



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PORTO NACIONAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**THAUANA MARA DE CARVALHO DA SILVA**

***VOCÊ NUNCA MAIS VAI FICAR SOZINHA:*  
AUTOFICÇÃO E PERFORMANCE NA ESCRITA DE TATI BERNARDI**

**Porto Nacional, TO  
2023**

**Thauana Mara de Carvalho Silva**

***Você nunca mais vai ficar sozinha:*  
autoficção e performance na escrita de Tati Bernardi**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestra em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rejane de Souza Ferreira

**Porto Nacional, TO  
2023**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

- S586v Silva, Thauana Mara de Carvalho.  
Você nunca mais vai ficar sozinha: autoficção e performance na escrita de Tati Bernardi. / Thauana Mara de Carvalho Silva. – Porto Nacional, TO, 2023.  
92 f.
- Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras, 2023.  
Orientadora : Rejane de Souza Ferreira
1. Literatura contemporânea. 2. Tati Bernardi. 3. Autoficção. 4. Performance. I. Título

**CDD 469**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

**Thauana Mara de Carvalho Silva**

***Você nunca mais vai ficar sozinha:*  
autoficção e performance na escrita de Tati Bernardi**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras foi avaliado para a obtenção do título de Mestra em Letras aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Banca Examinadora

---

Profª. Dra. Rejane de Souza Ferreira, UFT

---

Profª. Dra. Diana Irene Klinger, UFF

---

Prof. Dr. Antônio Egno do Carmo Gomes, UFT

À minha mãe

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade da constante evolução e sempre restaurar as minhas forças.

Aos meus pais, pelo apoio e acompanhamento constante.

A professora Rejane, por aceitar o desafio de me orientar e por todo profissionalismo, delicadeza, carinho e tantas outras qualidades que me fazem tê-la como referência.

A autora Tati Bernardi que me motivou com sua arte.

Ao meu amigo Ednardo Pinho, por todo enriquecimento intelectual e colaboração ao longo de todo o mestrado. Sua ajuda foi essencial para que eu pudesse encontrar o rumo acadêmico que eu tanto sonhava.

Aos meus colegas do Mestrado em Letras, em especial a Cintya pelo companheirismo acadêmico, por sempre me ouvir pacientemente e me ajudar em tantos momentos difíceis, e por ser minha melhor dupla. Sorte a minha de tê-la encontrado.

Aos professores da minha banca de qualificação, Antônio Egno do Carmo Gomes e Ângela Maria Dias, que contribuíram para o aprimoramento deste trabalho.

Por fim, a todos aqueles que passaram pela minha caminhada, por deixarem um pouco de si, colaboraram com minha construção pessoal.

Escrevo pra encontrar no mundo outros angustiados como eu.

(Tati Bernadi)

## RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a escrita autoficcional de Tati Bernardi e o seu viés performático, principalmente no romance *Você nunca mais vai ficar sozinha* (2020). A hipótese é que a escritora embaralha os limites entre autobiografia e ficção através da ambivalência de discursos que configuram a obra como autoficção. Nessa reconfiguração autoficcional, Bernardi transgride as fronteiras entre real e ficcional utilizando outras esferas de significação para construir seu ato performático. Em *Você nunca mais vai ficar sozinha*, há a presença constante da voz de Bernardi não só como autora, mas também como narradora e personagem, ainda que a obra seja classificada como literatura ficcional. A análise será feita à luz das discussões acerca do conceito da autoficção, refletindo criticamente sobre a figura intratextual e extratextual da autora, enquanto se relaciona com o conceito de performance e das considerações sobre o mote da trama, que se baseia na relação familiar entre mãe e filha. O aporte teórico constitui-se das postulações de Lejeune (2008), Doubrovsky (2014), e Gasparini (2014) acerca das questões autofissionais; de Klinger (2006; 2008), Sibilia (2016) e Azevedo (2007; 2008) no que tange à figura do autor enquanto sujeito performático. No tocante à relação familiar entre mãe e filha foram examinados conceitos de Scotti (2022), Dalcastagné (2012), dentre outros teóricos. Assim, com uma manifestação literária ambivalente e contraditória, buscamos situar a escritora Tati Bernardi no exercício autoficcional da literatura brasileira contemporânea, inserindo *Você nunca mais vai ficar sozinha* em uma nova perspectiva narrativa em relação ao contexto autoficcional, aspecto que move a investigação.

**Palavras-chaves:** Literatura contemporânea; Tati Bernardi; autoficção; performance; relação mãe e filha.

## ABSTRACT

This research aims to analyze Tati Bernardi's self-fictional writing and its performative bias, especially in the novel *Você nunca mais vai ficar sozinha* (2020). The hypothesis is that the writer blurs the boundaries between autobiography and fiction through the ambivalence of discourses that configure the work as self-fiction. In this self-fictional reconfiguration, Bernardi transgresses the boundaries between real and fiction, using other spheres of meaning to construct his performative act. In *Você nunca mais vai ficar sozinha*, there is the constant presence of Bernardi not only as author, but also as narrator and character, even though the book is classified as fictional literature. The analysis will be based on discussions about self-fiction, critically reflecting on the author's intratextual and extratextual figure, as she relates to the concept of performance; and the considerations about the motto of the plot that is based on the family relationship between mother and daughter. The theoretical contribution is constituted by the postulations of Lejeune (2008), Doubrovsky (2014), and Gasparini (2014) about autofictional issues; by Klinger (2006;2008), Sibilia (2016) and Azevedo (2007; 2008) regarding the figure of the author as a performative subject. With regard to the family relationship between mother and daughter, concepts by Scotti (2022) and Dalcastagné (2012), among other theorists, were examined. Thus, with an ambivalent and contradictory literary expression, we sought to situate the writer Tati Bernardi in the autofictional exercise of contemporary Brazilian literature, inserting *Você nunca mais vai ficar sozinha* in a new narrative perspective in relation to the autofictional context, an aspect that moves the investigation.

