

Um pacto rescindido

“O que são memórias”? “O que é uma autobiografia”? A aproximação essencialista que determina essas perguntas vem cedendo lugar na contemporaneidade à investigação em torno do *como* funcionam os textos de teor autobiográfico que ultrapassam a moldura proposta pelo gênero homônimo. Abordagens críticas reconhecidamente importantes têm comparecido ao campo da teoria literária com a finalidade de aprofundar ou redimensionar aspectos concernentes aos textos autodiegéticos cuja proposta estética envolve uma relação peculiar entre escritor, narrador e leitor.

As terminologias *auto-bio-graphé* (*auto* = si mesmo; *bio* = vida; *graphé* = escrita. Escrita da própria vida) e *auto-ficção* (ficção do si mesmo) exaustivamente examinadas em diversas análises literárias, ganharam consistência mais precisa com o legado de dois notáveis teóricos franceses, Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky (a serem considerados mais adiante), que puderam investigá-las e elaborá-las partindo da escrita de suas próprias memórias. No entanto, essa contribuição, que é, sem dúvida, imprescindível para qualquer estudo profundo sobre o tema, já não se adequa plenamente às dinâmicas narrativas que as produções literárias mais recentes vêm apresentando. Considerar uma nova nomenclatura, no caso a de *ego-escritos*, se mostra necessária não por uma possível demanda taxonômica, mas pela rentabilidade teórica que apresenta ao situar uma nova dinâmica da primeira pessoa do singular (ou o eu da enunciação), esta figurando múltipla, acentrada e translocal, contrapondo-se à univocidade, organicidade e ao sedentarismo que o tradicional gênero autobiográfico lhe confere.

O termo *ego-escritos*, apresentado pela teórica alemã Heidrun Olinto, é uma adaptação do conceito *Ego-Dokumente*, introduzido no campo da teoria literária pelo *schollar* também alemão Winfried Schulze (1996), que propôs um espaço narrativo que abarcasse a pluralidade de auto-representações de indivíduos históricos em diários, autobiografias, cartas, interrogatórios, e que na concepção de Olinto permite que se incorporem os textos tematizados como autoficcionais. O

conceito subentende que todo texto historiográfico, enquanto modo de autoafirmação, corresponde a uma produção narrativa subjetiva de sentido. O sujeito histórico se constrói no texto e se confronta consigo tão somente como a imagem de si, permitindo no máximo um olhar sobre o mundo de idéias e de sentimentos que o envolve. Sob essa perspectiva, o texto autobiográfico não corresponde ao relato de uma experiência de vida propriamente dita, mas ao caráter construtivo de uma discursividade em particular. Trata-se de uma forma de escrita em que o escritor avalia, retrospectivamente ou não, elementos relevantes de sua vida a partir do acento sobre determinados eventos e da obliteração de outros, evidenciando a dissociação entre narração e mundo narrado, ou seja, entre o eu que lembra e o eu lembrado.

Por privilegiar o investimento numa cinemática da primeira pessoa do singular e de seu lugar de enunciação, os ego-escritos podem abarcar as diversas tipologias textuais catalogadas como autobiografia, memórias, confissões, *self-portrait* e autoficção sem, no entanto restringirem seus horizontes estéticos aos limites que estas sinalizam enquanto modos discursivos e narrativos, seja obedecendo à equação autor = narrador para então subvertê-la pelo modo autoficcional, seja quando engendram a distinção autor \neq narrador para melhor deslizar por entre variantes do romanesco.

Essa condição transicional dos ego-escritos se baseia na *desterritorialização* do autobiográfico enquanto gênero, com vistas a sua *reterritorialização* enquanto *discursividade indecidível*, em que os diversos modos de dissociação e multiplicação da primeira pessoa permitem que a escritura literária se desprenda do essencialismo ou da sustentação de um eu substancial, para tornar-se o espaço mesmo da des-substancialização desse suposto sujeito extra-textual a presentificar-se pela autodiegese. Assim, a proposta da retrospectiva literária de uma vida se transforma no espaço do esvaziamento do pessoal em prol da manifestação de uma insterstitialidade entre os níveis biográfico-referencial e literário.

Essa abordagem encontra uma atualização notória na iniciativa híbrida do teórico francês Roland Barthes com seu *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003). A convergência entre vida literária e práxis intelectual desse escritor francês é confeccionada em seu texto a partir da multiplicidade que confere à primeira pessoa pelo seu deslizamento para uma terceira (Roland Barthes assina

RB, Roland Barthes, Eu, etc). Essa mescla de vozes narrativas sinaliza a impossibilidade de uma narração *par lui même* ou do si mesmo (ipseidade) e se conjuga ainda à desarticulação de cronologias e linearidades, impossibilitando a redução da escritura a uma tipologia textual previsível.

A demanda da grande maioria de leitores ao adquirirem um texto literário de teor autobiográfico é encontrar desvelada pelo escritor a sua dimensão confessional, a intimidade por trás da persona cujo nome assina o livro. No entanto, sabe-se que o texto literário termina por confeccionar justamente a opacidade dessa dimensão, prescindindo da transparência em nome de uma autonomia estética. Se a presentificação do escritor é demandada pelo leitor na textualidade, esta engendra inevitavelmente a sua morte ou desaparecimento, não como uma falha ou enquanto possibilidade, mas como a própria natureza estética do investimento literário. Nas palavras do filósofo francês Gilles Deleuze em seus *Dialogues* (1987) com a também filósofa Claire Parnet e em consonância com toda uma linha de pensamento do século XX que negava a organicidade do sujeito (ou eu empírico) nas obras literárias, no espaço narrativo “the self that awaited it is already dead, or the one that would await it has not yet arrived” (DELEUZE; PARNET, 1987: 199).

Em seu célebre ensaio “The death of the author” (1977), Roland Barthes nega categoricamente a transcendência do escritor, bem como sua presentificação no plano literário sob a face de um autor/criador. Barthes defende que o texto se constitui como o apagamento da presença empírica e da noção de uma origem detectável, ou seja, não trata da realização de uma intenção autoral (que determinaria o sentido e interpretação da obra) mas se constitui como um espaço multidimensional em que uma variedade de leituras pregressas (nenhuma delas original, mas resultado da disseminação de idéias) intervêm umas nas outras e se atualizam sob uma nova forma. O texto é observado não mais como um espaço sob permanente controle do escritor, mas como “that neuter, that composite, that oblique into which every subject escapes, the trap where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes” (BARTHES, 1977: 124).

