico chama de romance autobiográfico, em que mesmo o leitor suspeitando da semelhança de identidade entre narrador e autor, este não irá se assumir dessa forma.

Diante das formulações que alguns autores fizeram de que o romance seria mais verdadeiro do que a autobiografia, Lejeune considera que: “é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro” (LEJEUNE, 2008, p. 42). Em outros termos, o autor aponta que o conceito de verdade proposto por essas constatações sobre o romance, na verdade, parte da mesma definição que compõe a autobiografia:

Qual seria essa verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto

autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro (LEJEUNE, 2008, p. 42).

Nessa perspectiva, o autor elabora o conceito de pacto fantasmático, que segundo ele seria o espaço em que ambos os gêneros encontrariam um ponto de intersecção:

Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um *em relação* ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico”. (LEJEUNE, 2008, p. 51)

O teórico faz uma ressalva quanto ao compromisso de veracidade que tanto o gênero autobiografia quanto a biografia assumem, ressaltando que, embora esses textos tenham a realidade extratextual como base de suas narrativas, como garantia para confirmar a verdade proposta, na autobiografia, essa verificação não seria necessária, já que a posição do autor autobiógrafo visa trazer informações que só ele poderia oferecer à obra, dessa maneira, precisar esses fatos não faria sentido. O teórico passa a considerar a ideia de uma verdade suscetível de possibilidades, “a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias” (2008, p.37)

Observamos que Lejeune (2008) apresenta uma questão importante para a escrita autobiográfica: reconhece que ela, estando diretamente ligada à lembrança, também faz uso da memória e do esquecimento, logo, a busca de uma verdade absoluta torna-se inalcançável ao gênero. Nessa perspectiva, o teórico afirma que, durante a escrita autobiográfica, o sujeito da enunciação entra num processo de ressignificação de si próprio, uma vez que o ato de lembrar é uma autoanálise do indivíduo:

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passada pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. (LEJEUNE, 2008, p.121).

Os estudos de Paul Ricouer (2007) em *A memória, a história e o esquecimento* confirmam esse pensamento, no qual o autor discorre sobre essas três categorias colocando-as num mesmo nível de relevância. Conforme o filósofo francês, o esquecimento se dá tanto de forma induzida quanto natural, sendo esta última, uma condição inerente à memória humana. Dessa forma, o ato de rememorar será sempre uma recriação feita pelo indivíduo sobre o momento vivenciado, e uma vez que não se pode fugir do esquecimento, este espaço será preenchido pela imaginação deste.

De acordo com a análise de Silva (2018), ao escrever autobiografia, o processo de ressignificação do sujeito torna-se essencial ao gênero, pois autor e personagem são colocados no mesmo plano, muito embora ainda haja a intenção de construção do real. A partir disso, compreendemos que a escrita autobiográfica vai além da relação entre primeira e terceira pessoas, mas trata-se de uma construção do conhecimento do sujeito: “assim, por meio da escrita autobiográfica o autor explora mais do que o relato fiel de sua vida, ao colocar em análise diferentes aspectos em sua constituição como sujeito” (SILVA, 2018, p. 11)

Para reafirmar esta análise, trazemos as contribuições de Gusdorf (1991), o qual, a partir de uma pesquisa antropológica, constata que a constituição do gênero autobiográfico mantém uma relação essencial com a construção subjetiva do indivíduo ocidental. Para o autor, quando o gênero é inserido em outras sociedades, o discurso autobiográfico funciona como forma de reforçar um hábito do colonizador sob o sujeito colonizado, que não o tem como uma prática pessoal. Nesse sentido, a condição básica para constituição da autobiografia seria “a saída de uma sociedade tradicional e (portanto) o sentimento da história como aventura autônoma, individual” (CALLIGARIS, 1998, p.46)

Essa concepção resultará na mudança de perspectiva cultural de uma comunidade. Assim, por meio de tal modificação, o sujeito passa a assimilar uma concepção interna de mundo em detrimento da acepção externa:

Em outras palavras, foi necessário que o indivíduo passasse por um processo em que este reconhecesse o caráter diverso que marca a noção de subjetividade. O sujeito passa a se reconhecer como não idêntico em si e tampouco ao outro, cabendo um olhar mais generoso para os momentos presentes e não mais para um valor hereditário transcendental de origem comunitária ou familiar. (SANTOS; TORGA, 2020, p. S/N)

É somente na Modernidade que o homem passa a perceber as suas indagações, cisões, diferenciações em suas relações interpessoais. Nesse sentido é que muitos autores consideram como marco preambular do gênero autobiográfico a obra *Confissões*, de Rousseau, por abordar a subjetividade heterogeneizada do sujeito. A obra chama a atenção pela inovação ao tratar sobre as suas memórias reconhecidas pelo próprio escritor “Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores: [...]. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem [...]” (ROUSSEAU, 2008, p.29)

Assim, podemos afirmar que as características descritas por Arfuch (2010) configuram-se como marcas da escrita autobiográfica na Modernidade, que surgem com uma narrativa menos convencional. Goulemot (1986) reitera a diferença desta obra em relação às anteriores, que se manifestam contrariamente à escrita autobiográfica tradicional:

Não apenas o eu e sua história constituem o assunto da narrativa autobiográfica, mas o acento é colocado sobre o eu íntimo e secreto. A barreira entre vida privada e vida pública não existe mais aqui. O privado se exhibe. Trata-se mesmo de compreender a razão de ser do eu profundo, além da aparência social e dos hábitos. Buscam-se os acontecimentos fundadores que explicam o porquê de uma personalidade. Levantam-se as máscaras, descartam-se as mentiras. Rousseau refere os atos de fundação, registra as constantes (GOULEMOT, 1986, p. 401 APUD GOMES, 2018)

Ao colocar no papel as suas confissões, o escritor tem a intenção de refletir e compreender as razões sobre a sua existência. Nesse sentido, tal forma narrativa vai de encontro aos primeiros princípios propostos por Lejeune (2008), já que o autor recorre à memória com intuito de análise, não somente com o objetivo da descrição fiel sobre sua vida.

Na obra *A Memória Coletiva* (1990), Halbwachs analisa as questões em torno da memória. Para o sociólogo a memória não é um fenômeno da subjetividade do indivíduo, no entanto depende das relações travadas pelas instituições sociais como a Igreja, família, escola, classe social. Assim, o autor irá propor a noção de uma memória coletiva. Conforme o autor, o ato de rememorar não é reviver, mas diz respeito a um refazimento, reconstrução por meio das ideias e referências imagéticas que temos no presente pelas quais ressignificamos os acontecimentos do passado. Ou seja, lembrar remete à ideia de trabalho e não a uma simples atividade: “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e que este

lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”. (HALBWARCHS, 1990, p.31)

Dessa forma, entendemos que as nossas lembranças estão sujeitas às nossas percepções e juízos de valor do presente, não será, portanto, a mesma imagem do passado que evocamos em nossa mente. Nessa ótica, a escrita autobiográfica demarca não apenas um relato da vida do sujeito, mas o processo de construção social de cada indivíduo. Nesse ponto de vista, Gaston Bachelard, com a obra *A dialética da duração* (1988), afirma que o tempo da memória não se dá de forma linear, pois se constitui por meio de lacunas e rupturas.

Assim, no processo rememoração compreendemos que o papel do outro é essencial para sua construção, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWARCHS, 2006, p.30). Essa relação também nos remete à ideia do princípio de alteridade, na medida em que só conseguimos comprovar nossa vivência a partir da relação com o outro, o que conforme Bakhtin se dá por meio do discurso, “Nossa fala, isto é, enunciados [...] estão repletos de palavras dos outros, introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos” (BAKHTIN, 1997, 314).

Na narrativa brasileira encontramos diversos exemplos em que os narradores, ao rememorarem os fatos do passado, só encontram respostas, compreensões, reflexões para tais acontecimentos, no momento em que essas lembranças são enunciadas. Na obra *Dom Casmurro*, (1999), de Machado de Assis, por exemplo, observamos que o personagem Dom Casmurro narra os fatos vividos por Bentinho e Bento, suas personalidades passadas, e constatamos que esse narrador, por muitas vezes, deixa transparecer inseguranças e dúvidas sobre esses acontecimentos a partir do presente em que eles são relatados.

Partindo dessas fragilidades encontradas nos estudos lejeuneanos sobre o autobiografia, Leonor Arfuch (2010) irá reavaliar alguns conceitos formulados pelo teórico francês sobre o gênero em análise. Arfuch (2010) ao elaborar o seu conceito de espaço biográfico, considera que tal espaço proposto pelo teórico francês remete

[...] a um “passo além” de sua tentativa infrutífera de aprisionar a “especificidade” da autobiografia como centro de um sistema de gêneros literários afins. Nessa reflexão *a posteriori*, o autor se pergunta se o estudo de um gênero – ao menos em termos taxonômicos, estruturais – não se limitaria a dar conta de alguns espécimes ilustres ou exemplares, enquanto sua

produtividade excede sempre as grandes obras. É assim que, em prol da pluralidade, e tratando inclusive de apreender um excedente da literatura, chega até à formulação de um “espaço biográfico”, para dar lugar às diversas formas que assumiu, com o correr dos séculos, a narração inveterada das vidas, notáveis ou “obscuras”, dentre as quais a autobiografia moderna não é senão um “caso”. (ARFUCH, 2010, p. 22)

Por considerar as formulações de Lejeune, sobre a autobiografia, insuficientes, a teórica passa a utilizar o conceito de espaço biográfico

Na impossibilidade de chegar a uma fórmula “clara e total”, de distinguir com propriedade, para além do “pacto” explicitado, entre formas “auto” e “heterodiegéticas”, entre, por exemplo, autobiografia, romance e romance autobiográfico, o centro de atenção se deslocará então para um espaço autobiográfico, onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o “verídico” e o ficcional, em um sistema compatível de crenças. Espaço no qual, podemos acrescentar, com o treinamento de mais de dois séculos, esse leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, as armadilhas, as máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura. (ARFUCH, 2010, p. 48)

Para a autora, o conceito de Lejeune “não configura um horizonte interpretativo capaz de dar conta da ênfase biográfica que caracteriza o momento atual” (ARFUCH, 2000, p.49), uma vez que espaço e temporalidades são indissociáveis, é pertinente considerar as novas formas de gênero, como as midiáticas, cinematográficas, audiovisuais, permitindo, assim, uma maior abertura para diversidade e compreensão das subjetividades contemporâneas.

O espaço biográfico assim entendido – confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa – supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação. (ARFUCH, 2010, p. 49-50)

A autora explica que a escolha por tal termo, ainda que nele se enquadre formas autobiográficas, “parte da não coincidência essencial entre *autor* e *narrador*, resistente inclusive ao efeito de ‘mesmidade’ que o nome próprio pode produzir” (Arfuch, 2000, p.52). A teórica se baseia nas concepções do crítico literário suíço Jean Starobinski sobre a impossibilidade de uma reconstrução plena das memórias do indivíduo, “uma divergência temporal e uma divergência de identidade” (STAROBINSKI *apud* ARFUCH, 2010, p. 54). Nessa ótica, a autobiografia seria composta pela autorreferencialidade de um “eu” que remete

ao presente em que a narrativa foi construída, mas não converge com o “eu” ao qual o momento narrado acontece. Nas palavras da autora “o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de si mesmo como outro” (ARFUCH, 2010, p. 54). Nessa tangente, a proposta do espaço biográfico abrange diversos tipos de narrativas vivenciais, que além da autobiografia, abarca romance, ensaios, entre outros.

Apontando para a delimitação do espaço biográfico como coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência “real”, pode-se afirmar que, para além de suas diferenças formais, semânticas e funcionais, esses gêneros, que enumeramos numa lista sempre provisória, compartilham alguns traços (temáticos, compositivos e/ou estilísticos, segundo a clássica distinção de Bakhtin), bem como certas formas de recepção e interpretação em termos de seus respectivos pactos/acordos de leitura. O espaço, como configuração maior do que o gênero, permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea. Além disso, essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o “fora de gênero”. (ARFUCH, 2010, p. 101-102)

### 3.2 Entre o real e o ficcional: a autoficção

A autoficção estaria nesse entre-lugar de múltiplas confluências de formas, gêneros, que Arfuch (2010) nos apresenta em seu texto, além da constatação de uma impossibilidade de se alcançar uma verdade dentro do texto e da impossibilidade da capacidade do indivíduo de realizar uma plena identificação consigo de forma assertiva, tendo em vista que esse sujeito está em constante mudança, fato que abre margem para repensar a representação de uma realidade dentro do texto.