**Keywords:** Contemporary Literature; Tati Bernardi; self-fiction; performance; mother and daughter relationship.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÃO**

Quadro 1- Categorias do texto autobiográfico	24
Quadro 2- Critérios de definição	27
Quadro 3- Formas de autoficção	44

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>AUTOFICÇÃO E ESCRITAS DE SI .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1</b>	<b>Origens das escritas de si .....</b>	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<b>Representações autobiográficas .....</b>	<b>23</b>
<b>2.3</b>	<b>O jogo autoficcional .....</b>	<b>36</b>
<b>2.4</b>	<b>Autoficção e performance autoral .....</b>	<b>54</b>
<b>3</b>	<b>O PROJETO LITERÁRIO DE TATI BERNARDI .....</b>	<b>63</b>
<b>3.1</b>	<b>A autora por si mesma .....</b>	<b>63</b>
<b>3.2</b>	<b>O jogo autoficcional Bernardiano .....</b>	<b>69</b>
<b>3.3</b>	<b>Marcas autoficcionais e performáticas em <i>Você nunca mais vai ficar sozinha</i> .....</b>	<b>75</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>86</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>90</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Conhecida por ser uma escritora contemporânea que trata de questões delicadas, como o papel da mulher na sociedade atual e questões acerca da maternidade, Tati Bernardi é autora de uma série de livros que se inserem em um debate que reconsidera a forma de produzir literatura no Brasil. Em *Você nunca mais ficar sozinha*, romance publicado em 2020, Bernardi apresenta a personagem Karine que, ao descobrir-se grávida aos 35 anos de sua primeira filha, depara-se com uma série de traumas e angústias que atravessam toda a gestação. Assim, instaura-se um processo conflitante entre o desejo de ser mãe e o medo de desempenhar tal papel.

*Você nunca mais ficar sozinha* caracteriza-se por contemplar, em sua escrita, uma tendência dos romances contemporâneos: a espetacularização do sujeito. A ascensão da cultura midiática possibilitou uma visibilidade maior do privado implicando em um maior interesse pelo alheio, pela intimidade; aspecto que promoveu uma exacerbação de *realities shows*, *blogs* e redes sociais, além de influenciar a proliferação de publicações como autobiografias, cartas, entrevistas etc. À vista disso, Klinger (2006) enfatiza que a emergência das escritas de si atuam como uma mercadoria da lógica da cultura de massa, em que cada vez mais o autor é percebido e apresenta-se como sujeito midiático. Na atuação desse sujeito, a imagem e as atitudes do autor adquirem relevância nunca vista antes.

Nesse ínterim, tais registros, que se intensificaram no final do século XX, não representam algo tão inovador para a Literatura. Nos estudos acerca das *Escritas de si*, Foucault (2004) destaca que desde a Antiguidade, a escrita já performa a noção de sujeito. Apesar de ser uma evidência da cultura burguesa que remonta o período Iluminista, é a partir das Confissões, escritas por Santo Agostinho, por volta de 397 d.c, que emerge a escrita de si. Na Idade Antiga, o “eu” sobre o qual se escrevia desempenhava um papel relevante para composição e formação do sujeito.

A partir destes movimentos que implicam na representação do sujeito na literatura, a escrita de si adquire visões e contornos que desafiam e problematizam categorias antes estáveis, como autoria, biografia, autobiografia e ficção. Segundo Klinger (2006), a figura do autor adquire na contemporaneidade um estilo de provocação em forma de um jogo, cuja finalidade é brincar com a noção de sujeito real, aspecto visível na obra de Bernardi. Nessa perspectiva, a teórica enfatiza que a autoficção contempla a figura desse autor que constantemente promove um jogo entre noções referenciais e ficcionais.

O termo autoficção tem origem francesa, *autifiction*, e foi criado pelo escritor e professor francês Serge Doubrovsky, publicado, oficialmente, na contracapa de seu romance *Fils*, em

1977. O teórico, no entanto, já refletia criticamente acerca do conceito anos antes, e propunha discussões desde a primeira versão de *Le Monstre* – textos com aproximadamente nove mil páginas, disponibilizadas pelo teórico, em 2002, para o trabalho de pesquisa genética do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM).

As indagações de Doubrovsky sobre autoficção surgiram como resposta às questões de seu contemporâneo Philippe Lejeune que, ao longo dos seus estudos sobre autobiografia, como em *O pacto autobiográfico*, apresentava apontamentos sobre os casos em que o herói de um romance, declarado enquanto tal, poderia ter o mesmo nome do autor. A discussão acerca das proposições primárias de ambos perdura até os dias atuais e têm sido objetos norteadores de estudos sobre o gênero.

Acerca do nascimento do termo autoficção, cabe destacar, primeiramente, as contribuições de Lejeune para o estudo. De maneira contrária aos estudiosos de seu tempo, - formalistas russos e estruturalistas que defendiam a exclusão da figura autoral bem como textos que operassem em uma linha tênue entre ficção e não ficção - Lejeune defendia a necessidade de pesquisas voltadas para a autobiografia, até então desprestigiada no cenário literário da época, mesmo que bastante popular em seu país de origem, a França.

