

## Pressupostos Teóricos

A função da literatura é criar, partindo do material bruto da existência real, um mundo novo que será mais maravilhoso, mais durável e mais verdadeiro do que o mundo visto pelos olhos do vulgo.

Oscar Wilde, *A decadência da mentira*

O presente capítulo é dividido em seis seções. Na primeira, apresento o contexto atual no que tange a pesquisas de discursos autobiográficos, além de um breve histórico da noção de sujeito e do gênero autobiografia para, então, discutir os variados aspectos teóricos que embasam esta tese.

Na segunda seção, abordo o gênero *autobiografia* a partir de contribuições de Philippe Lejeune, retiradas de seu texto seminal “O pacto autobiográfico” (1975), além de discutir sua noção de “espaço autobiográfico”, assim como a expansão dessa ideia no conceito de “espaço biográfico”, cunhado por Leonor Arfuch (2002). O gênero *romance autobiográfico* é também abordado, partindo das contribuições de Philippe Gasparini (2004).

A construção do *self* em discursos (auto)biográficos será analisada na terceira seção. O *self* (auto)biográfico é contemplado em suas formas multifacetadas a partir da concepção de sujeito pós-moderno de Stuart Hall. Outros conceitos fundamentais para tratar desse tema, tais como “metaidentidades”, “metaperspectivas” e “identidade complementar”, foram apropriados do repertório teórico de R. D. Laing, desenvolvido em títulos como *Percepção Interpessoal* (1966) e *O eu e os outros* (1961). Esta perspectiva é aprofundada a partir de concepções construtivistas elaboradas pelo teórico Siegfried J. Schmidt, que investiga, a esse respeito, as histórias e os discursos que funcionam como base para nossas práticas sociais. Sua discussão é especialmente proveitosa para compreendermos a construção do *self* nos discursos analisados.

O quarto ponto se refere ao conceito de literatura como sistema. De acordo com Schmidt, principal fonte utilizada para essa etapa do trabalho, a literatura é um sistema de ações comunicativas pertencente ao sistema geral *sociedade*. O sistema *literatura* se encontra em constante interação com outros sistemas,

acarretando influências mútuas, o que se reflete, nesse caso, em relações de produção, mediação, recepção e análises críticas. Ao utilizar perspectivas construtivistas como base, penso a literatura como circuito comunicativo, o que me leva também a utilizar alguns pressupostos da chamada “teoria do efeito”, desenvolvida pelo teórico da literatura Wolfgang Iser.

Iser terá um papel importante para o quinto aspecto teórico, que se refere à mobilização dos afetos no processo comunicativo literário. Sua noção de “índices de indeterminação” é fundamental para diferenciar os tipos de afetos gerados por textos factuais daqueles gerados por textos ficcionais. Além das propostas de Iser, são objeto de análise as contribuições do neurocientista António Damásio, que discute o dispositivo mental denominado de “como se”; do teórico da literatura Hans Ulrich Gumbrecht, que propõe uma ênfase sobre a “produção de presença”, identificada como o poder da arte de presentificar o que representa; do filósofo Spinoza, que oferece uma explicação aprofundada do funcionamento dos afetos; de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, com sua análise sobre a arte e suas características; e, finalmente, de Frederik Tygstrup, que se centra na mobilização dos afetos. Recorro ainda a trabalhos clássicos centrados sobre imbricações e diferenças entre o discurso factual e o discurso ficcional. Entre eles, destacam-se as contribuições de Käte Hamburger, James Wood e Wayne Booth que são utilizados para a definição dos limites entre os dois discursos, principalmente no que tange a seus efeitos.

A sexta seção trata das interseções possibilitadas por uma leitura comparativa entre autobiografias e romances autobiográficos, assim como dos efeitos gerados pelos dois discursos. Além disso, abordo a noção barthesiana de “biografema”, que enfatiza uma escrita biográfica descontínua, ao se centrar em detalhes biográficos que afetam o leitor. Defendo a hipótese de que a leitura de ficção e autobiografia em conjunto faz com que certos traços biográficos ganhem relevo, visto que eles são construídos de maneiras distintas nesses discursos, gerando efeitos variados. Esse relevo traz aos traços mencionados maior potencialidade afetiva, no sentido de se tornarem mais perceptíveis ao leitor, promovendo uma sensação de inquietação. Essa é a razão que me leva a defender a inclusão do discurso ficcional no espaço biográfico, principalmente ao

pensarmos em projetos biográficos configurados a partir de uma perspectiva complexa, descontínua e não totalizante, afirmada em tendências contemporâneas.

## 2.1

### As escritas de si e o contexto contemporâneo

Sabe-se que, a partir dos pressupostos do Estruturalismo, a figura do autor passa a ser questionada por estudiosos como Roland Barthes e Michel Foucault, por exemplo, chegando-se a decretar a *morte do autor* em nome da autonomia da estrutura. Depois desse suposto<sup>1</sup> fim da forma tradicional de pensar a figura do autor e de todos os desdobramentos relacionados a tal ideia, o interesse por questões autobiográficas – que, por um tempo, ficou à margem das discussões acadêmicas<sup>2</sup> – se renovou em termos epistemológicos e teóricos.

No âmbito acadêmico, houve um retorno ao discurso autobiográfico conhecido como testemunho. Vários pesquisadores, como Ruth Klüger, Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nestrovski, para citar alguns exemplos, vêm se debruçando sobre questões da literatura testemunhal, geralmente relacionadas a vivências traumáticas. Livros contendo relatos de sobreviventes de catástrofes começaram a despertar esse tipo de interesse. Se considerarmos a ênfase dada por Adorno à necessidade de falar sobre a crueldade da *Shoá* (ADORNO, 1995, p. 104), podemos entender o porquê da proeminência da literatura testemunhal no mundo contemporâneo.

No entanto, não são apenas os testemunhos de sobreviventes de campos de concentração nazistas que ocupam os interesses da academia. Há também o interesse por escritos que narram experiências de indivíduos cuja subjetividade é descentrada, como nas literaturas de origem afro-descendente, feminista, *queer* e pós-colonial. Além disso, surgem publicações contendo relatos de ativistas que

---

<sup>1</sup> Uso a palavra “suposto” porque o leitor comum, aquele não socializado com as questões discutidas na academia, provavelmente ainda concebe o autor de forma tradicional, i.e., como indivíduo centrado e origem unívoca de seus textos.

<sup>2</sup> Devo salientar que alguns centros de pesquisa, mesmo durante o auge das discussões sobre a *morte do autor*, apresentavam pesquisas sobre questões autobiográficas. Prova disso é a obra de Philippe Lejeune, que tem se dedicado ao tema por décadas em sua trajetória acadêmica.

sofreram perseguições durante os governos ditatoriais que se instauraram em vários países da América do Sul na segunda metade do século XX, como Argentina, Chile e o próprio Brasil. Tais relatos nos ajudam a compreender o retorno a questões autobiográficas na academia.

A fim de melhor ilustrar esse retorno, podem-se apontar algumas publicações recentes sobre o tema. Na obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2002), a argentina Leonor Arfuch expande a ideia de “espaço autobiográfico”, primeiramente sugerida por Philippe Lejeune em meados da década de 1970, ao incluir nele o gênero textual entrevista. Em *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si* (2009), Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, aborda a escrita autobiográfica como devir, i.e., como um processo em constante modificação. Daniela Versiani, em *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção* (2005), lida com questões relativas à etnografia, à antropologia e a discursos autobiográficos, levantadas por um grupo de etnógrafos de origem estadunidense. Em *Escritas de si, escritas do outro* (2007), Diana Klinger aborda também as escritas de si por meio de uma visão etnográfica. Já as publicações *Literatura e memória* (2006), organizada por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer, e *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia* (2009), organizada por Helmut Galle e outros, apresentam contribuições de diferentes autores sobre temas variados ligados às escritas de si. Tópicos como literatura e realidade, cognição e memória, configurações de subjetividades, memória e política, testemunho e violência, memória autobiográfica e obra literária, entre outros, são abordados nos títulos mencionados. Além disso, tivemos a tradução dos principais textos teóricos de Philippe Lejeune, por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, no livro *O pacto autobiográfico* (2008).

Outro acontecimento relevante no cenário acadêmico brasileiro é a criação da BIOgraph, Associação Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica, no ano de 2008. A associação participa em conjunto com universidades brasileiras na organização do CIPA, Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica, que ocorre no Brasil. Sua sexta edição aconteceu no ano de 2014.

Esses são alguns poucos exemplos que apontam para a renovação do interesse acadêmico por discursos (auto)biográficos no contexto contemporâneo. Para que ele

possa ser melhor compreendido, julgo necessário traçar um breve desenvolvimento do discurso autobiográfico, assim como da forma de pensar o sujeito.

Não há como fazê-lo sem se ater ao pequeno, porém preciso, livro *A identidade cultural na pós-modernidade*<sup>3</sup> (1992) de Stuart Hall. O autor situa a concepção de sujeito no mundo moderno em três momentos distintos, os quais denomina: “sujeito do Iluminismo”, “sujeito sociológico” e “sujeito pós-moderno” (HALL, 2004, p. 10).

O primeiro surgiu no período compreendido entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, contrapondo-se à forma de se pensar o indivíduo na era medieval. O discurso formador do indivíduo no medievo consistia na chamada “grande cadeia do ser”, que tem suas raízes em estruturas sociais estabelecidas por Platão em seu livro *República*. A “grande cadeia do ser” funcionava como uma espécie de ordem, tanto secular quanto divina, que predominava sobre “qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano” (p. 25). Conforme este pensamento, o indivíduo assumia um papel previamente determinado na sociedade, agindo de acordo com ele até o fim de sua vida. Havia, assim, um espaço extremamente reduzido para o sentimento ou expressão de individualidade.

A ruptura com essa forma de pensar se inicia com o Renascimento, atingindo seu ápice na era do Iluminismo, criando, assim, o primeiro tipo de sujeito moderno. O fator inicial a contribuir para essa ruptura foi a Reforma, que trouxe ao homem maior independência de instituições no que tange a sua relação com a divindade. Outro fator foi o Humanismo Renascentista, que pôs o homem no centro do mundo, outorgando-lhe maior poder do que aquele de que gozava na era medieval. O desenvolvimento científico do período facultou ao indivíduo a possibilidade de duvidar, investigar e buscar provas para entender os fenômenos naturais. O Iluminismo conjugava as rupturas referidas na imagem do homem racional, científico, liberto do dogma e ativo perante o mundo natural, pronto a esquadrihá-lo, compreendê-lo e dominá-lo (p. 26).

Dessa forma, esse primeiro tipo de sujeito da modernidade é concebido como centrado, racional, consciente de si e origem unívoca de suas ações. Seu

---

<sup>3</sup> Deve-se salientar que o histórico traçado por Hall é reducionista, mas é de serventia aos propósitos deste trabalho.

“centro” consistiria “num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo” (p. 10-11). Este centro essencial seria o responsável pela formação identitária.

Essa concepção de sujeito passa por modificações, gerando o “sujeito sociológico”. Os principais fatores históricos apontados por Hall para a mudança seriam a Revolução Industrial, a criação do estado moderno e a consequente burocratização da sociedade (p. 29-30). Por conta dessas transformações, o cidadão comum “tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno” (p. 30). A partir desse momento, a sociologia, transformada em campo disciplinar no século XIX, passou a nortear a busca do entendimento do comportamento humano, assim determinando a nova concepção de sujeito. De acordo com essa perspectiva, o indivíduo não é formado por um núcleo autônomo, mas por meio de suas interações em sociedade. A partir de sua socialização com outras pessoas, o indivíduo apreenderia e internaliza valores, que não seriam intrinsecamente seus, e sim pertencentes à cultura em que está inserido. Tal concepção ainda admite algum tipo de núcleo, que é, no entanto, modificado “num diálogo contínuo com os mundos “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (p. 11). Entende-se, por conseguinte, a formação do sujeito como uma troca entre o mundo interior ou pessoal e o mundo exterior ou público. Nesse sentido:

O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (p. 11-12).

Apesar de se admitir a influência do meio na formação das subjetividades nessa concepção, subentende-se certa estabilidade em sua identidade. Este tipo de sujeito, pertencente, segundo Hall, à primeira metade do século XX (p. 32), passou por transformações a partir de teorias marxistas, da Psicanálise, do Modernismo e das catástrofes então ocorridas. Na arte, ganha espaço a figura do indivíduo alienado de seu meio, como, por exemplo, nos romances de Kafka ou

nas peças de Beckett e outros dramaturgos do chamado “Teatro do Absurdo”. A partir das teorias marxistas, perde-se a crença de que o indivíduo é autor da história, já que ele passa a ser visto como produto de contextos históricos e sociais. A psicanálise aponta para a fragmentação da subjetividade, formada não apenas pelo consciente, mas também pelo inconsciente. Além disso, as duas grandes guerras foram acontecimentos de extrema violência, afetando profundamente os indivíduos envolvidos. Basta pensarmos nos soldados que voltaram da primeira guerra mundial com seus ataques de pânico (do inglês *shellshock*) ou na crueldade dos campos de concentração nazistas. Depois de tais acontecimentos, torna-se difícil pensar em sujeitos que tenham controle sobre a realidade ou mesmo sobre si próprios.

Assim, perde-se a estabilidade entre os mundos interior e exterior de que gozava o “sujeito sociológico”, resultando no “sujeito pós-moderno”, figura sem a identidade única do “sujeito do Iluminismo” ou relativamente fixa do “sujeito sociológico”. De acordo com Hall:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas de cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (p. 12)

A nova identidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (p. 13), ou seja, é composta por múltiplas identidades, em constante trânsito. Assim sendo, admite-se a possibilidade de permutações identitárias, que estão condicionadas a interações em distintos contextos. Cabe salientar que essas identidades coexistem, em suas formas multifacetadas, contraditórias e descontínuas, em um mesmo sujeito.

Essas mudanças tiveram efeitos significativos na escrita autobiográfica, desde suas origens até o momento contemporâneo. Embora não seja o primeiro

relato de uma trajetória de vida de que temos conhecimento<sup>4</sup>, *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau (1782), é concebido por alguns teóricos como o texto fundador do gênero autobiográfico. No ensaio “Júbilos e misérias do pequeno eu”, Luiz Costa Lima aponta o livro de Rousseau como a primeira autobiografia escrita no ocidente (LIMA, 1986, p. 296). A narrativa apresenta um indivíduo centrado e unificado, com plena consciência de seu ser, ou seja, o sujeito do Iluminismo. É justamente essa figura que se torna o paradigma do gênero autobiográfico, em sua acepção clássica (p. 283-295).

Jill Ker Conway, pesquisadora especialista em autobiografias, traça um histórico do gênero em seu livro *When Memory Speaks* (1998), sinalizando as contínuas rupturas e redefinições em relação à concepção de sujeito nesse discurso, desde Rousseau até o presente. Ela atribui a razão do interesse atual pela escrita autobiográfica ao desejo de ver o mundo através dos olhos de outros, o que permite apreender não apenas novas coisas e entender a realidade por meio de perspectivas diferentes, mas, principalmente, expandir nosso horizonte de experiências e conhecimentos (CONWAY, 1998, p. 6).

Assim como Hall, Conway esboça três modelos gerais da escrita autobiográfica, pertencentes a momentos distintos. O primeiro modelo identificado é o criado por Rousseau. Sua dinâmica se deve a dois pontos em conflito: de um lado, as paixões e vontades humanas; do outro, as convenções sociais. Nesse sentido, o paradigma do gênero autobiográfico – um indivíduo que busca exercer sua vontade contra um mundo de regras hostis – é tipificado na narrativa como um herói secular em confronto com dificuldades impostas pelo meio social, que finalmente triunfa e impõe sua marca no mundo. Como explica a autora, esse modelo se assemelha ao do herói das epopeias greco-romanas (p. 6-9). Conway cita diferentes figuras que seguem essa dinâmica, como o idealista em sua luta por independência política e econômica, o rebelde da classe trabalhadora em seu combate contra um sistema opressor e corrupto, o homem responsável por

---

<sup>4</sup> Talvez o mais importante relato de caráter autobiográfico escrito antes de Rousseau seja *Confissões* (circa 400) de Agostinho de Hipona. Todavia, por pertencer a uma era em que o indivíduo não gozava de muita importância, sua obra não é normalmente considerada como seminal para o gênero autobiográfico. É a partir do sujeito do Iluminismo que tal escrita pôde surgir. Por conta disso, *Confissões* de Rousseau é geralmente considerado o livro que inaugura a escrita autobiográfica.



sua trajetória de vida bem sucedida (*self-made man* no original em inglês), entre outros (p. 9-10).

No segundo tipo de dinâmica, situada no Modernismo no século XX, a principal preocupação se torna a busca de um significado para a existência em vez do sucesso. A autora oferece explicações semelhantes às de Hall para o surgimento dessa figura: a industrialização, a burocratização da vida social, a diminuição do valor da religiosidade, entre outros (p. 10).

No terceiro modelo, que surge no pós-guerra, marcado pela crueldade dos campos de concentração nazistas, pelo genocídio e por armas químicas e atômicas, a posição central do homem caucasiano heterossexual ocidental na sociedade passa a ser questionada. Dessa forma, as minorias não pertencentes a esse centro identitário iniciam a sua luta pela visibilidade e pelo respeito às suas vozes antagônicas. Autobiografias de feministas, grupos étnicos diversos, homossexuais e transgêneros, que relatam experiências traumáticas diante do preconceito, se tornam o novo modelo, chamado de pós-moderno (p. 10-11). Esse modelo não segue mais o enredo clássico do homem bem sucedido, mas se centra na denúncia dos abusos e discriminações sofridos por seus escritores, assim como na busca por respeito aos direitos humanos.

Cabe salientar que, ao lado das transformações no que tange às concepções de sujeito e de modelos de subjetividades descritas em narrativas autobiográficas, sobrevivem e coexistem os modelos antigos. Segundo Julia Watson, em “Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography” (1993), o sujeito do Iluminismo continua sendo preponderante no paradigma da escrita autobiográfica no Ocidente, geralmente centrada em vidas exemplares que possam funcionar como modelos sociais para seus leitores (WATSON in FOLKENFLIK, 1993, p. 57-61).