Um dos autores que levantou discussões a respeito da autobiografia foi o Paul de Man, quando num momento histórico da década de 1970, do século XX, em que ocorre uma revalorização da figura do sujeito, o teórico irá contrapor a visão de Lejeune sobre o fato do autor enquanto figura real, isto é, nega a experiência como pressuposto à autobiografia, mas entende que a escrita antecede a experiência desse sujeito autobiográfico:

Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas

exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? (De Man, 1979, p.1, grifos do autor)

Baseada nessa argumentação, a teórica Sarlo irá dizer que as autobiografias “seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa”, ao passo que questiona o pacto autobiográfico de Lejeune:

Como na ficção em primeira pessoa, tudo que uma ‘autobiografia’ consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse e textual põe em cena um eu ausente, e cobre esse rosto com essa máscara. (SARLO, 2007, p.31)

Nessa medida, conforme a análise de Faedrich, o termo autoficção, nesse primeiro momento, direcionou-se em mostrar uma dupla impossibilidade: “a da natureza contratual do gesto biográfico e do discurso de ser a totalização do singular” (2014, p.36), concentrando-se na “crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralização e recusa em se manter anônimo” (IDEM).

O termo aparece pela primeira vez nos estudos de Doubrovsky, ao final da década de 1970, quando o francês publica a obra *Fils* (1977), na qual o termo aparece na quarta capa do romance. O autor realiza uma reavaliação sobre os conceitos lejeuneanos sobre autobiografia, mais precisamente, sobre o seguinte questionamento de Lejeune: “o herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que o autor?” (2014<sup>a</sup>). A partir disso, Doubrovsky escreve o romance citado com o objetivo de preencher a lacuna de uma narrativa em que nome próprio de autor, narrador e personagem coincidiram. Vale lembrar que já havia uma produção autoficcional, antes da criação do termo: “Eu gostaria de retornar, para concluir, a meu ponto de partida, pois não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito.” (DOUBROVSKY, 2010, p.120).

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.61)

Inicialmente, o autor concentra-se em utilizar o termo de maneira didática, pois se restringe em 55pfelstrude-lo a partir de sua obra, como forma também de difundir a sua teoria. Nesse sentido, ele direciona o leitor a entender a autoficção como recurso de linguagem que molda a sua obra, por meio de uma dinâmica textual que faz uso de meta e intertextuais.

Ressaltamos que, a ideia que o autor traz não seria exatamente a partir de um princípio de invenção, mas tem como base a etimologia da palavra em latim *fingere*, entendida como fabricar, modelar, ou seja, “dar feição”, ligada, portanto, à forma textual do romance. “Neste estágio da definição, a autoficção não é **invenção**, é matéria inteiramente autobiográfica em *forma de romance*”. (FAEDRICH, 2016, p.36, grifos do autor). Sobre isso, Gasparine comenta que:

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. Doubrovsky não era obviamente o primeiro a fazer essa constatação. (GASPARINI, 2009, p.187)

Desse modo, as discussões teóricas sobre o assunto suscitam vários debates em torno dos conceitos sobre esse novo campo literário, logo as contradições conceituais também acabam surgindo. Desse modo, Serge Doubrovsky, nessas formulações iniciais sobre autoficção, reavalia seu conceito sobre “ficção” atrelado a uma ideia de “modelação”, e passa a associá-lo ao princípio de criação. O autor acaba por criar algumas divergências em torno do que seria esse possível gênero, visto que ele passa a entendê-la como “uma história que, qualquer que seja o acúmulo de referências, nunca aconteceu na realidade, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola” (DOUBROVSKY, 1988, p.73)

Anos mais tarde, o autor irá mais uma vez contrariar estes conceitos ao afirmar que não seria possível distinguir a autobiografia do romance. “Toda autobiografia, qualquer que seja sua sinceridade, seu desejo de veracidade, comporta parte de sua ficção” (DOUBROVSKY, [2010], 2014, p.121). Ora, se toda autobiografia é ficção, não seria, na verdade, uma autoficção?

Sobre essas indagações, o autor irá situar as suas argumentações em torno das mudanças que o sujeito sofre na contemporaneidade, como forma de explicar que autoficção seria uma espécie de evolução do gênero autobiográfico, isto é, uma variação pós-moderna da autobiografia. Exemplificativamente, para o autor, devemos considerar as mudanças que a

narração sofre nesse contexto de contemporaneidade refletem na constituição do texto autobiográfico, já vez que não é possível fazer uma reconstituição de si de forma plena, cronológica, linear, “o belo modelo autobiográfico não é mais válido” (DOUBROVSKY, [2010], 2014, p.122-124). Nas palavras do autor:

A narração não é uma cópia, ela é recriação de uma existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a “nossa” vida. A autobiografia clássica, segundo a fórmula de Jean Starobinski, é a biografia de uma pessoa feita por ela mesma. Ela será, portanto, cronológica e lógica, e se esforçará, apesar das inevitáveis lacunas da memória, para seguir o curso de uma vida, empenhando-se em esclarecê-la através da reflexão e da introspecção. Pessoalmente, favoreci uma outra abordagem; meu modo ou modelo narrativo passou da HISTÓRIA para o ROMANCE. A própria concepção do sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente. (DOUBROVSKY, 2001, p. 22)

Nesse sentido, a autoficção pode ser entendida como forma de escrita ligada à fragmentação textual, sobre a qual o autor exemplifica segundo sua própria obra autoficcional:

No meu caso particular, a escrita autoficcional abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo. (DOUBROVSKY, 2011<sup>a</sup>, p. 26)

Sobre essas últimas considerações de Serge Doubrovsky sobre a autoficção, Gasparine comenta que:

A última definição fornecida por Doubrovsky é ainda mais ampla uma vez que engloba a totalidade do campo da escrita do eu contemporânea, o que é denominado por ele, a partir de 1999, “a autobiografia pós-moderna”. Entretanto, se olharmos de mais perto, se compararmos as entrevistas concedidas por ele, as conferências e artigos publicados aqui e ali nos últimos 20 anos, percebemos que o autor impõe a essa “autobiografia pós-moderna” certo número de

condições que bem poucos textos, a não ser os dele próprio, vão preencher. (GASPARINI, 2014, p.194)

No entanto, para a pesquisadora Anna Faedrich (2014), estabelecer a diferença entre autobiografia e autoficção, baseada apenas nessa nova concepção de sujeito contemporâneo, não estabelece um caminho formal muito claro sobre esse novo campo literário. Para a autora, a diferença entre esses textos reside na ideia de que

O movimento da autobiografia é da VIDA para o TEXTO, enquanto o da autoficção é do TEXTO, da literatura, para a VIDA. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia” (atores, músicos, políticos, jogadores de futebol, etc). E, justamente, por ser uma celebridade, desperta interesse e curiosidade no público-leitor. A autobiografia narra a vida em belo estilo. (FAEDRICH, 2014, p.23)

Assim sendo, o escritor visa chamar a atenção para sua biografia por meio do texto literário, sendo que este último estará sempre em primeiro plano no processo de feitura narrativa. Nesse sentido, na autoficção, não estando a vida em primeiro plano, não é preciso que ela siga, necessariamente, uma ordem cronológica dos acontecimentos, nem vise dar conta de narrar todos esses fatos.

A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (FAEDRICH, 2014, p.23)

Outro fato importante sobre a autoficção é de que esta não será uma narrativa em retrospecto, “ela é a escrita do **tempo presente**, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor” (FAEDRICH, 2014, p.21, grifos da autora). Doubrovsky, em entrevista à Philippe Vilain (2005) irá explicar que o presente na escrita de autoficção trata-se de uma personificação das cisões identitárias que o sujeito experimenta ao longo da vida, “as rupturas absolutas entre o que *eu era* no presente em diversas épocas da minha vida” (VILAIN, 2005, p. 185 APUD FAEDRICH, 2014, p.21).

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. (DOUBROVSKY, 2014, p.122-123)

A autora Eurídice Figueiredo também compartilha do mesmo pensamento, já que acredita que

A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde (FIGUEIREDO, 2013, p.61)

Nessa mesma linha de pensamento, Diana Klinger (2008), no artigo *Escrita de si como performance*, propõe discutir o conceito de autoficção como específico da literatura contemporânea. Ela explica que o fato de muitos romances contemporâneos trazerem como temática a abordagem da vida do autor, coincide com uma sociedade na qual o sujeito está cada vez mais em evidência. “Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade” (KINGLER, 2008, p.12). Nessa ênfase dada ao sujeito pela mídia, sua imagem e suas atitudes recebem uma visibilidade que outrora nunca havia existido, o que ocorre, na mesma proporção, no texto literário.

No entanto, é importante considerar que “o autor não retorna como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de jogo que brinca com a noção de sujeito real” (p.44). A figura do autor não reaparece como aquele é possuidor de toda a verdade do texto, mas o seu retorno acompanha um interesse pela questão memorialista e os discursos em torno desta. Klinger (2008) confirma essas questões à luz de Aurfuch (2005)

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais (a chamada antropologia pós-moderna), a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à

narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas (Arfuch, 2005, p.51 APUD KLINGER, 2008, p.14).

A teórica parte também do argumento de que os textos autoficcionais são uma resposta à crítica do sujeito construída no decorrer do século XX, a partir da noção de sujeito proposta por Nietzsche, o qual se opõe à concepção cartesiana de sujeito, e propõe a desconstrução do conceito de verdade, isto é, “da figura construída tanto pela tradição da filosofia moderna, fundada no cogito cartesiano, quanto pela tradição cristã na qual interioridade, renúncia e consciência de si seriam seus eixos fundantes” (KLINGER, 2008, p.14). Tal perspectiva se alia à crítica estruturalista que compreende que o sujeito, nada mais é, do que um efeito da linguagem.

Nesse ínterim, Klinger (2008) compreende que o gênero autoficção nasce do paradoxo, do final do século XX, entre um desejo narcisista de falar sobre si e impossibilidade de transcrever uma verdade no texto. Desse modo, ela relaciona o conceito de autoficção ao de *performance*, na perspectiva de gênero da filósofa Judith Butler (2003), que corresponde a uma artificialidade, encenação, ou seja, uma construção cultural imitativa.

O gênero seria “um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido” (BUTLER, 2003, p.197 APUD KLINGER, 2008, p.19), logo a filósofa nega a noção de essência do sujeito, uma vez que essa percepção revela uma intenção de regular a sexualidade no âmbito da heterossexualidade, a qual se vale de uma *performatividade*, uma repetição de regras em favor da normatização de tais convenções, isto é, uma ficção regulatória.

Nas palavras de Klinger (2008):

O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador (KLINGER, 2008, p.25)

Nessa ótica, a autoficção não corresponde a uma mera recordação dos fatos da vida de alguém, pois deverá ser lida conforme um romance, ainda que o nome de autor, narrador, personagem, coincidam e, às vezes, o próprio nome *romance* pode aparecer na capa da obra, ou termos como *memórias*. Esses recursos, explica Faedrich (2014), podem ser usados pelo

autor do texto para criar uma ambiguidade no leitor, uma vez que a autoficção está situada entre o lugar do real e o ficcional, nas palavras da autora:

O termo autoficção dará conta de explicitar esse jogo entre realidade e ficção, entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido; o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e de convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar (entre autobiografia e romance), pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades. (FAEDRICH, 2014, p.23)

As propostas de Doubrovsky desencadearam novos caminhos para se pensar o campo autoficcional que, conforme Gasparine (2014), direcionou-se por dois caminhos: de um lado, teóricos que buscaram ampliar o conceito doubrovskyano e, do outro, aqueles que atribuíram ao termo outros significados. Sobre este último, podemos citar o exemplo de Vicent Collona, o qual, em sua tese de doutorado escrita em 1989, vai de encontro ao conceito doubrovskyano de que a autoficção liga-se à matéria autobiográfica e a maneira ficcional, pois para o teórico, na verdade, o autor faz uso da sua figura real em contextos ficcionais. Desse modo, o escritor participa de um processo de fabulação sobre si próprio, da mesma forma que ocorre nos textos fantásticos. Seria o caso, por exemplo, de narrativas como *Em busca do tempo perdido* ou *A divina Comédia*, como comenta Lejeune. (2014, p. 25-26)

Collona (2004) considera que a autoficção pode apresentar várias formas, isto é, convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor. (COLONNA, 2004, p. 70-71). Dessa forma, ele define o gênero da seguinte maneira

Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor. (COLONNA, 2004, p. 70-71)

Diante disso, o autor irá apontar algumas tipologias do gênero, são estas: fantástica, biográfica, especular, intrusiva. Colonna nos traz uma visão mais ampla sobre o gênero, contemplando várias práticas literárias de diferentes ambientes e épocas, sem uma demarcação histórica, cronológica ou geográfica, ou seja, rompe com o pensamento doubrovskyano de que a autoficção liga-se com uma percepção contemporânea do sujeito.

Para Colonna (2004) a tipologia biográfica se aproxima do conceito dubrovskyano sobre autoficção, que consiste em uma narrativa em que o autor é herói de uma história fictícia, mas que apresenta alguns fatos que remetem a sua vida real. Segundo o teórico, o autor da narrativa realiza um jogo “mentir-verdadeiro”, isto é, trata-se de um texto de cunho autobiográfico que adere aos mecanismos da imaginação, pois não tenta desviar das artimanhas da memória. Assim, na autoficção biográfica:

[...] graças ao mecanismo do ‘mentir-vrai’, o autor modela sua imagem literária, a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade posto por Rousseau e estendido por Leiris, não permitia (COLONNA, 2004, p. 94).