Em consonância com essa concepção teórica, o filósofo francês Michel Foucault esclarece em “What is an author?” (1979) que se chama autor aquele a quem se atribui a confecção escritural de um texto (escritor), mas que isso não implica considerá-lo seu inventor, pois mesmo durante sua elaboração escrita ele

não pode determinar o alcance que a linguagem literária virá a adquirir a cada investimento seu e nem durante a recepção futura por parte de seus leitores. Segundo Foucault, a figura empírica, centralizada e centralizadora, que funcionaria como uma espécie de *cogito* no plano narrativo, se encontra destituída de sua função criadora, esta desempenhada exclusivamente pela linguagem. Essa abordagem se articula à própria crítica do filósofo, disseminada em toda a sua obra, sobre a idéia de um sujeito orgânico, nuclearizado e imutável. Nas palavras de Foucault em “What is enlightenment?” (1989),

what I rejected was the idea of starting out with a theory of the subject . . . What I wanted to try to show was how the subject constituted itself, in one specific form or another . . . it is not a substance. It is a form, and this form is not always identical to itself . . . in each case one plays, one establishes a different relation to oneself (FOUCAULT, 1989: 116).

Transposto para o âmbito literário, esse pensamento filosófico vai ao encontro da poética mallarmaica, segundo a qual em toda obra literária “it is the language which speaks, not the author. To write is to reach, through a preexisting impersonality, that point where language alone acts, ‘performs’, and not oneself” (BARTHES, 1977: 125). O escritor e teórico francês Michel Blanchot corrobora em seu *The space of literature* (1992) essa visão capitaneada por Barthes e Foucault, afirmando que “the writer gives up saying ‘I’ (BLANCHOT, 1992: 26) pois se reconhece a serviço da linguagem, esta *voz narrativa* que se afirma sempre autônoma no texto literário. Nas palavras de Blanchot, esse reconhecimento é a afirmação de que “to write is to pass from ‘I’ to ‘he’” (BLANCHOT, 1993: 380), ou do eu para o *neutro*, uma espécie de impessoal revestido pela primeira pessoa e cuja inscrição impede a quem quer que seja (escritor ou leitor) de torná-lo sua própria referência. De acordo com o crítico francês, ainda que o narrador de um texto confessional, nominalmente identificado com o escritor, diga “eu”, é tão somente o neutro ou voz narrativa quem fala, afirmando: “no one is there, but the impersonal is” (BLANCHOT, 1992: 31).

O escritor de um texto dito memorialista, confessional, autoficcional ou de qualquer tipologia que implique um teor autobiográfico, invariavelmente é suplantado pela linguagem literária que constrói, na qual nenhum existente fala e

para nenhum existente se dirige. O texto nas mãos do escritor conta tão somente com a voz narrativa, que

is inside only as inasmuch as it is outside, at a distance without being any distance, and cannot be embodied. Although it may well borrow the voice of a judiciously chosen character, or even create the hybrid function of mediator (the voice that ruins all mediation) it is always different from what utters it: it is the indifferent-difference that alters the personal voice (BLANCHOT, 1993: 386).

Nos ego-escritos a desapareição da função autoral não impede que caracteres referenciais do escritor (tais como nome, dados biográficos, fotos, referências documentais) sejam utilizados na narrativa e operados como recursos estéticos. A linguagem literária, enquanto visível desapareição daquele que fala, não precisa sugerir a inexistência daquele que escreve. Como afirmara Foucault no texto já mencionado, a idéia de um sujeito determinante na criação literária não precisa ser completamente abandonada, mas sim reconsiderada em suas funções e intervenções. Deve-se, segundo o pensador francês, impor ao texto literário questões como “sob quais condições” e “de quais modos”, ou seja, não atribuir ao escritor todo o desenvolvimento criativo desencadeado pela complexidade de discursividades presentes numa obra. Trata-se de compreender finalmente que “it is language which speaks, not the author” (FOUCAULT, 1979: 143), pois “the author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I” (FOUCAULT, 1979: 145), um *locus* impessoal por meio do qual se atualizam virtuais discursivos que advêm somente da linguagem imanente no texto e que escapam à determinação da pessoa empírica que escreve.

Nesse sentido, a biografia do escritor não é uma função que ele desempenha em sua autodiegese, mas um acervo referencial do qual pode se servir durante a elaboração escritural e que não acarreta a transcendência de sua figura. Como situa o crítico literário americano Christopher Fynsk em seu ensaio “Crossing the threshold. On literature and the right to death” (1995), trata-se tão somente do investimento em um “non-dialectical *other* of living existence” (FYNSK, 1995: 74) ou uma condição de *spectralidade* com que o escritor decide trabalhar em seu ego-escrito, uma estratégia que lhe possibilita articular uma certa substancialidade que refuta a si mesma e que, paradoxalmente, se faz perceptível para sinalizar essa recusa.

Em *Specters of Marx* (1994), o filósofo franco-argelino Jacques Derrida aborda consistentemente a concepção dessa condição umbralina e a denominou *hauntology*, por oposição a *ontology*, uma vez que reflete a noção já defunta de um sujeito-escritor a assombrar o território literário que o desencarnara. No entanto, Derrida esclarece que não se trata de uma nova metafísica da presença ou de uma nova variante para a velha idéia de um sujeito determinante. O *espectro* é uma condição que inscreve a indecidibilidade de um eu que não é presente mas não é ausente, nem definitivamente morto e nem por isso substancialmente vivo. Funciona como manifestação intersticial que tensiona a (impossível) coincidência entre o eu (que é) e o outro (que não é), ou mais particularmente no campo dos ego-escritos, entre o eu que se mostra autobiográfico e seu eu morto para a autobiografia. Trata-se de um eu que perdeu seu mundo sem no entanto desaparecer dele.