As três configurações referidas – sucessivas e/ou coexistentes – se aproximam em um objetivo comum: dar sentido à vida relatada. Nessa tarefa, o autobiógrafo enfrenta uma série de limitações, entre elas a impossibilidade de relatar todos os eventos vivenciados, à medida que lhe falta espaço, tempo e memória. A escolha do autobiógrafo por determinada autoimagem que deseja transmitir norteará a seleção de eventos julgados significativos, que serão organizados de forma inteligível para o leitor. Nesse processo, a complexidade de sua vida é diminuída em nome da comunicabilidade de sua identidade. Na

autobiografia tradicional, por exemplo, temos um relato geralmente bem organizado, que se centra em fatores que enfatizam a trajetória bem sucedida do autor em seu campo profissional.

Entretanto, para que relatos sejam considerados como pertencentes ao gênero autobiografia, há algumas características que devem estar presentes. Existem diversos relatos em primeira pessoa que podem ser entendidos como escritas de si, porém não classificados como autobiografias, entre eles o diário íntimo, o testemunho, as memórias, o autorretrato, a ego-história, a autoetnografia, a entrevista, o *curriculum vitae* e o *blog*, que se propõem como escritas factuais. Há ainda os gêneros orais que têm propósitos semelhantes, como o *talk show*, o *reality show*, entre outros, além de textos ficcionais como o romance autobiográfico, a autoficção e até mesmo o poema lírico.

A expansão desse campo discursivo permite estabelecer relações variadas entre os diversos gêneros mencionados, possibilitando maior complexidade na construção de imagens de autores cujos escritos são de natureza autobiográfica. As pesquisas acadêmicas no contexto contemporâneo se articulam em torno dessa tendência relacional. À medida que proponho relacionar autobiografia e romance autobiográfico me insiro no contexto referido. Diante disso, parece-me importante destacar as principais características desses dois gêneros que formam a base da minha investigação nesta tese, além de apresentar o espaço que permite as relações mencionadas.

## 2.2

### Autobiografia, romance autobiográfico e o espaço biográfico

Em seu ensaio “O pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune busca oferecer uma definição da autobiografia como gênero. Apesar de não considerar aspectos julgados importantes por outros teóricos, o que lhe rendeu duras críticas<sup>5</sup>, Lejeune

---

<sup>5</sup> Boa parte das críticas sofridas por Lejeune se relaciona à sua suposta ingenuidade em conceber escritos autobiográficos como sinceros, i.e., como representantes da verdade empírica acerca das vidas de seus autores. Anos mais tarde, no artigo “O pacto autobiográfico (bis)” (1986), Lejeune reconheceu alguns dos problemas de sua teoria, relacionados com a questão da construção da

conseguiu estabelecer de forma clara e didática as características do gênero. Cabe salientar que seus pressupostos são válidos para a autobiografia clássica, visto que os textos autobiográficos escritos na pós-modernidade seguem outras prerrogativas, que problematizam justamente alguns dos pressupostos apontados por Lejeune. Por sua vez, o romance autobiográfico foi conceituado de forma inovadora por Philippe Gasparini, em seu livro *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004). Trata-se de um gênero mais complexo, por ser uma espécie de *entregênero*, que conjuga características da autobiografia, de natureza factual, e do romance, de natureza ficcional. Além de trabalhar as características desses dois discursos, examinarei a noção de “espaço biográfico”, uma vez que essa é importante para vislumbrar e entender possíveis interseções entre eles.

Em *O Pacto Autobiográfico* (2008), Lejeune busca explicitar critérios a serem seguidos para que uma autobiografia seja reconhecida como tal. Sua tentativa estabelece uma espécie de configuração estrutural para o gênero, a partir da seguinte definição: “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” (p. 14). A partir dessa classificação, o teórico esboça o seguinte esquema prático de todas as prerrogativas indispensáveis e copresentes para a constituição de uma autobiografia:

1. *Forma de linguagem:*
    - a) narrativa;
    - b) 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.
- (p. 14)

De acordo com Lejeune, uma autobiografia é necessariamente, em primeiro lugar, uma narrativa escrita em prosa. Se for escrita em verso, será um poema

---

autoimagem do autobiógrafo e a suposta sinceridade de seu relato. Ainda assim, no texto “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” (2005), ele reafirma que o gênero textual autobiografia deve ser definido a partir dos pressupostos estabelecidos no artigo “O pacto autobiográfico” (1975).

autobiográfico e se for uma descrição, será um autorretrato. Em segundo lugar, o assunto tratado deverá corresponder à história da personalidade do indivíduo. Em terceiro lugar, deverá existir uma relação de identidade entre autor e narrador, caso contrário, consoante o teórico, o escrito configurar-se-á como romance pessoal. Por último, Lejeune acentua a identidade entre narrador e personagem principal, assim como a necessidade de uma narrativa retrospectiva, para marcar a diferença em relação à biografia (p. 14-15).

Esse esquema é complementado pelo foco sobre a questão das vozes narrativas e do nome próprio, baseado na ideia de que a escrita autobiográfica pressupõe a narração em primeira pessoa. Essa estratégia teria a potencialidade de gerar um efeito de intimidade entre leitor e narrador, já que este parece se dirigir diretamente àquele. Contudo, tal estratégia não é usada apenas na autobiografia, visto que muitos romances são narrados em primeira pessoa. Basta pensarmos em clássicos como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Por isso, para Lejeune, a determinação da autobiografia como gênero é vinculada à identificação onomástica entre autor, narrador e personagem principal, sendo essa figura entendida como real (p. 14-35). Nesse sentido:

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*? (p. 33)

A concepção de “pacto autobiográfico” é baseada nessa prerrogativa. Ao atribuir sua própria identidade ao narrador e ao personagem principal, o autor firma um pacto com o leitor, por meio do qual assume a responsabilidade de contar sua vida de forma autêntica (p. 26-28). Nas palavras do teórico: “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (p. 26).

Em contraposição ao pacto autobiográfico, Lejeune se refere ao que chama de “pacto romanesco”, assumido por meio de dois aspectos: a inexistência de identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal do relato; e uma espécie de atestado de ficcionalidade, evidenciado por algum subtítulo, como, por exemplo, a palavra “romance” abaixo do título do livro (p. 27).

Todavia, Lejeune avança a possibilidade de escritos ficcionais serem baseados em eventos autobiográficos. O teórico aponta para uma possível comparação entre autobiografias e romances, trazendo ao debate as ideias de “espaço autobiográfico”, “pacto fantasmático”, “efeito estereográfico” e “relevo”. Essa suposição se explica pelo reconhecimento de que muitos romancistas transferem eventos de sua vivência pessoal para seus romances, não exatamente da forma como ocorreram, mas recontextualizados e transformados para os propósitos expressivos de suas obras. Ao ler romances e reconhecer neles eventos relacionados à vida de seu autor, o leitor é levado a estabelecer pontos de contato entre o texto e a história de vida desse autor. A partir dessa constatação, Lejeune postula a existência de um espaço que permite a interseção entre a escrita ficcional e a escrita autobiográfica de um mesmo autor, denominando-o “espaço autobiográfico” (p. 41-43).

A ideia do “pacto fantasmático” tem vínculo com essa consideração, porque ela induz o leitor a abordar romances não apenas como ficções, mas como escritos que revelam<sup>6</sup> aspectos da vida do autor não explorados em outros escritos (auto)biográficos (p. 43). Ao assumir esse pacto, o leitor passa a buscar “fantasmas” de um dado autor em seus textos ficcionais, i.e., fragmentos identitários que não tenham recebido espaço suficientemente adequado em seus escritos autobiográficos. Tal processo pode trazer ganhos no que tange à construção de imagens biográficas de um dado autor, pois a escrita ficcional, por ser de natureza diferente da autobiográfica, gera efeitos distintos desta. Consoante Lejeune, enquanto a ficção comportaria a complexidade e a ambiguidade em maior grau, a autobiografia se caracterizaria por maior exatidão em seus relatos factuais. A leitura dos dois discursos em conjunto possibilitaria a criação de um “relevo” à figura do autor, resultando em construções mais amplas ou densas (p. 43). O cruzamento entre a autobiografia e o romance funcionaria como dispositivo em que são adicionadas novas camadas à identidade do autor em questão, podendo reforçar a imagem já apresentada na autobiografia ou reconstruí-la sob novas e diferentes perspectivas. Nesse âmbito, o teórico francês não considera a autobiografia como

---

<sup>6</sup> Uso o vocábulo “revelar” pois esse é usado por Lejeune em sua discussão sobre o pacto fantasmático. O termo pode ser entendido como inapropriado, visto que poderia aventar a possibilidade de que aquilo que é revelado corresponde à realidade empírica da vida de um dado autor. Desejo esclarecer que não uso a palavra com essa conotação.

mais importante do que o romance autobiográfico (ou vice-versa) no tocante à construção da imagem do biografado, sugerindo que sejam lidos “um *em relação* ao outro” (p. 43). Esse tipo de leitura provocaria um efeito por ele denominado “estereográfico”, visto que o leitor conseguiria ouvir vozes diferentes emanando de um mesmo indivíduo, permitindo-lhe ter acesso a diferentes traços identitários (p. 43).

Essa leitura só é possível se assumirmos a existência de um espaço relacional em que textos de natureza autobiográfica possam ser cotejados. O espaço concebido por Lejeune abarca romances e autobiografias, enquanto o modelo proposto por Leonor Arfuch, em seu livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2002), oferece uma significativa ampliação.

Ela expande a ideia original de Lejeune no que chama de “espaço biográfico”. Ainda que reconheça a extrema importância do trabalho do teórico francês para os estudos dos discursos autobiográficos, Arfuch aponta problemas, buscando resolvê-los. A pesquisa de Lejeune seria prioritariamente taxonômica, i.e., um inventário das características textuais da autobiografia clássica (ARFUCH, 2010, p. 58). Partindo de uma perspectiva mais atual, Arfuch pretende pôr diferentes discursos em diálogo, estabelecendo articulações entre eles. Em outras palavras, a autora prioriza a natureza relacional do espaço (p. 58-59). Minha concepção do “espaço biográfico” encontra-se em sintonia com o modelo de Arfuch: um conjunto de textos autobiográficos e biográficos, sejam eles factuais ou ficcionais, que nos oferece a oportunidade de articulá-los visando encontrar diferentes aspectos identitários que constituem um mesmo indivíduo. A comparação desses textos permitiria realçar fragmentos já atribuídos a um dado indivíduo, conferindo-lhes maior relevo ou profundidade, ou focar aspectos ainda não explorados ou até mesmo não percebidos. Dessa forma, esses textos poderiam facilitar a construção de imagens alternativas acerca de um biografado, sendo elas mais flexíveis e mais complexas.

Articulando a noção de espaço biográfico sugerida por Arfuch com a ideia de uma leitura estereográfica, podemos ser levados a enxergar todos os textos de um autor como potenciais expressões de fragmentos de sua subjetividade. Assim, ao lidar com aspectos autobiográficos seria necessário considerar todos os escritos desse autor, sejam eles autobiografias, diários, correspondências e até mesmo

escritos ficcionais, pois eles teriam a potencialidade de apontar para as diferentes identidades ou autoimagens projetadas por ele, como parece sugerir Alfonso de Toro (2004). Ainda assim, não seria plausível conceber uma figura integrada, porque essa tentativa corresponderia a incorrer no erro de pensar o sujeito como identidade unificada.

A presente tese leva a noção de uma leitura estereográfica à sua realização. Arfuch busca fazê-lo trazendo o gênero “entrevista” para o espaço referido. A novidade de minha empreitada reside na escolha de outro gênero: o romance autobiográfico. Ela foi motivada, primeiramente, porque os discursos pertencentes ao espaço biográfico que têm sido abordados recentemente se caracterizam por serem não-ficcionais ou não-literários, a exemplo do gênero entrevista. Em segundo lugar, a escrita ficcional oferece possibilidades mais profícuas no que tange à liberdade do escritor de relatar suas vivências. Em terceiro lugar, a ficção teria a potencialidade de gerar efeitos diferentes dos discursos não-ficcionais e não-literários, que permitem ao leitor a construção de imagens mais complexas.

Ao me referir à maior liberdade do escritor, penso nas contribuições de Helmut Galle, esboçadas no texto “Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica” (2006). Segundo ele, o romance autobiográfico dá ao autor a possibilidade de entrar num jogo que admite outra subjetividade, distinta daquela que o teórico denomina como “subjetividade oficial”. Essa estratégia confere ao romancista o poder de “expor um lado oculto para que seja reconhecido sem obrigação de responsabilizar-se” (GALLE, 2006, p. 80-81). Trata-se de uma ideia que tem afinidade com a seguinte afirmação de Philippe Gasparini:

L'allégation de fictionnalité protège aussi l'auteur contre d'éventuelles récriminations de qui se jugerait diffamé sous les traits d'un personnage. Le sous-titre [roman] remplit alors une fonction juridique et remplace l'avertissement éditorial: « Les personnages et les situations contenus dans ce livre n'ont aucun rapport avec la réalité. » (GASPARINI, 2004, p. 70)

Seguindo essa linha de pensamento, o autobiógrafo teria suas mãos atadas ao escrever sobre pessoas concretas, por não ter total liberdade para dizer o que pensa ou sente, já que poderia sofrer represálias ou até mesmo processos por

difamação. Em um romance, tal situação não ocorre, visto que o autor nos apresenta, em princípio, personagens e eventos imaginados.

Outro problema que o autobiógrafo pode enfrentar é sua autolimitação ao lidar com aspectos de sua própria vida, principalmente quando se referem a eventos compreendidos como indesejáveis ou associados a experiências traumáticas. A dificuldade em aceitá-los poderia comprometer sua descrição. Dentre algumas razões para isso, pode-se mencionar a vergonha de admitir algumas vivências, ou simplesmente o fato de certos eventos não terem sido assenhoreados pelo autobiógrafo<sup>7</sup>. Poder-se-ia argumentar que o distanciamento oferecido pela ficcionalização do próprio passado funcionaria como estratégia que confere ao autor maior liberdade de se expressar, uma vez que escrever sobre personagens inventadas o distanciaria de sentimentos entendidos como próprios. Há que se reconhecer que o romancista muitas vezes usa essa estratégia de forma inconsciente. Um trauma, por exemplo, poderia ser revisitado em romances, sem que seu autor tenha consciência de que se trata de sua própria experiência.

Assim, a ficção autobiográfica permitiria ao leitor apreender aspectos autobiográficos de um autor que se relacionam a lados obscuros de sua *persona*. Nesse âmbito se localiza minha proposta de uma leitura comparativa entre autobiografia e ficção autobiográfica. O que me impele a propor esta chave de leitura não é simplesmente a busca de mais informações ou de curiosidades, supostamente ocultas, referentes a eventos vivenciados por um autor. Tampouco interessa saber se eventos descritos em romances autobiográficos correspondem realmente a factuaisidades. As minhas indagações dizem respeito aos efeitos que a ficção pode gerar em comparação com os da autobiografia, e de que forma estes podem nos auxiliar na construção de uma figura por meio do processo de recepção que proponho.

Nesse sentido, uma das questões cruciais é a definição do próprio romance autobiográfico. Em *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004), Philippe Gasparini analisa gêneros discursivos ficcionais que tangenciam a autobiografia, como a autobiografia ficcional, a autoficção e o romance autobiográfico. Destes, o mais importante para esta tese é o último, pelo fato de

---

<sup>7</sup> Para seguir por essa trilha, eu teria que fazer uso de questões teóricas relacionadas à noção de trauma. Apesar de ser certamente produtiva, escolhi não optar por ela neste trabalho.



apresentar narrativas sobre a vida de personagens ficcionais baseadas em experiências similares às vividas por seus autores. Dessa forma, o gênero possibilita uma dupla recepção, simultaneamente ficcional e autobiográfica (p. 13).

Deve-se salientar que se o leitor desconhecer aspectos autobiográficos relativos à vida do autor será incapaz de enxergá-los no romance, sendo levado a abordá-lo por uma leitura inteiramente ficcional. Caso conheça aspectos autobiográficos, poderá enxergá-los no romance, propiciando uma leitura em perspectiva autobiográfica. Isso significa que o leitor tem um papel crucial nos estudos do romance autobiográfico, pois ele é o responsável pelo reconhecimento de suas marcas autobiográficas.

Gasparini aponta para a existência de certos índices que auxiliam o leitor a reconhecer um romance como autobiográfico. A identificação onomástica entre autor e personagem do trabalho de Lejeune é retomada e ampliada em um modelo mais complexo (p. 27):

|                                | <b>Identidade onomástica autor-narrador-herói</b>       | <b>Outros operadores de identificação</b> | <b>Identidade contratual ou ficcional (verossimilhança)</b> |
|--------------------------------|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| <b>Autobiografia</b>           | Necessária                                              | Necessários                               | Contratual                                                  |
| <b>Autobiografia ficcional</b> | Disjunção                                               | Disjunção                                 | Disjunção                                                   |
| <b>Autoficção</b>              | Facultativa                                             | Necessários                               | Ficcional                                                   |
| <b>Romance autobiográfico</b>  | Facultativa (frequentemente parcial, às vezes completa) | Necessários                               | Ambíguo (índices contraditórios)                            |

O primeiro item acentua a identificação onomástica entre autor, narrador e protagonista, enquanto o segundo abrange o que Gasparini chama de “operadores de identificação”. Trata-se de aspectos compartilhados por um autor e a personagem de seu texto, levando-os a uma identificação mútua. Alguns exemplos, reconhecidos eventualmente quando cotejados com relatos sobre a vida de um autor, podem referir-se a experiências congêneres, meio sociocultural, idade, profissões contíguas, aspirações, preferências, entre outros (p. 25). O terceiro item se refere à identidade da própria escrita como processo de comunicação, ou, nos termos de Lejeune, ao pacto firmado com o leitor. Esse

pacto pode ser contratual, supondo que o autor assume a responsabilidade de dizer a verdade<sup>8</sup>, ou ficcional, quando tal responsabilidade não está em jogo.

De acordo com o esquema apresentado, uma autobiografia deve necessariamente estabelecer identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista. Além disso, deve apresentar outros operadores de identificação verificáveis e estabelecer um pacto contratual, semelhante ao esboçado por Lejeune.

No caso da autobiografia ficcional, há disjunção nos três itens. Isso significa que não há como estabelecer a identidade onomástica, nem operadores de identificação, e muito menos tipos de contrato, resultando numa situação de indefinição. Uma obra citada por Gasparini para ilustrar a autobiografia ficcional é *O livro do desassossego* (1982), de Fernando Pessoa (p. 21-22). Nessa obra, Pessoa constrói uma “autobiografia sem factos” (PESSOA, 2006, p. 40), inviabilizando a definição de um pacto. Apesar de certas semelhanças com o próprio Pessoa, a figura de Bernardo Soares não pode ser vista como heterônimo ou *alterego*, mesmo porque as duas figuras se encontram como personagens na narrativa. Há, portanto, uma disjunção entre os itens do esquema proposto por Gasparini, levando essa obra pessoana a ser entendida como uma autobiografia ficcional.