Já na autoficção “especular” o autor não se coloca no centro da narrativa, mas nos cantos da obra, por meio de reflexos, do mesmo modo como os do espelho, “pode ser somente uma silhueta; o importante é que ele vem se colocar no canto de sua obra, que reflete, então, sua presença, como um espelho o faria” (COLONNA, 2004, p. 120) Por conseguinte, ele usa a metáfora do espelho para explicar que o autor deste tipo de narrativa pretende, a partir da relação com o outro, perceber a sua própria identidade, o que mais uma vez coloca em cheque a relação identitária entre autor-narrador-personagem.

No entanto, na autoficção intrusiva, este movimento de reflexão do autor sobre si intermediado por outro não irá acontecer, mas o escritor irá aparecer se distanciando da trama, por meio da interferência de comentários de um narrador-autor. Desse modo:

A transformação do escritor não se dá por intermédio de um personagem, seu intérprete não pertence ao enredo propriamente dito. O avatar do escritor é um recitante, um contador de histórias ou um comentador, em suma, um ‘narrador-autor’ na margem da intriga” (COLONNA, 2004, p. 135).

Dobrovsky (2014) irá discordar da definição proposta por Colonna, pois acredita que ela não corresponde à essência da autoficção, que remete a existência real do escritor, assim como, na concepção do autor, esse tipo de narração liga-se ao ficcional, mas não ao fictício como propõe Colonna (2004). Phillippe Gasparine tenta ponderar as duas linhas de pensamento quando avalia no texto “Autoficção é nome de que?” que ambas as definições levantadas pelos autores devem ser consideradas válidas, no entanto, deve-se manter a noção de Dobrovsky como norte principal, mas que não deve ser encarada como um conceito fechado, em razão disso, aceita as contribuições teóricas de outros autores:

Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado a textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. No entanto, a partir do momento em que são designados pelo neologismo um pouco mágico de “autoficção”, eles se tornam outra coisa. Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela. (GASPARINI, 2009, p. 217)

Em vista disso, ao passo que considera a questão referencial, de Doubrovsky, Philippe Gasparini (2014) não desconsidera o valor das contribuições de Colonna ao afirmar que em alguns textos autoficcionais, os autores fazem uso da imaginação, isto é, da ficcionalização de si. Nesse sentido, para ele, o conceito de autofabulação, trazido por Colonna, se aplica a essas narrativas em que o “autor se representa nela, voluntariamente, em situações em que não viveu” (GASPARINI, 2014, p.201-202). Nas palavras do autor, o termo trata-se de um “dispositivo ficcional que pode ser encontrado ao longo de toda a história literária [não como um gênero] (...) uma figura, variedade de metalepse, que foi imitada ou redescoberta em diferentes períodos” (GASPARINI, 2014, p. 199)

Sobre essa questão, o autor parte de alguns argumentos importantes para considerar a autofabulação como um conceito necessário à discussão sobre o espaço autobiográfico. O primeiro reside no fato de que a autofabulação não reivindica a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, em que é possível abranger textos que apresentam personagens anônimos, mas que neles podemos encontrar indícios textuais que se relacionam com a vida dos autores, como é o caso de escritores como Duras, Nizon, Camille Laurens, Philippe Vilain e Catharine Cusset. (GASPARINI, 2014, p. 197-198). Gasparini também pontua que, o fato da autofabulação ser uma representação do autor em acontecimentos nos quais ele não viveu, o teórico acredita que é possível que esse recurso esteja presente, em boa parte, nos textos autoficcionais. (IDEM, 2014, p. 202).

Nesse hiato, o teórico irá trazer à baila das discussões, alguns termos, considerados por ele, essenciais para compreender o espaço autobiográfico na literatura contemporânea, são estes: autofabulação, autoficção e autobiografia ou autonarração. O objetivo do autor é de

conseguir tornar mais claras algumas complexidades teóricas, como estabelecer uma diferença entre o conceito de ficção de Doubrovsky e Colonna; o primeiro, corresponde à *matéria autobiográfica, maneira ficcional*, o segundo, *matéria ficcional, maneira autobiográfica*. (GASPARINI, 2014, p.217).

Dessa forma, Gasparini distingue três categorias sobre as ficcionalizações (auto) biográficas: a primeira é a ficcionalização inconsciente, que corresponde a todas as escritas do eu, aos textos cuja memória é tomada como base. A segunda categoria é da autofabulação que “projeta, deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas” (GASPARINI, p.203-204). A última categoria trata-se da autoficção voluntária, essa “passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança”, como também “o leitor pode ser enganado, apesar da palavra ‘romance’, pela aparência autobiográfica da narrativa” (GASPARINI, p.203-204).

O autor também discute sobre os contratos de verdade estabelecidos entre autor e leitor:

No meu entendimento, há apenas três possibilidades pragmáticas: o contrato de verdade, que rege a comunicação referencial, do qual depende a escrita do eu em geral e a autobiografia em particular; o contrato de ficção, que rege o romance, a poesia, o teatro, etc; a associação dos dois, na qual se baseia a estratégia de ambiguidade do romance autobiográfico. (GASPARINI, 2014, p.204)

Essa concepção aproxima-se do conceito autoficcional doubrovskyano, uma vez que ele afirma que esse tipo de texto parte das experiências vividas pelo autor, mas no processo de transposição narrativa, este não tem mais o domínio sobre o que é a realidade e ficção. (DOUBROVSKY, 1988, p. 73).

Nessa ótica, de acordo com Jacomard (1993), na autoficção o pacto será o oximórico, que se caracteriza pela sua contradição, pois o princípio de verdade é rompido, contudo, ele não adere ao princípio de invenção plenamente. Anna Faedrich (2015) observa que alguns escritores costumam equiparar a autoficção com o romance autobiográfico, no entanto, ela relembra que “o pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade” (FAEDRICH, 2015, p.48) e “na autoficção, um romance pode **simular** ser uma autobiografia ou camuflar, com

ambiguidades um relato autobiográfico sob a denominação de romance.” (IDEM, grifos da autora)

Para melhor exemplificar esse jogo ambíguo da autoficção, Doubrovsky nos traz o seguinte exemplo:

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma vida verdadeira, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro evidenciado do real. Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona no entre-dois, num afastamento constante, num lugar impossível e indescritível exceto na operação do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio (DOUBROVSKY, 1988, p. 69-70).

Nesse sentido, é importante pensar no papel do leitor mediante a construção desse gênero. Faedrich (2015) chama atenção para as ideias de Sébastien Hubier (2003, p. 125-126), que considera que a autoficção é “anfíbológica”, pois pode ser lida tanto como romance como autobiografia, e deixa a cargo do leitor a autonomia de decidir o que de verdade pode estar presente no texto. Nessa ótica, Evandro Nascimento (2014, p. 32), afirma que

O leitor sabe de ponta a ponta que se trata de um romance ou de um ensaio que tem um compromisso com a verdade da vida do autor, embora aqui e ali esse compromisso possa ser traído. Já na autoficção esses limites entre ficção e realidade se embaralham bastante, sobretudo porque frequentemente o nome do autor, do narrador e do personagem coincidem. Por mais paradoxal que seja, esse excesso de referencialidade é que gera o questionamento dos limites. [...] Os dispositivos autoficcionais fazem fracassar o pacto de verdade e até mesmo de verossimilhança entre autor e leitor. Creio que isso tem ocorrido desde a antiguidade, mas, no século XX, a narrativa que renunciou o recurso foi sem dúvida *Em Busca do tempo perdido*, cujo narrador-personagem Marcel coincide em inúmeros aspectos com o autor Marcel Proust. [...] Muitos dos episódios de *Em Busca*, narrados em primeira pessoa, parecem colados à vivência autoral, mas também há tanta fantasia que é impossível estabelecer um pacto autobiográfico totalmente confiável com os leitores dos mais diversos lugares.

As contribuições do teórico Jeannelle (2014) são importantes para entendermos uma questão essencial ao gênero autoficção. O autor aponta, que umas das razões que contribui para a confusão teórica sobre o gênero, está em como o campo dividiu-se por dois modelos, o de Doubrovsky e Collona e discute que é a partir das diferentes concepções sobre ficção que

surge uma oposição entre o entendimento de autoficção dos dois autores. Para Jeanelle, há três tipos de conceito de ficção: a primeira está ligada ao ficcional, isto é, pela literariedade em que a narrativa se constrói; a segunda trata-se do fictício, o mecanismo do imaginário; e a última, refere-se ao falso, o que não tem ligação com a referencialidade.

Na maioria das vezes, o ficcional e o falso se confundem, por falta de uma análise do próprio estatuto da ficção e de seus marcadores. Esse ponto é, contudo, essencial, já que é sobre essa questão que os dois modelos reconhecidos por Doubrovsky e Colonna se dividem: para o primeiro, a autoficção se define antes de tudo pela hesitação ou pela indecisão que produz no leitor, incerto quanto à natureza das informações apresentadas; para o segundo, a autoficção deve mergulhar o leitor em um mundo ficcional, sob pena de ser somente uma variante modernizada do romance autobiográfico. (JEANNELLE, 2014, p.145-146)

Jeanelle (2014), então, propõe uma maneira diferente de pensar o conceito de autoficção, quando realiza uma distinção entre as categorias ambiguidade e hibridez. Segundo ele, a ambiguidade de um texto corresponde a uma falta de informação que pode ser resolvida complementando a lacuna com uma informação “suficiente para fazê-lo para fazer passar de um lado para o outro da fronteira” (JEANNELLE, 2014, p.144). No entanto, no que se refere à hibridez de um gênero textual, ela é constituída por mecanismos factuais e convencionais, não pela ausência de informação. “Na verdade, a indecibilidade deixa de ser então problema de falta de informação ou de instrumentos poéticos adequados; ela define propriamente a narrativa autoficcional” (IDEM)

Notamos até aqui que surgem muitas divergências teóricas quanto aos conceitos de autoficção. Por isso, consideramos o estudo de Anna Feadrich (2015) que buscou traçar algumas demarcações mais claras e específicas sobre o gênero, no artigo “O conceito de Autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea.” Nesse texto, a autora considera a afirmativa de que autoficção “é o exercício literário em que o autor se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade e ficção” (FAEDRICH, 2015, p.50), não é o bastante, embora seja uma condição necessária ao gênero, por isso, irá elencar alguns tópicos os quais considera essencial para o delimitarmos.

Nesse sentido, a autora parte do argumento de que misturar realidade e ficção não faz parte somente do gênero autoficcional, haja vista que podemos encontrar textos que também apresentam tal característica em romances históricos e romances autobiográficos, dos quais podemos citar o exemplo que Faedrich (2015) aponta, a obra *o Ateneu*, de Raul Pompeia (1966), que só pode ser classificada como autobiográfica quando obtemos informações fora

do texto, não havendo indicações disso na tessitura narrativa. Nessa perspectiva, a diferença crucial entre esse tipo de texto e a autoficção reside no fato de como a narrativa é moldada, pois no texto autoficcional há uma intenção de criar uma ambiguidade, “de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra” (FAEDRICH, 2015, p.49) Assim, “a ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção” (IDEM). Esse pensamento é reforçado por Jeannelle:

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. (JEANELLE, 2007, p. 150-151)

Um dos recursos apontados por Faedrich (2015) para criar a ambiguidade textual está na identidade onomástica entre autor, narrador, protagonista, como exemplifica a teórica com obras da narrativa contemporânea brasileira:

O nome do autor pode vir explícito dentro da narrativa, como faz Ricardo Lísias (2012, 2013) em *O céudos suicidas* e *Divórcio*; o nome do autor pode aparecer apenas com as iniciais, como faz Gustavo Bernardo (2010) em *O gosto do 66pfelstrudell*; o livro pode estar escrito na terceira pessoa do discurso, como a “falsa terceira pessoa” empregada por Cristovão Tezza (2007) em *O filho eterno*; o autor pode usar um pseudônimo que equivalha ao seu nome próprio; ou ainda ocultar seu nome, já que o autor é narrador-protagonista de seu próprio romance, sendo desnecessário se (auto) mencionar, a exemplo do livro *Antiterapias*. Aqui, Jacques Fux (2014, p. 43), autor-narrador em primeira pessoa, não revela o seu nome ao longo do romance, mas deixa pistas provocativas ao leitor, que propositalmente aproximam autor, narrador e personagem. (FAEDRICH, 2015, p. 50)

Na obra *Antiterapias* (2014), citada pela autora, o escritor Jacques Fux realiza através do narrador um jogo ambíguo, ao demonstrar que este está consciente da fabulação que faz de si mesmo, o que denota um espaço que mescla autobiografia e ficção:

Um homem com qualidades simples e com muita sensibilidade. Assim, minha vida e minha família, apesar de especiais, não eram únicas. Outras vidas e outras literaturas fatalmente teriam sido como a minha. Será que é por isso que **falo e falseio** aqui a minha vida e a minha literatura? Sou ou não sou especial? Somos todos escolhidos? Escolhemos os nossos caminhos? *Je m'enfou*. Sigo vivendo, escrevendo, **rememorando e**