A experiência da spectralidade nos ego-escritos marca uma condição irreduzível da qual alguns escritores se servem para melhor problematizarem as limitações que o gênero autobiográfico impõe a essa discursividade. Ao manifestar-se como “nem visível nem invisível” (DERRIDA, 1994: 9) o espectro se afirma não pela presentificação mas pela negação do desaparecimento, impedindo que certa taxonomia se imponha como totalitária e excludente, como por exemplo na equação “autobiografia ou romance”. A spectralidade é a condição do *entre* o referencial preservado e o substancial recusado. É capaz de situar uma obra literária como memorialista e romanesca a um só tempo, a partir da condição espectral assumida pelo escritor diante de seu ego-escrito.

Para a elucidar a abrangência dessa articulação, vale recorrer à abordagem consonante que Maurice Blanchot desenvolve tanto em *The space of literature* como em *The infinite conversation* através da menção a duas passagens do Segundo Testamento de interessante correspondência: uma trata da ressurreição de Lázaro e a outra da aparição de Jesus a Maria Madalena. Na primeira, Blanchot situa o leitor diante da obra literária como esteve Jesus diante da tumba de Lázaro, a ordenar “*Lazare veni foras*”. Essa demanda por Lázaro vivo sugere a mesma postura do leitor que espera que o autor (declarado morto) saia vivo de sua tumba ou da encriptação do texto literário. A essa ordem escritores como Gertrude Stein, John Barth e Roland Barthes ofereceram sua recusa. Em lugar da

presentificação, responderam com o “*noli me legere*”, expressão criada e igualmente analisada por Blanchot.

Esta frase é a versão do teórico para a que fora proferida por Jesus em um outro momento de sua vida. Três dias depois da crucificação e morte de Cristo, Maria Madalena vê Jesus saído do sepulcro e tenta tocá-lo, ao que ele responde “*noli me tangere*” (“não me toques”), impedindo o contato físico direto. Jesus surgira diante de Maria Madalena sob uma condição espectral, que ele afirma e preserva ao impedir que ela o toque ou experimente sua materialidade a fim de certificar-se de sua vida. Tal qual Maria Madalena, o leitor busca essa prova concreta, enquanto que a resposta (voluntária ou não) que o escritor lhe oferece é o “não me leia”, ou não procure o sujeito onde só se encontra seu espectro.

A proposta dos ego-escritos contemporâneos é justamente a de explorar esteticamente a encenação desse *noli me legere* diante do *Lazare veni fora* proferido pelo leitor que, ingênua ou perspicazmente, busca a exumação do que tende na maioria das vezes a considerar como um morto ou como aquele que estivera oculto. O escritor, adotando ou não uma identificação nominal com seu narrador, apresenta seu ego-escrito como um aparente investimento numa revelação ou transfiguração de sua primeira pessoa, para então, gradualmente, exercer a crítica dessa proposta através do engendramento de sua espectralidade, articulando o deslocamento da primeira pessoa do singular, que já desatrelada do suposto *par lui même* (autobiográfico), transita do *Je sui un autre* (autoficcional) para o *Je est un autre* (neutro), ou seja, operando a tradução do espectro como um *eu* tornado *ele*, voz narrativa, hecicidade imanente à obra literária confeccionada.

A condição espectral do escritor diante de seu ego-escrito funciona como uma das contrapropostas mais eficientes à taxonomia que o gênero autobiográfico impõe às manifestações textuais a que se refere (as já mencionadas memórias, confissões, diários, etc.). Enquanto escritura voltada para os agenciamentos discursivos em torno da primeira pessoa do singular, os ego-escritos prescindem da demanda pela transcendência da figura autoral e pela representação da vida extra-texto, e se permitem lançar mão dela para problematizá-la e ratificar que a única realidade a ser considerada no texto literário é a de sua imanência.

Contrariamente à tradicional definição da autobiografia como “retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his

personality” (LEJEUNE, 1988: 9), formulada pelo teórico francês Philippe Lejeune em seu *On autobiography*¹, a concepção teórica que rege os ego-escritos evidencia o autobiográfico não mais como um gênero a partir do qual o escritor realiza o investimento literário em que problematiza sua própria vida, mas uma das vias discursivas potencialmente criadoras de espaços intermediários que questionam os limites impostos por taxonomias prescritivas e restritivas. Tais limites se manifestam sob a forma de hierarquias discursivas, da afirmação do nome próprio em paratextos, imposição da identificação autor-narrador e de pactos de narração e recepção. A transgressão a esses parâmetros se efetua nos ego-escritos menos como um ato de ruptura integral que como movimento de abalo, pelo qual se abre acesso a um mais além de suas circunscrições, sem deixar no entanto de evidenciá-los para que a visualização de sua ultrapassagem seja nítida e inequívoca.

Para Philippe Lejeune, considerado atualmente um dos mais importantes estudiosos de obras autobiográficas e suas abordagens teóricas, um texto só deve ser considerado uma autobiografia se encontra propósito e contorno literário a partir de uma relação escritor - texto - leitor baseada na confiança depositada pelo terceiro no primeiro, assim como na garantia de autenticidade com que o primeiro reveste o segundo e na conseqüente credibilidade do segundo junto ao terceiro. Segundo o teórico, a proposta de um acesso ao universo empírico do escritor (e não de alguma história inventada por ele, ou de idéias defendidas num ensaio) tem um efeito atrativo para o leitor, que contempla uma promessa de desvendamento da pessoa por trás do autor, como para o próprio teórico tivera a leitura de *Les mots* (1964) e a possibilidade de conhecer o filósofo Jean-Paul Sartre por um ângulo privado².

De acordo com Lejeune, a motivação para o escritor escrever uma autobiografia seria a de poder tornar-se objeto de si mesmo na escritura e a partir dela existir aos olhos do outro. Essa demanda por uma personificação na via literária, que partiria do próprio escritor e seria partilhada pelo leitor, reforça para Lejeune o imperativo de uma relação pactual entre ambos. A diegese

¹Também situada em sua obra pioneira *Le pacte autobiographique* (1996).

²“An unexpected opportunity to know from within, behind the scenes, experiences that are different from my own” (LEJEUNE, 1988: 232).

autobiográfica passa a ser, assim, o plano em que se daria o encontro sincero entre duas vias da empiria (autor e leitor).

