

GASPARINI, Philippe. *Poétiques de je: du roman autobiographique à l'autofiction*. Paris: Presses Universitaires de Lyon (PUL), coleção Autofictions, etc., 2016.

Por uma poética da autoficção

Willian Vieira¹

“Não se via tantos escritores se interrogando sobre sua prática desde o surrealismo e o Nouveau Roman” (p. 207), escreve Philippe Gasparini. A partir dessa constatação – de que a autoficção é a maior vanguarda na literatura ocidental do último meio século – que *Poétiques du je*, obra constituída por comunicações e artigos recentes, busca delinear sua especificidade: a ver, o que seria uma poética da autoficção.

De início, o crítico acerta as contas com suas três obras anteriores. Afinal, desde *Est-il je?* (2004) Gasparini pensa a autoficção a partir da estratégia comunicativa: é na confluência de dois contratos de narração opostos (o pacto autobiográfico e o ficcional), via índices de referência e ficção, que se constrói esse lugar de enunciação que abarca o “eu”, o “tu” e o “ele” sob a imagem de um só narrador, em geral sob o *pathos* da confissão (2016, p. 7). *Autofiction: une aventure du langage* (2008) traça a genealogia do termo doubovskyano, confrontando-o aos conceitos de outros críticos e estipulando quadros definidores, no melhor estilo lejeuniano. E *La tentation autobiographique* reconta as peripécias da prática autoficcional e suas semelhantes, da antiguidade até hoje – a ideia era sobrepujar o essencialismo anti-histórico (2016, p. 9) típico da crítica, e entender a “pulsão biográfica” (p. 9) segundo o contexto de cada época.

Importantes para a crítica atual da autoficção, tais obras eram “generalistas”, diz Gasparini. Faltava definir a poética dessa escrita de si ambígua². Em *Poétiques du je*, o crítico formata um método claro de investigação, não só sobre o gênero, mas sobre como a estratégia do autor, fundada em ambiguidades genérico-discursivas, funciona na leitura. Tal método não é, porém, descrito para ser aplicado a esmo: é antes um percurso de análise pragmática de obras específicas. A partir do estudo sobre diversos livros e autores, Gasparini esmiúça o vocabulário crítico utilizado hoje para acessar a autoficção em sua especificidade. Busca, assim, uma poética a partir das práticas.

Daí a riqueza de passar em revista os 11 ensaios do livro, cuja introdução já afirma: a perda de importância da teoria literária e o “enfraquecimento do romance” permitiram que os “escritores do eu”, até então mantidos à margem, reivindicassem seu lugar. E sem uma teoria geral, cada autor teve de elaborar “uma poética particular” (p.5). Não a poética no sentido formal aristotélico (que enseja gêneros e rege suas regras), mas no de um desígnio artístico – como o escritor concebe sua literatura (dentro e fora do romance, em termos de metadiscorso interno e de posicionamento crítico-teórico) – e como tal concepção de seu fazer se converte, enfim, em linguagem.

No primeiro ensaio, ele encontra no *René* (1802) de Chateaubriand um “sair do armário” do autor que se projeta de forma ambígua na obra. Sua enunciação já é dupla, diz: é a “história de uma ficção”, contada por um narrador onisciente, “e a ficção de uma narrativa atribuída ao personagem de René” (p. 15). Seria um romance autobiográfico, segundo a identidade tripartite

¹ Mestre em Estudos Culturais pela USP e Doutorando em Estudos Literários em Francês pela USP. Email: vieira.will@usp.br

² O autor já arranhava a noção de uma poética (2008, p. 318), agora plenamente desenvolvida.

do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. A “estratégia do texto” (p. 17), cujo narrador acaba imprimindo um tipo “autodiegético” e “retrospectivo” de discurso, orienta a recepção para a personalidade do autor.