A autoficção apresenta outras características. A necessidade de identificação onomástica é ausente, ainda que possa ocorrer. Já os operadores de identificação precisam ser ativados, pois o leitor deve reconhecer o autor na figura do protagonista. O pacto firmado é ficcional, visto que os eventos narrados são inventados, sem ter comprovação empírica. Grosso modo, a autoficção pode ser entendida como um desenvolvimento projetivo de situações imaginárias (GASPARINI, 2004, p. 26). Um exemplo é *Summertime*, do escritor sulafricano J. M. Coetzee (2009). O protagonista, que se chama John Coetzee – estabelecendo, assim, identidade onomástica entre autor e personagem –, está morto, fato que não corresponde à sua situação na vida real.

O último gênero do esquema, o romance autobiográfico, constitui o objeto básico de minha investigação nesta tese. Assim como na autoficção, a

---

<sup>8</sup> O fato de um autor estabelecer um pacto contratual em que se responsabilize por relatar a verdade dos fatos não significa que ele realmente o faça. A noção de verdade é extremamente transitória ao lidarmos com as escritas de si.

identificação onomástica é facultativa e devem existir operadores de identificação com o autor. Contudo, o pacto é considerado ambíguo, porque, em certos momentos, o romance autobiográfico parece apresentar eventos que aconteceram na vida empírica do autor e que podem ser verificados. Em outros, há eventos que parecem verdadeiros, como se tivessem realmente acontecido, mas que carecem de possibilidade de verificação.

Apesar da diferenciação estabelecida, permanecem certas semelhanças entre a autoficção e o romance autobiográfico, visto que em ambos são narrados eventos que poderiam ter acontecido na vida do autor. Nessa ótica, Gasparini recorre a um critério clássico para diferenciar esses gêneros: a noção de verossimilhança.

Em seu repertório teórico se encontram três variações acerca dessa ideia. A primeira envolve escritos totalmente verossímeis, sendo os acontecimentos narrados compreendidos como naturais. O uso do termo natural se refere, nesse caso, a eventos passíveis de serem concebidos por um prisma lógico-racional. A segunda variação prevê escritos apresentando acontecimentos que não parecem ter lógica, fugindo de possibilidades concebíveis na realidade empírica, fazendo com que o leitor hesite em acreditar em sua veracidade. A terceira variação se refere a escritos que narram eventos sobrenaturais, inexplicáveis por meio da lógica, portanto pouco verossímeis (cf. GASPARINI, 2004, p. 29). De todas as opções, a primeira pressupõe uma percepção “realista” mais evidente, que se perde gradativamente nas demais.

A partir desses critérios, Gasparini tenta se aproximar de formas mais precisas de distinção entre o romance autobiográfico e a autoficção. O primeiro admitiria maior verossimilhança do que o segundo, na medida em que seus acontecimentos são totalmente concebíveis de um ponto de vista lógico-racional, ao passo que os do segundo parecem menos aceitáveis. Assim, o romance autobiográfico pode ser considerado mais “realista”, em termos de comparação com a autoficção (p. 30).

Convém lembrarmos, entretanto, que tais escritos só são lidos por um prisma autobiográfico se o leitor tiver conhecimentos acerca da vida do autor e, conseqüentemente, for capaz de ativar a leitura dupla mencionada anteriormente, como explica Gasparini na seguinte passagem:

Le roman autobiographique va se définir par sa politique ambiguë d'identification du héros avec l'auteur: le texte suggère de les confondre, soutient la vraisemblance de ce parallèle, mais il distribue également des indices de fictionnalité. L'attribution à un roman d'une dimension autobiographique est donc le fruit d'une hypothèse herméneutique, le résultat d'un acte de lecture. Les éléments dont dispose le lecteur pour avancer cette hypothèse ne se situent pas seulement dans le texte, mais aussi dans le péritexte, que entoure du texte, et dans l'épitéxte, c'est-à-dire les informations glanées par ailleurs. (p. 32)

Se o leitor, ao cotejar seus conhecimentos acerca do autor de um dado romance com a personagem narrada, encontrar pontos de interseção, cria-se a hipótese de um romance autobiográfico. Como tal romance não assume um caráter contratual nem ficcional, permanecendo ambíguo, o leitor terá dificuldades de abordar certos elementos como aspectos baseados em traços autobiográficos ou como criações puramente ficcionais. A ambiguidade que caracteriza esse tipo de romance é justamente o que o faz tão interessante, já que ele pode apresentar traços que parecem autobiográficos, construídos por prismas distintos daqueles usados em outros textos de caráter autobiográfico não-ficcionais. Uma leitura comparativa de autobiografia e romance autobiográfico pode, portanto, trazer maior relevo e complexidade a alguns destes traços (auto)biográficos devido à ambiguidade em jogo.

Cabe ressaltar que o cotejo realizado a partir dessa leitura comparativa proposta se baseia em imagens construídas nos textos em questão. Não há como compará-las ao autor concreto e empírico, pois o acesso à sua subjetividade não é possível. Mesmo que exista identificação onomástica entre autor, narrador e protagonista do texto, essas três figuras representam instâncias diferentes<sup>9</sup>, como defende Ulla Mussara em seu texto "Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances" (1990). Além do autor concreto, existe a figura pública do autor, que consiste em uma construção feita a partir de discursos que transitam nos meios de comunicação. O narrador do texto representa outra instância, sendo seu tom assim como outras de suas características construídas pelo autor durante o processo de escrita. A personagem narrada é ainda outra figura, construída pela narrativa,

<sup>9</sup> A diferenciação entre essas instâncias não é abordada por Lejeune em sua teoria, o que a torna problemática, nesse âmbito.

correspondendo ao seu centro. Ao abordar textos de natureza autobiográfica, geralmente podemos nos ater a duas dessas instâncias: (1) a personagem, que representa a autoimagem construída pelo autor, e (2) o narrador, que põe em funcionamento as estratégias para efetuar esta construção.

O processo que a efetua é extremamente complexo por ser influenciado por diversos fatores, sendo alguns deles alheios ao autor. Para compreender essa complexidade, proponho discutir a formação do *self* em discursos autobiográficos na próxima seção.

## 2.3

### **Pressupostos construtivistas e a construção do *self* em discursos autobiográficos**

Um dos pilares epistemológicos do arcabouço teórico que utilizo é vinculado a perspectivas construtivistas propostas pelo teórico alemão Siegfried Schmidt em seu livro *Histories & Discourses* (2007). O subtítulo da obra, *Rewriting Constructivism*, aponta para a reelaboração de alguns de seus pressupostos, anteriormente em sintonia maior com o chamado construtivismo radical<sup>10</sup>, proposto por Ernst von Glasersfeld.

As preocupações iniciais do construtivismo radical se relacionavam à questão da construção de conhecimento pelo ser humano. Na interpretação de Marcello de Oliveira Pinto, Glasersfeld enxerga o conhecimento como resultado de processos contrastivos baseados em experiências vividas, influenciado por contextos sociais<sup>11</sup> (PINTO, 2010, p. 16). Alguns dos estudos relacionados a essa

<sup>10</sup> O subtítulo original, na língua alemã, *Abschied vom Konstruktivismus*, significa algo como “adeus ao construtivismo”. No entanto, seu livro não marca um fim de relações com o pensamento construtivista, mas uma mudança de direcionamento. O próprio Schmidt explica no prefácio que “[i]n the present study, I part company with some of the sets of problems central to the discourse of Radical Constructivism” (SCHMIDT, 2007, p. 20). Seus pressupostos teóricos ainda seguem uma linha de pensamento construtivista, porém diferente das linhas de argumentação originárias do construtivismo das ciências biológicas e das ciências cognitivas.

<sup>11</sup> Creio não ser necessário apresentar a fundo as questões e a evolução do pensamento do construtivismo radical. Porém, exponho algumas de suas questões, para que as diferenças sugeridas por Schmidt em *Histories & Discourses* sejam melhor compreendidas. Para uma maior

perspectiva, originários da área de neurobiologia, se devem a Humberto Maturana e Francisco Varela<sup>12</sup>, que utilizam a noção de *autopoiesis* para explicar o processo cognitivo. Segundo Marcello de Oliveira Pinto, para esses teóricos a cognição é:

(...) um processo de interpretação de sinais neuronais gerados a partir de estímulos provenientes do ambiente e que são captados por órgãos sensoriais. Estes estímulos são registrados e transformados de acordo com as rotinas processuais deste equipamento biológico e de acordo com processos de socialização.

Como o sistema nervoso é fechado, ele não tem contato direto com seu ambiente externo. O cérebro apenas registra sinais neuronais que não dizem nada a respeito das coisas que estimularam os órgãos sensoriais. O cérebro, pode-se então dizer, é cognitiva e semanticamente fechado e é autorreferencial.

(...) os órgãos sensoriais traduzem eventos do meio ambiente, que são inacessíveis para o cérebro devido ao seu fechamento operacional. Neste processo de tradução o cérebro é forçado a se apoiar em princípios estratégicos de processamento de sinais e de construção de significado que foram desenvolvidos na sua evolução ontogenética e filogenética. Aquilo que se torna “consciente” é algo modelado e impresso automaticamente no cérebro. (p. 20-21).

A partir dessa ótica, nosso conhecimento não corresponde à realidade empírica, mas a uma construção resultante de interpretações realizadas sobre o meio em que vivemos. Ao experimentarmos o mundo, transformaríamos nossas experiências em conceitos, processo condicionado por nosso *background* sócio-histórico-cultural. Ou seja, nosso conhecimento do mundo traduz um conjunto de construções simbólicas acerca de nossas experiências vivenciais, o que pode ser entendido do seguinte modo:

O processo cognitivo dos indivíduos explica-se pela construção de campos de conduta baseados na sua ação efetiva e não pela compreensão de um mundo exterior que independe dele. Segundo os princípios básicos desse construtivismo radical, o nosso conhecimento não reproduz uma realidade essencial, mas constrói algo que aceitamos *como* realidade. O mundo em que vivemos é uma construção conceitual como resultado de experiências produzidas por interações paralelas em

---

compreensão sobre a evolução do pensamento construtivista, conferir os textos “Brincando de roda no mundo das experiências: as raízes do Construtivismo Radical” de Marcello de Oliveira Pinto e “Um mapeamento inicial do paradigma construtivista” de Daniela Beccaccia Versiani, ambos publicados no livro *Cenários Construtivistas: temas e problemas* (2010). A coletânea de textos construtivistas *Ciência da Literatura Empírica: uma alternativa* (1989), editada por Heidrun Krieger Olinto, apresenta textos que lidam com os principais assuntos desenvolvidos no início do pensamento construtivista.

<sup>12</sup> Como explica Marcello de Oliveira Pinto, “a contribuição desses autores não está diretamente presente no pensamento original do [construtivismo], embora muitos considerem a teoria biológica da cognição como sendo sua fonte e validação empírica. Tal ligação acontece não somente pelo fato de várias vertentes do [construtivismo] posteriormente utilizarem-na, mas também pela proximidade de alguns pressupostos” (p. 20). Isso aponta para o fato de teorias neurobiológicas construtivistas terem surgido depois daquelas propostas por Glasersfeld. Apesar disso, tais teorias obtiveram um papel de destaque no pensamento do construtivismo radical.

esferas sócio-culturais consensuais que traduzem experiências, necessidades e interesses biológicos e sociais comuns. Esta postura epistemológica distancia-se, portanto, fundamentalmente de ontologias realistas à medida que processos perceptivos e cognitivos, ao invés de reproduzir o *mundo*, formam estruturas cognitivas. Os indivíduos operam como observadores que produzem o seu ambiente exterior por meio de processos cognitivos interativos e, neste sentido, apenas o que pode ser descrito se transforma em objeto distinto de outros. Em outros termos, o indivíduo só conhece o que ele mesmo construiu e, assim, todo o conhecimento é dependente do sujeito cognitivo. Maturana sintetiza esta condição de forma radical afirmando que “nós produzimos literalmente o mundo em que vivemos ao vivê-lo”. (OLINTO, 1989, p. 19-20)

Se radicalizássemos essa ideia, poderíamos entender equivocadamente que cada indivíduo constrói mentalmente sua própria versão de realidade, o que impossibilitaria a vida em sociedade. No entanto, o espaço social suscita ações comunicativas que promovem intercâmbios entre os diversos agentes sociais, ocasionando comparações e contrastes entre distintas construções. É nesse sentido que o conhecimento pode ser entendido como construção subjetiva validada intersubjetivamente. Dessa maneira, os processos de socialização produzem um estoque de saberes compartilhados.

Em *Histories & Discourses* (2007), Schmidt parte para uma abordagem mais filosófica no que tange à construção do conhecimento. Ele desenvolve uma argumentação que busca explicar o funcionamento de nossos sentidos, percepções, tomadas de decisões, ações e comunicações em torno de um mecanismo baseado em suposições e pressuposições. Esse mecanismo representa os processos de nossa percepção do mundo quando selecionamos as formas como agimos, no nível microcósmico. Como resume Mike Sandbothe na introdução do livro:

Whenever we perform an action, think a thought, or experience an emotion, we make a selection (usually unconsciously) from a spectrum of possible actions, thoughts or emotions, and choose (again frequently unconsciously) the action, the thought, or the emotion that we choose. By deciding in this way, we move something into the centre of our attention, and not something else (X instead of Y). We enact a supposition that is itself only possible under the condition that other suppositions have previously taken place. These prior suppositions Schmidt calls presuppositions. They become apparent only whenever I enact a concrete supposition, i.e. they are themselves, *qua* presuppositions of a particular supposition, dependent on this supposition. For this reason, Schmidt speaks of an auto-constitutive interdependency between supposition and presupposition. The presupposition is the condition of the supposition and the supposition is the condition of the presupposition. The one engenders the other; the interdependency of supposition and presupposition generates itself, i.e. is auto-constitutive. (SANDBOTHE in SCHMIDT, 2007, p. 6)

Segundo essa argumentação, agimos manipulando diferentes possibilidades, a partir de suposições que fazemos acerca das consequências de nossas escolhas. Supomos que uma forma de agir será mais adequada do que outras, e, então, a selecionamos. O resultado dessa suposição será internalizado como experiência, condicionando nossa percepção do mundo. Quando nos encontramos numa situação percebida como potencialmente semelhante, recorremos à suposição anterior, em busca de orientação em nossas experiências. Ou seja, esta suposição se transforma em pressuposição no novo contexto. Resultados semelhantes reforçarão as pressuposições que orientaram nossa escolha. É por essa razão que Schmidt entende suposições e pressuposições como complementares ou interdependentes (SCHMIDT, 2007, p. 23-24).

Ainda que esse mecanismo básico do pensamento humano ocorra no nível do indivíduo, nossas escolhas não dizem respeito somente a nós próprios, uma vez que vivemos em sociedade. Nesse âmbito, Schmidt amplia o mecanismo nas noções de modelos de realidade e programas de cultura. Os modelos de realidade funcionam como sistemas ou diretórios que oferecem opções de orientação cognitiva a indivíduos de uma determinada sociedade. Eles são concebidos como conjuntos de categorias ou redes de diferenciações semânticas, contendo características que imputamos a elementos da realidade (grande/pequeno, alto/baixo, por exemplo). Trata-se de quadros de referência ou estruturas de orientação estáticos que nos dão as condições ou ferramentas básicas para interpretar a realidade (p. 31).

As opções variadas que esses modelos nos oferecem nos obrigam a fazer escolhas entre diversas suposições. Segundo Schmidt, para que as seleções cognitivas se tornem concretas e escapemos da contingência, são necessários determinados programas de cultura, à medida que:

(...) the treatment of contingency must be regulated in a socially binding way for all socialised agents. Thus the second basic problem of all societal life is also demarcated: the successful *balancing of the inescapability of cognitive autonomy and the necessity of social orientation*.

(...) the culture programme of a society must control the admissible references to the model of reality of the society for agents by means of adequate social inescapabilities. (p. 45)



Os programas de cultura têm, assim, a função de orientar processos de seleção de suposições oferecidas por modelos de realidade, nos levando a escolher formas de ação concretas em consonância com as expectativas da sociedade em que estamos inseridos. A inexistência desse tipo de programa compartilhado levaria o indivíduo a um inescapável e contínuo estado contemplativo, impossibilitando-lhe a escolha de opções que se lhe apresentam quando confrontado com uma dada situação, tornando-o incapaz de interagir com o mundo. Pode-se, assim, entender por que Schmidt afirma que “[r]endering contingency invisible is (...) the fundamental presupposition of our experience of reality” (p. 47).

Apreendemos os programas de cultura e modelos de realidade por meio de interações com outros indivíduos, levando em consideração tanto as suas quanto as nossas ações e comunicações. Como resultado, organizamos essas interações ou experiências na forma de fundamentos referenciais. Os quadros de referência resultantes podem ser compreendidos como “ficções operacionais”. Segundo Olinto, em “Literatura/cultura/ficções reais” (2008), elas funcionam como reduções da complexidade da realidade a fim de estabelecer algum tipo de ordenação para nossa melhor compreensão dela:

(...) as ficções sociais permanecem quase sempre no limbo do inconsciente, ainda que tenham sido aprendidas como ficções operacionais para poder conviver em espaços sociais. Grupos sociais e sociedades inteiras organizam as suas experiências a partir de comunicações recursivamente interconectadas que, por assim dizer, formam uma ordem subjacente estável para todas as atividades sociais, na qualidade de um saber coletivo compartilhado, ou de uma moldura de referência, ou de um horizonte de expectativa. Ações e comunicações são organizadas, nesta ótica, em *schemata* e categorizações indispensáveis para reduzir complexidades e garantir, desta forma, pelo menos a probabilidade de interações bem sucedidas com outras pessoas. Estes *schemata* podem ser vistos como ficções sociais em duplo sentido. Enquanto instrumentos elaborados socialmente, eles organizam experiências em situações adequadas e, neste sentido, estas ficções sociais não são avalizadas em função da dicotomia verdadeiro/falso, mas a partir da análise do seu bom funcionamento em vista de determinadas interações. (OLINTO, 2008, p. 82)

Tais ficções formam o nosso horizonte experiencial compartilhado, nos equipando com as habilidades necessárias para que possamos nos comunicar e interagir em sociedade. Agimos, assim, seguindo e/ou manipulando regras

sociais<sup>13</sup> apreendidas e internalizadas por meio de nossas interações. Contudo, para uma melhor compreensão acerca da apreensão e manipulação das ficções operacionais, é necessário que elas sejam abordadas em categorias observáveis, por Schmidt denominadas de histórias e discursos.