É necessário, pois, que o leitor confie na equação proposta pela escritura, ou seja, a de escritor = narrador, para que a natureza do autobiográfico tenha sentido. Lejeune afirma ter compreendido isso com sua própria experiência em *Je est un autre* (1980) e *Moi aussi* (1986) e observando que a relação entre leitor e escritor passa inevitavelmente pela afirmação indubitável da identidade do autor, mais que pela da estrita veracidade de suas memórias. Como contraponto a essa proposta conceitual da autobiografia, Lejeune situa o projeto literário de Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), o qual classifica como anti-autobiografia. Seu julgamento se apóia na idéia de que ao testar a elasticidade da primeira pessoa do singular, bem como sua potência de dissociação, Barthes não poupa a unidade identitária e dessa forma arrisca a credibilidade da narração dos fatos, pois deixa o leitor confuso quanto à natureza do texto que tem em mãos. Trata-se para Lejeune de um investimento narrativo que estabelece uma impossibilidade para o autobiográfico ao lançar mão de uma narratividade típica de obras ficcionais.

Lejeune defende como objetivo do autobiográfico a revelação sincera de um *ipse*, migrado da empiria para sua tradução no plano escritural. A fórmula escritor = narrador = personagem (nominal e biograficamente) funcionaria como a garantia dessa presentificação da “pessoa real” na própria narrativa e no lugar da enunciação.

L'identité se définit à partir des trois termes: auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation (LEJEUNE, 1996: 35)

Ao analisar as relações entre biografia e autobiografia, e também entre esta última e a novela, Lejeune afirma que o leitor firma pactos com o escritor, de modo que sua recepção se adegue àquela que considera a proposta literária pretendida pelo escritor. Ainda que se mostrando ciente de que essa posição teórica necessitaria uma constante revisão, Lejeune não hesita em traçar uma moldura fixa para o plano móvel e mutável da autodiegese. O panorama relacional traçado pelo teórico francês abarca quatro tipos de pacto: 1) o *ficcional*, em que o

leitor reconhece a autonomia da linguagem, ou seja, a criação de realidades em palavras, como acontece no romance; 2) o *autobiográfico*, em que o autor expõe a iniciativa de contar sua vida a partir de base verídica, excluindo a possibilidade de um pacto ficcional e privilegiando o objetivo de revelar *o corpo vivo por detrás da escrita*; 3) o *fantasmático*, que implica um escamoteamento na 1ª pessoa do discurso que corta longitudinalmente a narração em terceira pessoa, como em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; 4) o *pacto referencial*, em que uma linguagem transparente e estritamente informativa (tal qual a necessária para a biografia e a autobiografia) se estabelece “por oposição a qualquer forma de ficção e exatamente como o discurso científico e a história, concedendo “informação sobre uma ‘realidade’ exterior ao texto e deve, portanto, submeter-se a uma prova de verificação”. (EDELWEISS, 2003:204).

Ainda que este mapeamento se mostre consistente em suas definições conceituais, não apresenta sustentabilidade teórica diante das transgressões já efetuadas no plano do autobiográfico por produções literárias contemporâneas. Além disso, o papel conferido ao leitor concede a este uma autoridade conceitual de que de fato não está investido. A crítica feita pelo teórico francês Paul de Man em seu “Autobiography as de-facement” (1984) é precisa neste ponto:

From specular figure of the author, the reader becomes the judge, the policing power in charge of verifying the *authenticity* of the signature and the consistency of the signer’s behavior, the extent to which he respects or fails to honor the contractual agreement he has signed. The transcendental authority had at first to be decided between author and reader, or (what amounts to the same), between the author of the text and the author *in* the text who bears his name (MAN, 1984: 35)

Resistente a esse pensamento caro à desconstrução, Lejeune afirma o foco de sua teoria na recepção da autobiografia, evitando lidar com a idéia de uma autonomia/autoridade do texto literário. Segundo o teórico francês, é a apreciação do leitor, bem como seu objetivo de leitura diante da obra, que são decisivos para a classificação desta em um gênero literário pré-definido. Em direção oposta, Paul de Man sustenta que

a literary text is not a phenomenal event that can be granted any form of positive existence, whether as a fact of nature or as an act of the mind. It *leads* to no transcendental perception, intuition, or knowledge but merely solicits an

understanding that has to remain immanent because it poses the problem of its intelligibility in its own terms (MAN, 1984: 107)

Na concepção de De Man um texto literário, de dicção autobiográfica ou não, é sempre seu próprio suporte e manancial teórico e estético, pois somente através da articulação lingüística que lhe dá corpo são atualizadas diversas questões discursivas, estéticas e historicistas, a serem detectadas sim pelo leitor, porém nunca determinadas por ele.

Já para Lejeune, num texto autobiográfico o pacto entre leitor e escritor se fixa invariavelmente como algo imperturbável, que não pode ser quebrado ou abalado, sob o risco de comprometer a “essência” da obra. Para o teórico, é somente através dos pactos que o leitor pode distinguir de fato entre o texto autobiográfico e as demais tipologias afins, como a biografia, as memórias e os diários. Nessa busca por um “núcleo duro” da dicção autobiográfica, Lejeune parece ignorar que os pactos por ele considerados implicam um estatuto prescritivo para as discursividades, o que termina por limitar cada uma em seus alcances estéticos.

Na contramão dessa visão, o teórico americano James Olney fornece a cada ensaio (seu e de outros *schollars*) em *Autobiography: essays, theoretical and critical* (1980) uma gama de variantes retóricas e narrativas como as realizadas por Santo Agostinho, Jean-Jacques Rousseau e Samuel Beckett, para justamente confirmar a impossibilidade de se impor ao projeto autobiográfico qualquer definição fixada ou limitação genérica. Como também fizera Lejeune, Olney dedica atenção aos três elementos constituintes do termo *autobiografia*, destacando outras terminologias que emergem da inter-relação entre eles. Possibilidades como *life-writing*, *self-writing* ou *autography* são derivações mais reducionistas que agregadoras, pois o uso isolado de cada uma implica a exclusão das demais (*life-writing* abstém a idéia do *self*, enquanto que *self-writing* oblitera a noção de *life* em favor da de *self*). Esse impasse quanto às distintivas nomenclaturas não escapou também a um outro teórico francês conceituado, Michel Beaujour. Em seu *Miroirs d'encre* (1980) Beaujour condensou a complexidade da questão em uma única dicotomia: autobiografia e auto-retrato. Segundo o teórico, autobiografia corresponderia à idéia do *life-writing* por demandar uma estrutura temporal linear, privilegiadamente a retrospectiva, em

consonância com o modelo defendido por Lejeune. Já o auto-retrato funcionaria como um *self-writing* ou um texto cuja

principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration. (...) La totalisation de l'autportrait n'est pas donnée d'avance. (BEAUJOUR, 1980: 9)