O ato de leitura e o de linguagem se encontram na isocronia (p. 22) e o *tópos* da “retórica da sinceridade” (p. 24), aqui por meio do “dispositivo do rito da confissão” (p. 25) inaugurado por Rousseau. A “intenção autobiográfica” encontraria na “cooperação textual” do leitor a “*mise en scène* de uma hipótese heurística”, permitindo a fruição plena da ambiguidade do texto. O crítico vê, ainda, na negação de Chateaubriand em ver algo de “universal” em seu romance um sintoma da supremacia da poética aristotélica, que por tanto tempo alijou as escritas de si (*récits du moi*) do cânone literário. Chateaubriand era moderno. Era de seu tempo. E traduzia, talvez sem saber, a aurora de um novo tempo para a escrita marcada pelo eu.

No segundo estudo, Gasparini disseca “estratégia genérica” (p. 27) de *L’insurgé* (1886), de Jules Vallès. O “jogo genérico” se basearia em seis classes de referência: a) os procedimentos onomástico-biográficos, do herói ao autor; b) os paratextos; c) as mensagens de caráter intertextual e metadiscursivo; d) as modalidades de enunciação; e) as estruturais temporais e f) os argumentos de sinceridade. Não só vê-se com clareza como ele usa seu vocabulário crítico, como o movimento analítico do capítulo em sua integridade vale como uma aula sobre a pragmática da autoficção em seu devir poético.

A análise onomástica é específica a ponto de encontrar consonância na pronúncia dos nomes do autor e do narrador, Jacques Vingtras; o paralelismo dos índices de referencialidade entre a vida de ambos faria do texto cruzamento genérico do romance histórico com as memórias; os paratextos (sobretudo o glossário do autor ao fim do livro, que repete as informações biográficas do narrador) e os peritextos (cartas publicadas e artigos de jornal nos quais Vallès escreve sobre sua escrita e defende seu tipo de literatura) são, por sua vez, citados no romance, fazendo nítida referência a si mesmo; e os metadiscursos – quando Vingtras fala sobre a publicação do livro que é do autor, em tudo igual, conteúdo e forma – tais índices bagunçam a percepção da obra.

O que fica mais patente com os procedimentos de enunciação, que marcam “a impressão de vivido” do texto (p. 48). Afinal, ora narrador e herói são o mesmo, num presente intransitivo ao sabor de um diário; ora se separam e o narrador, retrospectivo, impõe seu ponto de vista adulto e satírico; e ora descreve a vida alheia, como se em memórias o fizesse, homodiegeticamente. O tom é sério, depois jocoso; ora jornalístico, satírico ou histórico. E tal não se dá sem o uso tortuoso do tempo narrativo: o tempo da história contada, o da narrativa sendo escrita e o da leitura, embaralhados por referências retrospectivas internas e antecipações. De qualquer forma, diz, a “figura de narração” principal, esse presente contínuo que “oculta o narrador retrospectivo” (p. 56), permite um “contato direto” entre narrador e leitor (p. 57).

Por fim, Gasparini se volta às “posições de sinceridade” contidas na narrativa, a forma ou procedimento discursivo que denomina a estruturação genérica do texto. Ou seja, como esse narrador em primeira pessoa constrói sua narrativa? Como argumenta seus pontos de vista? No caso de Vallès, como confissão e apologia, de forma a alterná-los e maquiá-los sem assumir de vez a relação de identidade – “de forma a manter seu leitor constantemente em alerta” (p. 60). É quando o autor se pergunta se a obra seria um precursor da autoficção que surge a ideia provocadora:

Le terme d'autofiction devrait, à mon sens, être réservé aux textes contemporains, c'est-à-dire aux livres parus depuis 1970 ou 1975. D'une part parce que le terme est apparu pour la première fois en 1977, sur la quatrième de couverture de *Fils*. D'autre part, et surtout, parce que le succès de cette nouvelle appellation s'inscrit dans un **tournant culturelle**, social, économique, historique, qui se situe aux alentours de 1980-1990 et que l'on qualifie de «post-moderne». Elle illustre le retour du sujet, et donc de l'auteur; **elle est un symptôme de l'individualisme, du narcissisme, de l'hédonisme, devenus des valeurs sociétales** (pp. 61-62, grifos meus).