**inventando.** E sendo normal. (FUX, 2014, p. 16 *APUD* FAEDRICH, 2015, p.50-51 grifos da autora).

Outro ponto inerente à autoficção “é o rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem. Ou seja, os autores têm uma preocupação estética e linguística” (FAEDRICH, 2015, p.51). Portanto, há um cuidado expressivo com a linguagem por parte dos autores, que pretendem encontrar uma forma original para narrar as suas experiências, como também para reforçar a atenção voltada para o fazer literário, como por exemplo, a menção feita ao termo “romance”, que aparece em muitas capas de obras como uma forma de aproximar mais o gênero do campo literário. (FAEDRICH, 2015)

É o que acontece na obra *Antiterapias* (2012), mais uma vez retomada por Faedrich (2015), que contém um trabalho excessivo com linguagem por meio de intertextualidade e polissemia. O autor faz menções a muitos outros autores, como Marcel Proust, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Ferreira Gullar, Sigmund Freud, Isaac Bashevis Singer, Primo Levi, Rousseau e Leon Tolstói. Fux (2014) faz uso da intertextualidade para representar como a leitura de outros autores atravessam a sua vida, compondo a sua existência por meio de outras vozes, como é possível notar na menção a Drummond, no fragmento:

Não imaginava e nem fazia ideia de que o fato de eu ter pipiu e Silvinha não o ter poderia resultar em grandes prazeres. E eu seguia amando. **Que pode uma criatura, senão, entre as criaturas, amar? Amar e esquecer, amar e malamar, amar, desamar, amar?** E, apesar de nunca declarar publicamente meu amor, meus olhos não o escondiam. (FUX, 2014, p. 20, *APUD* FAEDRICH, 2015, p.54 grifos da autora)

Faedrich (2015) analisa que no fragmento é possível perceber a presença de um esforço em criar um projeto literário construído por meio da fragmentação, de um desejo de se expressar para além da lógica racional, visto que de acordo com a perspectiva formalista russa:

renovar a percepção é um desejo de novidade pela fuga do racional, da vida mecânica, da automatização do pensamento. Se, na linguagem cotidiana, nós “reconhecemos” os objetos; na linguagem poética, os objetos devem ser “vistos”. É o que eles denominam de **estranhamento** ou **desfamiliarização**. Se o mundo moderno faz com que as coisas percam o sabor, cabe à arte devolvê-lo. A linguagem literária é aquela que causa o **desvio** na leitura, mostrando um desejo de novidade, uma renovação da percepção por uma alquimia que

devolve o “frescor” à linguagem. Esta seria, então, a função da arte para os Formalistas Russos. (FAEDRICH, 2015, p.55, grifo da autora)

Diante dessas concepções apresentadas, propomos pensar os meandros da escrita autoficcional como mecanismo de resistência à problemática da Ditadura Civil Militar, no Brasil. Ao observarmos que na obra de Caio Fernando Abreu há uma transposição das suas experiências pessoais enquanto sujeito vítima desse momento opressor, nas obras *Pedras de Calcutá* (1977) e *Ovelhas Negras* (1995), encontramos um projeto literário que recria uma noção de literatura engajada centrada na referencialidade, no que diz respeito a uma construção documental daquele período, mas que realiza a elaboração de uma linguagem híbrida, quando recorre a uma abordagem por meio da perspectiva pessoal para retratar a temática da ditadura praticada pela sociedade na qual se insere os contos desta pesquisa.

Dessa forma, não priorizamos nenhuma das noções de autoficção, por acreditarmos que as primeiras formulações sobre o gênero levantadas por Doubrovsky foram imprescindíveis para reformulações sobre a autobiografia e importantes para se pensar num gênero autoficcional, no entanto, apresenta-se limitante quando se restringe a uma concepção de ficcionalização exclusivamente ligada ao real. Assim sendo, embora as concepções de Colonna sejam problemáticas ao desconsiderarem um recorte cronológico e histórico em seu conceito sobre autoficção, tendo em vista que as noções de sujeito e verdade se modificam ao longo do tempo, as tipologias formuladas por ele contribuem para ampliar as fronteiras do gênero e alcançar textos que outrora foram deixados de lado no debate autoficcional.

Desse modo, assim como pensa Gasparini, não nos afastamos das visões dubrovskianas, mas compreendemos a necessidade de empreender um conceito amplo à autoficção. Pensando na obra do escritor em estudo, iremos nos apropriar do conceito de espaço biográfico de Arfuch (2010), uma vez que os pontos que pretendemos destacar na análise dos contos se articulam com o que a autora debate em sua obra. Por exemplo, a noção de um sujeito descentralizado e fragmentado; a preocupação por uma busca identitária que acaba por demarcar também uma preocupação social, no caso de Abreu, a Ditadura Militar. Fato que é explicado também pela falta de limites entre a esfera pública e a privada que impulsiona esse sujeito a esmiuçar as suas intimidades. Isto é, o eu acaba se inserindo em uma coletividade. Dessa maneira, o espaço biográfico se interessa pelo fator histórico, por entender que a experiência passada é crucial para delimitar a construção da narrativa na atualidade.

Também cabe destacarmos a concepção de Klinger (2008) que considera a autoficção como uma performance do sujeito, por acreditarmos que o escritor realiza uma dramatização de si mesmo.

#### **4 AUTOFICÇÃO E AS MEMÓRIAS DA DITADURANOS CONTOS “GAROPABA MON AMOUR” E “LIXO E PURPURINA”, DE CAIO FERNANDO ABREU**

##### **4.1 Repressão e tortura em *Garopaba mon amour***

O conto *Garopaba mon amour* faz parte da obra *Pedras de Calcutá*, publicada, originalmente, em 1977. A coletânea de contos, que já fora mencionada neste trabalho, reúne uma lista de textos que registram os sentimentos dos indivíduos perante o contexto da ditadura civil militar, no Brasil, que iniciou em 1964, após o golpe sofrido pelo então presidente João Goulart. A implantação do regime trouxe como consequência direta a limitação das liberdades particulares, através de práticas repressivas e autoritárias como tortura, censura, limitação do direito ao voto e constantes atitudes violentas a quem se opusesse às demandas ditatoriais. Um dos marcos opressivos desse sistema deu-se pela promulgação do Ato Institucional 5 (AI-5) em 1968, que intensificou ainda mais as ações violentas da polícia, garantindo que as práticas de tortura fossem corriqueiras contra quem ousasse se posicionar contra o sistema.

Caio Fernando Abreu fazia parte desses sujeitos opositores à ditadura, chegando a ter textos proibidos pela censura. Em conversa com sua amiga e mentora literária Hilda Hilst, ele

declara sua indignação e tristeza pela literatura da época ser filtrada por quem não era capacitado para enxergar a magnitude de um texto literário:

Senti como nunca a precariedade da existência humana... Primeiro no plano político: a portaria do ministério sobre censura de livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade [...] Quanto ao livro, não soube nada [...] mas me revolta a ideia de ter que submeter os originais à censura, obviamente grossa e sem condições para julgar sequer J. G. de Araújo Jorge. (ABREU, 2014, p. 301-302)

O escritor ainda demonstra uma revolta pela inércia do povo brasileiro em permitir e fomentar o momento vivido:

A verdade é que tudo está muito duro para todos nós. E a verdade ainda mais insuportável é que somos justamente nós os culpados: a situação não teria ficado assim se esse rebotinho humano oficialmente conhecido como ‘povo brasileiro’ não tivesse permitido, desde o início. Sabes qual é a imagem que me vem à mente quando penso nisso tudo? É assim: o Fascismo, um sujeito enorme, peludão, gênero estivador, botando na bunda do Povo Brasileiro, um sujeitão magro, pálido, subdesenvolvido e preguiçoso como Macunaíma. No começo o Povo Brasileiro deixa, por preguiça, só um pouquinho não faz mal, por medo de levar porrada e, mesmo, no começo não dói muito. Mas acontece que o Fascismo tem um SENHOR pau, e não se contenta em botar um pouquinho, quer empurrar tudo. E vai empurrando cada vez mais. O Povo Brasileiro começa a se sentir incomodado, pensa vagamente em reclamar, mas conclui que, afinal, homossexualismo é uma coisa válida e se tantos suportam (pensa rapidamente no seu amigo Povo Espanhol, que virou bicha louca) ele pode também suportar. Aí, de repente, o Fascismo empurrou tanto que não é mais possível tirar. Ficou entalado. E goza trezentas e quarenta e cinco vezes seguidas enquanto o Povo Brasileiro morre de hemorragia anal. The end. (ABREU, 2014, p. 306)

O inconformismo do escritor, com o que o Brasil havia permitido se tornar, deixa evidente a sua postura combativa perante o contexto ou, ao menos, de resistir às imposições do regime. Fato que pode ser observado em sua literatura, que se preocupa em construir uma crítica às problemáticas do contexto em questão, por meio da documentação ou captação do

teor existencial dos sujeitos que tiveram suas subjetividades anuladas pela repressão ditatorial, sendo ele também um desses indivíduos. Abreu fora vítima de tortura e perseguição, experiência a qual ele recria no conto que aqui será analisado.

O enredo narrado em “Garopaba mon amour” chama a atenção para a articulação entre o contexto histórico e a vida do contista, uma vez que a narrativa centraliza a experiência de tortura a qual um grupo de jovens fora submetido, durante a passagem pela praia de Garopaba, localizada em Santa Catarina. Interpretar o conto pelo viés da autoficção é pertinente, tendo em vista o seguinte depoimento:

Caio também lutou à sua maneira contra a ditadura, e nos anos 70 chegou a ser preso pela repressão numa passeata e depois numa praia em Santa Catarina aonde havia ido encontrar a amiga Graça Medeiros, que estava escondida. Apanhou muito (ele conta essa história no conto ‘Garopaba mon amour’), mas não dedurou a amiga. No futuro, a obra de Caio seria analisada por cientistas políticos e considerada um retrato sociopolítico de seu tempo e ele um autor ‘lúcido’ e crítico em relação ao regime militar [...] (DIP, 2014, p. 137)

Desse modo, a narrativa exemplifica essa intersecção entre o contexto histórico e a vida do escritor gaúcho. No início do conto é sugerido ao leitor que o texto seja lido ao som de “Sympathy for the Devil”, do grupo musical “The Rolling Stones”. A escolha da música não se fez à toa; apesar da sonoridade do ritmo frenético que evoca um clima de rebeldia do universo *hippie*, de sexo, drogas e *rock n’ roll*, na letra na canção vemos um eu-lírico que assume o papel de diabo e conta sobre as grandes catástrofes do mundo, que vão desde a crucificação de Jesus Cristo à Revolução Russa, de 1917. Não obstante, nos primeiros parágrafos do conto contemplamos também essa mudança de tom na história dos personagens.

No primeiro parágrafo, o narrador descreve cenas que dão indícios de como foi a noite passada no acampamento de um grupo de jovens em uma praia:

Foram os primeiros a chegar. Durante a noite, o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. Pela manhã sentaram sobre a rocha mais alta, cruzaram as pernas, respiraram sete vezes, profundamente, e pediram nada para o mar

batendo na areia. (ABREU, 1977, p. 85). (ABREU, 2018, p.285)

O ambiente detalhado pelo narrador é a praia catarinense “Garopaba”, que aparece no título do conto e na epígrafe, uma citação de Emanuel Medeiros Vieira, que antecede o conto: “Em Garopaba o céu azul é muito forte. Não troveja quando o Cristo é colocado na cruz” (ABREU, 2018, p. 285). Conforme a análise de Barbosa (2015, p.172):

(...) aparece uma epígrafe tirada do livro quase homônimo ao conto, *Garopaba meu amor*, que, por sua vez, numa estrutura típica de uma narrativa “mise-ver-abyme”, também evoca uma ideia de violência em meio a um cenário natural paradisíaco, como deveria ser na época aquela praia preferida pelos hippies. (...)

A epígrafe funciona como artifício textual que sugere ao leitor que as cenas que se sucedem no conto, podem ser analisadas sob o jugo da autoficção. A praia de Garopaba era ponto de encontro dos jovens ditos contraculturais, na década de 60 e 70, do século XX, um espaço onde podiam realizar, plenamente, o amor livre, o uso de drogas, roupas diferentes, enfim, como observamos o narrador descrever na cena que abre o conto. Sendo tais sujeitos alvos constantes da ação militar, na época.

O relato do narrador em terceira pessoa, que é construído pela ausência de pontuação, cria um ritmo acelerado para transmitir o clima de irreverência, diversão, efervescência que pairava naquele ambiente, para em seguida desconstruir essa harmonia com a descrição de um diálogo carregado de tensão e violência, quando do alto de uma colina, o personagem avista um sujeito portando o que parecia ser um revólver; e em meio à descrição da natureza, já observamos um prenúncio da mudança no clima “flores vermelhas, escancaradas feito feridas sangrentas [...]” (ABREU, 2018, p. 285). A partir daí a narração continua nos mostrando a repressão sofrida no acampamento, com barracas sendo revistadas e tortura física contra os sujeitos:

– Conta.

– Não sei.