Essa definição de Beaujour cabe atualmente em muitos projetos autobiográficos que, ao prescindirem de uma perspectiva cronológica linear, conservam, no entanto, o modo retrospectivo. A imposição de uma terminologia específica para o que na verdade são somente recursos estéticos da narrativa, ao invés de tipologias, faz com que a contribuição de Beaujour pareça tão prescritiva e inflexível quanto a de Lejeune.

A idéia de Beaujour de que na autobiografia o investimento recai na ampliação da imagem de um *Je* (privado-empírico tornado público-literário) enquanto que no auto-retrato se concentra na revelação de um *Moi* (privado-íntimo tornado público-literário) se mostra limitada, pois parece ignorar que a escritura literária não é de modo algum um veículo de transparência mas de construção da sua penumbra, e que ao invés de despir o invólucro do escritor, termina por revesti-lo de mais e mais camadas.

Para Lejeune o sujeito autobiográfico deve ser incondicionalmente unificado. Ao adquirir consistência discursiva no momento de sua enunciação, o eu precisa denotar sua identificação direta com escritor, afastando qualquer possibilidade de dissociação entre o *je* e o *moi*. Essa concepção é criticada por Olney, que afirma que a dimensão do *auto* (do próprio) incorre invariavelmente na oscilação criativa (involuntária ou não) entre as duas categorias mencionadas por Lejeune. Segundo Olney um escritor pode, sim, prescindir da demanda por unificação em favor de uma complexidade que lhe traga maior rendimento estético (como o fizera Roland Barthes em seu *RB por RB*). Isso denota que o autobiográfico, enquanto investimento mais literário que documental, pode distanciar-se do compromisso com um certo realismo típico do memorialismo clássico. Para Olney a autobiografia é tão somente um projeto literário em que o material pretérito é remodelado pela memória e imaginação a serviço de uma consciência crítica ancorada ao presente. Ao invés de um registro fotográfico a

autobiografia pressupõe uma espécie de impressionismo do passado, cujo efeito lança luz sobre o tempo atual.

De acordo com Olney, essa articulação passado-presente pode se refletir na narrativa através da condição transicional do eu ou de seu lugar na enunciação. A esse respeito Lejeune se mostra bastante reticente. Se o teórico francês admite rever suas considerações sobre uma exigência do modo retrospectivo, acatando as possibilidades de subversão à linearidade e temporalidade rígidas, rejeita, no entanto, qualquer incoincidência na relação supostamente unívoca entre escritor, narrador e protagonista:

Here there is neither transition nor latitude. An identity is or is not. It is impossible to speak of degrees, and all doubts lead to a negative conclusion. In order for there to be autobiography... the *author*, the *narrator*, and the *protagonist* must be identical. (LEJEUNE, 1988: 16)

Para Lejeune essa identidade deve ser evidenciada no corpo da autodiegese assim como pela assinatura na capa do livro, registro preciso do qual deveriam compartilhar inequivocamente escritor, narrador e protagonista. A voz da enunciação (narrador em primeira pessoa) deve ser correspondente à primeira pessoa-sujeito na narrativa, ou seja, o escritor tornado protagonista ou o Eu por trás do narrador. O exemplo oferecido por Lejeune para ilustrar com propriedade esse modelo são as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau. Além de o nome de Rousseau figurar junto ao título e o narrador adotar a primeira pessoa para sua enunciação, já no início do texto ele apresenta seu compromisso de sinceridade, ratificando que o nome próprio e o eu da enunciação se referem à sua própria pessoa.

A teoria de Lejeune sustenta que se numa obra literária a assinatura referente ao escritor não coincide com o nome do protagonista e o texto apresenta uma narração em terceira pessoa, tem-se em mãos um romance. No entanto, uma publicação francesa, relativamente recente, questiona eficientemente essa proposição. O livro póstumo de Albert Camus, intitulado *O primeiro homem*, reconhecidamente considerado como seu projeto autobiográfico inacabado, se constitui de modo híbrido, articulando narrativa e as anotações privadas do próprio Camus, organizadas e publicadas no mesmo volume por sua filha, Catherine Camus. As anotações são concernentes à confecção de seu projeto e

confirmam o teor autobiográfico com que o escritor investira seu texto. A confecção póstuma da obra implica dois impasses quanto a uma precisa classificação: o primeiro concerne ao uso da terceira pessoa na narrativa, que se revela a primeira pessoa do escritor em suas anotações. O outro impasse diz respeito à confecção da obra como um todo. Se a escrita é de Camus, a datilografia inicial é de Francine Camus, sua viúva, e o processo de revisão, edição e publicação são de sua filha, a obra se torna um indecível no que diz respeito à sua assinatura.

Jacques Cormery, personagem de *O primeiro homem*, é trazido ao leitor por intermédio de um narrador impessoal que, nas notas feitas por Camus e que a ele sobreviveram, se impõe como índice de sua espectralidade, a presença de uma não-presença (de Camus), como uma primeira pessoa não declarada mas antes intuída pelo leitor, ainda que situada pelo viés da narração em terceira pessoa e somente trazida à luz pela datilografia de Francine Camus e pela organizadora / editora Catherine Camus, esta como uma outra terceira pessoa que, alheia ao que seria a intenção do escritor com seu projeto literário (o que, portanto, permanece selado), se afirma como uma interventora que possibilitou que o manuscrito se tornasse uma obra publicável / publicada.