Diante da crise de representação do sujeito, Lejeune (2008) propôs a criação de um contrato de leitura, um pacto autobiográfico, entre autor e leitor, no qual consistem princípios de verdade e identidade entre autor, narrador e protagonista. Entretanto, sua teoria não contempla o pacto ficcional em que autor e narrador têm o mesmo nome nem o pacto autobiográfico em que o narrador e o autor apresentam nomes diferentes. É neste ponto que diversos críticos teorizam a respeito da autoficção. Um deles é Philippe Gasparini (2014), que defende que a autoficção nutre questionamentos sobre os limites da Literatura, no tocante às noções do factual e ficcional, interpelando se esta expressão é algo objetivamente pós-moderno. Ademais, classifica os tipos de ficcionalização presentes em um romance autoficcional: a inconsciente, na qual ocorrem modificações nos fatos por esquecimento ou falha do autor; e a voluntária, na qual o autor, intencionalmente, reelabora o que foi vivido.

Nessa perspectiva, concebendo a escrita autoficcional como uma representante da pós-modernidade, atravessada por questionamentos, fragmentações e incertezas, Klinger (2006), valendo-se das ideias de Gasparini, propõe uma diferenciação entre os tipos de escrita de si: o romance autobiográfico e a autoficção. Em sua acepção, no romance autobiográfico predominam as relações de verossimilhança, em que o leitor percebe características comuns entre o autor, o narrador e o personagem do texto. Já na autoficção, ocorre uma espécie de corrosão da verossimilhança, ocasionando dúvidas no leitor. Assim, a autoficção estaria situada

entre a autobiografia e a ficção, sinalizando para as prováveis experiências da escrita de si, nas quais o ficcional tem a possibilidade de ser inserido a qualquer momento no texto.

O autor do século XXI, situado na cultura midiática, é apresentado não somente como referência, mas também tem sua imagem vinculada a televisão, jornais, redes sociais e páginas na internet. Assim, associado a esta exposição midiática, o autor faz de si um personagem de ficção, tal qual Tati Bernardi, em *Você nunca mais vai ficar sozinha*, construindo um falso espelhamento entre realidade e ficção. Com uma escrita predominantemente híbrida, Bernardi mescla elementos autobiográficos e ficcionais que se estendem para além de suas obras. Desse modo, o estudo pretende analisar os artifícios utilizados para o entrelaçamento das categorias realidade e ficção, que culminam em uma performance da autora.

O objetivo deste trabalho é compreender como no romance *Você nunca mais vai ficar sozinha* a escritora paulistana Tati Bernardi atinge o ápice de sua autoespacularização, ao construir uma fabulação de si ao longo de sua obra. Esse romance propicia uma relevante problematização sobre a questão da autorreferência: a autora complexifica as relações entre o real e o ficcional, e apresenta ao leitor uma ficção desenvolvida a partir de um episódio que marcou significativamente sua vida: o nascimento de sua filha.

A escolha por Tati Bernardi se justifica pela vivência que ela apresenta: a constante busca de se saber quem é e quem deseja ser. A escritora expõe em suas obras, com bastante crueza, suas buscas pelo eu, quase sempre deixando de lado a realidade para imergir em seu mundo interior, em um empenho incessante de autodescobrir-se. Trata-se, sobretudo, de um esforço desmedido para contestar as representações e os mandamentos sociais arraigados por muitos anos, com o intuito de conseguir a libertação de estereótipos conservados por uma sociedade patriarcal ainda existente e vigorante. Através de sua escrita, Bernardi retrata os conflitos e as angústias de suas protagonistas, as quais recusam aceitar as coisas como elas são e tentam construir suas próprias realidades.

Desta feita, o primeiro capítulo abordará os estudos sobre autoficção, fenômeno literário recente, que aborda duas categorias paradoxais e que tem proporcionado novas formas de pensar acerca dos limites entre o referencial e o ficcional. Para isto, iniciaremos abordando os estudos acerca da *Escrita de si* (2004), de Foucault, a fim de contemplar questões relevantes no que diz respeito às origens da escrita confessional, centralizada no sujeito e que adquiriu evidências a partir da ascensão burguesa e do conceito de indivíduo. Outrossim, abordaremos os conceitos da escrita autobiográfica postulados por Philippe Lejeune (2008) e as considerações de Leonor Arfuch (2010) sobre o espaço autobiográfico, com o fito de salientar as divergências entre a autobiografia e o gênero de estudo em questão, já que estes pertencem

à mesma “constelação autobiográfica” das escritas de si. Contempladas as diferenças, ainda no mesmo capítulo, trataremos das várias conceituações do gênero autoficcional, refletindo sobre as considerações do “pai da autoficção”, Serge Doubrovsky. Ademais, trataremos das diversas tipologias autofissionais propostas por Vincent Colonna (2014; 2014); a também classificação acerca dos tipos de enunciação autobiográfica propostas por Philippe Gasparini (2014); as postulações de Jacques Lecarme (2014) sobre o gênero autoficcional; os estudos sobre a “escrita do eu”, de Diana Klinger (2006; 2008), dentre as demais considerações de outros relevantes pesquisadores da literatura brasileira contemporânea, como Anna Faedrich Martins (2014), Eurídice Figueiredo (2010), Evando Nascimento (2010), Luciene Azevedo (2007; 2008), Luciana Hidalgo (2013), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Karl Erik Schollhammer (2009).