(Tapa no ouvido direito.) / (Bofetada na face esquerda.)

– Conta.

– Não sei. (Tapa no ouvido esquerdo.) / (Bofetada na face direita.)

– Conta. – Não sei. (Soco no estômago.) / (Pontapé nas costas.) (ABREU, 2018, p. 285).

Até esse ponto da narrativa, podemos destacar alguns questionamentos que nos chamam a atenção. O primeiro diz respeito à escolha da voz narrativa em terceira pessoa, demarcando um certo distanciamento dos fatos, e a ausência de nome do personagem. Isso significa que há, nessa parte inicial da narrativa, uma quebra do pacto entre auto-narrador-personagem, já que não há uma convergência onomástica entre os três, o que nos aproxima da categoria de autoficção conceituada por Collona (2014), intitulada de “espetacular”, na qual o autor não se coloca no centro da narrativa, mas nos cantos, pretendendo construir uma identificação de si mesmo a partir da interlocução com o outro. Nesse sentido, o que essa informação tem a nos revelar sobre a narrativa?

Se levarmos em conta o processo de rememoração da experiência vivida por Caio Fernando Abreu, podemos entender que escolha de manter uma distância dos fatos vividos, nesse primeiro momento da narrativa, revela a necessidade do autor buscar primeiramente demonstrar certo equilíbrio e segurança na estrutura narrativa, antes de adentrar profundamente na descrição dos fatos que desestruturam a sua existência. Junta-se a essa inferência, o fato de que de que, não se colocando no centro da história, o autor evoca um sentimento de pertencimento coletivo, para depois concentrar o enredo sobre a sua experiência pessoal. O que traduz a ideia de que não é possível uma constituição do “eu”, sem que haja uma experiência social antes. Arfuch (2010), por exemplo, quando trata sobre o espaço biográfico, afirma que a legitimação da identidade narrativa está associada pela articulação entre a temporalidade e experiência, isto é, ela entende que o indivíduo está sempre em busca de um lugar de pertencimento, que se concretiza na hibridização entre sujeito e sociedade.

Nas cenas que se seguem, enquanto o acampamento é revistado, observamos, ao mesmo tempo, a presença de um protagonista que, preso e torturado, relembra em sua autoconsciência as experiências do dia anterior. O narrador evidencia a tortura e a ditadura através de um discurso no qual a violência sofrida naquele momento, os instantes felizes vividos no dia anterior e o medo do dia seguinte, confundem-se. Dessa forma, nessa parte do conto, são os estados internos da personagem que passam a controlar o tempo da narrativa, tornando-a subjetiva.

O trecho a seguir evidencia a mudança na escolha dessa voz, que passa de terceira pessoa a primeira pessoa do plural. Nesse sentido, o narrador assume o lugar de testemunha e deixa explícita a sua angústia perante os fatos:

Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? [...] Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar – por que sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? –, mas quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas [...] (ABREU, 2018, p. 286).

Observamos que esse aspecto estilístico da narrativa de Abreu demarca uma fragmentação, em que as reflexões do protagonista, apresentadas em sua autoconsciência, são alternadas pelas descrições de um narrador em terceira pessoa. Ao utilizar esse aspecto, a narrativa evoca a sensação caótica vivenciada pelas personagens. Consideramos, também, que isso se relaciona com o que Arfuch (2010) disserta sobre a multiplicidade de vozes inerente ao espaço biográfico, tendo em vista que o sujeito da enunciação se encontra descentralizado e em busca de autoafirmar uma identidade, de modo que o trabalho da literatura é compreendido como um meio pelo qual esse indivíduo constrói um sentido para si mesmo:

Talvez seja esse precisamente o trabalho da narração: a recuperação de algo impossível sob uma forma que lhe dá sentido e permanência, forma de estruturação da vida e, conseqüentemente, da identidade.” (ARFUCH, 2010, p.181).

As cenas de tortura apresentadas concentram-se na sobreposição entre as vozes, sem marcadores de fala entre o opressor e o protagonista que tenta resistir diante das ameaças e ações violentas do sujeito sobre ele:

Pouca vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca vergonha é a falta de liberdade e a

estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a este emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória? (ABREU, 2018, p. 286)

A cena deixa clara a perseguição específica aos grupos que os militares repudiavam, percebidos pelas ofensas de teor preconceituoso ao gênero e sexualidade. Esta última podemos associar à figura do autor, pois Abreu, corajosamente, nunca escondeu a sua homossexualidade. Ademais, as agressões físicas e a menção ao choque elétrico como mecanismo para se conseguir confissão e os “nomes”, nos remete, novamente ao episódio vivido por Abreu e sua amiga Graça Medeiros, na praia que dá nome ao conto. Esta última, procurada por questões políticas desconhecidas:

Como Caio, muito dignamente, se recusasse a falar, soltaram-no. Graça foi presa e condenada em um flagrante falso de porte de maconha, armado na delegacia de Florianópolis dois dias depois de ter sido presa em Garopaba.” (CALLEGARI, 2008, p. 75).

Conforme o pesquisador Nelson Barbosa (2015, p.179):

Após a prisão em Garopaba, Graça Medeiros foi então encaminhada para “tratamento psiquiátrico” numa clínica para “desintoxicação”, da qual conseguiu depois fugir mantendo-se por algum tempo em local desconhecido, como fugitiva. Foi então que Caio, ao publicar o conto pela primeira vez, na então revista Ficção, dedicou-o a Graça, mas com a infeliz inscrição: “À fugitiva Maria da Graça Medeiros”, o que despertou, com razão, a fúria da amiga sobre ele. Essa é a razão pela qual a dedicatória do conto certamente foi suprimida na edição no livro de 1977.

Na medida em que a narrativa se desenvolve, o narrador passa a assumir um “eu” cada vez mais perturbador, na proporção em que as descrições das torturas aparecem mais explícitas:

O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil dependurada. Não quero entender. Isso deveria ser apenas uma metáfora, não essa bandeira real, verde-amarelo que o homem joga para um canto ao mesmo tempo em que seus dedos desencapam com cuidado o fio. Depois caminha suavemente para mim, olhos postos nos meus, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável. (ABREU, 2018, p. 288).

A recriação dessa memória de tortura vivida pelo autor, que se dá pela ficcionalização, de forma que a linguagem se apresenta de maneira cifrada, nos faz pensar na literatura como criadora de um lugar de resistência e de uma potencialização imaginativa. A reconstrução do trauma de quem viveu sob o chumbo da ditadura não se faz de maneira linear, tendo em vista que a narração dentro desses contextos, outrora nunca vividos, teve de se reinventar, uma vez que as experiências deixam de ocorrer de forma integral, havendo um empobrecimento dessas relações.

Concepção parecida nos traz Walter Benjamin (1994b) quando analisa as mudanças que recaem sobre o papel do narrador na contemporaneidade, no seminal *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. A tese defendida por ele reside no argumento de que não se pode mais narrar como antes, devido às mudanças ocorridas socialmente, principalmente, pela gradual perda de trocas de experiências ocasionadas pela guerra e reprodução técnica.

Outrora, o interesse em narrar uma história pautava-se na necessidade de transmitir saberes, o que era realizado através das narrativas orais, como também parte da motivação de se contar as grandes conquistas do homem. Na contemporaneidade, “quase nada está a serviço da narração, e quase tudo está a serviço da informação” (BENJAMIN, 1985, p.203), isto é, os aspectos sociais não são os mesmos, o homem interessa-se por entender o momento de mudanças em que se vive, buscando não mais uma moral da história, mas um sentido para a vida. A experiência com a guerra, por exemplo, condicionou sujeitos com personalidades cindidas, traumatizadas, que a narração tradicional linear, não consegue sustentar, o que é explicado pelo autor a partir do surgimento do romance:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-

los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1985, p. 201)

Dessa maneira, entendemos que a ficcionalização das experiências de tortura de Abreu, corresponde à necessidade de recuperar uma realidade que não se pode fazer de forma mimética, mas por meio de uma representação desta. Nesse sentido, os acontecimentos que o escritor evidencia em seu conto se dão por uma memória inventada, articulada por acontecimentos apoiados no real. Ou seja, a rememoração de alguns aspectos do trauma da ditadura só pode ser feita por estratégias reunidas pela ficção. Sobre esse aspecto, Eurídice Figueiredo menciona:

[...] só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação [...]. Numerosos críticos e pensadores têm salientado tanto a necessidade quanto as possibilidades da ficção em recriar, através da imaginação e da liberdade composicional, não aquilo que realmente aconteceu, o que é impossível, como já apontava Walter Benjamin no seu seminal texto sobre os conceitos da História, mas algo que possa evocar o que pensaram, sentiram ou sofreram os personagens. (FIGUEIREDO, 2017, p. 43)

Nessa medida, no conto aqui analisado, observamos essa confluência que se intensifica ainda mais pelo fato do protagonista, enquanto narra as experiências de tortura, manter uma interlocução com o mar. É atribuída à narrativa uma carga subjetiva ainda maior, em que os momentos de tortura se confundem com um sentimento saudosista pelos momentos harmoniosos vividos na praia de Garopaba.

O autor faz do mar um personagem dentro da narrativa, o que nos leva a construir algumas inferências em torno da simbologia dele. A primeira diz respeito à possibilidade da criação, pelo autor, de um duplo sobre si mesmo, uma vez que o mar se torna um reflexo dos sentimentos que anteriormente o personagem gozava, como notamos na passagem a seguir, em que ele expressa um sentimento esperançoso sobre o mundo:

Mar, o mundo é tão vasto, você consegue imaginar o Afeganistão? De manhã cedo acordar e pensar olhando o teto: estas tábuas deste teto deste quarto

foram retiradas de uma a árvore plantada aqui, nunca pensei que um dia dormiria embaixo dos pedaços de uma árvore afeganesa. Até o Nepal, Mar, o vento nos levaria para depositar nos na praça mais central de Katmandu. (ABREU, 2018, p.286)

A segunda possibilidade interpretativa é de que essa simbologia seria uma representação da amiga do escritor, Graça Medeiros, a quem ele dedica o conto. O “Mar” sempre aparece grafado com a primeira letra maiúscula, nos sugerindo que, de fato, ele possa ser associado a uma pessoa; além de que, a forma como o narrador constrói os monólogos, revela um teor de intimidade e vulnerabilidade pela qual os dois passaram:

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo. Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o que agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne. (ABREU, 2018, p. 287).

Em outra passagem, vemos o narrador em terceira pessoa assumir a narração, novamente, ao descrever um encontro entre o protagonista e o Mar, que é interrompido por uma abordagem violenta de um homem:

Mar veio correndo pelo calçamento antigo na frente da igreja, os braços estendidos em direção a ele. Os morros, os barracos dos pescadores, a casa onde dormiu dom Pedro, o calçamento na frente da igreja. Recusava-se a pisar nos paralelepípedos, os pés nus acomodavam-se melhor ao redondo quente das pedras antigas, absorvendo vibrações perdidas, rodas de carruagem, barra rendada das saias de sinhás-moças, solas cascudas dos pés dos escravos. Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. Nos chocaremos agora, no próximo segundo, nossos rostos afundados nos ombros um do outro não dirão nada, e não será preciso: neste próximo abraço deste próximo segundo para onde corro também, os braços abertos, nestas pedras de um tempo morto e mais limpo. Aqui, agora. Quando os olhos de um localizaram os olhos (metal azul) do outro, a mão do homem fechou-se sobre seu ombro — e tudo estava perdido outra vez. (ABREU, 2018, p.287)

Apropriar-se da figura do mar e transformá-lo em personagem, ora de si mesmo, ora como seu interlocutor, nos aproxima da ideia levantada por Klinger (2008) que considera o autor como performático, o que torna tênue as fronteiras entre o real e a imaginação. No sentido de que é criado um mito do escritor, uma vez que, para a autora, o sujeito biográfico e o sujeito narrado se diferenciam. Isto é, rememorar para Abreu é criar uma memória também inventada, que é demarcada no presente da enunciação por uma subjetividade traumatizada. Por isso, a imagem da escritura não pode ser a mesma do passado, pois sob ela se alinham tanto o que veio antes, como depois dela. Desse modo, o autor ressignifica o passado a partir de um discurso aberto e plural. Sobre esse aspecto, Maduro comenta:

Desde essa fronteira porosa entre realidade e imaginação, o que foi e o que poderia ser, vislumbra-se uma prática aberta de significados, que aspira à perspectivação e à pluralidade discursiva. Há, assim, a resistência da obra em se submeter à categoria testemunhal de verdade, porque se recusa a forjar um discurso totalizante. Resiste, sobretudo, à narrativa dominante que, unilateral, busca fechar o fluxo da significação. (2021. p.74)

A evidência dessa memória cindida e desintegrada pelo passado perturbador aparece sobreposta a esses momentos de contemplação e saudosismo do personagem, isto é, tenta recriar a consciência do protagonista que mistura o delírio, a dor, a alucinação com a esperança de que tudo seria harmonioso outra vez:

Clama por Deus, pelo demônio. As luzes do mar são barcos pescando, não discos-voadores. Com Deus me deito e do Deus me levanto com a graça de Deus e do Espírito Santo se a morte me perseguir os anjos não de me proteger, amém. Invoca seus mortos. Os que o câncer levou [...] os que o excesso de barbitúricos adormeceu para sempre, os que cerraram com força nós em torno de suas gargantas em banheiros fechados dos boqueirões & praças de Munique. (ABREU, 2018, p. 289)

No entanto, o Mar que aparece no conto como uma esperança que sobrevive no horizonte, é retomado no desfecho da narrativa como um elemento obscuro, em que, mais uma vez, o narrador cria uma ambiguidade sobre o que, de fato, teria acontecido com os sujeitos: “Mar adentro: dias mais tardes encontrariam suas órbitas de olhos comidos pelos peixes transbordando algas e corais” (ABREU, 2018, p. 289). A imagem aí construída personifica o mar ao evocar uma ideia de morte sobre ele. Na cena final, o personagem vai

tomando mais consciência desse processo de falecimento, quer seja ele físico, quer seja emocional :

Vai entendendo cada vez mais. Chega bem perto agora. É um ser de espuma nos cantos da boca. Olhos em brasa. Quase toca os cacos rachados. Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio.” (ABREU, 2018, p. 289)

A escrita caiofernandiana, nesse sentido, firmada pela autoficção, lança um olhar sobre um passado sombrio e na medida em que o recria, arquiteta uma escritura que resiste às convenções literárias e sociais. Além dessa estrutura fragmentária levar à problematização, permite uma ressonância sob as futuras gerações, através da criação de sentidos abertos e plurissignificativos, indo na contramão de um discurso totalizante e autoritário. Sendo, pois, a escrita autoficcional a representação de um eu que resiste pela literatura.