Histórias são explicadas como configurações ou concatenações de sequências de ações passadas que servem como quadros de referência, e que podem ser descritas como “moldes interpretativos compactos” (SCHMIDT, 2007, p. 51). Ou seja, tanto nossas ações passadas quanto seus resultados e ações subsequentes são transformados reflexivamente/cognitivamente em histórias que informam o modo de interpretação de ações ou possibilidades de ações no futuro. Entretanto, essas sequências de ações e consequências só podem ser sintetizadas por meio de narrativas, que, por sua vez, dependem de atos comunicativos, i.e., discursivos (p. 52). As histórias assim construídas são elaboradas por outros indivíduos por meio de perspectivas diferentes, que podem ser comparadas em interações sociais. Isso permite constantes reconstruções dessas narrativas. Temos, então, uma referência dupla na construção de nossas histórias: nos referimos à nossa própria interpretação das ações que concatenamos (autorreferência) e à interpretação dos outros (alterreferência)<sup>14</sup>. Essa dinâmica comunicativa forma o que Schmidt entende por discursos.

Se histórias são quadros de referência para ações, discursos seriam quadros de referência para comunicações, que nos fornecem padrões para organizar nossas narrativas e comunicá-las efetivamente. Eles são ligados a contextos acionais, permitindo a ativação de diferentes discursos dependendo dos contextos sociais em que nos encontramos ou das relações com nossos interlocutores. Por isso, Schmidt afirma que os discursos resultam, assim como as histórias, da negociação entre autorreferência e alterreferência (p. 54), o que aponta para a complementaridade entre os dois elementos:

Our histories and discourses (or: discourse participations) are related to each other, or ‘stacked into each other’, as it were. Discourse participations realise themselves in histories, histories are the subjects of discourses, and vice versa. Histories and discourses in their totality form a complementary framework of interactive dependencies of their own, which may be observed from two perspectives: as

<sup>13</sup> Essas regras sociais não são fechadas, podendo ser examinadas e reconstruídas a partir de resultados de nossas interações.

<sup>14</sup> Na versão em língua inglesa lê-se “self-reference” e “other-reference” (p. 53).

history (action framework), or as discourse (communication framework). To mark this complementarity optically, I shall notate this framework of interactive dependencies as histories&discourses. The internal order of histories&discourses results from the orientation of our actions and communications towards the ‘superordinate’, as the more abstract framework of interactive dependencies reality model&culture programme. In this perspective society can, consequently, be described as the unity of the differences between the histories&discourses of the society members, i.e. all the agents accepting and practising this culturally controlled arrangement of references. (p. 55)

Nessa ótica, a unidade interdependente e complementar – acentuada por Schmidt pela junção dos dois termos na mesma categoria, “histórias&discursos” – torna possível nossa interação como agentes em uma sociedade, seja por meio de nossas ações ou de atos comunicativos. Os demais níveis de construção de conhecimento, como o mecanismo de pressuposição e suposição e a unidade “modelo de realidade&programa de cultura”, se encontram em uma dimensão mais abstrata, portanto, não passível de ser observada. A unidade histórias&discursos é de natureza mais concreta, permitindo sua observação.

Essas noções se relacionam com a questão da construção do *self* em discursos utilizados para a autorrepresentação do sujeito. Seguindo tais pressupostos, pode-se argumentar que o *self* autobiográfico resulta de um processo de construção identitária dependente das ficções operacionais contidas na unidade histórias&discursos, assim como de interrelações entre diferentes discursos sociais. À luz dessa argumentação, me parece importante a indagação acerca de como ocorre esse processo de construção.

O conceito de “sujeito pós-moderno” de Stuart Hall permite esboçar as primeiras respostas. O sujeito contemporâneo é caracterizado a partir de identidades multifacetadas. Os indivíduos não possuem uma identidade, mas vários fragmentos identitários, que são ativados dependendo do contexto de sua inserção. Entretanto, esse não é o único fator a apontar para a condição fragmentária do sujeito, pois, além dele, deve-se considerar a dimensão temporal e a dimensão psicológica.

Na ótica da dimensão temporal, o que sou<sup>15</sup> no presente não é idêntico ao que fui no passado, ou melhor, em meus vários momentos passados. O que hoje se configura, para mim, como algo de extrema importância, poderá, no futuro, perder

---

<sup>15</sup> O próprio verbo “ser” é problemático para a discussão levantada, visto que ele traz uma ideia de perenidade. A noção de sujeito na contemporaneidade põe tal ideia em questão ao conceber a identidade como transitória.

tal importância, ou pode já ter sido considerado no passado como sem importância, ou pode ter sido visto como muito mais importante em outros momentos diferentes, *ad infinitum* e *ad nauseam*. Pensar o passado como uno e integrado, e não como uma multiplicidade de momentos, contextos e vivências, corresponderia ao erro de pensar o sujeito como uma unidade e identidade singular.

Em “Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa” (2009), Jürgen Straub investiga essa questão, ao abordar a escrita autobiográfica de Montaigne:

O retrato que gradualmente emerge do *eu* observando e refletindo sobre si mesmo era, por natureza um *trabalho em andamento*, condenado a ser incompleto e infindável. Estaria, a *princípio*, em outras palavras, na sua origem e na sua estrutura básica, sujeito a ser revisado e reescrito. Um aparente *descrever* de uma vida e de um *eu*, tornou-se cada vez mais um *reescrever* relacional e especificamente localizado de formas variáveis de uma *existência em transição*. As autotematizações de Montaigne são combinadas com numerosos horizontes de comparação que mudam ao aumentarem suas experiências. Elas são correspondentemente multiperspectivas e multivocais e, certamente, dependentes de seu tempo (STRAUB in GALLE, 2009, p. 79-80).

Essa condição transitória apresentada na obra de Montaigne aponta para a mutabilidade do sujeito em sua trajetória através do tempo. Como afirma Straub, os elementos que configuram uma vida são todos mutáveis, sejam eles pensamentos, crenças, comportamentos, sentimentos, entre outros, “não só em relação à sociedade como um todo, mas também ao próprio indivíduo” (p. 80). Seguindo essa visão, Starobinski diria: “[e]u como eu sou hoje e como eu já fui um dia – estas são duas pessoas diferentes” (apud p. 81). Em outras palavras, a consideração do fator tempo impede a concepção de um *eu* único, nos levando a nos conceber como vários *eus*, simultâneos e/ou sucessivos. Se torna problemático, portanto, falar de um *self*, em lugar de *selves*, o que implica em outro problema dos discursos autobiográficos: a construção de uma autoimagem.

Em seus relatos, o autobiógrafo busca construir uma autorrepresentação que considera apropriada e que intenciona mostrar ao público leitor. Acerca desse processo construtivo surgem as seguintes perguntas: quais seriam os fatores levados em conta na elaboração de uma determinada autoimagem em detrimento de outra? Como ocorre essa escolha?

Em *Percepção interpessoal* (1966), Laing, Phillipson e Lee acentuam a dimensão relacional à discussão sobre a formação do eu. De acordo com os autores, devemos levar em consideração os outros como agentes que atuam no processo de formação de nossa subjetividade. É fundamental “compreender que eu não sou o único perceptor e agente em meu mundo”, já que a sociedade está povoada “por outros também, e esses outros não são simples objetos no mundo; são centros de reorientação para o universo objetivo” (LAING, 1972, p. 11).

Neste contexto, torna-se importante a própria pronominalização. Durante o momento da enunciação, assumimos diferentes posicionamentos que alteram a situação interativa. Somos *eu* quando agimos como emissores, *tu* ou *você* quando interlocutores, e *ele* ou *ela* quando referentes na situação enunciativa. Os pronomes, nesse âmbito, pertencem ao campo da enunciação, não fazendo parte do campo do enunciado, já que neste nos referimos justamente a referentes. Portanto, mesmo aquilo que chamamos de *eu* no enunciado se constitui como referente, ou seja, um *ele* ou *ela*. Disso subentende-se que o *eu* descrito em autobiografias é, na verdade, um referente.

À questão pronominal é acrescentada a ideia de “metaperspectivas”, definida da seguinte maneira:

“[m]eu campo de experiência (...) não se preenche apenas com a visão direta de mim mesmo (ego) e com a visão do outro (alter), senão também com o que chamamos de *metaperspectivas*... *minha visão da visão que o outro tem* (você, ele, ela, elas) de mim” (p. 12).

Ainda que não saibamos o que os outros efetivamente pensam sobre nós, fazemos escolhas a partir daquilo que acreditamos que eles pensam. Portanto, expressamos diferentes fragmentos identitários, construindo autoimagens distintas que projetamos sobre os outros com quem travamos contato. Essas imagens, que acreditamos que os outros formem a nosso respeito, podem ser por nós reforçadas ou negadas. Essas alterações identitárias são reinteriorizadas, se transformando em metaidentidades, que correspondem a diferentes possibilidades de autoimagem produzidas constantemente nas relações de reciprocidade com os outros.

A complexidade desse modelo pode ser ainda mais aumentada. Se eu desejo construir uma autoimagem para determinado outro e tiver a impressão de ela não

estar sendo recebida, posso mudar de estratégia construtiva a fim de fazer com que a imagem seja aquela que eu tinha em mente. Todavia não há como saber se o que o outro recebe é aquilo que eu intencionava projetar<sup>16</sup>. Esse movimento complexo de metamorfose e permuta de identidades é claramente explicado pelos autores na seguinte passagem:

(...) reconhecemos que o ego existe para o alter. Este último dá lugar a meu ser-para-o-outro, ou a identidade de si mesmo para o outro. A existência que um tem para o outro não é a do “eu”. Para o próximo, *eu* sou outro. O outro que eu sou para o próximo é algo que se transforma num interesse constante para todos nós. Minha visão da visão que os outros têm de mim, minha perspectiva da perspectiva que os outros têm de mim, é o que denominamos uma metaperspectiva, e o outro que suponho que eu mesmo sou para o próximo, como *eu* creio que você *me* vê, é o que chamamos minha meta-identidade<sup>17</sup>. Bem, agora esse esquema pode ser ampliado até envolver meta-meta e meta-meta-meta perspectivas e identidades, logicamente extensíveis até o infinito. (p. 13-14)

Nesse processo, portanto, reconstruímos constantemente nossas autoimagens, influenciados pelo que achamos que os outros pensam sobre nós. Esse esquema complexo não apenas influencia nossas metaidentidades, mas também nossa autoidentidade, referente àquilo que pensamos sobre nós próprios. Na verdade, Laing argumenta que a divisão entre autoidentidade e metaidentidades existe apenas para fins de exposição didática. Para o teórico, a identidade é construída “não apenas por nossa observação sobre nós mesmos, senão também pelo darmos conta dos outros a nos observarem, e por nossa reconstituição e alteração dessas visões dos outros a nosso respeito” (p. 14). Nossa identidade seria formada, então, pelo que Laing chama de “identidade complementar”. Por considerarmos a visão dos outros sobre nós e reconfigurarmos nossa identidade a partir dela, podemos concluir que os outros, mesmo indiretamente, complementam nossa identidade.

Nada garante que as visões dos outros acerca de um determinado indivíduo sejam apreendidas por este como foram intencionadas. Em outras palavras, muito do que imaginamos acerca do que os outros pensam a nosso respeito são construções que

<sup>16</sup> Devo salientar que esse processo de permuta de identidades não ocorre, necessariamente, de forma consciente. Muitas dessas mudanças se originam de reações sutis baseadas no que interpretamos sobre o que acreditamos que os outros pensam sobre nós.

<sup>17</sup> Uso a grafia “metaidentidade” seguindo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. A citação apresenta a grafia “meta-identidade” porque a edição da qual foi retirada precede o acordo supracitado. Quando tais discrepâncias surgirem, se devem a esse fator.

fazemos a partir de interpretações sobre a conduta dos outros em relação a nós próprios. Seleccionamos atos que consideramos significativos, realizados por outros, e atribuímos sentidos a eles, construindo uma significação para a conduta dos outros, que se transforma, em nossa experiência dos outros. Tal experiência, por sua vez, determina nossa conduta para com esses outros, que, por seu lado, é submetida à interpretação alheia, originando, assim, uma espiral de condutas e experiências. Laing explica essa dinâmica de “espiral de perspectivas recíprocas”:

[a] reverberação do que eu penso daquilo que você pensa de mim, volta para o que eu penso de mim mesmo, e o que eu penso de mim mesmo, por sua vez, afeta a maneira pela qual eu atuo em relação a você. Isto influencia, por seu turno, o como você se sente em relação a si mesmo e a maneira pela qual você atua em relação a mim, e assim sucessivamente. (p. 41)

Esse processo de formação de identidades em espiral aponta para a impossibilidade de uma comunicação efetiva no tocante à identidade de um indivíduo. Posso construir determinada autoimagem, no entanto esta não será necessariamente recebida por meu interlocutor. Trata-se, na verdade, de questões de teorias da comunicação. A mensagem que intenciono transmitir muito provavelmente não será captada por meu interlocutor, pois sua recepção está condicionada a uma série de outros fatores que escapam ao meu controle. A mensagem captada será formada por sua interpretação do meu texto, resultante de uma dinâmica discursiva, que em muito se assemelha a alguns aspectos da teoria de Schmidt.

O teórico alemão complexifica essa noção em virtude da discussão das ficções operacionais utilizadas nesse processo, na medida em que aponta para a importância da negociação de sentidos por meio da manipulação das materialidades da comunicação. As maneiras como operamos essas materialidades se baseiam na unidade histórias&discursos, que serve de fundamento para a construção de nossas experiências e expectativas em interações sociais.

As implicações dessa discussão teórica são extremamente importantes para pesquisas acerca de identidades. Estas são construídas e transmitidas por meio de negociações de significados em interações comunicativas sociais. Nesse sentido, nossas identidades são processuais, encontrando-se em contínuo trânsito. Na perspectiva teórica de Schmidt:

(...) identity is not a solid given, but can only be seen as a process and its results. Identity must always be created anew by drawing structures, in the shape of self descriptions, from the permanent transitions of cognitive as well as social processes through reflexive interruption (discontinuation), or by imposing such structures. Identity production necessarily occurs in histories and discourses, and it consequently participates, consciously or unconsciously, in the patterns of order available to agents in a society in the form of the frameworks of interactive dependencies of histories&discourses as well as reality model&culture programme. Observed self-references thus realise themselves as cognitive self-descriptions (self-communications), automatically employing socially available patterns of narration and argumentation.

Identity results, according to the preceding reflexions, from observed self-references in self-descriptions (identity-formation for oneself) and self-representations (identity-formation for others). Both processes take place in concrete relational spaces, i.e. in histories and discourses. (SCHMIDT, 2007, p. 118-119)

As ficções operacionais funcionam, nessa perspectiva, como fundamentos para construção e interpretação de (auto)representações e para nosso reconhecimento mútuo. As histórias e discursos compartilhados socialmente permitem estabelecer certa ordem nos processos identitários e construir narrativas comunicáveis e intercambiáveis. Nos argumentos de Schmidt:

The communicative self-descriptions, in which identity representations are realised, must make use of socially acceptable meaning schemata, mainly in the form of narrative schemata that agents mutually attribute to each other as collective knowledge. On this basis, such representations can be expected to be understood and to release desirable follow-up operations. (p. 119)

Em suma, a maneira como os outros apreendem nossas autorrepresentações depende tanto da nossa capacidade quanto da capacidade deles de manipular materialidades comunicativas. Equívocos nessa manipulação resultam em desentendimentos na construção de sentidos, podendo iniciar-se, assim, uma nova negociação, em moldes similares aos da identidade complementar definida por Laing:

In cognitive as well as communicative self-descriptions – prototypically in autobiographies – we, as agents, devise a dynamic biographical order to which we adjust our actions and communications in histories and discourses. We orient our self-descriptions as well as our self-representations by the observed other-observations and other-descriptions fabricated and communicated by others. That we are forced to ‘read’ such descriptions in order to understand them, once more indicates the high contingency of all identity-relevant processes. In brief: the formation and stabilisation of identity depends on whether agents succeed in synthesising events into meaningful actions, and actions into meaningful histories, and in self-attributing them. (p. 119-120)



Essas concepções me parecem cruciais para os estudos de discursos autobiográficos. A noção de que a construção de nossa identidade ocorre de forma complementar pode ser transferida para a construção da autoimagem pelo autobiógrafo. O projeto inicial de sua escrita é provavelmente influenciado pelo leitor que ele idealiza. A possibilidade de uma reconfiguração de sua autoimagem em sua narrativa autobiográfica em função dessa influência evidencia, desse modo, a complementaridade entre biografia (a imagem construída por outros) e autobiografia (sua autoimagem). Nessa visão, se torna impossível pensar o eu autobiográfico como entidade integrada. Ele precisa ser compreendido, assim, como construção compósita do olhar dos outros projetado sobre uma autoimagem.

Helmut Galle parece, em primeira instância, discordar dessa posição. Em “Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica” (2006), ele reconhece que a noção do sujeito fragmentado põe em dúvida a centralidade do gênero autobiográfico. Entretanto, ele tenta enfrentar o problema atribuindo à narrativa o papel de produzir uma identidade coerente (GALLE, 2006, p. 71). Para o teórico, o ato de narrativizar daria ao autobiógrafo a oportunidade de organizar fragmentos identitários em unidades constitutivas. Mesmo admitindo a precariedade dessas construções, ele aposta nessa visão, pois acredita que somente por meio delas seja possível alcançar “a integridade ética do sujeito” (p. 72). Ao assumir esse posicionamento, Galle assume como verdade a ideia de que a reorganização de um sujeito por meio de uma narrativa possa corresponder à realidade, argumentando que a representação autobiográfica pode ser ratificada pela existência de referentes empíricos e por uma comunidade de falantes equiparados intelectual e socialmente que assumem tacitamente uma atitude consensual com respeito à verdade dos enunciados (p. 66-67).

Do primeiro fator citado por Galle não há como discordar. O segundo, entretanto, em muito se assemelha à ideia de ficção operacional discutida. O real da autobiografia seria, mesmo para Galle, o resultado de um consenso, explicitado ou não entre produtores de conhecimento, que se transforma em práticas discursivas que moldam nossa compreensão do mundo. Em outras palavras, a autobiografia seria uma ficção operacional, um discurso pertencente à unidade histórias&discursos.

