



## AS FORMAS DO EU NA FICÇÃO DE RODRIGO DE SOUZA LEÃO

Juliana Sá<sup>1</sup>

Juciane Cavalheiro<sup>2</sup>

**RESUMO:** Os registros biográficos acerca de Rodrigo de Souza Leão nos permitem estabelecer algumas conexões entre o factual e o fictício registrado em suas obras literárias. As personagens dos romances e as ações a que são submetidas reproduzem, em certa medida, alguns dos atributos individuais e dos eventos experimentados pelo escritor. A hipótese de um projeto autoficcional nos parece, portanto, válida, justificando, assim, diferentes graus de parentesco entre a obra literária e seu criador. Considerando essas impressões, neste trabalho propomos uma leitura sobre as funções/figurações pelas quais os narradores-personagens de *Todos os cachorros são azuis* (2008), *Me roubaram uns dias contados* (2010) e *O Esquizoide* (2011) são reconhecíveis nos respectivos romances, assim assumidos: narrador-autor; narrador como testemunha; e narrador-dramaturgo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rodrigo de Souza Leão, literatura brasileira, ficção autobiográfica, performance, autoficção.

**ABSTRACT:** The biographical records about Rodrigo de Souza Leão allow us to establish some connections between the factual and the fictional registered in his literary works. The characters of the novels and the actions that are presented somehow reproduce some of the individual attributes and events experienced by the writer. The hypothesis of an autoficcional project seems valid to us, justifying therefore different degrees of relationship between the literary work and its creator. Given these impressions, in this paper we propose a reading of the functions / figurations in which the narrators-characters of *Todos os cachorros são azuis* (2008), *Me roubaram uns dias contados* (2010) and *O Esquizoide: coração na boca* (2011) are recognizable in their novels assumed as it follows: narrator-author; narrator as a witness; and narrator-playwright.

**KEYWORDS:** Rodrigo de Souza Leão, Brazilian literature, autobiographical fiction, performance, autofiction.

*A vida é realidade ou ficção?  
Eu dou a você a realidade. Ele dá a ficção.  
Talvez sejamos o complemento um do outro.  
A arte de aborrecer as pessoas.  
Esta é a especialidade dele.  
É o livro que deveria escrever.  
Não há guarda-chuva contra o tédio.  
(SOUZA LEÃO, 2010, p. 122)*

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras – Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Letras e Artes (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Graduada em Letras: habilitação em Língua Portuguesa e suas literaturas (2011), pela mesma instituição. Revisora e redatora. E-mail: [julianasa12@gmail.com](mailto:julianasa12@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutora em Linguística (2009) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Mestre em Linguística Aplicada (2005) e Graduada em Letras (2003) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Leciona nos cursos de graduação em Letras – Língua Portuguesa e no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), ambos da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). É autora de *Literatura e Enunciação* (2010), organizadora de *Literatura, Interfaces, Fronteiras* (2010) e *Alteridade consoante* (2013). E-mail: [jucianecavalheiro@gmail.com](mailto:jucianecavalheiro@gmail.com).

Quando, em 2008, Rodrigo de Souza Leão publicou efetivamente seu primeiro título literário, a cena literária brasileira, circunscrita ao século XXI, já reconhecia a narrativa biográfica como gênero de produção e de crítica. Cristovão Tezza (em *O filho eterno*, 2007), Bernardo Carvalho (*Nove Noites*, 2002) e Miguel Sanches Neto (*Chove sobre minha infância*, 2000) já haviam, cada um a seu tempo, desenvolvido projetos que tomam a memória e a experiência histórica pessoal como motes centrais. A despeito dessa aparente tradição, a novidade anunciada com *Todos os cachorros são azuis*, o primeiro dos quatro títulos<sup>3</sup> de Souza Leão ora publicados, foi a inclusão e atualização do tema da loucura (sobretudo pela experiência de intervenção psiquiátrica) a partir desta modalidade narrativa que se mantém cada vez mais promissora: a autobiográfica.

Se na última década do que chamamos por produção literária brasileira, o gênero (auto)biográfico já se via submetido a novas perspectivas críticas e teóricas que lhe confrontavam, sobretudo, o caráter documental e realista, na atual conjuntura dos estudos literários, a pesquisa sobre as formas de produção da escrita de si já não apenas relativiza o lugar de enunciação do *eu* como questiona suas formas e admite a potencial ficcionalização da vivência empírica no espaço literário. O conjunto da produção literária de Rodrigo de Souza Leão seria um exemplo dessa propriedade estética. Seus romances inscrevem-se neste que se tornou um dos principais conceitos da narrativa contemporânea: a ficção autobiográfica.