#### **4.2 As memórias do exílio em “Lixo e purpurina”**

No conto “Lixo e Purpurina” resistir pela literatura também é uma marca evidente do narrador caiofernandiano. A narrativa faz parte da obra “Ovelhas Negras”, publicada em 1995, sendo sua última obra lançada em vida, a coletânea reúne textos do autor escritos entre 1962 e 1995. O conto em questão foi produzido em 1974, quando o gaúcho ainda estava exilado na Europa, antes de retornar ao Brasil, no mesmo ano. O texto se encontra na segunda parte do livro, intitulada de “K’ver”, que quer dizer “amarrado com cordas e cabos, aprisionado entre muralhas de uma prisão, cercado de arbustos espinhosos” (I-CHING, O livro das mutações, 1984). Os personagens dessa seção encontram-se prisioneiros seja pelo exílio, dor, melancolia, pela doença e a ideia iminente da morte.

O personagem central é um sujeito que se muda do Brasil para morar em Londres. No entanto, a esperança de melhorar de vida que o indivíduo depositou nessa mudança, é frustrada por uma realidade cruel. Este vive sempre no limite, passa fome, não consegue emprego, mora em lugares insalubres e divide o espaço com outros sujeitos. Desse modo, ao longo da narrativa vamos conhecendo a realidade dessas pessoas pelo olhar do personagem principal, os quais se veem perdendo a cada dia o fio de esperança que ainda restava, levando-

os a mudar dali por não aguentarem viver sob tanta miséria. O desgaste emocional e físico, de ver seus amigos partindo e a sua situação permanecer igual, faz com que o protagonista veja na volta para o Brasil, a solução para aquela realidade.

O conto estabelece muitas relações com a vivência do escritor, que ao não suportar a realidade opressora do Brasil ditatorial, deixa também o país em 1973, para viver na Europa. Na entrevista “Quero brincar livre nos campos do Senhor”, o autor revela que o enredo contado em “Lixo e purpurina” é uma experiência de vida que foi construída sob os moldes literários:

Lixo e purpurina tem um substrato bem real. Muitas daquelas coisas realmente aconteceram. Mas não exatamente naquela ordem, daquele jeito. Mas, sem dúvida, é um texto que hesitei muito, o que mais hesitei em incluir em *Ovelhas negras*, porque ele é quase uma transcrição literal da realidade. E me pergunto: por que não? Ele não tem trabalho de calcificação, de elaboração literária, praticamente nenhum em cima dele. Ele é tosco. Porque também ele se pretende um diário. Nos diários de Virgínia Woolf, você encontra um comentário sobre James Joyce e embaixo uma nota sobre o preço dos aspargos (ABREU, 1997c, p. 11).

Caio Fernando Abreu decide ir embora do país, depois de ter sido premiado por sua obra *Inventário do ir-remediável*. Havia conquistado um dinheiro que custearia a viagem. As perseguições causadas pela implantação do AI- 5, no país, foram decisivas para que o escritor saísse do Brasil, pois o considerava um ambiente insuportável para alguém que pensava como ele, viver. Em carta a amiga Hilda Hilst, escrita em março de 1973, ele descreve esses motivos:

Talvez seja uma carta de despedida. Mas não se assuste, é que aconteceram alguns imprevistos e resolvi embarcar para Europa, em seguida, fim de abril ou começo de maio. [...] não há lugar para gente como nós aqui nesse país [...] As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranoico: eu não quero ficar assim, eu não vou ficar assim [...]. E não sei quando volto. Nem se volto (ABREU apud DIP, 2009, p. 148).

Dessa forma, observamos como o autor, apesar de ter como substrato acontecimentos do real, não pretende firmar nenhum compromisso de referencialidade, como realiza os textos autobiográficos. Essa hibridez do texto caiofernandiano não se faz apenas nas fronteiras do real e ficcional, mas aparece também na própria estrutura do gênero textual, o qual transita entre um conto moderno e diário, que narrado em primeira pessoa, reúne trechos, fragmentos, das vivências pelas quais o personagem passa durante sua passagem em Londres, intensificando o teor reflexivo sobre as discussões do campo autoral. Nesse caso, a narrativa em análise acaba se enquadrando numa proposta de autoficção na qual o texto se relaciona com os meandros da contemporaneidade, corroborando com o que discorre Gasparini acerca do gênero:

textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria a narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-heróinarrador (GASPARINI, 2014, p. 217).

Na própria introdução, Caio Fernando Abreu orienta sobre a feitura de “Lixo e Purpurina”

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo – não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (ABREU, 2018, p. 590)

A narrativa se passa no período de quatro meses, entre 27 de janeiro e 29 de maio, no qual vemos a progressão do desânimo, descrédito e melancolia do protagonista perante o exílio: “[...] estamos encahados sobre estas malas e tapetes com nossos vinte anos de amor desperdiçados, longe do país que não nos quis [...]” (ABREU, 2018, p. 591). Esse olhar do protagonista sobre as memórias do passado e o presente, torna-se, de certo modo, o fio condutor desse texto. A começar pelo título que se faz por meio de uma antítese. O lixo representa o sujeito rejeitado, descartado, lançado fora pelo seu próprio país; enquanto a purpurina é o resto de brilho que ainda sobra no olhar do protagonista; este, que ao buscar no exílio uma solução para a falta de liberdade em seu país, encontra, na verdade, uma confirmação de seu próprio fracasso, razão pela qual demonstrava o desejo de voltar para o

país “distante onde as coisas eram tão reais e um pouco assustadoras dentro da sua ameaça constante, mas onde existe um verde imaginado, encantado, perdido” (ABREU, 2018, p.592).

Notamos, então, a presença de um “eu” em constante conflito. A decisão de deixar o país, reflete, primeiramente, a necessidade de encontrar-se, novamente, diante de si mesmo. A solução para isso é enxergar na mudança de lugar, um alargamento dessas fronteiras de identidade. Conforme discorre Guacira Lopes Louro, em seu ensaio “Viajantes Pós-Modernos” (2004), ao associar o conceito de “queer” ao de um viajante, considera que durante o percurso de uma viagem é inevitável que a trajetória se mantenha linear, por isso, os viajantes representam aqueles que vão de encontro com o pensamento cultural, são entendidos como estranhos, pois demarcam a diferença social; contudo, serão aqueles que ampliam os significados sobre os deslocamentos contemporâneos.

Nesse sentido, o autor do texto cria um narrador estrangeiro para demonstrar, por meio desse deslocamento, a mudança para si, que tanto almejava. O que nos leva novamente ao pensamento de Klinger (2008), de refletir sobre a prática autoficcional como uma construção da noção de verdade desse sujeito, que enxerga na ficção uma forma de explorar, para além dos limites, o espaço biográfico desse indivíduo.

Sendo, então, essa constituição do “eu” autoficcional entendida como uma performance, que não se alia integralmente ao referencial, mas também não se desvincula por completo deste, mas concentra-se “na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto de recepção de sua obra.” (2006, p. 54). Nessa perspectiva, a presença de um “eu” predominante em “Lixo e Purpurina”, corresponde ao fato do autor ir de encontro ao apagamento histórico desses indivíduos diante do contexto de ditadura civil militar, sendo um contraponto à anulação das identidades subjugadas e caçadas durante esse período. Desse modo, esse “eu” que se ficcionaliza no texto caiofernandiano “não é uma estrutura-ego, mas sim um Cogito partido, uma subjetividade múltipla, fragmentada e descentrada, que se produz na interação com o Fora” (FORSTER; SILVA, 2011, p.91)

Logo nas primeiras linhas nos deparamos com essa vivência do narrador-personagem como exilado:

Encontrei este caderno numa squatter-house em Victoria, ontem à noite. Foi enviado da Índia para Mr. John SchwyerGummer, estava dentro do envelope, mas o endereço na Índia manchou de umidade e mofo, só dá para ler “Calcutá”. [...]. Mas gostei do caderno.

Reproduzo o desenho que Angie mandou da prisão. Fica sendo a epígrafe (ABREU, 2018, p. 590).

Esse relato revela sua condição de imigrante, de um ser excluído, sem-teto, que não se aliava às ideias políticas, sociais ou até mesmo culturais daquele espaço, o que reitera o pensamento de Louro (2004). Na biografia do escritor, feita por Dip, observamos essa correspondência com a vida de Abreu:

Já Caio era mais descolado: quando viveu na Europa, tinha consciência política, foi hippie, naturalista, psicodélico; alguns o chamavam de ‘desbundando’, mas na verdade, como tantos jovens da sua geração, havia fugido do Brasil em busca de um futuro mais promissor. De acordo com os amigos que moraram com ele em Londres, Caio escrevia muito e já demonstrava uma veia dramática, gostava de representar a própria vida. (DIP, 2014, p.118)

No entanto, na narrativa de Caio Fernando Abreu há uma quebra onomástica entre autor-narrador-personagem, pois o protagonista, mais uma vez, não é nomeado, além disso não conhecemos características físicas desse personagem, mas sobressaem-se os seus sentimentos. Podemos inferir que o autor, ao se apropriar dos dispositivos literários, pretende não construir uma identidade ver sobre esse sujeito, mas pensar uma linguagem que cria sobre a imagem dele um ser em potência, em constante busca sobre si mesmo, o que se realiza também pela interação com o outro. A ideia é tornar esse sujeito livre, de modo que, não criando uma identidade unilateral, possibilita uma fuga de uma linguagem dominante/autoritária:

E por isso mesmo a autoficção surge como uma nova forma de expressão, consciente da fragmentação do homem e do seu viver e, sobretudo, por possibilitar ao homem uma nova maneira de se ver, de se descrever, de se narrar. (BARBOSA, 2008, p.173)

Essa percepção de uma multiplicidade desse indivíduo é contemplada em passagens quando os personagens são questionados quanto a suas origens:

As crianças sujas e ranhentas da casa ao lado vêm perguntar se somos ciganos: are yougipsies? Sylvia mente que sim – fromYugoslavia, diz, agita no ar o pandeirinho com fitas e finge dançar e ler as linhas das mãos das crianças. Gosto tanto desse jeito que Sylvia tem de aliviar as coisas. (ABREU, 2018, p.591)

Apesar do autor não manter o homonimato entre autor-narrador-personagem, ainda assim, existe a possibilidade de relacionar a figura do personagem central a de Abreu, por meio de dados no texto que remetem à identidade do escritor (GASPARINI, 2004). Eis o que o autor escreve no dia 5 de fevereiro:

Eu estava no alto da escada quando bateram à porta da rua. Comecei a descer enrolado no xale roxo das badtrips, não há aquecimento, faz muito frio fora dos quartos. Antes que eu descesse, empurraram a porta e entraram, estava aberta. Era um grupo grande, na frente deles Angie e Deborah, de mãos dadas. Eu continuei parado, eles vieram vindo pelo corredor. Mas talvez pelo ácido de ontem, ainda, ou pelo choque, não sei, quem sabe até pela fome — eu tinha a impressão de que quanto mais se aproximavam, mais se afastavam. Como se a cada passo que dessem o corredor aumentasse um pouco. Sem Angie, pensei, sem Angie não irei mais à Espanha. E não há nenhum sentido em estar aqui. (ABREU, 2018, p. 593)

A partir da leitura de depoimentos de amigos do autor, como Marcos Santilli, que morou com Abreu em Londres: “Com frequência [Caio] usava um xale roxo. Todas as vezes que se deprimia, ele aparecia com aquele xale, os amigos se preocupavam quando ele começava a amanhecer de xale roxo” (DIP, 2009, p. 159). Outro ponto que encontramos de intersecção se dá pela comparação do seguinte trecho da obra com informações levantadas na biografia do autor:

[...] Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa. Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina. (ABREU, 2018, p. 592-593)

No depoimento de Santilli dado à Dip (2009) encontramos descrições semelhantes: “[...] Cortinas, tendas com panos indianos circundando as camas, velas e incensos, vasos com plantas, alguns móveis antigos. Um jeitão meio de ciganos vindos do Oriente.” (DIP, 2009, p. 159). Dessa maneira, o autor acaba construindo uma ambiguidade em relação ao que se tem de real e o que se tem de ficção em seu texto, pois ele espera que o leitor se arrisque nesse jogo. Conforme Vilain a autoficção se apropria de

[...] linguagem também secreta com a qual eu poderia brincar e na qual poderia me dissimular à vontade;

pergunto-me na verdade se, de certa maneira, a autoficção não é uma tentativa mais sutil de tornar meu “eu” enigmático ou, pelo menos, dificilmente legível, e não uma tentativa de exibi-lo como pensam frequentemente os leitores (VILAIN, 2014, p. 172).