De acordo com os argumentos expostos, conclui-se não ser possível falar em primeira pessoa, no sentido de um sujeito uno, centrado ou integrado, pois vivemos e experimentamos constantemente subjetividades multifacetadas e plurais, que se encontram em constantes e permanentes transformações ou permutas em função do tempo e de nossas relações interativas. Considerando tais conclusões, pode-se dizer que a narração autobiográfica em busca da integração do sujeito é uma ficção operacional, baseada em quadros de referências que internalizamos e atualizamos para compreender a nós próprios e para poder nos expressar e comunicar com os outros.

Dessa forma, conceber relatos autobiográficos como possibilidades de representações autênticas da subjetividade ou da realidade empírica de determinado indivíduo consiste em um equívoco que, a meu ver, persiste nos argumentos de Galle. O que questiono, nesse caso, é a sua concepção de verdade em relação à autobiografia, uma vez que esta seria apenas uma entre várias outras possibilidades, o que invalida a ideia de correspondência à realidade.

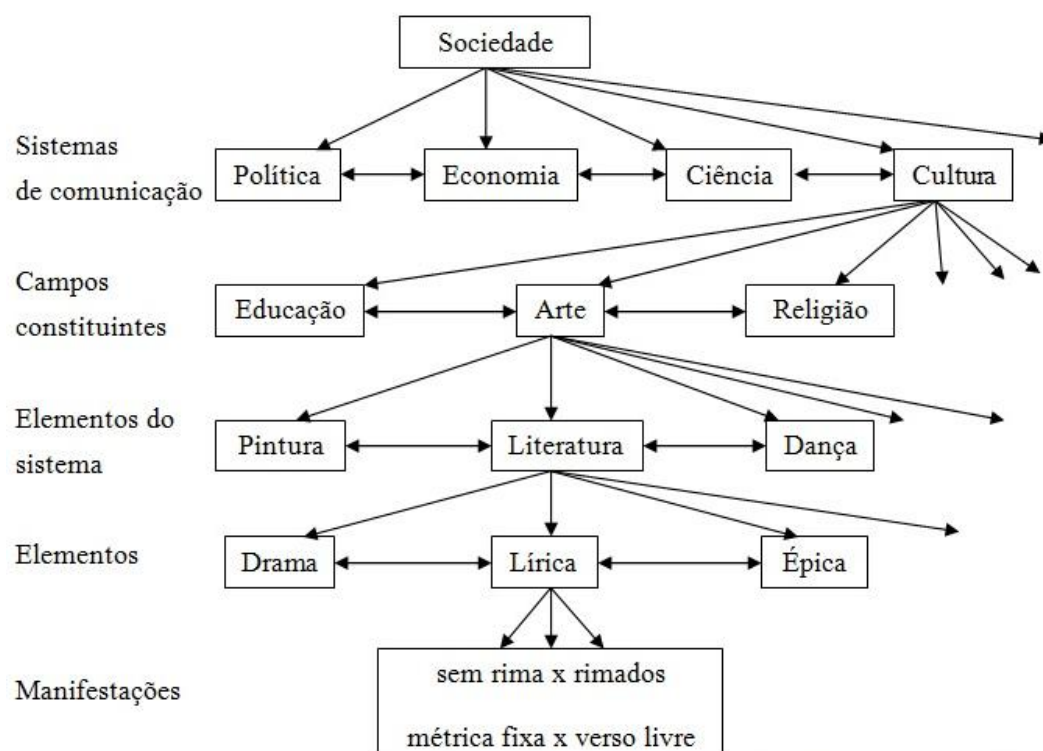
Como parte de meus pressupostos se baseiam em perspectivas construtivistas de ação e comunicação, elaboradas por Schmidt, principalmente a partir da unidade histórias&discursos, e como proponho explorar explicitamente uma ação comunicativa – o processo literário de recepção –, creio ser útil apresentar e aprofundar a concepção de literatura como sistema na próxima seção. Além disso, buscarei articular tal concepção com o conceito de espaço biográfico para entender as relações entre os discursos pertencentes a este espaço.

## 2.4

### O espaço biográfico e o sistema literatura

Na ótica de Schmidt, a literatura é concebida como um sistema que funciona por meio de ações comunicativas, não sendo autônomo, já que se relaciona com todos os demais sistemas que, em conjunto, constroem o sistema social. Nessa visão, a sociedade é um sistema geral de ações comunicativas, formado por vários

subsistemas comunicativos, que, por sua vez, contêm outros subsistemas, como pode ser visualizado na figura abaixo:



(SCHMIDT apud FIGUEIREDO, 2006, p. 56)

A sociedade funciona, nesse modelo, como conjunto geral que denomino aqui *sistema de primeiro nível*. Os *sistemas de segundo nível* são aqueles que Schmidt denomina de “sistemas de comunicação”, sendo alguns deles a “política”, a “economia”, a “ciência” e a “cultura”, entre outros. Esses sistemas são estruturados a partir das relações com outros subconjuntos que os formam, os “campos constituintes”, que chamo de *sistemas de terceiro nível*. Pensando no sistema “cultura”, um sistema de segundo nível, os sistemas de terceiro nível que o formam são “educação”, “arte”, “religião”, entre outros. Partindo para o sistema “arte”, os *sistemas de quarto nível* que o formam, ou os “elementos do sistema” como os chama Schmidt, são a “pintura”, a “literatura”, a “dança”, o “cinema”, entre outros. O sistema “literatura”, meu foco neste trabalho, é formado por elementos – os *sistemas de quinto nível* – como o “drama”, a “lírica”, a “épica”, entre outros. Por último, temos o que Schmidt chama de “manifestações”, que são

as materialidades comunicativas dos sistemas de quinto nível, ou seja, a realização concreta destes. Há de se notar que, apesar do diagrama não abranger níveis mais específicos, bastaria que nos centrássemos em elementos menores pertencentes às “manifestações” para chegar a outros possíveis subsistemas.

De acordo com esse modelo, o sistema geral “sociedade” funciona a partir de interrelações entre seus múltiplos subconjuntos, que ocorrem em todos os níveis. Tentarei exemplificar seu funcionamento. Pensemos no sistema de quarto nível denominado “literatura”, que é parte integrante do sistema de terceiro nível “arte”. Vejamos como um evento histórico – a Reforma Protestante, por exemplo – teve implicações que, por meio dessa cadeia de interrelações, afetaram esse sistema. A partir dessa alteração no sistema de terceiro nível “religião”, a concepção de sujeito foi alterada, mudando, assim, a forma como o indivíduo era concebido, gerando o paradigma do sujeito centrado. Com essa mudança, oriunda do sistema “religião”, o sistema “arte” passou a ter uma nova concepção paradigmática de sujeito. No sistema “literatura” surgiram, então, narrativas com sujeitos centrados, culminando em romances como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, por exemplo. Sem essa mudança no sistema “religião”, talvez uma obra desse tipo não pudesse existir. Isso mostra que entre todos os sistemas, sejam quais forem seus níveis, existem intercâmbios e influências recíprocas, efetuando mudanças estruturais. O que intento aventar é que quaisquer sistemas podem interagir e influenciar o sistema literatura, complexificando seus processos internos.

O espaço biográfico, como o entendo, pode ser identificado como um desses sistemas e suas formas discursivas como as manifestações concretas dele. Contudo, parte dessas formas, como a autobiografia, por exemplo, se situam em sistemas como “história”, assim como outras pertencem a entrelugares, caso do romance autobiográfico. A concepção do espaço biográfico permite unir em um sistema único gêneros textuais de naturezas diferentes. Mais do que isso, a atualização que proponho para duas dessas manifestações – a leitura dialógica da autobiografia e do romance autobiográfico – cria um espaço de interseção entre os sistemas “história” e “literatura”. Minha proposta aponta, portanto, para um dos processos mais importantes no que tange a ações comunicativas: o processo de recepção.

Pensando no processo de recepção a partir da noção de sistemas e de ações comunicativas, retorno ao modelo de Schmidt, que concebe quatro tipos dessas ações no sistema literatura: a produção, a mediação, a recepção, e o pós-processamento. O momento de produção envolve ações responsáveis pela criação de textos que são considerados por seus produtores como literários. A mediação abarca ações que tornam um produto acessível a outros agentes, como a própria distribuição do texto, assim como as estratégias de *marketing* que o fazem conhecido e consumível para um determinado público. A recepção envolve ações de apropriação e produção de sentido. Por último, temos o pós-processamento, que diz respeito a ações posteriores à recepção, como a análise crítica e interpretações acadêmicas, por exemplo.

Para compreendermos o funcionamento e a complexidade do sistema, ofereço alguns exemplos. As ações de recepção interagem com ações de produção ao passo que o público leitor atribui sentido ao texto. Todavia o campo acional da recepção também interage com o campo da mediação, visto que a leitura de uma obra é influenciada por sua própria mediação. Ações de pós-processamento – como uma crítica positiva por parte de um especialista, por exemplo – podem gerar expectativas diferentes no leitor, interferindo, assim, nas ações de mediação, que, por sua vez, influenciam as ações de recepção. Ações de pós-processamento podem também interferir no campo acional de produção literária, quando, a partir de uma crítica, um autor decide rever certas características em sua escrita ao contemplar um novo projeto. Essas interações são denominadas de processos literários que, por seu lado, são influenciados pela unidade histórias&discursos.

Ao pensarmos no processo recepcional especificamente e levarmos em consideração as diferentes histórias e os variados discursos que informam os horizontes de expectativas de diferentes leitores, poder-se-ia concluir que as atualizações de um dado texto ocorrem de formas diversas<sup>18</sup>. Os sentidos atribuídos a determinados textos diferem entre si, em função dos distintos quadros referenciais que formam o horizonte de expectativas do leitor. Nesse sentido, em discursos autobiográficos, a autoimagem intencionada pelo escritor e a imagem

---

<sup>18</sup> Para uma discussão acerca da recepção literária vista por um prisma construtivista, conferir o artigo “Proposta por uma história de recepções literárias num viés construtivista” (2012), de minha autoria. Nesse artigo, discuto a historiografia literária como concebida por Hans Robert Jauss, relacionando-a a questões construtivistas.

construída pelo leitor podem não coincidir, como tampouco as imagens construídas por diferentes leitores em diferentes contextos sócio-histórico-culturais. A imagem construída de Rousseau por minha leitura de suas confissões certamente difere daquela de um leitor francês contemporâneo, assim como daquela construída por um francês que viveu quando da publicação original.

Levando em consideração as características processuais do sistema literatura e sua natureza relacional, assim como questões relativas à construção de autoimagens/imagens por parte de autobiógrafos e de seus leitores e o espaço biográfico como lugar de cotejo entre escritas de si, proponho uma espécie de recepção complementar entre o romance autobiográfico e a autobiografia. A meu ver, o romance autobiográfico deve ser entendido como configuração híbrida, como um discurso existente no entrelugar do factual e do ficcional. Para que entendamos como funciona o discurso híbrido do romance autobiográfico, faz-se necessário apontar as principais características do discurso ficcional. Diversas fontes usadas nesta discussão parecem contraditórias, contudo, compreendo que várias de suas contribuições possam ser articuladas de forma produtiva, tais como *The Rhetoric of Fiction* (1983), de Wayne Booth; *A lógica da criação literária* (1986), de Käte Hamburger; *Como funciona a ficção* (2008), de James Wood; *Why Fiction?* (1999), de Jean-Marie Schaeffer; *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1976), de Wolfgang Iser; *Teoria do efeito estético* (2003), de Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba; e textos diversos, coletados no livro *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (2011), organizado por Luiz Costa Lima.

A partir das fontes citadas, podem-se identificar basicamente dois tipos de abordagem em relação ao texto ficcional: um de ordem linguística, com o intuito de mostrar o funcionamento de alguns dos elementos textuais de narrativas ficcionais; o outro baseado em sistemas comunicativos, mostrando as formas de abordagem e consequentes construções dos significados do texto literário por parte do leitor. O primeiro tem caráter mais estrutural, com ênfase sobre a análise do texto propriamente dito, ao passo que o segundo acentua uma concepção relacional, visto que privilegia processos recepcionais.

Jean-Marie Schaeffer inventaria alguns elementos que podem ser vistos como índices de ficcionalidade (SCHAEFFER, 2010, p. 238-239), entre eles o uso

de verbos que descrevem processos internos aplicados a personagens, tais como “sentir”, “pensar”, “acreditar” e “refletir”. Estes sugerem o acesso à interioridade das personagens, nos levando a enxergar o mundo por meio de suas perspectivas. Tais verbos, normalmente não utilizados para falar de terceiros em discursos não-ficcionais, são somente usados em primeira pessoa, já que temos acesso apenas a nossa própria esfera íntima<sup>19</sup>. Outros índices cujos resultados são semelhantes referem-se ao uso do discurso indireto livre e do monólogo interior.

O uso de diálogos, especialmente se ocorridos em momentos distantes daqueles relatados na narrativa, é destacado por Schaeffer como outro índice (p. 238). Além desses, ele se atém a duas questões importantes: a relativização dos tempos verbais e dos advérbios de tempo e lugar na escrita ficcional. No entanto, é preciso levar em conta a sua inserção em um contexto francófono, em que o uso dos tempos verbais na ficção é um pouco mais específico em comparação com outras línguas ocidentais, como o português, o inglês, o espanhol ou o italiano. Ao abordar a noção da destemporalização do pretérito, James Wood sinaliza a existência de um tipo de pretérito na língua francesa utilizado praticamente apenas em narrativas ficcionais, que, por sua vez, soaria um tanto artificial se usada no cotidiano. Em suas palavras:

A verdadeira causa da obsessão francesa com a fraude do realismo – e com a narrativa literária em geral – tem a ver com o passado simples em francês, um passado verbal reservado unicamente para escrever sobre o passado, e que não é usado na fala. A literatura francesa, em outras palavras, tem uma linguagem exclusiva própria para o artifício, e assim, para alguns espíritos, deve parecer insuportavelmente “literária” e artificial. (WOOD, 2011, p. 200)

No livro *A lógica da criação literária* (1986), Käte Hamburger aborda, entre outros, o assunto da temporalidade como referência paradigmática para o reconhecimento da linguagem ficcional. Seu objetivo declarado é definir a dicotomia entre literatura e realidade (HAMBURGER, 1986, p. 1). Numa

<sup>19</sup> Na realidade, esses verbos são utilizados em discursos não-ficcionais quando nos referimos a outras pessoas, mas em um sentido conclusivo, não assertivo. Se lemos em um relato jornalístico uma passagem como “Felipão não acreditava em vitória da França nas quartas”, isso não quer dizer que adentramos a interioridade da figura real em questão, mas sim que o jornalista concluiu, a partir de indícios apresentados, que tal processo interno ocorreu (cf. HAMBURGER, 1986, p. 58).

abordagem linguística, no sentido de mostrar aspectos formais típicos da criação literária, ela analisa a noção de enunciação nas escritas factual e ficcional.

Hamburger parte dos três gêneros clássicos da literatura: a épica, o drama e a lírica, excluindo o último da escrita ficcional. Tal escolha se explica pelo foco sobre a questão da enunciação. Para a autora, todo enunciado é um ato linguístico performado por sujeitos ao se referirem a objetos. A estrutura da enunciação depende desse pressuposto (p. 20). Subjacente a essa concepção encontra-se o postulado de que todo enunciado é real, o que não pressupõe uma visão do real como verdadeiro ou falso. O que está em jogo é a existência de sujeitos reais que se referem a objetos, concretos ou não, e que são origem das declarações realizadas acerca destes<sup>20</sup>. Desse modo:

*A enunciação sempre é real, porque o sujeito-de-enunciação é real, porque, com outras palavras, uma enunciação somente pode ser constituída por um sujeito-de-enunciação real, autêntico. E a noção de realidade que se apresenta nesta relação não mais está sujeita a diversas interpretações epistemológicas, mas é compreensível num só sentido inequívoco, fundamentado no do próprio sujeito, ou mais exatamente: vale somente neste sentido inequívoco. É somente com o esclarecimento da noção de realidade concernente ao sujeito-de-enunciação que se pode iluminar a estrutura do enunciado de realidade, i.e., também a relação sujeito-objeto, e, precisamente, analisar completamente a autonomia do objeto, já mencionada, da sua forma expressa. (p. 30-31)*

Entende-se, por essa razão, que os discursos factuais se estruturam a partir da existência, no âmbito do real, de um sujeito-de-enunciação que faz declarações sobre os objetos a que se refere. Tais declarações podem apenas representar opiniões desse sujeito, não sendo, assim, passíveis de verificação. Deve-se salientar que outros sujeitos referidos na enunciação são também considerados objetos em discursos factuais. Declarações sobre esses outros são, na verdade, conclusões construídas a partir da articulação de diferentes indícios. Nessa perspectiva, enunciados representam o campo da vivência do sujeito-de-

<sup>20</sup> É importante frisar que Hamburger segue uma visão hegeliana em se tratando da realidade. Como ela própria explica, nessa perspectiva a realidade existe, mas só pode ser captada pelo ser humano por meio do discurso. Ao lermos discursos sobre o real, somos levados a imaginá-lo, para que, assim, possamos compreendê-lo, em pensamento (p. 7). Entende-se, a partir disso, que o enunciado é um símbolo do real, mas não o real em si (p. 15). Essa visão em muito se assemelha à perspectiva construtivista que tomo como pilar de minha tese, principalmente se considerarmos a noção de “ficções operacionais”.



enunciação, correspondendo a sua perspectiva sobre o real, o que Hamburger traduz da seguinte forma:

O enunciado, porém, é uma situação formalizada, estabelecida nas diversas modalidades proposicionais, que não apresenta problemas relativos à sua origem e natureza, como o conhecimento. É uma estrutura sujeito-objeto, exatamente verificável em cada caso no sentido de sua respectiva subjetividade e objetividade. Resumindo, podemos definir a natureza do enunciado de realidade como “*o que foi enunciado é o campo da experiência ou de vivência do sujeito-de-enunciação*”, que não é mais do que uma nova expressão para a afirmação de que existe uma relação polar entre o sujeito e o objeto-de-enunciação. (p. 34)

Em outras palavras, nosso conhecimento não corresponde ao real em si, mas trata-se de conclusões acerca da realidade, configuradas por agentes diversos em discursos, ou como diria Schmidt, “*histórias&discursos*”. Em sentido semelhante, Hamburger supõe que “*o sistema de enunciação da linguagem é o correspondente verbal do próprio sistema de realidade*” (p. 34-35). A teórica, então, propõe, em lugar de estabelecer a diferença entre literatura e realidade, traçar a distinção entre literatura e enunciação de realidade (p. 37).