Neste artigo, avaliaremos algumas maneiras pelas quais os narradores de *Todos os cachorros são azuis* e *Me roubaram uns dias contados* se comportam nos respectivos romances. Dentre estas maneiras, considerar-se-á a relação entre as instâncias autoral e narrativa, destacando os elementos de conexão entre a narrativa autodiegética e a *função autor* segundo as perspectivas de Barthes, Foucault e Agamben; a natureza delatora do discurso narrativo de *Todos os cachorros são azuis*; e, em terceira instância, a narração como performance na obra *Me roubaram uns dias contados*. Por fim, revisaremos as perspectivas críticas da autoficção, considerando as contribuições teóricas de Luciana Hidalgo (2013; 2008) e Diana Klingler (2006; 2008). Nesta seção, discutiremos as particularidades dos conceitos de autoficção, autonarração e autobiografia segundo cada um dos teóricos responsáveis por sua formulação, sendo eles Serge Doubrovsky (2005), Vincent Colonna (2004) e Philippe Gasparini (2008).

## 1. Na sala de reanimação, o autor

*Só quem pode matar personagens sou eu, o poderoso autor. Por isso todos continuam aqui. Todos eles. Rodrigo, Weimar, Vegetal, Eu, Você, Ela, Van Gogh brasileiro, Sósia, Gregor, Joseph e Sandra Rosa Madalena. Rodrigo já morreu e voltou. (SOUZA LEÃO, 2010, p. 298)*

É da natureza dos romances autobiográficos elaborar circunstâncias fictícias que pareçam ao leitor plenamente correspondentes à realidade empírica do autor. Para Rodrigo de Souza Leão, a armadilha que isto representa no espaço do texto e no ato da leitura parece funcionar como motivação de seu processo criativo, posto que a autorreferência ao nome próprio do escritor/autor é uma constante nas quatro seções de *Me roubaram uns dias contados*, tal como neste excerto: “Rodrigo ressuscitou e queria escrever um livro de seiscentas páginas. Encontrou muitos problemas. Inclusive uma dor de cabeça que o deixava impossibilitado de escrever” (SOUZA LEÃO, 2010, p. 85).

Antes de avançarmos nesse fenômeno da autorreferência, é necessário relembrarmos o quão complexo e variado ainda se revela o preceito de autoria nos estudos literários. Do conceito de *autor-criador* em Bakhtin,

<sup>3</sup> São eles, respectivamente: *Todos os cachorros são azuis* (7Letras, 2008; 2010), *Me roubaram uns dias contados* (Record, 2010), *O Esquizoide* (Record, 2011) e *Carbono Pautado* (Record, 2013).

passando pelo *escritor* em Barthes, pela *função-autor* em Foucault e, mais recentemente, pela retomada do termo por Agamben na figura do *autor como gesto*, a concepção de autoria avançou do estigma da invisibilidade como pressuposto para a realização do texto à condição *sine qua non* pela qual passam as principais modalidades de discurso da atualidade – dentre as quais, o religioso, o midiático e o político.

Cavalheiro (2008) faz notar que, “no caso específico de nossa cultura, a *função-autor* caracteriza-se como mecanismo de apropriação, marcado inicialmente pela função repressora dos autores transgressores da ordem estabelecida [...]” (p. 70, grifo do autor). No contexto da ficção autobiográfica, esta transgressão poderá dar-se tanto no âmbito linguístico, pela ruptura com o preceito de que “a linguagem fala e não o autor” (BARTHES, 2004, p. 66), quanto pela negação da existência do autor (ou de sua relevância no contexto enunciativo), atestando-se que o fundamento de qualquer texto deverá sempre ser buscado através de quem o produziu. Exemplo disto é Mallarmé, para quem, segundo Barthes (2004), a poética se manifesta por meio da eliminação do autor em função da escritura. Neste sentido, abdicar o texto da identidade de seu autor, isto é, negar-lhe a subjetividade autoral, consiste numa das maneiras pela qual se manifesta a “condição essencialmente verbal da literatura” (2004, p. 67).

Tratando-se da obra de Rodrigo de Souza Leão parece-nos, entretanto, temerário considerar seus romances como produtos simbólicos da linguagem. Para compreendermos melhor, consideremos a seguinte situação: se, por um lado, o narrador de *Todos os cachorros são azuis* parece empreender esforços para nos convencer de que formula um depoimento relativamente objetivo (ou menos fantasioso) da realidade natural, revelando verossimilhanças entre a vida de Rodrigo – o autor –; por outro, o romance não assume plenamente a forma de um diário<sup>4</sup>, dando vazão a alucinações e divagações de toda ordem. Esta indefinição entre a matéria ficcional e a biográfica indica, a propósito, outra característica da produção literária de Rodrigo de Souza Leão. O exemplo que daremos a seguir aponta esta estratégia em sentido inverso – parte-se do delírio alucinatorio para a confissão lúcida:

Estou só. Este mundo é assim. Cadê o Baudelaire? Está jogando sinuca. É tão triste ter como amigos duas alucinações. Uma que está comigo quase todo o tempo e a outra, que me aparece de vez em quando. Sai Rimbaud, você é só uma alucinação. (SOUZA LEÃO, 2008, p. 42).