A análise de Nelson Barbosa resume bem o que se expressa em “Lixo e Purpurina”, através desse entrelaçamento real/ficcional:

A mistura entre ficção e realidade é tão eficiente no texto que, em razão da constituição do conto como diário, dificilmente se consegue distinguir o que de fato pode ser ficção e o que de fato pode ser realidade. Trata-se, na verdade, em sua maioria, de situações realmente vividas por Caio, como o fato de inúmeras vezes o narrador se queixar do trabalho de ‘modelo vivo’ pelas longas horas de exposição sempre na mesma posição. A informação de que ele trabalhara, entre outras tarefas, como modelo vivo na escola de belas-artes é sabida por todos os leitores de Caio, amplamente divulgada em suas cartas. A ficção, porém, engendra-se com tal força na realidade que parece inútil tentar discernir o que se compõe como pura ficção e o que se compõe como pura realidade.” (BARBOSA, 2008, p. 271)

Esse trabalho com a linguagem, no texto caiofernandiano, recai, principalmente, na figura do narrador. Ele se encontra em trânsito e envolvimento de uma ambivalência, dividido entre o medo causado pela opressão e pelo latente desejo de liberdade, seja política, social ou sexual. Sobre esse aspecto Jaime Ginzburg considera que:

Dois elementos se espriam de maneira difusa. O primeiro é o terror, associado ao impacto traumático da experiência. O terror surge em esforços de contemplação e elaboração sempre inconclusos, da violência, da morte, da autodestruição. O segundo é o desejo, associado à determinação do sujeito em encontrar condições de afirmação de si e superação de limites, na ligação com o outro e na integração com a realidade externa. O terror faz o sujeito recuar, o desejo o motiva a se entregar. (2005, p.41)

Desse modo, ao explorar a questão do exílio, tanto geográfico, quanto sentimental, o texto caiofernandiano também suscita aspectos de crítica social em relação ao que o Brasil vivenciava. O narrador-personagem quando decide retornar ao país, não deixa de demonstrar

o seu medo em relação ao cenário aterrorizante de sua Pátria. Assim, desconstrói a imagem de um Brasil idealizado. Há futebol, mas também misses. Não há o riso, mas o deboche, o escárnio, que fomentam o preconceito e que não resguardam a esperança:

Peço à aeromoça algumas revistas ou jornais brasileiros. Ela me traz uma Manchete. Misses, futebol, parece horrível. Então sinto medo. Por trás do cartão-portal imaginado, sol e palmeiras, há um jeito brasileiro que me aterroriza. O deboche, a grossura, o preconceito. (ABREU, 2018, p. 606-607)

Assim, esses fatores que perpassam a vida de Caio Fernando Abreu transformam a estrutura narrativa do autor. Justamente por trazer passagens escritas durante o exílio em Londres, podemos constatar que é incorporado à figura narrativa, também a condição do imigrante, suas fraturas, suas perdas, lacunas, a nostalgia, o desejo de fuga da realidade, a angústia, o desemprego, a fome. Trata-se de construir a narrativa como forma de manifesto à condição que lhe fora imposta. Exemplificativamente, a indefinição de um sujeito exilado é transfigurada à forma narrativa, a partir de um narrador que transita entre trechos de diários, cartas a amigos e familiares, citações, impressões sobre a realidade de Londres etc:

A única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso. A única magia que existe é a nossa incompreensão. [...] 11 de março Louco de speed, hash e solidão. Mudar, partir, ficar. Fomos despejados novamente, nos deram três dias de prazo. Vontade de ler Carlos Drummond de Andrade: Tudo somado, devias precipitar-te – de vez – nas águas. Estás nu na areia, no vento... Dorme, meu filho. (ABREU, 2018, p. 597)

Podemos dizer, que a forma como se configura o texto assume uma ideologia também política. Isto é, conforme a ideia de Theodor Adorno (1983), o social não se manifesta somente pelo que é dito, mas também pela linguagem, que detém uma função social. O tempo da narrativa, por exemplo, revela um sujeito com uma noção melancólica sobre o tempo, sempre imerso no sentimento daquilo que não se concretizou, como notamos no trecho a seguir:

Chorar por tudo que se perdeu, por tudo que apenas ameaçou e não chegou a ser, pelo que perdi de mim, pelo ontem morto, pelo hoje sujo, pelo amanhã que não

existe, pelo muito que amei e não me amaram, pelo que tentei ser correto e não foram comigo. Meu coração sangra com uma dor que não consigo comunicar a ninguém, recuso todos os toques e ignoro todas as tentativas de aproximação. Tenho vontade de gritar que esta dor é só minha, de pedir que me deixem em paz e só com ela, como um cão com seu osso. (ABREU, 2018, p.597)

O passado opressor, ao qual o personagem se remete, provoca “perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. (ROSENFELD, 1973, p.92). Essa percepção sobre passado e presente, em que ambos se confundem, como aponta o teórico, pode ser observada na seguinte passagem, na qual o narrador, após ser expulso da casa onde vivia, compara a situação com as frustrações causadas pelo passado perturbador:

O frio entra pelas frestas das portas e janelas. Tirados os panos das paredes e todos os disfarces, tudo fica feio, miserável. Alguém cagou dentro da banheira. Há montes de lixo pelas escadas e corredores. Fomos expulsos, não vale a pena arrumar mais nada, limpar mais nada. Esse lixo espalhado pela casa são os nossos sonhos usados, gastos, perdidos. (ABREU, 2018, p.597)

A desilusão que o personagem enfrenta ao lidar com uma espécie de duplo exílio se faz também mediante a construção de imagens metafóricas. No registro do dia 15 de março contemplamos a descrição do sonho do personagem, no qual ele tenta voar segurando as pontas de uma capa, tal qual fossem asas:

Era bom. As pessoas apontavam e diziam: “Look athim: he’s trying to fly!” De repente um policial me segurou pelo capuz e perguntou por que eu estava correndo. Respondi agressivo: “Just because I like it!” Ele sorriu e me soltou. Continuei correndo, tentando voar. (ABREU, 2018, p.599).

O voo pode ser interpretado como símbolo do desejo de liberdade do narrador-personagem, que não se concretiza, nem nos sonhos, no entanto, ele continua tentando. A fuga do seu país de origem fora a primeira tentativa de voo de liberdade longe do ambiente opressor, mas ao se deparar com um país que não o acolhe, precisa encarar um voo doloroso de volta ao país:

Vejo a Inglaterra de cima. Não sinto nada. Vazio. Agora tudo é passado. Meu presente é esse voo e nada acontecerá. E o futuro branco. Londres fica para trás.

Ainda está claro, dá para ver o canal da Mancha, a ilha de Wight ao longe. Fome. (ABREU,2018, p.606)

A imagem de um “voo trágico” é reforçada pelo personagem, quando este encontra um caderno durante a sua viagem de volta ao Brasil. No caderno, que teria sido enviado por uma amiga, o protagonista encontra versos de um poema inspirado no mito de Ícaro:

... coma cera derretendo e o fio solto caiu o desgraçado Ícaro, sob inertes asas; direto através do céu medonho, com os membros torcidos e os cabelos em desalinho, sua plumagem espalhada dançou sobre a onda e, chorando-o, as nereidas ornaram sua sepultura aquática. Sobre seu pálido corpo deitaram suas flores de pérolas marinhas e espalharam musgo vermelho no seu leito de mármore e em suas torres de coral repicaram os sinos que ressoaram sobre o vasto oceano esse dobre. (ABREU,2018, p.607)

Tal estratégia textual está aliada à discussão levantada por Pound que diz que a “Literatura é linguagem carregada de significado” (POUND, 2001, p. 32). Carregar de significado a linguagem, para o autor, associa-se à presença de outras formas de expressão da linguagem como a imagem e a musicalidade. Nesse sentido, a imagem de Ícaro, que atravessa o texto de Abreu, se faz como um reflexo da própria condição do narrador-personagem. Londres é o labirinto-exílio onde ele se encontrava preso e no qual ele não achava a saída das suas problemáticas existenciais; encontrando, senão, no voo de volta ao país, a única solução possível. Assim como a figura mitológica, o personagem de Abreu assume os riscos desse voo, desse desejo de se fazer livre, pois tem consciência que retornar ao lugar de onde ele fugiu e que ainda o aterroriza, pode significar, novamente, a possibilidade de ter as suas “asas cortadas”.

O medo do sujeito é expresso nos últimos trechos da narrativa por meio de uma oração, o qual pede a Deus: “que, se necessário, eu possa ter novamente o impulso do voo no momento exato” (ABREU, 2018, p.607). Esse sentimento ambíguo entre o medo de retornar ao Brasil e ficar em Londres, esvazia o sujeito de esperanças, restando-lhe somente o espanto: “A lua já se foi. As Plêiades, como dizia Safo, já foram se deitar. E eu vim embora, meu Deus, eu vim-me embora” (ABREU, 2018, p. 608).

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: experimentar a vida transforma as palavras**

A única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso. A única magia que existe é a nossa incompreensão.

(Caio F. Abreu)

O percurso percorrido, nesse estudo, nos revelou que a partir do exame da vida e obra do escritor Caio Fernando Abreu, que esses dois eixos estão entrelaçados, de tal modo, que aparecem desde as primeiras manifestações literárias do contista. Assim, ao longo do seu fazer literário, o texto do autor acompanha diversos âmbitos das suas vivências, sejam elas pessoais ou político-sociais, uma vez que o próprio escritor compreendia a sua criação literária partindo dessa absorção de mundo. Isto é, uma prática literária que colocava a sua subjetividade em primeiro plano, sendo a literatura um meio pela qual ele materializa e registra esses sentimentos.

O que resulta desse entrelaçamento de vida e obra é o fato do autor representar temas bastante relevantes para sociedade, como a Ditadura Civil Militar (1964 – 1985) e a epidemia da AIDS, na década de 1980. Desse modo, os personagens caiofernandianos apresentam pontos em comum com a vida do autor, uma vez que ele vivenciou esses dois momentos, literalmente, na pele. Apesar do ponto central de suas obras não ser o viés político, mas

evidenciar o sujeito por trás dessas problemáticas, seu texto não deixa de colocar também em evidência esses fatores históricos, o que nos leva a entender seu texto também como uma literatura de resistência.

Identificamos que o projeto do escritor, nas obras que fazem um diálogo com o tema da ditadura militar, é construído, de modo a criar uma tessitura narrativa de significados abertos, múltiplos, que se contrapõem aos discursos autoritários que circulavam durante o período histórico ditatorial. Nesse sentido, nos questionamos: De que forma esses dispositivos textuais foram utilizados para construir um discurso literário que resiste às arbitrariedades desse sistema? Afinal, como seria possível narrar as fissuras de um tempo coberto por incertezas e ambiguidades?

Como hipótese, lançamos mão sobre a autoficção, por acreditarmos que esse foi o meio pelo qual o autor conseguiu resistir às agruras daquele período, justamente, por ser um gênero textual que se situa entre o autor real e autor textual, entre ficção e realidade, memória e invenção, como pudemos constatar, fundamentados, nos teóricos trazidos neste estudo. Ademais, os narradores caiofernandianos transitam entre o limite da autobiografia e ficção, revelando uma impossibilidade no ato de narrar que só se concretiza pela ficcionalização da memória.

Os contos “Garopaba Mon Amour” e “Lixo e Purpurina” se mostram como um lugar de memória pertinente para se pensar os desdobramentos da ditadura, pois as duas narrativas contemplam aspectos que dialogam com as experiências pessoais de Caio Fernando Abreu durante essa época. Assim, tendo em mente que as narrativas pós-ditatoriais se fazem nas lacunas de um discurso histórico, em que elas visam reconstruir essas identidades caçadas, nesse mesmo caminho se direciona os contos de Abreu, em que a autoficção aparece para lançar luz sobre aqueles que os aparelhos da ditadura buscaram extinguir.