Estabelecemos esse texto a partir do manuscrito e de uma primeira datilografia feita por Francine Camus. Para uma boa compreensão da narrativa, a pontuação foi restabelecida. As palavras de leitura duvidosa foram colocadas entre colchetes. Palavras ou trechos de frase que não puderam ser decifrados estão indicados por um espaço em branco entre colchetes. No pé de página aparecem, indicadas por um asterisco, as variantes escritas em superposição; por uma letra, os acréscimos na margem; por um número, as notas do editor. (CAMUS, Catherine, 1994: 1)

As anotações feitas por Camus e que povoam as notas de página e a parte final denominada Anexos confirmam o investimento autobiográfico, que segundo o modelo proposto pela teoria de Lejeune seria classificado como romanesco. O fato é que o caráter inacabado e mais a incorporação das anotações em primeira pessoa tornam a obra irredutível a uma taxonomia, em especial a defendida pelo teórico francês Lejeune.

a. Jacques / Eu próprio tentei descobrir, desde o começo, ainda criança, o que é certo e o que é errado – uma vez que ninguém à minha volta podia me dizer. E além disso vejo agora que tudo me abandona, que preciso de alguém que me mostre o caminho e me dê censura e elogio, não pelo poder mas pela autoridade, preciso de meu pai. (CAMUS, Albert, 1994: 35)

A nota de pé de página acima é bastante exemplar do atravessamento de discursividades que *O primeiro homem* performa. A narrativa em terceira pessoa, com um narrador sem nome e com uma personagem cujo nome difere do escritor mas que porta os traços biográficos do mesmo, apresenta uma nota em primeira pessoa que explicitamente vincula o nome da personagem ao pronome pessoal que se refere ao escritor (uma vez que não se trata de uma linha do texto, mas uma consideração extra-texto). Sendo assim, que pacto, então, poderia ser situado diante desse caráter híbrido do texto, principalmente quando um paratexto deixa de ser o suporte para tornar-se elemento transgressor e indecível? Os critérios propostos por Lejeune, como nome próprio compartilhado por escritor, narrador e protagonista, e a assinatura que os corrobora, se mostram falhos, limitados e inadequados diante de *O primeiro homem*, talvez o arquivo mais provocativo do século XX.

Em todas as suas abordagens teóricas, Lejeune reitera o imperativo sobre o compartilhamento do nome próprio e da assinatura enquanto índices da identidade entre o eu que narra e a primeira pessoa do escritor. No entanto, num texto como *O primeiro homem* a ausência de nome do narrador em terceira pessoa não impede que o leitor o associe ao escritor Camus, uma vez que reconhece dados de sua biografia já assumidos publicamente em outras obras e em suas entrevistas. Ainda sob um exame taxonômico, o livro não se enquadra integralmente no gênero romance, pois as anotações e a parte em anexo o sustentam como um projeto autobiográfico. Desse modo, e paradoxalmente, a ausência de assinatura exclusiva de Camus se torna irrelevante para determinar o caráter autobiográfico, sendo justamente uma segunda assinatura, distinta da de Camus, que fornece o acesso ao material que legitima esse teor. Em *O primeiro homem*, o eu mesmo (*moi*, segundo o parâmetro de Lejeune) só se manifesta em primeira pessoa nas anotações extra-diegéticas, enquanto que na narrativa se encontra revestido do ele (Jacques Cormery, protagonista) e situado por uma dicção em terceira pessoa. Ainda assim, a identidade entre escritor, narrador e protagonista é sugerida,

mesmo prescindindo da similaridade nominal. *O primeiro homem* sustenta uma cisão decisiva no modo como Lejeune sugere que o triunvirato (escritor, narrador, protagonista) deve se apresentar ao leitor (em primeira pessoa unificada nominalmente) e, ao mesmo tempo, se mostra como uma “retrospective prose written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (LEJEUNE, 1988).

É certo que Lejeune reconhece a possibilidade de o leitor adotar modos de recepção diferentes dos que ele, Lejeune, analisara em sua obra crítica. Afirma que muitos textos literários não pressupõem um pacto específico e se mostra ciente de um entre-pólos autônomo na escritura quando assume que sua teoria “tended to fix on the “all or nothing” position, when in reality many intermediary positions are possible” (LEJEUNE, 1988 : 125). No entanto, em seu texto revisionista “Le pacte autobiographique, 25 ans après” (2003), esse reconhecimento de uma possível intersticialidade engendradora / engendrável na narrativa autobiográfica não se mostra desenvolvido ou explorado teoricamente, uma vez que as posições que sustentara nas obras anteriores se revelam mantidas e sem significativas reformulações.

“Le pacte autobiographique est nécessaire, mais il n’est pas suffisant”. Nécessaire, évidemment: c’est à l’auteur de déclarer son intention, non au lecteur de la supposer, pour qu’il y ait autobiographie. Mais pas suffisant? Qu’est-ce qu’il me faudrait de plus? Et voilà que je propose de me transformer en “limier” (c’est le terme que j’emploie) pour écarter de mon cher corpus des textes qui appartiennent à des catégories très différentes: textes au pacte flou (dont le cas avait été réglé avant), textes écrits en collaboration, textes que je juge mensongers... Là, je suis en faute: j’amalgame des textes qui posent des problèmes très différents, pour les rejeter en bloc de mon paradis. La manie de sélectionner m’empêche de pousser les analyses esquissés. Autre aveuglement, j’y reviendrai: je suis trop rapide sur les moyens par lesquels le pacte se conclut: je suis ébloui, mais aussi aveuglé, par la force de ces engagements explicites: je ne vois pas que l’engagement peut être pris d’une autre manière, de facto, implicitement, par le simple emploi du nom propre... (LEJEUNE, 2003: 15)

A importância de se discutir a teoria de Lejeune reside na oportunidade que suas reflexões concedem para a necessária revisão teórica da moldura discursiva atribuída ao estatuto do autobiográfico. Considerado o primeiro estudo crítico-conceitual centrado no gênero autobiográfico e em diálogo com diversas tradições literárias, as abordagens de Lejeune contribuíram para que fossem problematizadas mais detidamente certas questões capitais como a organização do

material (auto) biográfico tornado diegético e a sinceridade do escritor diante de sua escritura. Do mesmo modo que se manteve atento às várias experimentações em seu objeto de análise, Lejeune mostrou um apego excessivo a taxonomias, o que certamente o impediu de pensar o autobiográfico para além das possibilidades que vislumbrou.