Nessa ótica, entende-se também sua elaboração da noção de “*eu-origo*” como a figura que marca a origem da enunciação, seu ponto zero, aquele sujeito cuja experiência é transmitida na enunciação, representado pelo sujeito-de-enunciação (p. 47). Para que um enunciado seja considerado real, a existência dessa *eu-origo* deve ser verificável na realidade concreta. Seguindo tal pressuposto, na escrita autobiográfica, a *eu-origo* corresponderia à pessoa real cuja existência pode ser comprovada, e, nesse sentido, seu relato seria um enunciado de realidade, mesmo que represente somente suas opiniões.

Essa concepção encontra-se na base da análise do efeito do enunciado de realidade sobre a noção de temporalidade. O uso dos tempos verbais de pretérito faz com que as ações narradas em enunciados de realidade sejam apreendidas como pertencentes ao passado tanto do enunciador quanto do receptor, a exemplo da autobiografia, em que as situações relatadas são vistas pelo leitor como o passado do autor, *eu-origo* do discurso em questão.

É nesse ponto que reside a diferença entre os discursos que se propõem como factuais (considerados por Hamburger sempre como enunciados de realidade) e aqueles que não assumem comprometimento com a realidade, ou seja,

ficcionais. Na ficção, em lugar de uma eu-origo, existem várias eu-origines. De acordo com Hamburger, a partir do momento em que sabemos que temos um romance em mãos, se estabelece uma espécie de pacto ficcional, que impede nossa referência à eu-origo do autor. Sabemos que o narrado provém, em primeira instância, da eu-origo do narrador, figura inventada pelo autor e, portanto, ficcional. No caso do romance moderno, que tem como um de seus principais recursos retóricos a variedade de pontos de vista, os enunciados provêm de eu-origines diversos: as diferentes personagens. De acordo com esse argumento, se a origem de um enunciado não se encontra em uma eu-origo real, e sim em eu-origines fictícias (narrador e personagens), esse enunciado não pode ser real, mas sim ficcional:

A ficção épica é definida do ponto de vista da Teoria Literária unicamente pelo fato de, primeiramente, não conter uma eu-origo real e, secundariamente, por conter obrigatoriamente eu-origines fictícias, isto é, sistemas de referência que nada têm a ver epistemologicamente, e com isso temporalmente, com um eu-real, do autor ou do leitor, que experimente a ficção de uma maneira ou de outra. (p. 52)

Por conseguinte, não sendo possível buscar a origem do discurso em uma eu-origo real, nossa experiência da temporalidade na narrativa ficcional é diferente daquela do enunciado de realidade. No discurso ficcional “o pretérito perde a sua função gramatical, que é a de designar o passado” (p. 46). Apreendemos as situações narradas na ficção no tempo presente, mesmo sendo apresentadas no tempo verbal do pretérito, pois o acesso às subjetividades das personagens e a suas experiências ocorre simultaneamente ao tempo em que as experimentam. As personagens deixam de ser apenas objetos, como os outros no real, se configurando como sujeitos. Assim, de acordo com Hamburger:

Mesmo sem a existência de um “hoje”, de uma data definida ou coisa parecida, que indiquem um “presente” – não restrito, mas estendido intencionalmente de acordo com a experiência subjetiva – experimentamos o enredo de um romance como acontecendo “agora e aqui”, como a experiência de seres fictícios (como diz Aristóteles: atuantes) – o que não significa nada além de nossa experiência de seres humanos em sua eu-origo fictícia, à qual se referem todas as possíveis indicações temporais, como as demais indicações. (p. 68)

Essa possibilidade epistemológica específica do discurso ficcional, a de apresentar a eu-originidade (ou a subjetividade) de uma terceira pessoa (um

outro), permite presentificar a vivência de personagens ficcionais (p. 58). Por essa razão, os recursos retóricos adquirem efeitos diferentes nos discursos ficcionais em comparação com seus usos nos discursos supostamente factuais. Os advérbios dêiticos, por exemplo, perdem seu efeito de pretérito, sendo presentificados durante a recepção. Os verbos de ações internas não são usados de forma conclusiva, mas mostram os sentimentos das personagens, além de seus pensamentos e convicções. Consequentemente, podemos enxergar as motivações dos outros, experimentando-as por meio de suas subjetividades, situação impossível na vida real (BOOTH, 1983, p. 3).

Em compensação, as situações apresentadas na escrita factual não podem ser presentificadas para o leitor, mesmo em relatos autobiográficos, em que a subjetividade do autor parece, a princípio, estar totalmente exposta. Nesse caso específico, o autobiógrafo busca atualizar os eventos vivenciados. Além disso, a sua narrativa se origina de sua subjetividade, sendo ele a *eu-origo* do enunciado. Esses requisitos pareceriam trazer, em primeira instância, as condições necessárias para que sua história pudesse ser presentificada durante a leitura. Contudo, o autobiógrafo não pode reviver os momentos que narra, apenas pode dar suas impressões acerca deles por meio da reconstituição efetuada a partir de sua memória. Ele não pode traduzir exatamente os seus sentimentos ou impressões na ocasião da vivência dos acontecimentos, mas apenas transmitir sua lembrança. Destarte, o leitor pode apenas presentificar o momento de lembrança, fazendo com que os eventos sejam lidos na qualidade de acontecimentos passados. Se considerarmos, então, as questões concernentes às diferentes instâncias da autobiografia, levantadas por Ulla Mussara (1990), o leitor não tem como presentificar nem mesmo esse momento de lembrança do autor, pois, durante sua leitura, ele pode apenas se ater às figuras do narrador e/ou da personagem narrada, instâncias criadas pelo autor real, que não correspondem a este. Reportamo-nos, no máximo, a fragmentos textuais do autor.

Resumindo as considerações acerca do espaço biográfico e do sistema literário, vimos que, por uma perspectiva linguística, o discurso factual e o discurso ficcional estabelecem seus limites a partir da questão da enunciação. No discurso factual temos uma *eu-origo* real que emite declarações sobre objetos, originadas da vivência ou experiência do sujeito-de-enunciação. Essa *eu-origo*

real faz com que o leitor aborde as situações narradas não apenas como reais, mas também como de fato existentes no passado. No discurso ficcional, há várias *eu-origines*, que são apreendidas de maneira a presentificar as situações que vivenciam.

Essa linha de pensamento destaca algumas características textuais do discurso ficcional, além de apontar certos efeitos que elas geram no leitor. Nesse contexto, creio ser necessário analisar igualmente o funcionamento da ficção por um prisma acional, iniciando a discussão com pressupostos da estética da recepção e do efeito e a sua aplicação específica em processos de recepção do texto ficcional.

Um dos pontos de concordância da maioria dos teóricos da literatura – em especial os comprometidos com a visão da estética da recepção – consiste na questão do estranhamento. Para teóricos como Wood (2011), Lima (2011), Stierle (in LIMA 2011), Borba (2003) e Iser (1980), a literatura apresenta aspectos da vida cotidiana e do senso comum por prismas distintos dos usuais, provocando, desse modo, o efeito de estranhamento. Esta “despragmatização do familiar” (BORBA, 2003, p. 41) seria uma espécie de ruptura efetuada em nossos quadros de referência, que nos faria questionar sua validade, para, então, reconstituí-los (cf. STIERLE in LIMA, 2011, p. 155-156). Na leitura do repertório teórico de Wolfgang Iser por Maria Antonieta Borba, a questão é apresentada como se segue:

Em toda época, há um sistema social e de pensamento que se revela dominante sobre outros sistemas considerados, por isso mesmo, subsistemas. O sistema dominante possui uma estrutura de aspectos reguladores, estabelecendo uma ordem hierárquica, em que algumas normas são aceitas, algumas negadas e outras, neutralizadas. Como a literatura apresenta-as em estranha forma de combinação, tal hierarquia aí é posta em questão. E isso é feito através da *reorganização horizontal* do *repertório*, no sentido de se apresentarem as normas de tal modo que elas se tornam desprovidas da validade que possuíam no contexto referencial. (BORBA, 2003, p. 40-41).

Nesse viés, o efeito de estranhamento provoca um deslocamento do nosso olhar a favor do foco sobre outras características do real, singularizando-as ao retirá-las de seus lugares comuns. Assim, percebemos o mundo de maneira diferente da automatizada. Articulando o conceito schmidtiano de sistemas e sua

noção de histórias&discursos com pontos de vista de teóricos que defendem ser o estranhamento a função social da literatura, poderíamos definir a escrita ficcional como discurso que questiona a hierarquia presente em outros sistemas sociais, ao provocar rupturas com o propósito de reorganizar tal hierarquia.

Nessa hipótese torna-se importante investigar o funcionamento da literatura como processo comunicacional, o que implica analisar o conceito de recepção. De acordo com Stierle, a recepção “abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas” (STIERLE in LIMA, 2011, p. 121). Em outros termos, a recepção dá conta não apenas da apreensão do significado de um texto, mas também dos afetos por ele provocados e de suas ações decorrentes. Deve-se salientar que a teoria da recepção não entende o texto literário como contendo uma significação única, mas uma pluralidade de significados, atualizados pelo leitor durante o processo de leitura. Na verdade, Wolfgang Iser afirma que o significado não é um objeto a ser definido, mas antes um “efeito” a ser experimentado (ISER, 1980, p. 10). Grosso modo, o funcionamento do ato de leitura ocorre da seguinte forma: sendo o texto estruturado por diferentes fragmentos, cabe ao leitor articulá-los, assim, construindo ativamente seu significado. O reagrupamento dos fragmentos ou signos textuais ocorre de maneiras variadas, dependendo dos quadros de referência ativados pelos distintos leitores. Segundo Iser:

In literary works (...) the message is transmitted in two ways, in that the reader ‘receives’ it by composing it. There is no common code – at best one could say that a common code may arise in the course of the process. Starting with this assumption, we must search for structures that will enable us to describe basic conditions of interaction, for only then shall we be able to gain some insight into the potential effects inherent in the work. These structures must be of a complex nature, for although they are contained in the text, they do not fulfill their function until they have affected the reader. Practically every discernible structure in fiction has this two-sidedness: it is verbal and affective. The verbal aspect is the fulfillment of that which has been prestructured by the language of the text. Any description of the interaction between the two must therefore incorporate both the structure of effects (the text) and that of response (the reader). (p. 21)

Nessa perspectiva, a participação ativa na construção do significado é proporcional à existência de lacunas no texto, que deverão ser preenchidas pela intuição do leitor. No caso de textos factuais, o autor procura deixar o menor

número possível de lacunas, limitando a participação construtiva do leitor, à medida que visa informar, assim tornando os objetos descritos mais tangíveis ou perceptíveis, no sentido de serem apreensíveis de forma mais concreta. Em comparação, o texto ficcional é atravessado por lacunas, que são em parte preenchidas com a participação ativa do leitor. Nesse caso, por mais minuciosa que seja a descrição de uma situação ou um objeto, eles são imaginados pelo leitor, não percebidos, sendo frutos de um processo de *ideação*.

Uma das principais questões na teoria de Iser se refere à dicotomia entre percepção e ideação. De acordo com o teórico, a condição para a percepção de um objeto é sua presença, ao passo que a ideação pressupõe sua ausência. Podemos perceber objetos ou situações em perspectivas variadas, mas a percepção demanda sua presença. No caso da ideação, formamos imagens mentais de objetos ou situações descritas. Os signos textuais nos dão apenas orientações para sua construção imaginária (p. 137).

O processo de ideação não cria imagens mentais apenas no sentido visual. Elas são também fragmentos que podem ser entendidos como novos significantes, que carregam certos sentidos acerca dos possíveis significados do texto. Como já aventado, em textos literários, por mais detalhada que seja uma descrição, tendemos a não entendê-la como mera descrição, mas tentamos imaginar o que ela supostamente pretende comunicar (p. 138). Quando ideamos aquilo que é apresentado em textos ficcionais, intuímos o que lhes falta, seja seu efeito potencial ou até mesmo um detalhamento mais minucioso do objeto ou da situação. Dito de outro modo, ao preencher esses espaços vazios, criamos tais objetos ou situações à nossa própria maneira.

O processo de ideação não ocorre apenas no nível de objetos ou de situações, mas também em relação ao que ocorrerá com as personagens, quais serão as consequências de suas escolhas, que reviravoltas poderão acontecer. Esse processo é desencadeado porque apreendemos as situações enfrentadas pelas personagens por meio de suas subjetividades, estabelecendo, assim, certa empatia e identificação com elas. Passamos, dessa forma, a nos preocupar com os destinos dessas figuras que povoam o mundo ficcional. Como argumenta Wayne Booth, nos importamos com as personagens literárias, sejam elas heróis ou vilões, pois as vemos como seres humanos (BOOTH, 1983, p. 130).

Prosseguindo com sua argumentação, Iser relaciona a literatura à função de frustração de expectativas que criamos em torno dos destinos das personagens, ou seja, à produção de rupturas em relação a nossas ideias. Esse efeito nos impele a buscar na memória os fragmentos textuais que nos fizeram idear o não acontecido, o que nos confronta com a inadequação dos quadros de referência utilizados no processo de ideiação, levando-nos a reestruturá-los. Igualmente, passamos a abordar os fragmentos que nos induziram a uma ideiação equivocada por uma nova perspectiva, sugerida pelos novos fragmentos responsáveis pela ruptura de nossas expectativas, gerando, então, novas expectativas. Assim, o significado do texto passa por constantes reestruturações ao longo de nossa leitura, tratando-se, portanto, de um processo de retroalimentação, detalhado por Iser na seguinte argumentação:

In most literary texts, however, the sequence of sentences is so structured that the correlates serve to modify and even frustrate the expectations they have aroused. In so doing, they automatically have a retroactive effect on what has already been read, which now appears quite different. Furthermore, what has been read shrinks in the memory to a foreshortened background, but it is being constantly evoked in a new context and so modified by new correlates that instigate a restructuring of past syntheses. This does not mean that the past returns in full to the present, for then memory and perception would become indistinguishable, but it does mean that memory undergoes a transformation. That which is remembered becomes open to new connections, and these in turn influence the expectations aroused by the individual correlates in the sequence of sentences. (ISER, 1980, p. 111)

Para melhor compreensão dessa dinâmica, me sirvo de um exemplo pessoal, que se refere a minha primeira leitura do clássico *Great Expectations* do romancista inglês Charles Dickens. Creio que o efeito provocado não foi apenas gerado em mim, por meio de minha leitura, pois os próprios elementos do texto apontam para a quebra de expectativas que mencionarei. Quando li o romance pela primeira vez, tive a impressão de que a amargurada personagem Miss Havisham não poderia ser uma pessoa tão ruim quanto parecia. O protagonista, Pip, acreditava ser ela a sua benfeitora secreta. Durante boa parte do livro, criei expectativas, talvez em função de minha identificação com Pip, de ver Miss Havisham ser revelada na condição dessa benfeitora. Isso me fez, portanto, construir a personagem de uma forma determinada. Tive uma imensa surpresa, assim como Pip, quando se revela que seu benfeitor secreto é Abel Magwitch, o

ladrão que ele ajuda no início do romance. A minha imagem em torno da figura de Miss Havisham foi totalmente destruída com essa revelação. Se até esse ponto do livro a personagem não me parecia tão amargurada, ela passou a ser construída por mim como uma pessoa terrível, alguém que não nutria nenhum amor pelo próximo. As ações perversas que Miss Havisham havia cometido no início da narrativa me pareciam apenas uma tentativa por parte dela de construir uma autoimagem de pessoa cruel. A partir da revelação, passei a enxergar tais ações por outro prisma. Miss Havisham veio a se tornar ainda mais amarga do que me parecera no início.

A frustração de minhas expectativas durante a leitura do clássico dickensiano ocorreu em função do desconhecimento da identidade do benfeitor de Pip durante a leitura de boa parte do romance. Esse suspense é exemplar para entender a estratégia de composição de textos ficcionais na visão da teoria da recepção. Os elementos vazios do texto ou “índices de indeterminação”, presentes em textos literários, são as marcas distintivas tanto em relação a teoremas quanto a mensagens pragmáticas (LIMA, 2011, p. 25). Esses índices são atualizados pelo horizonte de expectativas do leitor, ou seja, pelo quadro de referências ativado no momento de leitura. Para Iser, os vazios funcionam como pistas que incitam o leitor a combinar diferentes fragmentos textuais em busca de um sentido. Consequentemente, quando o leitor passa a conectar esses fragmentos, inicia-se o processo de ideação e os vazios tendem a desaparecer gradativamente (ISER, 1980, p. 182-183).

Os índices de indeterminação resultam do uso de diferentes estratégias, entre as quais se destaca a divisão do enredo em capítulos. Esses cortes promovem o surgimento de vazios no texto, visto que interrompem sua linearidade contínua, servindo como convites ao leitor para imaginar os elos perdidos entre os eventos narrados em capítulos distintos. Outros índices de indeterminação ocorrem por meio da apresentação abrupta de novas personagens e da consequente mudança do foco narrativo. A mudança no ponto de vista é também uma das técnicas que geram vazios, na medida em que confunde o leitor. Dessa forma, somos forçados a conectar as diferentes partes na tentativa de preencher imaginativamente as lacunas deixadas e construir, a partir dessa combinação, o significado do texto literário (p. 196-197).



Os índices de indeterminação funcionam, portanto, como os pontos de referência que estruturam a organização do campo referencial que faculta a leitura de textos ficcionais (p. 197-198). Com isso, o leitor pode criar uma ordem para a narrativa, sequenciando tais vazios. Esse processo tem a seguinte configuração:

The blank in the fictional text appears to be a paradigmatic structure; its function consists in initiating structured operations in the reader, the execution of which transmits the reciprocal interaction of textual positions into consciousness. The shifting blank is responsible for a sequence of colliding images which condition each other in the time-flow of reading. The discarded image imprints itself on its successor, even though the latter is meant to resolve the deficiencies of the former. In this respect, the images hang together in a sequence, and it is by this sequence that the meaning of the text comes alive in the reader's imagination. (p. 203).

Obviamente, essa sequenciação baseada em índices de indeterminação do texto pode ser percebida de maneiras diversas, dependendo do *background* sócio-histórico-cultural do leitor. É por essa razão que Lima opta pelo termo “suplementação” em lugar de complementação dos vazios, porque a participação ativa do leitor se pauta no gesto de suplementá-los com elementos de sua própria imaginação (LIMA, 2011, p. 26).