Para além deste, numerosos são os registros de índices discursivos (pronomes, predicativos e prenomes) que mobilizam o juízo do leitor em direção a lastros biográficos, como modo de (re)conduzi-lo à figura emblemática do autor/escritor. A estratégia de fuga do parâmetro biográfico, então, é montada: para se omitir da reivindicação de uma existência natural que deva corresponder ao fictício, o autor/escritor investe na criação de uma personalidade literária – inventada a pretexto da representação, não necessariamente como suporte para o personalismo –, o autor ou vice-versa. Em uma das passagens de *Me roubaram uns dias contados*, o narrador aciona a instância autoral ao citá-lo em terceira pessoa: “Havia muitas coisas que Rodrigo queria dizer, como angústia e medo e alucinação e dor e perda e morte, e todos os problemas de quem é um sobrevivente.” (SOUZA LEÃO, 2010, p. 85).

A representação dos três *eus* envolvidos nesta cena (Rodrigo, o sobrevivente e o próprio narrador), como na maior parte do romance, não se dá de maneira uniforme ou mesmo previsível. Aprender o que seria o princípio do processo de representação biográfica se mostra uma tarefa tão hercúlea quanto empreender uma avaliação precisa de em que estágio se manifesta o juízo do autor, a interferência do narrador e a *performance* do escritor.

Foucault (2002) desenvolve três formas de “eus”: 1) o “eu” que fala no prefácio; 2) o “eu” que argumenta no corpo do livro; 3) e o que avalia a recepção da obra publicada ou a esclarece (cf. p. 54-57). Em *Me roubaram uns*

<sup>4</sup> Se tomarmos por parâmetro estrutural, por exemplo, o *Diário do hospício* de Lima Barreto.

*dias contados* (2010, p. 106), identificamos as três instâncias documentadas:

Dizem que Rodrigo só fala de loucura. Mas quem não é louco hoje em dia? Eu sou. Rodrigo é. Você é. Ela é. Temos distúrbio delirante. [...] Uma pessoa como eu tem muitos problemas em se autoafirmar. Mando meus livros para as editoras e eles não são editados. Como um louco pode ser tão lúcido? É o que dizem. Não vende. Não tem apelo. Não é comercial.

Considerando a variedade de agentes enunciadoreis, uma questão se sobressai: até que ponto as identidades assumidas no texto se afirmam de maneira autônoma? Para obtermos a resposta a essa pergunta, consideremos que “a *função autor* permite-nos distinguir os diversos ‘eus’ que os indivíduos ocupam na obra” (CAVALHEIRO, 2008, p. 71, grifo do autor). A *função autor* foucaultiana considera que mais de um “eu” pode se manifestar simultaneamente no corpo do texto. Estas várias posições-sujeitos não necessariamente se excluem ou se complementam por serem distintas entre si. Barthes e Foucault, neste sentido, corroboram com a ideia de que o autor não corresponde propriamente a um “indivíduo real e exterior que proferiu um discurso” (CAVALHEIRO, 2008, p. 73), mas a um sujeito que tem sua existência própria no interior do texto.

Há ainda uma segunda forma pela qual pode se manifestar o *eu* no interior dos romances (auto)biográficos: o escritor. Para Barthes, ele “não é uma *pessoa*, mas um *sujeito*, ou seja, é um *eu* de papel que tem uma história meramente linguística, textual, não tem existência fora da linguagem” (CAVALHEIRO, 2008, p. 72).

O problema do desaparecimento/morte do autor posto por Barthes (2004) e redimensionado por Foucault (2001) é sustentado em “O autor como gesto”, ensaio de Giorgio Agamben (2007). Para o filósofo italiano, o plano geral da citação de Beckett em *Esperando Godot*<sup>5</sup> (“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”) enfrenta uma contradição: ainda que se negue a existência do autor, é necessário considerar este *alguém* que, mesmo anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado; “alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada.” (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Em termos gerais, Agamben considera, metaforicamente, a autoria um “gesto ilegível” que permanece incognoscível até que seja apreendido pelo leitor, mediante a atividade da leitura. “Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Há, entretanto, condições que devem ser satisfeitas para que o autor se coloque novamente em cena. Uma delas é que leitor e autor deverão firmar uma espécie de pacto no qual ambos aceitam permanecer à sombra da cena do testemunho, isto é, da *linguagem que fala*, do lugar dado à interpretação do leitor (o que também está explícito em Barthes), devendo o próprio texto irradiar e conduzir a leitura, livre da imperiosa presença do *eu* em primeiro plano.

Em segundo lugar, deve-se observar o “silenciamento” do autor como lacuna necessária para que a narrativa-limite possa se posicionar como testemunho em si. Ao aceitar os termos de inscrição na cena enunciativa, o autor se insere simbolicamente na trama, sendo definida sua presença no vazio de onde procedem a escrita e o discurso. Ou ainda, nas palavras de Agamben:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p. 59).