No segundo capítulo, pretende-se situar a autora Tati Bernardi na prática autoficcional da literatura brasileira contemporânea, sublimando o romance *Você nunca mais vai ficar sozinha*, que é o *corpus* do estudo. Bernardi publica sua primeira obra, o livro de crônicas intitulado *A mulher que não prestava* (2006), entretanto, é somente com a publicação de *Depois a louca sou eu* (2016) e de *Você nunca mais vai ficar sozinha* (2020) que a autora passa a ganhar notoriedade no cenário literário, bem como no ambiente acadêmico. As produções de Bernardi, vinculadas a polêmicas e coincidências biográficas, trazem narradoras e personagens que ficcionalizam (ou não) aspectos da vida da autora, convertendo sua prosa em uma habilidosa arquitetura textual.

Com essa perspectiva, além de apresentar a vida e a obra da autora, objetivamos destacar o viés performático de Tati Bernardi. Utilizando, constantemente, o espaço midiático, Bernardi chama a atenção para si e para suas produções com sua presença frequente em programas de televisão, eventos literários, e, sobretudo, nas redes sociais. A autora usa de forma recorrente programas de *podcasts* e redes sociais, principalmente o *Instagram*, para criar polêmicas e suscitar debates sobre suas produções, aspectos que colaboram para a construção de um pacto de leitura ambíguo das obras. Desse modo, a autora promove um jogo de contradições próprios da autoficção, que conduz o leitor a uma dupla recepção: autobiográfica e ficcional, inserindo-a em um novo patamar narrativo, característica que reconfigura a figura autoral e que nos instiga a investigação.

## 2 Autoficção e escritas de si

A autoficção é uma categoria controversa e em processo de elaboração, de modo que para circunscrevê-la é pertinente inseri-la no campo mais amplo das chamadas escritas de si, que compreendem tanto os discursos tradicionais voltados para a formação de si, oriundos da antiguidade Greco-romana, como também as formas modernas que compõem o espaço autobiográfico<sup>1</sup>: autobiografias, memórias, diários e ficções sobre o eu. O termo, que já vem sendo problematizado por diversos teóricos e críticos como Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune, e Vincent Colonna, tem provocado inúmeras discussões acerca da sua classificação como “novo” gênero textual.

O termo autoficção tem origem francesa, *autofiction*, e foi criado pelo escritor e professor francês Serge Doubrovsky, publicado, oficialmente, na contracapa de seu romance *Fils*, em 1977. O teórico, no entanto, já refletia criticamente acerca do conceito anos antes, e propunha discussões desde a primeira versão de *Le Monstre* – textos totalizando aproximadamente nove mil páginas, disponibilizadas pelo teórico, em 2002, para o trabalho de pesquisa genética do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM).

As indagações de Doubrovsky sobre autoficção surgiram como resposta às questões de seu contemporâneo Philippe Lejeune que, ao longo dos seus estudos sobre autobiografia, como em *O pacto autobiográfico*, apresentava apontamentos sobre os casos em que o herói de um romance, declarado enquanto tal, poderia ter o mesmo nome do autor. A discussão acerca das proposições primárias de ambos perdura até os dias atuais e tem sido objeto norteador de estudos sobre o gênero.

A escrita de *Fils* (1977) teve por finalidade exemplificar, na prática, o que viria a ser a autoficção. Por meio de uma coincidência proposital, Doubrovsky emprega uma identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, e mescla dados autobiográficos a narrativas ficcionais. Para o teórico, a autoficção seria uma versão moderna da autobiografia, já que, em sua concepção, toda autobiografia, independente de seu nível de veracidade, contempla partes ficcionais.

Nessa perspectiva, o espaço autobiográfico é historicamente atravessado por questões polêmicas, uma vez que engloba gêneros textuais que oscilam entre extremos: o fato de que toda obra literária é, em certa medida, autobiográfica e a afirmação de que não existe na

---

<sup>1</sup>Lejeune (1975) empregou o termo “espaço biográfico” para se referir ao leque de textos que pode abranger uma autobiografia e que tem por objetivo construir e criar uma imagem do autor.

literatura uma obra puramente autobiográfica<sup>2</sup>. Dada a complexidade que se apresenta em razão da ambiguidade entre autobiografia e ficção, Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa Latino-americana contemporânea*, tese de doutorado defendida em 2006, argumenta que a autobiografia não seria um gênero, mas uma “figura de leitura ou do entendimento”. Assim, na acepção da pesquisadora, o interesse da autobiografia não radica que ela ofereça algum conhecimento veraz de si mesmo, mas que demonstra a impossibilidade de totalização de todo um sistema.

Nesse horizonte intrincado, observa-se no discurso de alguns escritores a intenção de reforçar a ambiguidade entre o real e o ficcional, quando eles sustentam a ideia de “verdade da arte”, isto é, o texto artístico com maior valor ante ao referencial. A ficção, desse modo, seria superior à autobiografia, já que a intenção do romancista não é contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, cuja matéria contingente seriam suas vivências. Através das versões formuladas literariamente, estaria se aproximando mais da realidade daquele sujeito que é o autor delas. A respeito, Klinger enfatiza que “assim, o texto literário privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada, e portanto ‘mais verdadeira’ que a autobiografia” (2006, p. 42).