Em *Garopaba Mon Amour*, conto presente na obra *Pedras de Calcutá* (1977), encontramos as ruínas de um narrador que remonta a um passado de tortura, mas que se faz resistir diante da violência física e moral. Ao emprestar as suas memórias, o narrador caiofernandiano se desdobra em muitos. O texto renuncia a uma soberania narrativa, pois não possui uma predominância da voz em primeira pessoa, entretanto apresenta um “eu” que se esgueira nas beiradas do texto. Essa estratégia literária suscita um certo sentimento de pertencimento coletivo, mas também compreende que ao recriar essas lembranças do trauma, o narrador se mostra falho, frágil e titubeia diante do horror. Contudo, ao se constituir falho,

esse narrador completa as suas lacunas pela ficcionalidade, quando, ao longo da narrativa vai incorporando uma carga subjetiva expressiva.

O sentimento daquilo que poderia ter sido e não foi, o desejo de se fazer pleno e livre são atravessados por imagens, que nos fazem imaginar aquilo que se pretendeu silenciar. Como, por exemplo, por meio da interlocução saudosista que o protagonista mantém com o Mar, na qual encontramos, em alguns momentos, a elaboração de um lugar idealizado, harmonioso, longe do ambiente hostil e opressor, construído pela ditadura. Todavia, sobrepõe-se a essa camada narrativa, o retrato duro e cruel da tortura, o que intensifica a ambiguidade entre a realidade e ficção.

Em “Lixo e Purpurina” ao explorar o tema do exílio, o narrador-personagem evidencia uma escrita autoficcional que busca uma constituição identitária, que outrora, fora suprimida por um passado opressor. Para se refazer longe desse lugar de opressão, o personagem foge de seu país para viver em Londres; no entanto, os assombros desse passado são remontados diante da realidade cruel que se apresenta o exílio.

A estrutura narrativa desse conto nos mostra a predominância da voz em primeira pessoa, por meio de um narrador que assume o lugar do estrangeiro, isto é, de um ser em trânsito. Desse modo, o narrador contempla nesses deslocamentos a necessidade de se fazer múltiplo. É, então, a partir do trabalho com a linguagem, que o autor-narrador- personagem encontra um lugar onde essa tentativa de reconstituição identitária pode se fazer vista. Diante disso, as memórias do escritor são construídas sob uma estrutura narrativa híbrida, que transita entre conto, diário, cartas, trechos de músicas, poemas, etc, além de possuir uma carga subjetiva expressiva, através de imagens metafóricas, que convocam o leitor a pensar sobre a condição do sujeito-personagem. Assim dizendo, o autor privilegia uma criação literária de significados abertos e plurais, tal qual a vontade do personagem central em se fazer múltiplo.

Nessa medida, em ambas as narrativas, a autoficção se configura como uma materialização do desejo de resistir desses personagens, cujas identidades foram roubadas pelas arbitrariedades da ditadura. Dessa maneira, os dispositivos literários são vistos pelo autor como a melhor forma de reconstituir essa memória traumática. Sendo a rememoração, por si só, um mecanismo falho, foi preciso então que o autor se apropriasse de uma memória também inventada. A autoficção assume, portanto, aquilo que Klinger (2007/2008) pontua sobre a escrita de si acompanhar essa noção de verdade que o sujeito pretende construir sobre

ele próprio. O texto autoficcional, por isso mesmo, se dá pela ficcionalização de si, num espaço que inclui uma ambiguidade, com limites escorregadios entre o real e a invenção.

A fatura autoficcional dos contos se comprova, justamente, pela aproximação com episódios parecidos, vividos por Caio Fernando Abreu, torturado pela ditadura em meados da década de 1970 e autoexilado em 1973, quando decide morar em Londres; como também pela narrativa não chegar a uma definição do que se tem de verdade e criação, mas de suscitar, por meio desse trabalho com a linguagem, um caminho interpretativo sobre a problemática da opressão ditatorial, visto que a preocupação com a palavra literária, no gênero autoficção, está acima da preocupação em comprovar os fatos da vida do autor.

Nesse sentido, a literatura se faz por uma via de mão dupla. A vida transforma a palavra do escritor e, simultaneamente, nos transforma também. Trata-se de construir uma literatura que rompa com os silêncios impostos, por isso mesmo, que se faz carregada de discursos e sentidos abertos, imagens, metáforas: seja um ambiente idílico que se interrompe pela violência, em “Garopaba Mon Amour” ou pela perda das asas durante o voo, em “Lixo e Purpurina”. O leitor se move junto com o personagem, pois somos confrontados por esses enunciados repletos de signos, muitas vezes, complexos, ambíguos, que nos levam a construir comparações, perplexidade, e forcem a nos perceber como sujeitos intrinsecamente imbuídos de fruição. Essa escolha discursiva aponta, justamente, para o campo da criação de novos sentidos, preocupada em articular o tema e forma na narrativa. Assim, a rememoração não apenas registra o que foi a ditadura, mas reverbera as vozes dessa geração que o regime tenta calar, seja pelo exílio, seja pela violência física.

Por fim, acreditamos que tais considerações reunidas até aqui, não refletem um caráter totalizante, mas visam suscitar ainda mais caminhos interpretativos sobre a obra caiofernandiana. Uma vez que a História produzida sobre a ditadura é, de certa forma, lacunar, a literatura caiofernandiana também assim se faz. Ou seja, o jogo de alternâncias entre o real e o imaginado, coloca o leitor a se questionar sobre uma posição de meros observadores e de encarar a desintegração de uma visão unívoca ou confiável.

## REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ABREU, Caio Fernando. **Cartas**. Organização: Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. **Limite Branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007. Horizonte. 1976

\_\_\_\_\_. **Limite branco**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014

\_\_\_\_\_. **Onde Andará Dulce Veiga?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

\_\_\_\_\_. **Caio Fernando Abreu/ contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras. 2018.

\_\_\_\_\_. **A grande fraude de tudo. Escrita** – Revista mensal de literatura, São Paulo, Ano I, n. 4, p. 7, 1976.

\_\_\_\_\_. **Inventário do irremediável**. Porto Alegre: Movimento, 1970.

ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D: o essencial da década de 1990**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

\_\_\_\_\_. **Caio Fernando Abreu: o essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

\_\_\_\_\_. **Quero brincar livre nos campos do Senhor**. (Entrevista concedida a Marcelo Secron Bessa). Revista Palavra, Petrópolis, RJ, n. 4, 1997c.

**ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS**. Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>> Acesso em: 25 mar .2021.

ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Ed.70, 1982.

\_\_\_\_\_. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: \_\_\_\_\_. *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Duas cidades. Ed.34, 2003.

ÂNGELO, Ivan. **A festa**. Rio de Janeiro: Record, s/d.

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

ARRIGUCCI JR, Davi. **“Jornal, realismo, alegoria – o romance brasileiro recente”**, in *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora FTD, 1999.

BAKTHIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria e romance**. São Paulo: Editora Huctec, 2002.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Huctec, 2006.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Nelson Luís. **Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção**. 2008. 401 f. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **“Garopaba mon amour”**: tortura e consciência na autoficção de Caio Fernando Abreu. Revista Itinerários, Araraquara, n. 40, p.167-183, jan./jun. 2015. BARTHES, Roland. A morte do autor. O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [p.57-64].

BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra da Nikolai Leskov**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. V. 2.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade estudos e história literária**. Rio de Janeiro. Ed. Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 93-102.

COELHO, M. M. de. **Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu**. Dissertação (programa de pós-graduação em Literaturas) Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

COLONNA, Vincent. “Tipologias da autoficção.” In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004. Tradução: Anna Faedrich (2014).

CARVALHAL, Tânia Franco. **O encantador de serpentes da escrita**. Zero Hora, Porto Alegre, p. 3, 2 maio, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor – o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.:** cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.** – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977. Tradução: Anna Faedrich (2014), extraída da tese de Doutorado “Autoficções do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea”.

DOUBROVSKY, Serge. **O último eu**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

DOUBROVSKY, Serge. **C’est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell**. In : FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française. Je & Moi*. Paris : Gallimard, N° 598, octobre 2011<sup>a</sup>. Tradução: Anna Faedrich (2014) extraída da tese de Doutorado “Autoficções do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea”.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographies: de Corneille à Sartre**. Collection Perspectives Critiques. Paris: PUF, 1988. Tradução: Anna Faedrich (2014), extraída da tese de Doutorado “Autoficções do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea”.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como des-figuração**. Originalmente publicado em *ModernLanguage Notes*, 94 (1979), 919-930. Tradução de Joca Wolf. Extraído do panfleto político cultural on-line Sopro.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras – Área: Teoria Da Literatura) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

\_\_\_\_\_. **O conceito de autoficção: Demarcações a partir da literatura Brasileira contemporânea**. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

\_\_\_\_\_. **Autoficção: um percurso teórico**. *Criação e Crítica*, n. 17. P. 30-46. Dez. 2016.

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

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

FIGUEIREDO, Eurídice. **Os Arquivos do mal: memória, esquecimento e perdão**. In: *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si.” In: **Ditos e escritos, vol. V**. Trad. Elisa Monteiro & Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FORSTER, G. S.; SILVA, L. L. V. **Desterritorialização do “eu” em contos de Caio Fernando Abreu**. *Rev. Let.*, São Paulo, v.51, n.1, p.91-108, jan./jun. 2011

GASPARINI, Philippe. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-222.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: 2010.

GINZBURG, Jaime. **Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu**. *Revista Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 36-45, 2005.

GOMES, Maria Laura Magalhães **Escrita autobiográfica e história da educação matemática**. *Bolema* vol.26 no.42<sup>a</sup> Rio Claro Apr. 2012.

GUSDORF, G. **Condiciones y limites de la autobiografia**. Suplementos Antropos, Madrid, n.29, p.9-20, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo, Vértice, 1990.

\_\_\_\_\_. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro,2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, e GONÇALVES, Marcos Augusto. **Política e literatura – a ficção da realidade brasileira**, in FREITAS FILHO, Armando *et alii*. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

JEANNELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?” In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

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

\_\_\_\_\_. **Escrita de si como performance**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.12, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **Autoficções& Cia: Peça em cinco atos**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 21-38.

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

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Le livros. S.d.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO, J. G. **Constantes ficcionais em romances dos anos 70**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

MADURO, Priscilla Silva Simeão. **Quando a forma resiste: O Espírito dos meus pais continua a subir na chuva, de Patricio Pron, e A Resistência, De Julián Fuks**. São Paulo, 2021.

MORICONI, Italo. **Pela passagem de uma grande dor: a vida acontecendo há 40 anos em *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu**. Revista Pernambuco. Nº 191, janeiro. 2022.

MORICONI, I. **Adolescência à beira do Guaíba**. Limite Branco. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

NASCIMENTO, Evando. **Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa**. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). *Literatura, Crítica e Cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

NASCIMENTO, Cyro. **Estética e crítica social na narrativa de Caio Fernando Abreu Durante a Ditadura Militar: Um Espaço De Resistência**. Olho d'água, São José do Rio Preto, 6(1): 1-169, Jan.–Jul./2014

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROUSSEAU, J. -J. **Confissões**. Tradução de Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Bauru: Edipro, 2008.

SANTOS, Thais Morgado dos, e FERNANDES, Rosa Maria Valente. **Por que a Ditadura Militar não censurou as Meninas?** Leopoldianum, 2016 nº 116, 117 e 118.

SANTOS, Yuri Andrei Batista; TORGA, Vânia Lúcia Menezes. **Autobiografia e (res)significação**. Bakhtiniana, Ver. Estud. Discurso vol.15 no.2 São Paulo abr./jun. 2020 Epub 17-Abr-2020

SANTIAGO, Silviano. **Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64**. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** .Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). **Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento**. In: **História, memória e literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade UFRGS, 1995.

SILVA, Kaline Cavalheiro da. **Autobiografia x escrita de si = autoescrita**. Revista letras raras. V. 7, n. 1, 2018.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária – polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SCHAEFER, S. **Teoria estética em Adorno**. Tese (programa de pós-graduação) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

OURIQUE, J. L. P; MOREIRA, S. X. “**Ascensão e queda de Robhélia, Manequim e Robô**”: Um retrato dos anos de chumbo por Caio Fernando Abreu”. Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 6, p. 51-69, jan.-jul., 2010.

PAGANINE, Joseana. **O engajamento poético: linguagem e resistência (A hora da estrela, de Clarice Lispector, e a literatura engajada brasileira pós-64)**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Literaturas)Universidade de Brasília. Brasília, 2000.

PORTO, A. T. **Crítica social e dialogismo na prosa de Sérgio Sant’Anna**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PORTO, L. T. **Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu**. Tese (programa de pós-graduação em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

TEIXEIRA, Mona Lisa Bezerra. **A educação pela linguagem em *Perto do Coração Selvagem e A Maçã No Escuro***. Literatura e Sociedade, Nº 27. P. 146-157. 2018.

TEIXEIRA, Jerônimo. **A marginalia de Caio Fernando Abreu**. Zero Hora. Porto Alegre, 31 mai. 1995. Segundo Caderno, p. 4-5.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.