<sup>5</sup> Citação tomada como ponto de partida da conferência *O que é um autor*, proferida na Société Française de Philosophie, em 22 de fevereiro de 1969.

## 2. Quando o eu testemunha o delator

Uma das tensões fundamentais da obra literária de Rodrigo de Souza Leão – e uma qualidade que a insere no conjunto de escritores constituído por Lima Barreto e Maura Lopes Cançado – é a propriedade testemunhal cara à chamada narrativa-limite.

No caso brasileiro, temos, sobretudo em Lima Barreto, o exemplo do escritor que se utiliza da razão demonstrativa para subverter o cronograma da morte, i.e., um autor para quem a escrita funciona como dispositivo de evasão e denúncia de uma conjuntura social opressora. O contexto de repressão moral e tratamento manicomial, ao qual os loucos se achavam subjugados até o surgimento das primeiras discussões sobre a humanização deste tipo de atendimento psicossocial, foi ficcionalmente retratado por Lima Barreto (1881-1922) em obras como *O cemitério dos vivos* (2004 [1921]) e *Diário do Hospício* (2010 [1915]). Estes dois títulos representam, cada um a seu modo, a estratégia ficcional de Lima Barreto em apropriar-se da literatura como espaço de denúncia contra o sistema manicomial vigente no Rio de Janeiro – e, por extensão, em todo o Brasil – no início do século XX.

Esse procedimento de (re)integração entre a experiência biográfica e a premissa ficcional formulada em estado de urgência é visível, por exemplo, em *Todos os cachorros são azuis* e *O Esquizoide*. Em pouco mais de setenta páginas, o narrador de *Todos os cachorros...* nos conduz de volta no tempo, às instituições psiquiátricas do Rio de Janeiro do início do século XX, representadas por Lima Barreto em *Cemitério dos Vivos* (2004), e retoma a crítica às técnicas de diagnóstico e tratamento da loucura e alguns dos mitos que envolvem o paciente psiquiátrico. Mesmo na forma de uma narrativa não linear, revestida de delírios e alucinações, é possível identificar um exame racional – que traduz, em certa medida, a “verdade” sobre o cotidiano no hospício – da intervenção psiquiátrica experimentada pelo narrador de *Todos os cachorros...*:

Sempre sobrava um docinho na minha mão pelo bom comportamento. Era como eles faziam no hospício: quando todos se comportavam bem, endorfina neles: goiabada. Como se pode sentir falta de um lugar onde ninguém vem, pra onde só se vai? No hospício, só chegam pessoas. (SOUZA LEÃO, 2008, p. 50).

Mas não são apenas a identidade cultural, o ofício e a presença do mote autobiográfico que caracterizam e aproximam a escrita de Lima Barreto da obra de Rodrigo de Souza Leão. A retórica militante identificada nos livros do primeiro se manifesta de forma menos laudatória nos títulos de autoria do segundo, porém ambos convergem para um horizonte comum no qual fazer literário e insurreição política se cruzam.

Para Lima Barreto, “a escrita do extremo funcionou como elemento de transcendência de um cotidiano que massacraria o autor caso lhe fosse negado o direito à experiência literária.” (HIDALGO, 2008, p. 182). No caso de Souza Leão, o paradigma escrita e clausura experimenta certas diferenças, como, por exemplo, a horizontalização da relação entre as duas categorias. Se por um lado, a escrita se porta como uma forma de protesto à experiência de clausura no hospício, por outro ela só se realiza mediante a apreensão da realidade cotidiana, sobre a qual dá testemunho.

Além disso, ambos são representantes do que Luciana Hidalgo (2008) classifica como “literatura da urgência”. A produção literária foi para Lima Barreto e Souza Leão um exercício de reconstituição de experiências pessoais com dupla finalidade: manifestar insatisfação contra os poderes institucionais mantenedores do modelo manicomial que descrevem; e, remodelar criticamente as situações-limites a que eram submetidos em clausura,

delineando as fronteiras entre a morte, a sanidade e a loucura.

Rodrigo de Souza Leão subverte o silenciamento imposto aos loucos ao aliar a condição de paciente psiquiátrico - submetido a uma situação-limite irrevogável como a esquizofrenia - à vocação literária. Agindo dessa forma, Souza Leão desempenha função semelhante à de Lima Barreto em *Diário do hospício* (2010): inverte o “processo perverso do controle no hospício, ao escapar da vigilância para escrever o que bem entendesse no espaço branco do papel. Um espaço infinito, autônomo, intocado pela psiquiatria.” (HIDALGO, 2008, p. 185).