Acerca dos questionamentos paradoxais que envolvem autobiografia e ficção, Klinger (2006) coaduna com o pensamento de Leonor Arfuch (2010), em *O Espaço Biográfico*, no qual propõe a ideia da impossibilidade de se chegar a uma fórmula clara e total de distinção entre o referencial e o ficcional nas autobiografias, romances e romances autobiográficos. Segundo a autora, o problema se desloca para o “espaço biográfico”, local em que o leitor poderá realizar suas análises sobre os aspectos referenciais e ficcionais das narrativas, tomando como base seus sistemas de crenças e “estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Desse modo, a compreensão do que seria autoficção está dentro dos principais impasses encontrados atualmente no campo de estudo das escritas de si. Assim, seria válido considerar também a prática autoficcional como uma possível nova forma de escrita autobiográfica da era pós-moderna, tendo em vista que a narrativa da vida do autor é feita por meio de uma linguagem própria do romance, isto é, de uma escrita artística. Ademais, considerando os apontamentos de estudiosos da autoficção, o gênero abrange invenções e distorções no que tange à verdade dos

---

<sup>2</sup> Paul De Man em *La autobiografía como desfiguración* resume ambas as visões, pois segundo ele “assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser” (1979, p. 113).

fatos, já que permite a introdução, no texto autobiográfico, de sentimentos, sonhos e demais subjetividades do escritor, numa espécie de reconstrução de sua realidade. Partindo desses apontamentos, faremos, a seguir, um recorte histórico acerca das origens das escritas de si para analisarmos como a primeira pessoa narrativa se apresenta na literatura.

## 2. 1 Origens das escritas de si

As narrativas em primeira pessoa são uma tendência no cenário da literatura contemporânea. As chamadas escritas de si – expressão que caracteriza a presença de um narrador personagem que se identifica com o autor biográfico – se estabelecem como um exercício literário contemporâneo, embora haja registros desde a antiguidade. Nesse sentido, então, convém realizarmos alguns apontamentos sobre como tal prática se apresenta na literatura ao longo dos séculos.

A representação de si, de acordo com Foucault, funciona como uma tentativa de descobrimento e organização de um eu detentor de múltiplas identidades que circundam o sujeito que, por sua vez, é caótico e mutante. Em seus estudos iniciais acerca das *Escritas de si* (2004), Foucault parte da análise do texto *Vita Antonni*, produzido por Santo Atanásio no século IV, cuja ideia principal baseia-se na escrita como meio de manter uma vida ascética – doutrina filosófica que consiste na abstenção dos prazeres mundanos para obtenção da austeridade. As escritas do *eu*, na antiguidade Greco-romana, tinham a função de refrear o pecado, de modo que a ocorrência de alguma falha moral do asceta implicaria na confissão exposta por meio da escrita.

Nessa perspectiva, as escritas de si eram associadas à relação de complementaridade com a Anacronese, já que atenuavam a solidão, representando o papel de um companheiro que lhe suscitava sentimentos de respeito humano e vergonha. Foucault, a partir de então, apresenta uma analogia em que compara o posicionamento de uma comunidade asceta ao caderno de notas de um solitário, de modo que a escrita desempenharia o papel de alguém que não estivesse presente. Paralelamente, propõe outra analogia na qual a ascese fosse não somente das ações, mas, sobretudo, dos pensamentos. Como um exercício pessoal, a escrita atuaria como uma forma de repressão aos pensamentos impuros, expondo ao público quaisquer tipos de reflexões impróprias. Enfim, Foucault tece sua última analogia em que associa o exercício da escrita a uma “arma de combate espiritual”: o demônio age na obscuridade do inconsciente, porém, na medida em que esses pensamentos são expostos pela escrita, os pecados deixam de existir. Assim, o filósofo pondera que “a escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de

toque: revelando os movimentos dos pensamentos, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo.” (2004, p. 145). A função da escrita de si já estaria, pois, associada à cultura filosófica antes mesmo do cristianismo.

Configurando-se como um ato de exercício pessoal, a escrita de si ganha grande relevância também na época imperial (século IV, a.C.). Os textos produzidos nesse período baseavam-se nas práticas escritas das reflexões sobre si. Epícteto, filósofo grego que se dedicou a ensinamentos estritamente orais, associava tais ações à meditação, isto é, “ao exercício do pensamento sobre ele mesmo que reativa o que ele sabe, torna presentes um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, assimila-os, e assim se prepara para encarar o real.” (2004, p. 147). Assim, Foucault diferencia o pensamento de duas formas: linear – da meditação ao exercício da escrita e ao adestramento em uma situação real; e a circular – a meditação que precede as notas nas quais possibilitam uma releitura e promove uma nova meditação. De todo modo, em quaisquer dos ciclos de exercícios de escrita, esta assume uma etapa crucial para a qual tende toda a *askêsis*: um adestramento de si para si. Atuando como elemento da prática de si, Plutarco demonstra “uma função *etopoieítica*: ela é a operadora da transformação da verdade em *êthos*” (2004, p. 147).

Surgindo em documentos dos séculos I e II, a escrita *etopoieítica* se estabelece no exterior de dois modos já conhecidos e utilizados para outras finalidades: os *hupomnêmata* e a correspondência.

Os *hupomnêmatas* são cadernos pessoais que serviam como livros de vida, contendo guias de conduta, relatos de ações que se tinha testemunhado, trechos de obras marcantes, reflexões ou outros pensamentos que lhe ocorresse na memória. Constituindo um tipo de memória material que continha tudo o que fora lido, ouvido e pensado, eles formavam “matéria-prima para a redação de tratados mais sistemáticos”, em que neles eram fornecidos “argumentos e meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça)” (FOUCAULT, 2004, p. 147-148).