Iser aponta os índices de indeterminação como o ponto-chave da distinção entre os discursos ficcionais e os factuais. Textos factuais, cuja intencionalidade é informar ou provar argumentos, são baseados na necessidade de fazer referência a objetos que possam ser facilmente observados. Dessa forma, o discurso factual deveria tentar eliminar índices de indeterminação, minimizando a participação do leitor, processo estratégico quase oposto ao do discurso ficcional.

Como já visto, há também diferenças no efeito gerado nos sistemas sociais. Ao abordar discursos factuais, usam-se quadros de referência disponíveis na vivência cotidiana, que nos permitem construir significados estáveis. O discurso ficcional gera efeitos completamente diferentes, ao apontar a insuficiência de tais quadros para a construção de sentido, demandando, assim, a reorganização de nossos campos referenciais. Na concepção schmidtiana da unidade histórias&discursos, o texto literário tem o poder de influenciar outros sistemas, promovendo constantes mudanças na organização de sistemas sociais. Na argumentação de Iser, a linguagem literária despragmatiza as convenções sociais, possibilitando questionar sua validade (p. 61). Nessa capacidade se encontra um

dos valores mais significativos da literatura em sua relação com a realidade, pois ela é capaz de reincorporar as deficiências dos modelos de realidade dos sistemas de comunicação pragmáticos e, ao mesmo tempo, questionar e rearranjar tais sistemas (p. 72). Segundo Borba, o caráter funcional da literatura reside nessa possibilidade de alterar o horizonte experiencial do leitor, na medida em que ela conduz o “receptor a um processo de entendimento de si e da sociedade. Não pode, portanto, o leitor sair da leitura do mesmo modo como entrou” (BORBA, 2003, p. 34).

Em uma perspectiva mais abrangente, poder-se-ia argumentar que a literatura contribui ativamente para a construção de saberes no âmbito social, por questionar quadros referenciais estabilizados, promovendo alterações. É esse poder afetivo da literatura que entendo ser central para a discussão levantada nesta tese. Considerando a questão dos afetos e sua importância para esta tese, proponho discuti-los na próxima seção.

## 2.5

### **A literatura e a questão dos afetos**

Os chamados estudos dos afetos não configuram um corpo teórico organizado, apresentando diferentes linhas de pensamento e, portanto, variadas trilhas a percorrer. Ao considerar tal fator, surge a necessidade de construir um arcabouço teórico, sem o qual a discussão levantada nesta tese não poderia prosseguir. Em função disso, promovo um recorte, ciente da impossibilidade de percorrer as diferentes vias dos estudos dos afetos que se configuram no momento presente.

Na discussão atual sobre os afetos prevalece a perspectiva que não estabelece divisão entre corpo e mente. Nessa visão, a construção de conhecimento acerca do mundo é tematizada como processo de interrelações entre ambos, em que estímulos que captamos são, primeiramente, condicionados por nossos sentidos e, então, transformados em imagens mentais. Deve-se salientar que essas imagens não se referem apenas às de natureza visual. Consoante

António Damásio, a mente converte estímulos em imagens visuais, táteis, olfativas, auditivas e gustativas (DAMÁSIO, 2011, p. 116), chamadas de “afecções” na terminologia de Spinoza.

Elas são organizadas pela mente e transformadas em mapas, que constituem nossa memória afetiva. É nesse sentido que se entende a definição de memória como concatenação de afecções (SPINOZA, 2010, p. 111). A memória funciona como quadro de referências que condiciona as respostas aos estímulos do mundo exterior. Esse processo responsivo gera determinados estados do corpo, os afetos, que promovem determinadas ações e reações. Em outras palavras, o afeto pode ser entendido como a resposta ativa provocada por estímulos externos e condicionada por mapas que formam nossa memória, na qualidade de organizações de afecções previamente experimentadas (p. 163).

Visto que a formação das afecções depende de nossos sentidos, as construções que fazemos para compreender os estímulos da realidade, assim como as respostas a tais estímulos, são dependentes de nosso corpo (p. 99). Nessa ótica, mente e corpo são interligados, o que significa, portanto, que um condiciona o funcionamento do outro e vice-versa.

Em teoria, todos seríamos dotados das mesmas capacidades de recepção dos afetos, mas, como afirma Spinoza, cada corpo é afetado de forma singular, por uma série de razões. Ainda que dois indivíduos recebam o exato mesmo estímulo, seus corpos poderão captá-lo de maneiras diferentes, construindo mapas mentais distintos. Além disso, nossos campos experienciais, formados por mapas construídos com base em experiências pregressas, influenciam o processamento de estímulos. Isso impede que indivíduos tenham exatamente a mesma resposta ao exato mesmo estímulo, pois seus campos experienciais nunca serão iguais (p. 101).

A questão mais importante na discussão levantada nesta seção diz respeito à noção de presentificação de afetos gerados por estímulos que simulam a existência de objetos ou situações que estão ausentes. De acordo com Spinoza, a “mente poderá considerar como presentes, ainda que não existam nem estejam presentes, aqueles corpos exteriores pelos quais o corpo humano foi uma vez afetado” (p. 109). Esse efeito se deve ao mapeamento por nossa memória de imagens ou afecções que experimentamos. Quando ativada, a memória pode gerar

sensações similares às experimentadas anteriormente. Ou seja, o corpo poderá simular estados semelhantes àqueles já experimentados, simplesmente por meio da imaginação, sem a necessidade de um estímulo concreto que o afete.

Tal ideia é desenvolvida por Damásio pela noção dos dispositivos mentais identificados como mecanismo de “como se”, que funciona quando a mente simula mapeamentos mentais/corporais já experimentados – arquivados na memória – gerando respostas, mesmo sem a existência de estímulos (DAMÁSIO, 2009, p. 121-128). A transformação do mapeamento dos estados do corpo e das respostas produzidas pelos estímulos captados em uma espécie de arquivo de memória afetiva produz diretrizes de conduta para o corpo, entendidas como reduções de experiências vividas, i.e., interpretações internalizadas. Entendo que o dispositivo do “como se” é identificável com as mencionadas ficções operacionais, e, indiretamente, com o funcionamento de nossas ações e comunicações por meio da noção schmidtiana da unidade histórias&discursos.

Essa unidade funciona, de certa forma, como arquivo de memória para nossa conduta, ou melhor, como base para nossos quadros de referência. As reações que temos diante de situações variadas têm sua origem, nessa perspectiva, em ficções operacionais. Aprendemos a agir, muitas vezes, por meio das histórias e discursos internalizados no decorrer de nossas vidas.

Quando nos defrontamos com situações que não nos dizem respeito, podemos reagir de forma semelhante à que reagiríamos caso as situações nos dissessem respeito. Em outras palavras, podemos ser também afetados por situações hipotéticas, mesmo que não as tenhamos vivenciado. Exemplifico: assisto ao telejornal local e vejo uma notícia em que um cidadão levou um familiar à beira da morte ao hospital, mas não foi atendido; não estou, naquele momento, vivenciando a situação retratada na notícia, mas sou afetado por ela. Apesar de nunca ter passado por tal situação, tenho respostas como inquietação, por exemplo, que me foram inculcadas pela transmissão dos discursos e histórias subjacentes a toda interação social.

Um dos fenômenos mais notáveis em relação à simulação referida é que experimento a situação como se fosse presente. Esse fenômeno de presentificação não se entende em sentido espacial, mas temporal. Quando imaginamos um objeto ou situação, fazemos com que ele, mesmo pertencendo a um momento passado ou

futuro, seja sentido no momento presente. Spinoza explica o fenômeno da seguinte maneira:

Durante todo o tempo em que o homem é afetado pela imagem de uma coisa, ele a considerará como presente, mesmo que ela não exista (...), e não a imagina como passada ou como futura a não ser à medida que sua imagem está ligada à imagem de um tempo passado ou de um tempo futuro (...). Por isso, considerada em si só, a imagem de uma coisa é a mesma, quer esteja referida ao futuro ou ao passado, quer esteja referida ao presente, isto é (...), o estado do corpo, ou seja, seu afeto, é o mesmo, quer a imagem seja a de uma coisa passada ou de uma coisa futura, quer seja a de uma coisa presente. (SPINOZA, 2010, p. 185-187)

Portanto, o processo de presentificação pode provocar a sensação de vivenciar objetos, situações e eventos que estão ausentes. Como já argumentei, por meio das contribuições de Hamburger, esse é um dos principais fenômenos gerados pela leitura de narrativas ficcionais. Defendo residir nesse ponto uma das maiores forças da arte: presentificar afetos.

Guattari e Deleuze abordam essa questão em seu livro *O que é a filosofia?* (1991), no qual analisam três tipos de conhecimento humano: a filosofia, a ciência e a arte. A filosofia trabalharia com conceitos, a ciência com funções, e a arte com o que eles chamam de “perceptos” e “afectos”. Consoante essa visão, a arte seria uma espécie de composto de sensações cujo objetivo seria afetar indivíduos envolvidos em momentos de experiência estética, provocando-lhes sensações diferentes daquelas que experimentam em seu cotidiano. Como explicam os filósofos, os “perceptos” e “afectos”, vetores ou forças em estado virtual, são atualizados em momentos de experiência estética, se transformando em “percepções” e “afecções<sup>21</sup>”, i.e., em sensações apropriadas pelo indivíduo (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 193-210).

Esse fenômeno pode ser exemplificado no ato de leitura de um romance. Conceber esse escrito como composto de perceptos e afectos seria equivalente a dizer que ele oferece ao leitor a chance de experienciar sensações diferentes daquelas que normalmente vive por ser exposto a uma outra realidade, criada pelo

<sup>21</sup> O termo afecção não tem, na linha de pensamento de Deleuze e Guattari, o mesmo significado que tem para Spinoza. Para os franceses, a afecção é considerada já uma resposta afetiva, sendo que para Spinoza a afecção é a imagem utilizada em nossos mapas mentais. Aquilo que os franceses chamam de “afecção” é o que Spinoza chama de “afeto”, i.e., um estado do corpo/mente provocada pela concatenação das imagens que formamos a partir de um estímulo do real.

próprio romance. Além disso, consoante Hamburger, o leitor experienciaria<sup>22</sup> a realidade do romance por meio das subjetividades ou devires das personagens, assumindo-os.

Essa linha de pensamento é semelhante à perspectiva da teoria da recepção no que tange à experiência estética. Em seu texto, “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aesthesis* e *katharsis*” (2011), Hans Robert Jauss entende que esse tipo de experiência nos daria a possibilidade de sermos nós mesmos em outros, por assumirmos subjetividades exteriores às nossas:

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético. (JAUSS in LIMA, 2011, p. 98)

A escolha vocabular de Jauss esclarece certas atividades típicas da experiência estética. Ele fala especificamente sobre um “comportamento estético”, segundo o qual existem maneiras típicas de abordarmos obras estéticas. Prevê-se uma espécie de entrada no mundo apresentado nessas obras, que nos fornece a possibilidade de somarmos nossa subjetividade a outras, apreendendo os estímulos por meio dessa subjetividade múltipla.

Os argumentos de Jauss se pautam em três momentos. O primeiro é a *poiesis*, que ele define como criação artística, que permite ao indivíduo satisfazer sua necessidade de sentir-se confortável num mundo estranho e hostil, ao passo que busca absorver, processar e entender tal hostilidade. Com isso, o homem “alcança um saber que se distingue (...) do conhecimento conceitual” (p. 100-101).

O segundo momento, a *aesthesis*, consiste na fruição de um tipo de conhecimento especificamente gerado pela arte, que ocorre por meio da experiência e percepção sensíveis. Ao pensar na literatura, fenômenos como o

<sup>22</sup> Uso o termo “experienciar” de forma intencional. Escolhi não usar “experimental”, pois este, em minha perspectiva, se relaciona à ideia de processar estímulos por meio de nossa própria subjetividade. Ao usar o termo “experienciar”, tenho em mente a ideia de processar estímulos por meio de subjetividades alheias, nesse caso, as subjetividades de personagens ficcionais.

estranhamento fariam com que apreendêssemos objetos ou situações por meio de nossa sensibilidade. Destarte, a arte tem o poder de nos fazer construir um tipo de conhecimento de natureza mais sensível. Assim, Jauss afirma que a arte legitima o conhecimento sensível em oposição ao conhecimento conceitual (p. 101).

Em último lugar, Jauss aborda o momento de *katharsis*, definido como o prazer gerado pelos afetos, uma espécie de descarga de energia que tem o poder de transformar nossas convicções e/ou liberar nossa psiquê (p. 101). Ou seja, o processo de *katharsis* consiste justamente no resultado final da experiência estética, i.e., uma mudança em nossa perspectiva sobre o mundo. É por isso que muitos teóricos da literatura, principalmente os que seguem os pressupostos da teoria da recepção, afirmam que nos tornamos pessoas diferentes em função de tais experiências.

Essa noção se assemelha à ideia de fruição do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, em seu livro *Flow: the Psychology of Optimal Experience* (1990). O estado de *flow* ou de fruição é descrito como um envolvimento tão profundo em uma atividade que nada mais parece importar (CSIKSZENTMIHALYI, 2008, p. 4). Nesse estado ocorre uma espécie de fusão do indivíduo com a atividade, pois a energia gerada por ela o impele a continuar a ação. O resultado é a expansão do *self*, mudando a perspectiva do indivíduo sobre o mundo. É importante salientar que o estado de fruição não se relaciona somente a experiências com a arte, mas também com outras atividades lúdicas, como artes marciais, yoga, entre outras. Csikszentmihalyi explica essa dinâmica na seguinte passagem:

When a person invests all her psychic energy into an interaction – whether it is with another person, a boat, a mountain, or a piece of music – she in effect becomes part of a system of action greater than what the individual self had been before. This system takes its form from the rules of the activity; its energy comes from the person's attention. But it is a real system – subjectively as real as being part of a family, a corporation, or a team – and the self that is part of it expands its boundaries and becomes more complex than what it had been. (p. 65)

Semelhantemente à experiência estética na teoria da recepção, nosso *self* se expande, pois o estado de fruição promove um senso de descoberta, como se fôssemos transportados a uma nova realidade (p. 74).

Jean-Marie Schaeffer aborda a leitura de ficção por um prisma similar em seu livro *Why Fiction?* (1999), ao sugerir que ela pode ser concebida como um operador cognitivo. Segundo Schaeffer, a ficção é um aparato de modelação: as ações e reações de personagens ficcionais diante de acontecimentos com os quais se defrontam funcionam como referências para modelar nossas ações e reações no mundo real (SCHAEFFER, 2010, p. 293). Essa modelação, além de não ocorrer de uma maneira inteiramente consciente, se torna possível pelo processo que Schaeffer denomina de *imersão*.

Há leitores que não se permitem adentrar o universo do texto ficcional, mas há outros que se identificam com certas personagens ao ponto de serem afetados profundamente, imergindo no mundo narrado. O primeiro passo para que imirjamos na narrativa reside na identificação com as personagens, ou melhor, em um sentimento de empatia com elas. Uma das condições é nosso próprio interesse pela vida e pelos destinos das personagens, que só pode ocorrer se elas entrarem em harmonia com nossas disposições afetivas (p. 160). Uma vez que imergimos na narrativa, assumimos a predisposição de sermos afetados pelos eventos e situações apresentados.

De acordo com Schaeffer, o processo de imersão funciona tanto no nível consciente quanto no inconsciente. Somos enganados em níveis “preatencionais”<sup>23</sup> ou emocionais, vivenciando as experiências contidas na obra ficcional como se fossem reais. Contudo, sabemos que não nos encontramos em situações reais, o que nos possibilita refletir sobre nossas próprias reações. Ou seja, sabemos que não estamos diante da realidade (imersão em nível consciente), mas o modo como vivenciamos aquilo que lemos é próximo do real (imersão em nível inconsciente) (p. 163).

O que faz da ficção um operador cognitivo de modelação é o fato de sabermos que não estamos realmente vivendo as situações narradas. A ficção nos dá a oportunidade de vivenciar as emoções que nos apresenta, de experimentar tais afetos como se fossem reais, anulando a possibilidade de sermos submergidos por eles, como poderia ocorrer na vida empírica (p. 298). A ficção desorganiza nossos mapas mentais/corporais, todavia não perdemos o controle sobre eles, pois sabemos que se trata de situações inventadas. É nesse sentido que deve ser

---

<sup>23</sup> Tradução livre para o termo “pre-attentional”, da publicação em inglês.



entendida a afirmação de Schaeffer de que a leitura de textos ficcionais é um processo cognitivo.

Outro autor que aborda os afetos provocados pela arte em linhas semelhantes é o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Suas duas maiores contribuições para este trabalho são as noções de “produção de presença” e de “*stimmung*”. No livro *Produção de presença* (2004), Gumbrecht aborda a questão dos afetos por meio do que chama de “momentos de intensidade”. Entendo-os como momentos em que mapas mentais/corporais diferentes dos que utilizamos em momentos pragmáticos são ativados, provocando respostas distintas em relação àquilo que experimentamos, que se tornam intensas por sua novidade (GUMBRECHT, 2010, p. 127).

O conceito de “produção de presença” prevê que momentos de intensidade possam fazer com que objetos ou situações pareçam estar presentes de forma tangível (p. 38-39). Temos a impressão de sermos afetados como se – e aqui esta sequência de palavras faz referência ao mecanismo do “como se” explicado por Damásio – estivéssemos diante do objeto ou situação em questão. De maneira similar a Deleuze e Guattari, Gumbrecht afirma que a arte, por meio de suas materialidades específicas<sup>24</sup>, conduz seus fruidores a experimentarem momentos de intensidade, fazendo com que o mundo apreendido durante a experiência estética pareça estar presente. Trata-se de questões minimizadas pela tradição hermenêutica ocidental que, por muito tempo, privilegiou efeitos de sentido na interpretação de obras de arte. Sem ignorar esta ótica, Gumbrecht acentua os efeitos de presença, procurando demonstrar que os mundos apresentados por obras de arte podem ser experienciados pelo público (p. 39).