Segundo Barral, “neste mundo cada vez mais racionalizado, a loucura pode estar assumindo, assim como a palavra literária, o papel de um elemento de denúncia de uma ordem social, política e econômica construída pelo e para o homem [...]” (2001, p. 24). Se tudo é permitido ao louco anunciar, considerando que o senso comum julga seu discurso pelo viés da imaginação e não da verdade, a ele também é facultado contestar não apenas situações exclusivas ao ambiente manicomial, mas também insurgir-se contra “as normas constritivas do racional” (BARRAL, 2001, p. 24).

Foucault (2002) relata que no drama barroco o louco se comporta como um personagem que “conta a verdade sem saber que conta a verdade; em outros termos, é um discurso da verdade que, na realidade, não tem a vontade da verdade e não a possui nele próprio” (p. 239). Se a irrupção da loucura pressupõe o compromisso com a verdade, devemos considerar que o papel desempenhado pelo narrador de *Todos os cachorros...*, por exemplo, se aproxima da representação dramatúrgica do louco, o qual dizia a verdade sob a prerrogativa desta não ser tomada como tal pelo público.

Em *Todos os cachorros...*, o narrador-protagonista reconstitui ironicamente o cenário da clínica onde foi internado, utilizando atributos positivos que contrastam com a negatividade do lugar: “Havia borboletas por todo lado. O hospício era cheio de flores lindas, mas pobre por dentro. O modelo de hospício tinha que ser mudado”. (SOUZA LEÃO, 2008, p. 29). Ao reivindicar a mudança do modelo de hospício, o narrador de *Todos os cachorros...* agrega à obra um caráter documental, que traduz “a comunidade artificialmente construída em torno do tratamento da loucura” (HIDALGO, 2008, p. 184).

Diferentemente de *O cemitério dos vivos* (2004), *Todos os cachorros...* não se constitui propriamente “um exemplar da literatura não oficial da psiquiatria”, posto que a denúncia é apenas um dos aspectos pelos quais ela se faz notar. A despeito disso, notam-se nele outros registros do tratamento oferecido aos confinados no hospício:

Não aguentava mais ficar no cubículo. Estava sofrendo com problemas nas articulações. Nenhum louco merece aquele tratamento. Sei que no meu caso era um castigo por ter quebrado a casa toda. Era algo que funcionava como castigo de criança. (SOUZA LEÃO, 2008, p. 25).

É imperativo notar que em *Todos os cachorros...* a proximidade entre o *real*, isto é, a matéria do testemunho, e o *irreal* se realiza nesse jogo entre as instâncias do escritor, do narrador e do autor. Do escritor, posto que sabemos tratar-se de uma narrativa de inspiração autobiográfica; do narrador, posto que é o agente através da qual o autor, por sua vez, se expressa. Nessa trama de atores discursivos,

o autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Para Agamben (2008, p. 146), “a testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude”. Na literatura da urgência, falar de si consiste em submeter a palavra à

expressão da experiência traumática. Um dos desafios postos a essa forma de composição literária consiste em estabelecer o ponto que delimita a verbalização de uma experiência real do substrato ficcional nela empregada.

### 3. A literatura autobiográfica: entre o arquivo e a performance

#### 3.1 Perspectivas críticas sobre a ficção autobiográfica

No ensaio “A biografia: um bem de arquivo”, Eneida Maria de Souza (2011) põe em cena os conflitos que circundam a pesquisa em arquivos e dificultam seu consecutivo reconhecimento no âmbito dos estudos literários brasileiros. Curiosamente, um dos motivos apontados pela autora refere-se à confusão, ainda vigente no meio acadêmico, quanto às possibilidades de conciliação entre exame crítico de autor e de texto.

O que nos parece reminiscência da corrente estruturalista predominante até meados do século XX (e que teve Roland Barthes entre seus principais representantes) é apontado pela autora como “recusa [da crítica atual] em se deter no processo construtivo como resultado do trabalho do autor” (SOUZA, 2011, p. 39) e, em segundo plano, representa a resistência desta crítica em “declarar a presença do escritor na cena literária, impondo-se a linguagem como absoluta e eliminando-se a assinatura segundo padrões de subjetividade.” (SOUZA, 2011, p. 39).

Wander Melo Miranda (2009) considera que toda tentativa de autobiografia é uma forma de autointerpretação, uma vez que “o biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos – o *corpus* da obra e o corpo do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro”. (2009, p. 29). Não dar relevo a um ou ao outro, neste sentido, significa dizer que o biográfico e o ficcional podem conviver num mesmo espaço literário, sendo possível na obra reconhecer os elementos pertencentes aos dois domínios.

No domínio da teoria, essa forma literária contemporânea “capaz de reunir e dar sentido a narrativas meio autobiográficas meio ficcionais” (HIDALGO, 2013, p. 221-222) é classificada como *autoficção*. Cunhado por Serge Doubrovsky em 1977, o termo surgiu como um modo de registro do autor frente a um trabalho de natureza híbrida, composta por memórias pessoais entrelaçadas a situações existentes somente no plano ficcional.