Sendo de cunho íntimo e pessoal, os *hupomnêmatas* funcionavam como material de consulta que continham recomendações para a manutenção de uma vida equilibrada. No entanto, cabe ressaltar que eles não deveriam ser considerados como mero recurso de suporte à memória, mas sim “um enquadre para exercícios a serem frequentemente executados: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros, etc.” (2004, p. 148). Tratavam-se, portanto, de uma ferramenta de subjetivação do discurso no qual deveria atuar contra as vicissitudes

encontradas na vida. Assim, os *hupomnêmatas* centravam-se na captação do que era dito com o objetivo de constituir uma relação consigo próprio.

É importante observar que a escrita *hupomnêmata* baseia-se nos ideais de que os pensamentos devem estar voltados aos movimentos que ocorreram no passado. Para a prática, as reflexões não devem dispersar-se em direção a situações futuras, mas sim fixar-se no valor positivo de fatos que já aconteceram, de modo a adquirir e construir uma verdade. Nesse sentido, essa escrita caracteriza-se por suas disparidades e sua composição formada por elementos heterogêneos. Uma vez que o caderno de notas é redigido de acordo com a subjetividade de quem o fez, pouco importa se alguém tenha lido ou construído seus pensamentos com argumentos válidos, importando somente a verdade conveniente ao seu criador. Assim, o caderno é norteado por dois princípios: “a verdade local da sentença” e “seu valor circunstancial de uso”.

Na acepção de Foucault, a escrita baseia-se em uma arte de verdade contrastiva, isto é, “uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (2004, p. 151). No entanto, essas disparidades não excluem a unificação, pelo contrário, elas possibilitam ao escritor construir sua própria *hupomnêmata*. Nesse ínterim, dois processos são compostos: o primeiro, de unificação dos fragmentos através da subjetivação da escrita pessoal; e o segundo, na constituição da identidade do escritor a partir da reflexão do que foi dito, lido e ouvido.

A outra forma de escrita *etopoieitica* trata-se da correspondência, que se assemelha a *hupomnêmata* uma vez que também proporciona um exercício pessoal de reflexão. O sentido da correspondência é complementar: no momento em que se escreve uma carta, o olhar volta-se tanto para quem a recebe, o destinatário, quanto para quem a envia. Tal ato se dá em virtude da reflexão que o escritor realiza de seus escritos, desse modo “nessa dupla função a correspondência está bem próxima dos *hupomnêmata*, e sua forma muitas vezes se assemelha a eles” (2004, p. 153).

Estabelece-se, assim, uma relação de reciprocidade através das práticas de escrita, já que ocorre um aperfeiçoamento de si mesmo. No entanto, é relevante frisar que a correspondência não se trata de um prolongamento da prática *hupomnêmata*, já que ela vai além dos recursos da subjetivação na escrita. Nas cartas, ocorre uma exposição dos pensamentos do escritor, uma vez que carregam seus conselhos e ensinamentos, elas constituem “uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros” (2004, p. 155-156). Assim, o ato de escrever é caracterizado pela exposição de si quando se está próximo a um outro, ou seja, “ao

mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo” (2004, p. 156).

Cabe, contudo, destacar que a correspondência mantém uma relação de proximidade bem mais definida com as escritas de si do que *hupomnêmata*. Ao escrever preceitos que invocam outras pessoas, é necessário antes realizar um exame introspectivo para um entendimento de si próprio. Nas cartas, estão contidas reflexões que partem do discurso do escritor, sem referências a discursos de terceiros, tratam-se, pois, de “narrativa de si próprio como tema da ação (ou de deliberação para uma ação possível) relacionada a amigos e inimigos, a acontecimentos felizes e infelizes. (2004, p. 157).

Embora Foucault tenha realizado apontamentos acerca das *hupomnêmata* e das correspondências, não é possível comprovar a existência das escritas de si na Antiguidade. No entanto, é inegável a existência das escritas em primeira pessoa durante esse período. O teor introspectivo presente nesses escritos era o meio pelo qual as subjetividades eram construídas, de modo que o escritor dava conselhos tomando como ponto de partida sua própria experiência. Assim, seria válido considerar essas práticas como a gênese das escritas de si.

Luiz Costa Lima, em *Sociedade do discurso ficcional* (1986), ratifica que não houve escritas de si, bem como as conhecemos atualmente, durante a Idade Média. De acordo com o autor, a existência do texto autobiográfico depende da relação do “eu empírico” com o mundo, de modo que o “eu” reaja ao mundo e o mundo experimente o “eu”. Entretanto, na Idade Média, não há registros desta associação, visto que, assim como ocorreu na Antiguidade, o homem medieval não possuía dimensões psicológicas. Na formulação de Costa Lima, “[...] a idiossincrasia individual desaparece para que se integre em um novo modelo de conduta geral e, por conseguinte, impessoal” (LIMA, 1986, p. 256).

De acordo com as reflexões do teórico, é somente a partir do Renascimento que surge uma literatura voltada para a interioridade. Durante a época renascentista o indivíduo não se prende a nenhum dogma ou modelo pragmático coletivo, abrindo-se a novas direções, seja no âmbito político, social ou religioso, visto que “a complexidade da vida renascentista, ou seja, das relações de trabalho e de poder, já impede a permanência de um ideal de conduta, coletivamente orientada e previamente ensinável” (1986, p. 257). A partir de então é que o homem renascentista reconhece a sua individualidade, estando, deste modo, pronto para escrever acerca de si.