Chamar-se-ia de autoficção somente esse “espaço de liberdade que se permite o romancista no tratamento dos fatos coletivos e pessoais” (p. 39). E é o contexto atual, em sua superabundância de estímulos epitextuais e interesse pelo biográfico, que dá a necessária consonância a práticas autorais do tipo autoficcional.

No terceiro estudo, o autor se volta a Joyce e seu *Retrato do artista quando jovem*, aplicando o mesmo método. Ele vê na identificação de Dedalus, o narrador-protagonista, não com Joyce, mas com um arquétipo cultural (p. 73), um desafio à homonímia. Depois, encontra no título paratextos que apontam para um paradoxo narrativo-genérico: o retrato e o romance de aprendizagem – ao passo que a filiação paratextual anunciaria uma leitura alegórica, e a presença epitextual, tanto de Dedalus quanto de “um jovem artista” com obras publicadas sobre um conteúdo conhecido do público abraçaria a conceituação peritextual de Joyce como autor de “autografias” (p. 78). E, como “plus le genre d'un livre est ambigu, plus l'apparat critique influence sa réception» (p. 79), Gasparini analisa as diferentes edições do livro, inclusive algumas com paratextos editoriais como “romance autobiográfico” e fotos do autor na capa.

Ainda que a enunciação heterodiegética distanciada só encontre a primeira pessoa no falso diário ao fim do livro, ele vê no tempo da leitura uma possibilidade de sentir a reconstrução ficcional da memória (p. 90), aprofundada por um tipo de discurso de exílio e de carta que lembraria a apologia e daria ao leitor a sensação da valência autobiográfica (p. 94). Para chegar ao verdadeiro da biografia de Joyce, o leitor precisaria, diz, “praticar a tradução simultânea de *ele* em *eu*” (p. 96). A conclusão parece forçada, mas não deixa de expandir a potência crítica de uma leitura autoficcional de um romance que, em si, já trazia o germe da provocação genérica.

O quarto texto parte do lugar do testemunho na literatura ocidental em dois “romances-testemunho” (p.101): *Être sans destin*, de Imre Kertész, e *Le livre d'un homme seul*, de Gao Xingjian. E o faz sob o mesmo método de análise pragmática, ainda que não os classifique de autoficção. O primeiro, de Kertész, traz em primeira pessoa, num presente eterno, focalizado internamente, a experiência de uma criança num campo de concentração, sem julgamento moral ou teatralização da dor. O segundo, a experiência da revolução cultural chinesa, sob uma dupla enunciação: um passado como *ele*, um presente como *tu*, distanciando quem narra de quem viveu, o dono da história, identidade narrativa múltipla e explicitada metadiscursivamente no texto e complicada pelo tempo duplo: passado simples e presente.

Em ambos, Gasparini analisa “a fórmula artificial” encontrada para dar conta de um testemunho: ou seja, a forma ficcional que faz da vida algo além de vida – arte. A literatura que brota do testemunho não precisa ser política, nem mesmo ética (essa era a acusação dos primeiros editores húngaros, que negaram o manuscrito por não ter posicionamento moral sobre o holocausto).

O que ela origina é uma nova poética, uma “poética coerente fundada sobre a completa independência do escritor “ (p. 126), cujo romance se deve a essa “exigência indomável de autonomia” e que gera uma “dupla leitura” (p.127), referencial e ficcional ao mesmo tempo: a partir da história reconhecível como verdadeira, o romance alcançaria uma “verdade geral”, universal.

Dois textos de Annie Ernaux são trazidos à baila no quinto artigo: *Passion simple* (1991) e *Se perdre* (2001). Se, no primeiro, a autora contava a paixão de uma mulher por um homem, deixando claro que a narradora era ela e que a história era fidedigna (sua), no segundo a autora diz ter publicado o diário que originara a versão retrabalhada como romance: há inclusive uma foto do documento. Gasparini chama tal inovação de “autodocumento” (p. 132) e enxerga em sua estratégia (no caso, a de uma “leitura paralela”, um cotejamento) a de fazer do leitor um investigador ou mesmo um crítico genético, em busca das origens do romance.