Essa combinação aparentemente contraditória de dois gêneros bem delimitados no campo dos estudos literários pode ser interpretada de três diferentes formas. Segundo Doubrovsky (1977), a forma mais apropriada a ser utilizada seria *autoficção*, pois sendo ela uma “variante pós-moderna da autobiografia, [...] apresenta-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória.” (HIDALGO, 2013, p. 223 apud DOUBROVSKY, 2005, p. 212). Na autoficção, predomina o desejo de reconstituir um elemento biográfico a pretexto de um produto ficcional, como um romance. É, portanto, a “forma romanesca utilizada pelos escritores para se narrarem, desde meados do século XX até o início do século XXI”<sup>6</sup>. (HIDALGO, 2013, p. 222 apud DOUBROVSKY, 2005, p. 211-212).

Philippe Gasparini (2008), por sua vez, propõe três formas de enunciação autobiográfica ficcional: autobiografia fictícia, autoficção e romance autobiográfico. A diferença entre cada uma das formas varia conforme a relação entre autor, narrador e herói. Na autobiografia fictícia, a enunciação autobiográfica é exercício de simulação do autor que não pretende estabelecer correlações identitárias entre o autor, o narrador e o herói. A distinção entre autoficção e romance autobiográfico, entretanto, é mais sutil. Segundo Gasparini (2008), essa diferença é determinada pelo “grau de ficcionalidade” do texto. Enquanto no romance autobiográfico, a verossimilhança entre vida e ficção é um dado natural e possível de ser atestado, na autoficção

<sup>6</sup> Tradução da fonte primária por Luciana Hidalgo.

ela é passível de ser contestada, uma vez que não há formas de verificar a veracidade do que se julga biográfico. Na prática, as duas categorias são intercambiáveis, prevalecendo para efeito de definição o índice de elementos contraditórios presentes no texto.

Gasparini (2008) também se serve de outro conceito, emprestado de Arnaud Schmitt, para classificar o fenômeno ficcional autobiográfico: *autonarração*. A terminologia é a mais aceita entre os teóricos dos estudos de autoria, pois sobre ela não pesa dissensos sobre o valor de literariedade da obra, conforme se pressupõe na autoficção.

*Autonarração* consiste em um “texto autobiográfico e literário que apresenta vários traços de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, falta de unidade e autocomentários, que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência.” (HIDALGO, 2013, p. 223 apud GASPARINI, 2008, p. 311).

Para Vincent Colonna (2004), por outro lado, autoficção consiste em um vocábulo “capaz de reunir e dar sentido a narrativas meio autobiográficas meio ficcionais frequentemente mal compreendidas na literatura.” (HIDALGO, 2013, p. 223 apud COLONNA, 2004, p. 196)

Independente da interpretação dada à terminologia (ou mesmo da terminologia aplicada ao fenômeno), a autoficção está no centro de uma questão não resolvida entre os estudiosos da ficção autobiográfica: como verbalizar uma experiência de cunho pessoal sem acomodar-se à tendência narcísica, cara aos tempos atuais de hiperexposição midiática, que espreita o relato autobiográfico?

Para determinar o perfil teórico dos textos autoficcionais, Doubrovsky lista nove preceitos pelos quais se pode reconhecer um modelo de autoficção: (1) a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista; (2) urgência de verbalização imediata da situação vivida; (3) preocupação formal original; (4) apresentação do livro como *romance*; (5) reconfiguração do tempo linear da narrativa; (6) emprego do tempo “presente” e não do passado, como nas autobiografias tradicionais; (7) pulsão do escritor de se revelar em sua verdade; (8) engajamento do autor em relatar apenas “fatos estritamente reais”; (9) autocomentários ou metadiscurso.

No caso dos títulos que compõem a obra de Rodrigo de Souza Leão, esses critérios se aplicam de maneira variável. Segundo analisamos, há três formas ficcionais de enunciação diferentes no processo de criação de *Todos os cachorros são azuis*, *Me roubaram uns dias contados* e *O Esquizoide*.

Em *Todos os cachorros...*, flagramos o desdobramento da primeira pessoa, isto é, a identidade do autor, fragmentada em outros dois personagens, que podem ser tomados como pseudônimos do autor: Rimbaud e Baudelaire. O livro inaugural de Rodrigo de Souza Leão corresponde ao perfil de ficção autobiográfica definido por Philippe Lejeune (2008), o qual considera que “o pseudônimo é simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome, que em nada muda a identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Em *Me roubaram uns dias contados*, o desdobramento da primeira pessoa alcança mais que dois personagens da trama. Weimar, Gregor, Joseph, Van Gogh brasileiro e Sósia são os principais personagens a incorporar elementos da identidade do autor criador. Além desses personagens, o autor empresta seu nome a um personagem constantemente referenciado, constituindo um exemplo clássico de identidade onomástica.