A escrita autobiográfica, tal como a conhecemos hoje, surge a partir de Jean-Jacques Rousseau, em meados do século XVIII. Em *As Confissões* (1948), Rousseau inova ao usar a

forma moderna do gênero tecendo reflexões sobre si. O filósofo escreve um inventário pessoal da infância até a velhice, visando, além de narrar a si mesmo, refletir sobre seu “eu” infantil para compreender o sujeito que se tornara a partir da sua escrita. Com a publicação dessa obra, Rousseau adquire a oportunidade de elaborar a sua defesa relatando a sua própria versão dos fatos. Desse modo, com uma fusão entre elementos factuais e uma narrativa ficcional, e, por vezes, até poética, o filósofo cria o que seria uma das principais características da autobiografia moderna.

As narrativas em primeira pessoa, no entanto, ganham maior relevância com as alterações da concepção de indivíduo. O conceito oriundo do mundo moderno, passou a ser usado a partir do momento em que o sujeito se reconhece como dono de si, insurgindo-se contra os dogmas impostos pela igreja católica e sua conseqüente subserviência. Então, desde que o sujeito converteu sua individualidade em valor e passou a ter um discurso autobiográfico “[...] a impaciência de viver se desdobrou na impaciência de contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se tornou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas” (LIMA, 1986, p. 243).

Lima corrobora, ainda, com as reflexões de que a autobiografia não ocasiona estranhamento para o homem moderno, visto que há uma consistente consolidação do conceito de indivíduo, de maneira que sem este não teria como haver uma escrita que se conceituasse como relato de vida em primeira pessoa. Por conseguinte, embora se reconhecesse na escrita *etopoietica* – correspondência e *hupomnêmata* – registros iniciais de uma escrita autobiográfica, não seria possível sua existência em razão de não haver sujeito que reconhecesse sua “individualidade” e fosse capaz de narrar sua própria existência. Nessa perspectiva, o teórico faz um paralelo entre os textos autobiográficos e os espelhos que refletem a imagem reproduzida. Entretanto, ao contrário dos espelhos, a autobiografia permite ao autor reconstruir-se a seu modo e alterar as imperfeições que julgar conveniente. Em sua acepção, os espelhos “metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos [...]” (1986, p. 244). Esse espaço temporal entre o fato narrado e o ato da escrita permite que sejam feitos ajustes, uma vez que é facultado ao autobiógrafo reparar ações e moldar acontecimentos conforme lhe for conveniente. Assim, o sujeito retratado na autobiografia é um “eu ficcionalizado”, diferente do “eu real”, o que ocasiona uma série de problematizações no que tange à noção de verdade contida no relato pessoal. Lima é enfático ao afirmar que não houve nenhuma produção autobiográfica antes de 1770. As produções de “literatura pessoal”, segundo

ele, não existiam da forma como são hoje em períodos anteriores, de modo que se tornam anacrônicas se analisadas fora desse contexto.

Philippe Lejeune, por sua vez, conceitua autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008a, p. 14). De acordo com este teórico francês, há constantes traços em comum entre as obras autobiográficas pesquisadas, e ele nomeia tais traços como “pacto autobiográfico”. Em sua concepção, esse pacto seria o engajamento pessoal do autobiógrafo, por meio de construção textual ou paratextual, que possibilita ao leitor admitir o texto como expressão da verdade. Com isso, o texto autobiográfico deverá tratar da vida do autor de forma ampla, havendo, por sua vez, uma identidade onomástica entre autor, narrador, personagem, algo que implicará no pacto firmado entre autor e leitor. Em seus estudos, Lejeune destaca que a autobiografia era considerada somente como uma subcategoria do discurso histórico. Partindo de tais constatações, o teórico propõe um quadro geral da autobiografia francesa, até então inexistente, com o intuito de inseri-la no conjunto das manifestações literárias. Com a publicação de *L'autobiographie em France* (1971), Lejeune apresenta uma série de oposições entre diferentes textos autobiográficos, visando definir um conceito preciso para autobiografia. Contudo, ele reconheceu posteriormente que suas definições acerca do gênero autobiográfico apresentavam problemas, uma vez que afirmava ser impossível atestar a veracidade dos fatos narrados. Ademais, o teórico enfatiza que não havia nenhum registro de romance que apresentasse uma identidade entre autor, narrador e personagem. Foi partindo dessas postulações que Serge Doubrovsky iniciou seus estudos sobre as ramificações da escrita de si.

Movido pelas teorias Lejeunianas, Doubrovsky escreve o romance *Fils* (1977) obra que apresenta autor, narrador e personagem com identidade onomástica, porém sem se tratar de um texto autobiográfico. De acordo com o escritor, *Fils* deveria ser considerado um romance autoficcional – uma narrativa que ficcionaliza fatos reais. Provando o que Lejeune afirmava não existir, Doubrovsky estabeleceu em *Fils* complexas relações entre obra literária e realidade. A autoficção seria, portanto, o resultado da junção entre os elementos autobiográficos do autor e a sua ficção. Desse modo, ela permite diversas possibilidades de combinação entre realidade e ficção, caracterizando-se como gênero literário híbrido, o que, por sua vez, põe em xeque a própria definição de gênero literário. Com os limites cada vez mais embaralhados, a autoficção apresenta uma nova face das escritas de si, proporcionando novas configurações e inovando os aspectos que se apresentavam desde a Antiguidade. A partir de tais considerações,

apresentaremos, a seguir, alguns pontos relevantes sobre essas principais formas de expressão: autobiografia e autoficção.