Dans les années suivantes j'essaierai d'étudier analytiquement une série de genres "frontières" ou de cas-limites: l'autobiographie qui fait semblant d'être une biographie (le récit à la troisième personne), la biographie qui fait semblant d'être une autobiographie (les Mémoires imaginaires), tous les mixtes de roman et d'autobiographie (zone large et confuse que le mot-valise "autofiction", inventé par Doubrovsky pour remplir une case vide d'un de mes tableaux, a fini par recouvrir) l'énonciation ironique et le discours rapporté, tous les cas où un même "je" recouvre plusieurs instances (histoire orale, interview, textes écrits en collaboration, etc), puis les productions qui associent le langage, capable de dire "je", à un média qui en est moins capable (comme l'image), etc. On trouvera à la fin, classées, les différentes qui ont germé à partir de la méthode analytique du "Pacte". Tout cela n'empêche pas qu'on continue à me faire les gros yeux: "mais ... est-ce que ça entre dans votre définition?", comme si j'étais un contrabandier de moi-même! Ce n'est plus le problème. L'autobiographie à la Rousseau est une combinaison parmi d'autres, mais l'essentiel pour moi continue à être, je l'avoue, le pacte, quels que soient les modalités, l'extension, l'objet du discours de vérité qu'on a promis de tenir. (LEJEUNE, 2003: 19-20)

Em suas abordagens as idéias de limite e distinção são por demais inflacionadas, faltando-lhe o pensamento da fronteira enquanto trânsito, e por conseguinte, de uma primeira pessoa ou um eu que se recusa a ser unívoco e sedentário, a ser estática e distintivamente *Je* ou *Moi*, afirmando-se como "a flow (*flux*), a set of flows in relation with other flows, outside of oneself and within oneself" (DELEUZE, 1997: 51).

Em seu estudo *Fictions on autobiography: studies in the art of self-invention* (1988) o teórico americano Paul Eakin contrapõe à teoria de Lejeune a configuração autoficcional assumida por Serge Doubrovsky em seu *Fils: roman* (1977), em que o pacto autobiográfico só comparece na proposta literária como a ressonância do que fora desfeito e com a finalidade de permitir que o leitor observe e problematize a identidade do narrador dissociando-se da do escritor, sem no entanto prescindir dos dados biográficos e da referencialidade deste último. A partir de Doubrovsky, o essencialismo em torno do autobiográfico começa a deslizar pelas veredas da ficção. Surgia então a questão pontual: como se lê uma autobiografia tornada ficcional?

Atualmente já se pensa a escritura autobiográfica como descompromissada da exigência de um relato preciso e fiel da vida do escritor, e mais próxima do complexo de intervenções entre a referencialidade e a invenção, podendo assumir assim o nome de *autoficção* na medida em que se mostra explicitamente como um relato de si consciente de seu caráter ficcional e descompromissado de qualquer obediência aos mandamentos tradicionais ligados à referencialidade biográfica.

O termo autoficção, formulado pelo próprio Serge Doubrovsky como definição para seus textos literários, designa a relação de contaminação constante entre a proposta autobiográfica (escrita da própria vida) e a da invenção do si mesmo. Muitas vezes obedecendo aos requisitos convencionais de uma autobiografia – narração em primeira pessoa, identidade nominal e biográfica entre autor e narrador, correspondências referenciais reconhecidamente públicas – a autoficção visa a perturbar essa identidade, modificando a imagem que o narrador constrói de si mesmo, desestabilizando a idéia de um auto-reconhecimento seguro e indubitável. Desse modo, mostra que sua iniciativa não passa por um rompimento definitivo com o legado da tipologia autobiográfica tradicional, mas pela desterritorialização de seus recursos, pela saída de uma condição delimitadora para a reterritorialização numa dicção pautada pela intersticialidade. A autoficção promove a emergência, a um só tempo e no mesmo plano textual, de uma autobiografia que não se fixa na demanda de seus pactos e de uma ficção que não se desvincula da empiria do autor, que já não se considera mais como intocável, o que lhe permite transpassar e mesmo transitar, cada vez com maior frequência, pelo umbral da autenticidade.

Para Doubrovsky somente pelo ingresso inescapável do ficcional no plano autobiográfico é que se torna possível a aventura de reinvenção do escritor por sua obra. Como afirma o teórico francês Gerard Genette em *Fiction and diction* (1993), a complexificação entre ficção e autobiografia ocorre inevitavelmente, ainda que em diferentes graus de resistência, o que de fato determinará a inclinação da obra por um certo formato, ou seja, se trata de uma novela autobiográfica ou de uma autoficção. De acordo com Genette,

if we consider actual practices, we have to admit that there is no such thing as pure fiction and no such a thing as history so rigorous that it abjures any emploting” and any use of novelistic techniques. (GENETTE, 1993: 82)

O importante é que o investimento criativo possa, em nome da rentabilidade literária, suplantar a necessidade de afirmação do referencial e do identitário, típica do regime autobiográfico convencional. A experiência de Doubrovsky como escritor e ensaísta revela que a incursão no espaço do contorno autobiográfico pode ser tão transgressiva quanto a que se empreende no campo da ficção. Trata-se sempre de um trânsito pela porosidade da fronteira, uma sujeição (in)voluntária a agenciamentos, influências, contrabandos e atravessamentos, mais que a limites ou circunscrições taxonômicas. Através do modo autoficcional pode-se desestabilizar limites a ponto de se permitir ao escritor conceder seu nome a um personagem ficcional (como o faz John Barth em muitas de suas produções), ou elaborar um relato ficcional com dados verídicos (como faz Silviano Santiago em *O falso mentiroso*) e vice-versa (como em *A louca da casa*, de Rosa Montero), ou seja, tornar as fronteiras que permeiam o autobiográfico o próprio espaço a ser explorado na narrativa. Doubrovsky defende que tanto o autobiográfico quanto o autoficcional não devem ser considerados gêneros, mas atitudes discursivas diante da elaboração literária. Corroborando a idéia de que ambas são modos distintos de dissociação da figura do escritor, que, ao spectralizar-se em sua narrativa, o faz em nome da autonomia e primazia estética de seu texto.