Em *O Esquizoide*, narrador, autor e protagonista estabelecem o pacto de identidade, compondo o mesmo indivíduo (KLINGER, 2006, p. 43). Diferentemente de *Me roubaram uns dias contados*, *O Esquizoide* adere à categoria dos romances classificados como modelos de “autoficção anôminal” ou “nominalmente indeterminado”. Sabemos através dos dados biográficos arrolados na trama que o narrador em primeira pessoa corresponde ao perfil do autor e do protagonista, porém o narrador não explicita a identidade onomástica.

É evidente, portanto, que na obra de Souza Leão, o reconhecimento dos enredos com o discurso autoficcional é uma possibilidade interpretativa considerando que autor, narrador e personagem(ns) correspondem ao mesmo indivíduo no cenário ficcional. Esse reconhecimento é viabilizado através do metadiscurso que ocorre da seguinte maneira: “o autor-personagem tece comentários sobre o romance ao longo de todo o ‘romance’ de modo a afirmar (ou evidenciar) a ‘superioridade da ficção’” (HIDALGO, 2013, p. 226).

Em *Me roubaram uns dias contados*, temos vários exemplos de considerações do autor por intermédio de suas personagens. No excerto a seguir, o autor se manifesta por meio do narrador:

Quero me entregar mais. Mostrar minhas entranhas e nem por isso deixar que as personagens escrevam por mim. Pelo simples fato de eu ser todas elas numa só. Sou muito mais interessante do que as minhas personagens e não acredito muito nesta conversinha de que elas têm vida própria. (SOUZA LEÃO, 2010, p. 326).

A despeito da credibilidade e do potencial de verossimilhança capaz de ser extraído do excerto, se quisermos ler o excerto como um texto autoficcional é necessário atentarmos antes ao fato de que “o que interessa na autoficção não é a relação do texto com vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’”. (KLINGER, 2006, p. 54). Dito de outro modo, considerar a obra em questão como modelo autoficcional significa dizer que as sentenças ali dispostas não são discursos de verdade em si, mas valores nascidos de inflexões, sendo, portanto, ambivalentes conforme a interpretação de um referente extratextual/biográfico.

Em todo o caso, estejamos certos de que a autoficção é

uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita [...] (KLINGER, 2006, p. 55).

### 3.2 Na cenografia da enunciação, o narrador

Até agora vimos que a autoficção e o testemunho configuram duas perspectivas disponíveis para interpretação da obra literária de Rodrigo de Souza Leão. Vimos ser possível avaliar *Todos os cachorros são azuis*, *Me roubaram uns dias contados* e *O Esquizoide* como modelos de obras nas quais “a noção de verdade ligada à escrita autobiográfica se associa [...] com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação do ficcional” (KLINGER, 2006, p. 42). Há, entretanto, outra abordagem pela qual podemos considerar a função desempenhada pelos narradores das obras: a *performance* narrativa.

Para compreender de que forma se estrutura o conceito, consideremos hipoteticamente que a identidade onomástica em *Me roubaram uns dias contados*, por exemplo, comporta-se como um artifício de linguagem explorado pelo autor, e não como uma alusão fidedigna ao escritor Rodrigo de Souza Leão. Considerando dessa forma, cederemos à hipótese de que o espaço literário de *Me roubaram uns dias contados* é regido por um dramaturgo que coordena a “cenografia da enunciação” (SOUZA, 2011, p. 25) à base de improvisações, sem roteiros preliminares. Ilustrado esse quadro, teremos imaginado a narração como *performance* artística, à maneira da acepção proposta por Diana Klinger (2006; 2008).

Para Klinger (2006), o conceito de *performance* relaciona-se com o “caráter teatralizado da construção da imagem de autor” (p. 59). Não há anterioridade ou posterioridade na *performance*, as ações são significadas pelo e/no tempo presente, portanto autor e narrador são frutos de uma construção dramatizada simultânea.

Diferente da abordagem de um romance autobiográfico - no qual se pressupõe a coincidência de fatos passados com reconstituições no presente - na perspectiva da *performance* narrativa “tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade [...]” (KLINGER, 2006, p. 59).

Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. (KLINGER, 2008, p. 24)

Em *Me roubaram uns dias contados*, por exemplo, o prenome do escritor indicado na capa dos livros condiz com o nome do narrador-protagonista, o que o classificaria como texto autoficcional; porém, importa observar novamente que a reconstituição de si, neste caso, pode se configurar como um mecanismo enunciativo, um labirinto discursivo para o leitor guiado pela busca de verossimilhança com a biografia do autor. Este é mais um exemplo de que “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.” (KLINGER, 2008, p. 25).