A análise aqui se foca no uso dos tempos verbais: por meio do uso iterativo do presente e do passado, a autora reconstrói sua experiência paulatina no diário, enquanto constrói, ali, o germe do romance. Ao publicar *Passion Simple*, dá um “coup de force pragmatique” (p. 143): o risco da paixão, tema do diário, torna-se o risco de ultrapassar a moral alheia, tema do romance. E a autora explicita tal contrato de leitura numa introdução: é a “suspensão do julgamento moral”, qual uma catarse advinda do registro, de um discurso de verdade, que ela espera como efeito estético – um metadiscorso que Gasparini entende como “retórica da sinceridade”. O livro surge sob a retórica mista de confissão, testemunho e manifesto (p. 146): cada cena é uma sinédoque dessa paixão vivida que a narradora tenta recontar por meio de uma literatura iterativa. Já *Se perdre*, sem introdução, diário pensado como diário, que para críticos como Vincent Colonna (2004), sequer seria literatura (p. 149), pode, para Gasparini, ser tão ou mais dotado de uma “verdade artística” (p. 150) que o outro volume, o romance.

O sexto estudo dedica-se a Witold Gombrowicz e seu *Ferdydurke* (1937), a partir da noção de autofabulação de Colonna (2004). Após identificar índices de referencialidade entre autor e narrador, Gasparini aponta o que seria o paroxismo da ficcionalidade: o narrador se transforma de repente em adolescente e a narrativa cronológica retrospectiva se transmuta em um presente quase kafkiano. O que segura o leitor na narrativa *non-sense* é o uso de índices de referencialidade pelo narrador. E que, afinal, tal obra não teria um gênero específico ou, tampouco, um pacto possível.

Ao comparar (pela enésima vez), autobiografia e autoficção, o sétimo ensaio revisita a gênese do termo para, a partir da relação entre escrita de si e crítica dessa escrita, reabilitar a autoficção em sua especificidade e sua utilidade como vanguarda (p. 176). O próprio Doubrovsky, que criara o termo, era um crítico renomado quando tentou publicar seu *Fils*, então *Le Monstre*. Foi seu editor na Galilée que o obrigou não só a reduzir o volume como a explicitar num paratexto a especificidade de uma autobiografia de alguém ainda jovem e pouco conhecido do público. E o conceito nascia na esteira da ebulição crítica da época, já pós-estruturalista, após o *Nouveau Roman* e o pacto autobiográfico de Lejeune. Surgia como uma “retórica da inovação” (p. 177) plena de “função performativa” (p. 178) – e parte dessa performance era justamente negar a autobiografia como gênero válido.

O crítico passa então em revista os artigos de Doubrovsky, desde os que defendiam a psicanálise como método de produção discursiva de si, com ajuda de sua (às vezes ilegível) quebra sintática (p. 180) até os últimos, em que abandona Freud em prol de uma crítica da crítica. A

questão seria a seguinte: se já não se pode defender a verdade na autobiografia (de Man já denunciava o desmascaramento), uma “outra verdade” poderia advir da autoficção: a verdade das “narrativas possíveis de si”. A autoficção estaria para a autobiografia como o urânio enriquecido frente à versão simples do minério. Décadas depois, ao escrever *Le livre brisé*, Doubrovsky voltaria a atacar a autobiografia, no caso *Les mots*, de Sartre, pela tentativa de ver no presente a continuação do passado, como se fosse possível acessar as memórias de infância sem passar pelo crivo do presente, esse “discurso falaciosamente referencial” (p. 183).