O leitor tende a aproximar-se do texto de teor autobiográfico buscando alguma “verdade” empírica para além do trabalho da linguagem literária. No entanto, a narrativa não tarda a evidenciar o rompimento com qualquer demanda de transcendência (alcance do extra-textual), evidenciando a construção de um plano que funde biografia e ficção com a finalidade de evidenciar um plano de imanência criativa construído na narrativa. Os dados biográficos, restos do empírico, já não são propriedade do exterior e circulam como mais um artefato literário, linha entre outras no mapa intradieético que se desenvolve. Nos textos classificados tradicionalmente como autobiográficos e naqueles considerados autoficcionais, pode-se perguntar quem fala, se o narrador para si mesmo ou se o escritor pelo narrador, mas nem um nem outro se pronunciam realmente, apenas a voz narrativa, que *se expressa* desertando o escritor e o narrador no momento mesmo em que se serve deles para propagar-se na narrativa. O *neutro*, o *ele* que não é nem escritor nem narrador, mas um impessoal, fala por si mesmo e apenas de si mesmo.

O neutro ou a voz narrativa também não é determinado ou concedido pelo leitor no ato da recepção. Em *The infinite conversation* (1993) Maurice Blanchot esclarece que essa neutralidade não é produto da intencionalidade do escritor e nem da demanda hermenêutica do leitor, mas serve-se somente dos investimentos escritural e de leitura, respectivamente, como veículos para sua propagação. Essa autonomia e anonimidade não se confundem com a distância que o escritor pode assumir de seu texto, ou sua falsa proximidade, e nem com as idéias projetadas pelo leitor, mas se constitui como uma espécie de insularidade, cercada apenas pelo fluxo narrativo, livre de quaisquer molduras e pactos que se lhe pudesse atribuir. A voz narrativa está *no* texto do mesmo modo que *fora* de suas supostas normatividades, e por isso não se corporifica. Não é uma mediação entre o literário e o extra-literário, é uma linguagem plenamente indiferente na afirmação de sua diferença, irreduzível a classificações e incaptável para hermenêuticas. Trata-se de uma cartografia constante e autônoma, sem ideologia, genealogia e teleologia.

O neutro (também chamado de *fora* por Michel Foucault em seu em seu ensaio “O pensamento do exterior” [1990], sobre a contribuição do pensamento de Blanchot) resiste a definições orgânicas, aproximando-se do inominável beckettiano, que incessantemente devém no espaço da escritura ultrapassando tanto a demanda pela significação quanto a por uma função representacional. Com base na abordagem de Foucault, pode-se observar um corpo ou sistema literário como a conjugação entre três planos interventores: 1) o *plano do saber* ou dos estratos, atravessado por uma fissura que situa em distinção as visibilidades e os enunciados. Nesse plano se encontra a narrativa propriamente dita, abarcando língua, temática, tipologia textual (narrativas em primeira pessoa, terceira pessoa e demais convenções na diegese); 2) o *plano da potência*, no qual se movimentam as estratégias que articulam visibilidade e enunciado como inteligibilidade estética (singularidade), a ser atualizada no plano dos estratos e recepcionada pelo leitor como o modo performativo do texto (discursividades autobiográficas, romanescas, ensaístas). A potência é a capacidade do sistema de modificar e ser modificado criativamente, ultrapassar seus contornos e o limite de sua proposta narrativa; e 3) o *plano do fora* ou da autonomia da linguagem, âmbito do *não-saber* (ou do imaginário, por oposição ao simbólico, se utilizamos a terminologia lacaniana), em que singularidades ainda não elaboradas pairam sobre o plano

estratificado (saber), circulando como virtuais que podem ser agenciados pela potência de modos diversos, sempre irreduzíveis às circunscrições do saber e desapegadas de finalidades que não as da própria *expressão*.

É importante notar que expressão não é um termo usado gratuitamente nesta equação. Trata-se de um conceito trazido à luz por Gilles Deleuze em *Expressionism in philosophy: Spinoza* (2005) a partir de sua leitura crítica da *Ética* do filósofo holandês Baruch de Spinoza (2005). A expressão, na concepção, spinozista agrega a um só tempo substância (*singularidade*), atributo (*diferença*) e modo (*devir*)³ e se distingue da *mimesis* (pós-aristotélica) enquanto princípio da elaboração literária. A *mimesis*, como concebida na contemporaneidade, sugere o reconhecimento de uma forma modelo na manifestação (distinta) de outra forma produzida posteriormente. Em outras palavras, é produção de diferença através da ressonância da semelhança. Um texto cuja narração é retrospectiva, centrada na vida pregressa de um indivíduo que a conta utilizando a enunciação em primeira pessoa, é uma produção que remete a um molde anterior, o da autobiografia tradicional, já abordado pela crítica de Lejeune. Em contraste a essa concepção, a expressão não implica qualquer reconhecimento de um modelo, pois é sua própria substância em inauguração, atualização estética de uma *diferença indiferente*, que não se reporta a uma anterioridade ou a algo além de si mesma. Assim, ao invés da representação de uma “tipologia autobiográfica”, a narrativa devém (se inaugura) *expressionista*, ou seja, afirmando sua substância ou singularidade (no caso dos ego-escritos, como escrita em torno da movimentação discursiva da primeira pessoa) e seu atributo ou diferença. Em contraste ao modelo autobiográfico tradicional, o devir expressionista de um ego-escrito é o que “desata o liame assim como trai o pacto. Faz valer um furor contra a medida” (DELEUZE, 2005: 13), ou seja, rompe com formatos e normatividades enrijecidas, tornando a discursividade autobiográfica um sistema aberto para diferenciar-se, e não mais circunscrever-se às convenções ditadas por um estatuto

³De acordo com a *Ética* de Spinoza: “III. By substance, I mean that which is in itself, and is conceived through itself: in other words, that of which a conception can be formed independently of any other conception; IV. By attribute, I mean that which the intellect perceives as constituting the essence of substance; V. By mode, I mean the modifications of substance, or that which exists in, and is conceived through, something other than itself.” (SPINOZA, Benedict de. *Ethics*. London: Penguin Classics, 2005, p.7).

já ultrapassado. O autobiográfico devém desvencilhado do gênero homônimo, torna-se uma paisagem, um espaço a ser cartografado como investimento literário.