Novamente o narrador-protagonista de *Me roubaram uns dias contados* ilustra como a performance narrativa ocorre. Nos excertos a seguir, predomina a ilusão de que o autor e o narrador se fundem no mesmo indivíduo, encenando juntos e simultaneamente no tempo presente. Não há no excerto qualquer referência a um momento remoto da existência de ambos de modo que o trecho caracterize um romance autobiográfico:

Eu não sou eu. Sou *eus*. Todos que estão aqui até agora. Todos os homens e mulheres que estão neste livro são eu: um deus. Estou em todos os lugares o tempo todo. Ao mesmo tempo em lugar nenhum. Ou em um lugar comum feito José Agripino de Paula. (SOUZA LEÃO, 2010, p. 305).

Segundo Diana Klinger (2006, p. 60), “na arte da *performance*, a ambivalência do teatro persiste, mas ao contrário deste, o *performer* está mais presente como pessoa e menos como personagem.” Nesse sentido, autoficção e performance se confundem, pois o autor (*performer*) e o personagem convivem no ato da enunciação, desprezando-se referências que venham a confirmar a verossimilhança entre o real e o ficcional:

É um prazer o convívio com as personagens. Há as que gostam mais ou as que gostam menos de mim. Há as com finais mais felizes do que outras. Mas elas são como filhos. Gosto delas igualmente. Até de Weimar, que me matou. Mas eu voltei para ficar porque aqui é o meu lugar. (SOUZA LEÃO, 2010, p. 309).

Por que as personagens parecem sempre se rebelar contra mim? Uma até quis me matar. Matou-me, mas eu voltei pingando de Hades. Por que isso se eu sou todas elas? (SOUZA LEÃO, 2010, p. 306).

De modo que parece corroborar com a narrativa-performance de Diana Klinger, Agamben (2007, p. 61), por sua vez, associa a escrita de si com uma empreitada lúdica. Quando vidas reais são *postas em jogo* (jouées), “o gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte”. Segundo esse entendimento, é precisamente o autor que “marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

## A título de conclusão

No presente trabalho, discutimos em que medida os elementos autobiográficos da ficção de Souza Leão se chocam com formas paradoxais de representação do autor e do narrador. Ao considerar as funções assumidas pelo *eu* nas obras de ficção de Souza Leão, avaliamos as categorias de autor, escritor e narrador segundo os teóricos Michel Foucault, Roland Barthes, Giorgio Agamben, Serge Doubrovsky, entre outros.

No que concerne aos narradores de *Todos os cachorros são azuis* e *O Esquizoide*, observamos que esses ora portam-se como testemunhas fidedignas, em cujo discurso amalgamam memórias biográficas do que relatam ser a experiência de clausura; ora incorporam ao relato memorialístico elementos inverossímeis, que não se sustentam em evidências biográficas/ documentais.

No caso específico da obra de Rodrigo de Souza Leão, para quem narrar é confundir, o autobiográfico se confunde com a construção performática do narrador e do autor, de modo que mesmo o não vivido ganha forma de reprodução da vida. Através dos exemplos e das teorias relacionadas, acreditamos ser possível compreender que “o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’.” (KLINGER, 2008, p. 22).

A despeito das diferenças entre as formas de ficcionalização de si problematizadas por Doubrovsky, Lejeune, Gasparini e Colonna, chegamos ao entendimento de que para afirmar qual modelo de narrativa seria o mais pertinente aos modelos de ficção eleitos por Souza Leão é necessário, antes de tudo, considerar que

Não se trata de saber qual, entre a autobiografia e 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 ou mais outro. (LEJEUNE *apud* HIDALGO, 2008, p. 118).

Um dos principais méritos do trabalho criativo de Rodrigo de Souza Leão reside propriamente nisto: fazer da experiência biográfica não a reconstituição da vida, mas a matéria principal de uma obra lítero-visual permeada por códigos verbais e não verbais que desestabilizam as fronteiras entre vida e morte, sanidade e loucura.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.
- BARRETO, Lima. *O cemitério dos vivos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Planeta do Brasil/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac. Naify, 2010.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. “A concepção do autor em Bakhtin, Barthes e Foucault”. *Signum: Estudos da Linguagem*, Londrina, v.11, n.2, p. 67-81, dez., 2010.
- COLONNA, Vincent. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?* 7. ed. Lisboa: Vega, 2009. FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.

232-267. (Ditos & Escritos, vol. I.).

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?" In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Ditos e Escritos, vol. III).

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

HIDALGO, Luciana. "Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas". *Alea* [online]. Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan. – jun. 2013.

HIDALGO, Luciana. *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. 2006. 204f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada. Curso de Pós-Graduação em Letras), Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

KLINGER, Diana. "Escrita de si como performance". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008. p. 11-30.

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

MIRANDA, Wander Melo. "A ilusão autobiográfica". In: *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2009. p. 25-41.

SOUZA, Eneida Maria. *Janelas Indiscretas: Ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA LEÃO, Rodrigo de. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. SOUZA LEÃO, Rodrigo de. *Me roubaram uns dias contados*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SOUZA LEÃO, Rodrigo de. *O Esquizoide: coração na boca*. Rio de Janeiro: Record, 2011.