Trata-se da ideia de “estar-no-mundo”, que ele tenta produzir em seu experimento historiográfico *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1997). Seu objetivo foi o de fazer o leitor se sentir presente no ano aludido. Gumbrecht descreve eventos ocorridos no período sem utilizar uma ordem cronológica,

---

<sup>24</sup> Gumbrecht se refere, neste ponto, ao que chama de “materialidades da comunicação”, entendidas como “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (p. 28). Isso significa que as materialidades da comunicação não são apenas o aspecto físico das mídias ou as características dos gêneros textuais que apresentam uma ideia, mas todas as condições que participam de um ato comunicativo. Incluem-se aí o horizonte de expectativas do receptor, assim como as histórias e discursos que formam tal horizonte, a configuração emocional de tal indivíduo no momento da recepção, entre vários outros fatores.

agrupando-os por temas. O teórico explica que as seções devem ser entendidas como verbetes, não devendo, necessariamente, ser lidas seguindo a ordem estabelecida (GUMBRECHT, 1999, p. 9). Além de textos de sua autoria em cada verbete, nos quais ele discute os temas propostos e a relação destes com 1926, cada seção apresenta também trechos retirados de publicações daquele ano, tanto ficcionais quanto não-ficcionais. Em palestra na PUC-Rio, o teórico afirmou que os textos mais adequados para a pretendida produção de presença não seriam de ordem historiográfica, mas ficcional<sup>25</sup>. Assim como Deleuze e Guattari, Gumbrecht vê na arte a possibilidade de transcender o cotidiano. De acordo com ele, precisamos justamente de experiências estéticas para sair do mundo comum, já que elas têm a capacidade de gerar intensidade (GUMBRECHT, 2010, p. 128).

A ideia de produção de presença é relacionada à noção de “*stimmung*”, abordada em seu livro *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2011). Traduzido pelo autor como atmosfera, clima ou ambiência, o conceito se refere à capacidade da literatura de irradiar presenças ou presentificar climas. A raiz etimológica da palavra *stimmung*, do alemão *stimme*, significa voz. Essa característica, que se refere a uma dimensão sonora, aponta para uma questão de harmonização e ressonância entre leitor e obra. Continuando numa metáfora musical, é como se um dos dois elementos dessa relação entre obra e leitor fosse o diapasão que dá o tom e o outro fosse um instrumento que seria afinado para soar de acordo. Ao entrarem em harmonia, a obra se faria presente ao leitor, ao passo que este experienciaria climas e atmosferas “num contínuo, como escalas musicais<sup>26</sup>” (GUMBRECHT, 2012, p. 4).

Em outro momento, Gumbrecht descreve o fenômeno de *stimmung* por meio de uma noção paradoxal: seria como se fôssemos tocados por dentro (p. 4). Para o teórico, essa experiência seria familiar a todos: temos a impressão de experimentarmos uma espécie de encontro entre nossos corpos e o ambiente, que afeta nosso sistema psíquico.

O teórico sugere que busquemos experiências estéticas não pela via da construção de sentido ou da interpretação. Nessa ótica, devemos buscar o efeito de *stimmung*, i.e., ser envoltos por ambientes que possamos sentir até fisicamente (p. 5).

<sup>25</sup> Palestra ocorrida na PUC-Rio, na data de 31/08/2011.

<sup>26</sup> Tradução livre.

O objetivo de leituras que privilegiam tal efeito seria “seguir configurações de atmosferas e climas para encontrar a outridade de forma intensa e íntima<sup>27</sup>” (p. 13). Essa ideia significa, basicamente, poder experienciar mundos alternativos por meio de outras subjetividades, não necessariamente para entendê-los, mas para vivenciá-los (p. 14). Em outras palavras, ler buscando *stimmung* é procurar ser afetado:

Reading for *Stimmung* cannot mean “deciphering” atmospheres and moods, for they have no fixed signification. Equally little does reading for *Stimmung* mean reconstructing or analyzing their historical or cultural genesis. Instead, it means discovering sources of energy in artifacts and giving oneself over to them affectively and bodily – yielding to them and gesturing toward them. (p. 18)

Considerando que a função de tal efeito é provocar respostas afetivas, o teórico minimiza a questão da verdade quando buscamos esse tipo de recepção (p. 18). O que importa é sermos afetados, encontrarmos a outridade de maneira íntima e, com isso, expandirmos nosso horizonte experiencial.

Uma maneira de compreender o funcionamento dos afetos ou do efeito de *stimmung* foi idealizada por Frederik Tygstrup<sup>28</sup>, com a noção de “encontro”. Ele se refere ao momento em que somos afetados por um feixe de forças/vetores que desorganiza nossa concepção usual de mundo. O teórico afirma que o “encontro” deve ser pensado como um fenômeno material, dependente de dois fatores: corpos, que entendo, nesse caso, como indivíduos envolvidos em circuitos comunicativos, i.e., autor e leitor; e tecnologias midiáticas, que entendo como obras de arte e suas materialidades. É preciso, portanto, compreender como obras artísticas e suas materialidades são apreendidas por indivíduos.

A partir dessas considerações, entendo o que Tygstrup denomina de “encontro” como o momento de ruptura de processos de ideação. Conforme apresentei na seção anterior, os índices de indeterminação típicos de textos ficcionais nos motivam a unir os fragmentos de uma narrativa formando imagens mentais das partes ocultas de uma estória. Além disso, ideamos os destinos das personagens, assim como as consequências de suas ações. Esse processo de ideação, como já discutido, ocorre baseado em quadros de referências internalizados. Quando somos confrontados com um desenvolvimento diferente

<sup>27</sup> Tradução livre.

<sup>28</sup> As contribuições do professor Tygstrup provêm de anotações de um minicurso sobre os afetos, ministrado na PUC-Rio em de 2012.

do ideado, nosso quadro referencial se mostra inadequado, provocando rupturas que resultam em sua reestruturação. Somos afetados, portanto, por concluirmos que nossos quadros referenciais e nossa perspectiva são inadequados. É nesse sentido que me refiro ao encontro.

Para entender a economia dos afetos na literatura precisamos hipoteticamente reconstruir os quadros de referência do leitor no ato de leitura. Ainda que seja impossível prever como um livro afetará leitores específicos, creio ser possível esboçar os elementos que formaram o horizonte de expectativas de um leitor depois do processo de recepção, o que permite compreender as razões e formas de sua afecção.

No caso de minha investigação, trata-se de resultados baseados nas afecções mobilizadas por minha leitura do *corpus*. Como apontado, a leitura que proponho é dialógica, no sentido de buscar interseções no que tange a traços biográficos presentes na autobiografia e no romance autobiográfico. Antes da análise dos textos selecionados, faz-se necessária uma discussão no tocante a essas possíveis interseções.

## 2.6

### **Autobiografias e ficções autobiográficas: interseções**

A busca de interseções entre vida e obra de um autor não é uma novidade no âmbito acadêmico. Segundo Eneida Maria de Souza, no livro *Janelas Indiscretas: Ensaio de crítica biográfica* (2011), a chamada crítica biográfica baseia-se numa metodologia comparativa entre os escritos de um autor e seus dados biográficos (SOUZA, 2011, p. 20). Essa comparação ocorre, de modo geral, por uma via temática, em que certos aspectos presentes na história de vida do autor funcionam como pistas a serem encontradas em sua obra. Cabe ao crítico, então, buscar pistas e usá-las de forma criativa, estabelecendo diálogos inesperados entre vida e obra (p. 20).

As contribuições da autora se referem ao conceito de crítica de obras ficcionais por uma ótica biográfica, i.e., à busca por desvendar supostos sentidos

de obras literárias a partir de dados biográficos. A crítica biográfica não se atém à ideia de uma recepção de autobiografias e romances como um exercício comparativo no tocante às estratégias de construção de traços biográficos do respectivo autor. Esta é uma das questões básicas da minha tese, que analisa interseções entre autobiografias e romances escritos por um mesmo autor tendo em vista uma compreensão mais complexa de seus fragmentos identitários.

Apesar de múltiplas convergências, para alguns autores sobrevive a ideia de existência de fronteiras entre a autobiografia e o romance autobiográfico. Ruth Klüger, por exemplo, afirma o seguinte:

A autobiografia, sustento, é a forma mais subjetiva de historiografia. É a história na primeira pessoa do singular. Por necessidade, contém informação que não pode ser comprovada – pensamentos e emoções – e é freqüentemente confundida com um romance. De fato, a autobiografia situa-se na fronteira que divide a história e a literatura imaginativa. E, na fronteira entre países, os habitantes de cada um dos lados normalmente falam ambas as línguas. Mas, se me permitem continuar com a metáfora, cada uma das cidades claramente pertence a um desses países, e a autobiografia pertence ao país da história. Do outro lado da fronteira, está o romance autobiográfico que pertence, tão claramente quanto, ao reino da literatura imaginativa, não importando a precisão com que reflete a vida do autor. A distância entre uma cidade e a outra às vezes pode ser percorrida a pé, mas, mesmo assim, ainda estaríamos indo de um país a outro, cruzando a fronteira. (KLÜGER in GALLE, 2009, p. 24-25)

Em outras palavras, por mais fronteirosos que sejam os dois discursos investigados, cada um suscita expectativas diferentes, gerando leituras distintas. Klüger reconhece essa situação ao salientar que nosso “juízo estético depende das circunstâncias que envolvem o texto” (p. 25).

Nessa perspectiva, o pacto autobiográfico implica uma leitura referencial, que, em princípio, demanda certa exatidão dos dados referidos. Essa dedução é problemática, pois nada garante que o autobiógrafo oculte passagens de sua vida, promova seleções arbitrárias ou faça afirmações inverídicas. Ainda assim, o horizonte de expectativas do leitor de autobiografias se pauta pela referencialidade.

A questão da referencialidade, típica dos discursos factuais, aponta para a função informativa. Como já discutido, um texto que se proponha a informar deve conter o menor número possível de vazios. Já o texto ficcional é repleto deles. Esses índices de indeterminação, por nos conduzirem a ideias por vezes

equivocadas, geram rupturas em nossos horizontes de expectativas, provocando inquietação, nos afetando. Tais rupturas sublinham os elementos do texto envolvidos no processo de ideação, que, no caso do romance autobiográfico, podem consistir em traços autobiográficos. O potencial criativo e crítico do romance autobiográfico reside neste ponto: certos fragmentos presentes em autobiografias ganham maior força ao serem cotejados com suas representações na ficção autobiográfica, por serem configurados em narrativas que promovem rupturas do processo de ideação, saltando aos olhos do leitor, chamando-lhe mais atenção.

Uma concepção que se relaciona com essa ideia é a noção de “biografema” criada por Roland Barthes. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), ele se refere à noção da seguinte maneira:

Chamo de *anamnese* a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuousidade de lembrança (...). O *biografema* nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo. (BARTHES, 2003, p. 126)

Essa noção é desenvolvida também a partir da ideia de *punctum*, em respeito a um tipo de arte visual: a fotografia. Em *A câmara clara* (1980), Barthes destaca dois aspectos em uma foto, chamados de *studium* e *punctum*. O primeiro se relaciona a componentes da foto apreensíveis por meio de saberes cristalizados em convenções pré-estabelecidas. Em outras palavras, o *studium* se refere aos conhecimentos prévios do espectador, que orientam a sua compreensão de um possível sentido da foto, relacionando-se, portanto, com o campo da interpretação. O segundo aspecto refere-se a um detalhe, que salta da foto e atinge o espectador, como se o ferisse, como se o alcançasse, gerando efeitos sensíveis, afetando sua resposta emocional à foto.

Um dos aspectos interessantes dessa noção é o fato do *punctum* ser pessoal. Cada indivíduo pode ser atingido por detalhes diferentes da mesma foto em momentos distintos de sua vida. Barthes explicita essa questão a partir da própria experiência com uma foto da família americana negra, de autoria de James Van der Zee. O *punctum* que demandou sua atenção em um momento foi substituído por outro posteriormente (BARTHES, 2010, p. 53).

Os efeitos do *punctum* da fotografia se assemelham aos pretendidos pelo *biografema* na escrita (auto)biográfica. Grosso modo, o *biografema* consistiria em uma espécie de fragmento autobiográfico, aparentemente sem importância, que chama atenção por sua mobilidade e recorrência em diferentes textos de um determinado autor. Essa repetição tem o potencial de afetar o leitor mais profundamente, abrindo uma nova dimensão de encontro com o autor e sua vida. É nesse sentido que pode ser entendida a seguinte declaração de Barthes sobre os biografemas:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluços salutareis, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (BARTHES apud FEIL, 2010, p. 31).

A ideia de biografema traduz a condição fragmentária da configuração textual de uma vida construída pelo autobiógrafo. Barthes vincula essa configuração caracterizada pela falta de continuidade e totalidade ao desejo de compor uma vida a partir do acento sobre singularidades e pormenores que se destacam sobre o pano de fundo da normalidade, sem formar uma figura unificada. São estes “biografemas”, detalhes avulsos dispersos e sem destino que “à moda de soluços salutareis” tocam “algum corpo futuro”, chamando atenção a si. A sua forma efêmera, esburacada, demanda a presença interativa do outro, que por seu lado, será afetado.

Nesse âmbito, o biografema se refere ao campo recepcional, pois ativa a atenção do leitor, pela “irrupção desenvolva de outro significante”, como sugere Barthes. Em “Biografema como estratégia biográfica” (2010), de Luciano Bedin da Costa, encontramos uma discussão ampliada desse processo de afecção. Segundo ele:

(...) trata-se de uma anamnese factícia, ou seja, daquilo que não é <natural><sup>29</sup>, de uma mimese literária. É bem verdade que não se trata <aqui> da mimese aristotélica. A imitação é mais da ordem da fabulação, daquilo que não toma como modelo de fantasia um Real-imaginário, mas que o inventa na sua necessidade de fazer algo com ele. O biografema como aquilo que se consegue escrever ao <do> autor o qual se lê e se ama, que leva o biógrafo a reencontrar uma tenuidade da lembrança. Uma lembrança que não convoca a memória pregressa, mas que a atualiza nestes encontros entre aquele que escreve e aquele sobre o qual <apaixonadamente> se deixa escrever. Escrileitura. Testemunho daquilo que faz corpo entre o escritor-leitor e seu autor amado. Uma atualização que sempre traz consigo a névoa de possibilidades virtuais (...). (COSTA, 2010, p. 107-108)

Entre as questões levantadas, merece destaque a possibilidade de concentração em fragmentos identitários que geram maiores afecções no biógrafo. Isso lhe permite selecionar fragmentos por meio de um prisma mais pessoal, utilizando aqueles de maior poder afetivo, que talvez não fossem necessariamente importantes do ponto de vista de um biógrafo tradicional, preocupado com a construção de identidades integradas.

Esse procedimento se encontra, por exemplo, em *Sade, Fourier, Loyola* (1980), em que Barthes não se refere ao sadismo, ao utopismo ou aos aspectos religiosos das vidas dos respectivos biografados. Ele os aborda como escritores em busca de sua própria linguagem para expressar os temas de seu interesse. Os traços biografemáticos sublinhados consistem na busca empreendida pelas três figuras do título para encontrar uma linguagem pessoal adequada e não nos eventos de suas vidas.

Deve-se salientar a diferenciação entre “traço biografemático” e “biografema”. No artigo “Escritura biografemática em Roland Barthes” (2010), Gabriel Sausen Feil oferece uma possibilidade, baseada na distinção entre identificação e invenção:

É preciso, desde já, fazer uma distinção entre biografema e traços biografemáticos. Os traços são detalhes que passam despercebidos pelos biógrafos e pesquisadores em geral (...), justamente porque são vazios de significação. Esses traços, numa perspectiva barthesiana, podem tornar-se disparadores de escrituras. Biografema,

<sup>29</sup> As marcas textuais “<” e “>” não são previstas pelas regras da ABNT. A partir do contato efetuado com o autor do texto de onde tirei esta citação, Luciano Bedin da Costa, explico o uso de tais marcas: esses sinais são uma invenção estilística, uma estratégia para dar conta de uma segunda (ou terceira) voz que se faz sob/sobre o que é escrito, por vezes reforçando, em outras fazendo vacilar o outrora afirmado. Ou seja, de acordo com Costa, o que se encontra entre as marcas textuais em questão faz referência a possibilidades, virtualidades ou contingências em seu discurso.



por sua vez, é, precisamente, a escritura que foi disparada por traços biografemáticos. Portanto, um corpo futuro. Nesse sentido, ter a intenção de inventariar traços biografemáticos é legítimo; porém, o mesmo não se pode dizer do biografema: embora se tenha a intenção de produzir escritura biografemática, não há como antevê-la, simplesmente porque ela é da ordem da invenção e não da identificação. (FEIL, 2010, p. 31-32)

Nessa ótica, ganha relevo na escrita biografemática precisamente o despercebido na interpretação tradicional, ou seja, o elemento sedutor que cativa o leitor para produzir um novo texto. Segundo Feil:

Os traços biografemáticos (...) são detalhes insignificantes transformados em signos de escritura. Signo entendido como aquilo que instiga e dispara um texto; como aquilo que nos encanta. Trata-se de uma inflexão: aquilo que passa despercebido pelas interpretações diversas é valorizado na escritura. Eis o aspecto sensual da escritura biografemática (...): são os biografemas que convidam e mesmo seduzem o leitor a compor com os fragmentos, a produzir um novo texto. O leitor passa a perceber algo que nunca havia percebido antes, e passa a desejar escrever um novo texto. (p. 33)

Em suma, trata-se de um tipo de escritura<sup>30</sup> biográfica disparada por fragmentos – os traços biografemáticos – que afetam o próprio biógrafo. Uma composição criativa acerca da vida do biografado, cuja estrutura narrativa não é sequencial, linear, nem baseada em causalidades ou projeções teleológicas, mas descontínua, o que permite dar relevo ao fragmento. Uma construção imaginativa centrada em pormenores, sem preocupação de recuperar uma impossível totalidade.

Segundo Feil, inventariar traços biografemáticos seria uma atividade legítima, não sendo possível dizer o mesmo sobre a produção de escritura biografemática, já que esta é “da ordem da invenção e não da identificação” (p. 32). Nesse âmbito, creio que expandir o espaço biográfico, ao situar nele o romance autobiográfico e propor uma leitura dialógica entre este gênero e a autobiografia, possa auxiliar a busca de mais fragmentos de autores cujas vidas desejamos abordar, contribuindo para construções mais complexas acerca dessas figuras. O romance autobiográfico se configura como escrito que oferece traços biografemáticos que podem ser inventariados. Alguns dos pormenores presentes em textos factuais de natureza autobiográfica aparecem em obras ficcionais, porém com poder de afetar o leitor de maneira distinta, devido à organização

---

<sup>30</sup> Uso o termo “escritura” na acepção de Barthes, i.e., distintamente do termo “escrita”, por necessariamente implicar diálogos com outros textos.

estrutural do próprio discurso ficcional, fator discutido ao longo deste capítulo. Defendo, portanto, que o romance autobiográfico deve também ser considerado no espaço biográfico, por seu potencial de fazer com que pormenores das vidas de romancistas sejam percebidos de outra forma. A fim de que esta hipótese seja testada, proponho abordar o *corpus* selecionado no próximo capítulo.