Outros nomes que franquearam o terreno do biográfico são revistos, como Paul Nizon, pai da “surfiction”; Raymond Federman; Alain Robbe-Grillet, pai da “nova autobiografia”, que chegaria a criticar a ignorância dos leitores que, em vez de perceber a poética das obras, buscavam referências do autor (p. 186); e Roland Barthes, autor da morte do autor, que assumiu, com sua “biografemática”, não só a primeira pessoa romanesca como a primeira pessoa romanesca homônima (p. 189).

O fato de esses autores criticarem a teoria da autobiografia, presas de uma “concepção autotélica do texto” (p. 188), mas utilizarem excertos reconhecíveis de sua vida em sua prática (ultrapassando a dita aporia) e depois criticar os leitores por assumir tal pacto traduziria a contradição de autores, sua dificuldade em conciliar sua prática e sua escritura. “O discurso crítico e a escritura de si mantêm uma relação complexa de proximidade e antagonismo” (p. 189). Com os críticos se daria o mesmo: Colonna, Forest, Villain – todos se dão o direito de valorizar a autoficção como boa ou ruim segundo o grau de retrabalho do real, de ficcionalização de si, separando a autofabulação (cujo contrato de ficcionalidade, para eles, estaria garantido) da autoficção; sendo o resto “egoliteratura” ou “puro narcisismo” (p. 190). Ao focar só na crítica da autobiografia e na comparação com essa crítica, a autoficção, “fenômeno literário radicalmente novo” (p. 191), perderia a chance de se compreender.

No ensaio seguinte, Gasparini retoma a “crônica” do termo e do fenômeno. Foi a escrita *d’O pacto autobiográfico*, diz, que estimulou Doubrovsky a preencher a lacuna da tabela de Lejeune e que foi ele próprio, autor de *Fils*, o primeiro crítico da obra, quem deu as “chaves” para sua definição genérico-estatutária (p. 196). Aos escritores do artigo anterior, adiciona Kosinski, e aos críticos, nomes como Marrie Darrieussecq, Isabelle Grell, Arnaud Genon, Régine Robin e Manuel Alberca. Colóquios, compêndios, neologismos: a autoficção, tanto o termo quanto a prática e sua crítica tem aqui seu trajeto no tempo e no espaço demarcado. Ao mesmo tempo, pontua, o termo tem ganhado não só os estudos literários mundo afora (até na Índia) como adentrado outros campos, como o cinema e as artes plásticas.

Em “A tentação autoficcional”, o crítico passa em revista os gêneros que sustentam a autoficção, percebendo que o contexto atual alimentou o que já era uma tentação de narrar ambigualmente uma história de vida ficcionalizada. O termo só “cristalizou” um gênero (p. 214)³. Daí surge o belo cotejo dos gêneros discursivos, ou “retóricas da sinceridade”, em busca dos elementos autoficcionalis em potência. Para falar da apologia, o crítico remonta ao retórico Isócrates (436 a.C.), que montou uma “ficção oratória”, *Antidosis*, na qual fazia uma apologia de sua prática nos moldes socráticos, uma defesa de seu metiê (ainda que de orador, virasse filósofo no

³ O que separa a autoficção do romance autobiográfico, entendido assim há dois séculos e “fundado sob a mesma estratégia de ambiguidade”, é que tais autores romperam com a “confissão romântica ou naturalista”, para reivindicar o retorno do sujeito e a “pertinência” da prática no contexto da virada pós-moderna (p. 215). Mas a “postura autoficcional” já estava lá.

texto), posicionando-se como mártir, com direito a autocitações de outros discursos. Para falar de autofabulação, lembra Petrônio e seu Satíricon, além de Apuleio e Luciano de Samósata, sob a ótica de Colonna, que aí enxerga uma “autoficção fantástica” (p. 221); de narrativa de viagem, o *Journal de Tosa*, de Ki no Tsurayki, japonês do século 10 que escreve um diário narrado por uma mulher em terceira pessoa; de romance, o crítico segue na tradição japonesa, onde, à mesma época, circulavam às centenas.

A confissão é tida como precursor natural do gênero da família *autos*. Vide o *Diálogo Confessional* do padre Rathier de Verona (890 a.C.), e sua invenção de um alterego que assume as digressões autobiográficas dos sermões e os pecados do padre e os transforma em uma retórica da confissão (p. 226); ou a “torsão narrativa” do monge Othlon de Saint-Emmeran, que confessa, via certo manuscrito confiado por um monge, pecados e blasfêmias. Nas hagiografias de si, como a de Raymond Lulle no século 13; no prosímetro repleto de metadiscorso *Vita Nuova*, de Dante; nas alegorias medievais; no romance de cavalaria *Le Jouvencel*, de Jean de Bueil, exemplo de gênero misto com regime de verdade duplo; e no *aveu* (confissão, no sentido legal) de Li Zhi, no qual narra sua tragédia via um narrador fictivo – também haveria paralelos úteis com a autoficção. Sobretudo, a pergunta: por que abrir mão de um pacto ou outro para trilhar um caminho de enunciação e de verdade ambíguo?

A conclusão de Gasparini é que “o autor se sente ao mesmo tempo mais autônomo e mais sincero na ficção autobiográfica que na narrativa factual” (p. 240). Ele pode, assim, concentrar-se em apenas um aspecto da sua vida (a carreira, a vocação, a criação poética). “Cada um deles cria uma outra identidade, uma outra vida, que transcende e explica a verdadeira” (p. 241). Assim, no cômputo-geral genealógico, os temas “franqueza/proteção, focalização/valorização, duplicação/metamorfose, diz, mostram-se recorrentes em relação à autoficção contemporânea.

O que explica que, no penúltimo capítulo, ele fale da decadência do prefácio. A partir da visão de Barthes, para quem há vertigem quando o eu fala de si via outro eu (que detém a voz sobre o pacto de verdade), Gasparini analisa prefácios de autobiografias e autoficções, focando nos que sugerem uma “estratégia de ambiguidade genérica” – caso de Doubrovsky e sua autoficção⁴. A “estratégia pragmática” desse “lugar propício à justificação” (p. 251) é delimitar o pacto de leitura, o gênero da obra, sua recepção. Em uma época onde epitextos e metadiscursos funcionam como prefácio, o texto estanque já não faz sentido. Quando “o autor não sente mais a necessidade de precisar o gênero do texto” (p. 259) e o leitor pode buscar checar a referencialidade do texto na internet, o prefácio está em todo lugar, em cada linha do e sobre o autor.

O livro termina provocando a crítica das escritas de si, eurocêntrica e endógena e a conclama a historicizar (p. 264) os estudos, buscando na retórica e na poética de cada época códigos, modelos, usos que permitam a crítica “antropológica”. E faz uma última defesa da autoficção. Afinal, para o crítico, a despeito de qualquer crítica, todo autor de uma escrita de si “reivindica sua qualidade de sujeito” (p. 269), e sua “passagem ao ato biográfico transforma essa reivindicação em proclamação”: a da identidade narrativa que se concretiza pela escritura de si, *mise en abyme* da “experiência da autonomia existencial”. Tal ontologia encerra o livro como manifesto.

A autoficção seria mais uma das tantas formas encontradas na história para, em acordo com os anseios e horizontes de seu tempo, dar sentido à construção do sujeito – de cada um de nós, autores e leitores e críticos – no mundo. Mas é a que sobressaiu agora, hoje, presente nas

⁴ Que na edição de bolso de *Fils* (2001), migrou para o prefácio (p. 258).

livrarias e críticas dos jornais. E se Gasparini afirma que há uma especificidade para as “narrativas híbridas” em relação à autobiografia – elas instauram um duplo contrato de leitura, um “itinerário semiótico complexo” ao fim do qual o leitor “poderá avaliar e apreciar sua relação ambígua com o real” (p. 27) – é porque vê nessa estratégia de ambiguidade uma provocação de ordem existencial.

Referências

- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, Poétique, 2008.
- _____. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, Poétique, 2004.
- _____. *La Tentation autobiographique de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Seuil, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.