## **2.2 Representações autobiográficas**

Dentre os estudiosos que se voltaram para as pesquisas sobre a autobiografia, um dos que mais colaborou foi Philippe Lejeune. O autor apresenta alguns impasses inerentes à produção autobiográfica francesa e tenta estabelecer algumas definições normativas sobre o gênero. Para o autor, o termo “autobiografia” surgiu no final do século XVIII, na Inglaterra, difundindo-se, posteriormente, para outros países. Desse modo, a autobiografia atravessa fronteiras se estabelecendo como prática de contar e publicar histórias de cunho pessoal, tendo como referente à personalidade do sujeito narrado.

Lejeune em seus estudos iniciais, propõe uma definição teórica para a autobiografia, conceituando-a como “narrativa retrospectiva em prosa em que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008a, p. 49). Porém, posteriormente, o teórico reconhece que há uma “imprecisão do vocabulário utilizado”, pois seu sentido seria polissêmico, causando certa elasticidade na discussão científica. Todavia, prossegue as suas pesquisas tomando como referência o conceito base, pois considera que poderia haver, assim, mais diálogos e uma continuidade às discussões. Segundo Lejeune, o vocábulo seria delimitado a partir de seu uso, possibilitando uma imersão em variados contextos. Nesse sentido, a autobiografia adquire um sentido restrito, referindo-se a um relato da história de vida de uma personalidade; e um sentido amplo, em que se baseia todo o escrito que trata daquele que o escreve.

Após analisar uma série de textos que se contrapõem quanto aos conceitos da autobiografia, Lejeune, partindo da sua visão de leitor, esquematiza quatro categorias distintas do texto autobiográfico.

Quadro 1 – Categorias do texto autobiográfico

1. Forma da linguagem: a) narrativa; b) 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.

Fonte: adaptado de Lejeune (2008a, p.14)

Nessa perspectiva, segundo o pesquisador francês, para ser considerada autobiográfica, a obra precisaria preencher as condições das categorias descritas. Há alguns “gêneros vizinhos” que não preenchem todas essas condições, tais como: memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e autorretrato ou ensaio<sup>3</sup>. É necessário haver, portanto, uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem para que haja uma autobiografia. A partir de tais problematizações, Lejeune produziu diversos ensaios a fim de solucionar alguns destes impasses teóricos.

Vale destacar que, para Lejeune, a identidade entre narrador e personagem principal, perfil da autobiografia, é, em geral, marcada pelo emprego da primeira pessoa. Entretanto, pode funcionar de maneira inversa, em que o narrador e o personagem principal possuem identidades marcadas pelo uso da terceira pessoa. Segundo o teórico,

Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do ‘eu’, é estabelecida indiretamente, mas sem nenhuma ambiguidade, através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito (LEJEUNE, 2008a, p. 16).

Nesse sentido, através desse procedimento seria possível falar de si na terceira pessoa, o que poderia implicar tanto um orgulho quanto uma certa forma de humildade. De todo modo, em ambos os casos, “o narrador assume, em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade, e introduz, [...] uma transcendência com a qual, em última instância, se identifica” (2008a, p. 17). Lejeune destaca como exemplo de narrativas em terceira pessoa com tal

<sup>3</sup> De acordo com Lejeune essas categorias não são absolutamente rigorosas, no entanto, algumas condições podem não ser preenchidas totalmente. Para o autor, trata-se de uma questão de proporção e, sobretudo de hierarquia “estabelecem-se naturalmente transições com outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares” (2008b, p. 15).

procedimento o livro *Comentário*, de César; e *The Education of Henry Adams*, de Henry Adams. É possível, ainda, de acordo com Lejeune, a escrita de uma autobiografia em segunda pessoa, muito embora não se conheça nenhuma que seja escrita inteiramente assim. Quando o autor emprega o “tu” no discurso do personagem, o faz, por vezes, de maneira fugidia, endereçando críticas à figura que este foi no passado, seja para recriminá-lo e passar-lhe sermões, seja para ampará-lo, como acontece em *La modificacion*, de Michel Butor; e em *Un homme qui dort*, de Georges Perec. Na acepção do teórico, “esse tipo de narrativa deixaria claramente patente, pela enunciação, a diferença entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, tratado como destinatário da narrativa” (LEJEUNE, 2008a, p.17).

A autobiografia pressupõe a existência de uma identidade de nome entre autor-narrador-personagem, a partir dessas colocações é que seria possível, de acordo com Lejeune, associar a autobiografia aos demais gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio). É em relação ao nome próprio que se centram as principais questões da autobiografia, uma vez que é o nome que remete o leitor à imagem do autor – “única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito” (LEJEUNE, 2008a, p. 21). Em diversos casos, a marca do autor em seu texto resume-se basicamente a esse nome, o que, todavia, implica no compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, na qual sua existência é atestada por registro real e verificável.

Desse modo, o autor não deve ser concebido apenas como um nome, mas sim como uma pessoa que escreve e publica, “inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles” (LEJEUNE, 2008a, p. 23). Assim, ele representa simultaneamente a pessoa real, socialmente responsável, e a pessoa que produz seus discursos, logo assumindo a publicação de seus textos. Baseando-se nessa concepção é que Lejeune destaca que a autobiografia pressupõe a existência de uma identidade entre autor-narrador-personagem.

À luz de tais considerações, Lejeune enfatiza alguns pontos acerca do emprego dos pseudônimos nas autobiografias, pois, segundo ele, o leitor poderia confundi-los com o nome do autor já que ambos aparecem na capa do livro. Entretanto, nesse aspecto, o teórico ressalta a importância de distingui-los, já que pseudônimo trata-se de uma pessoa fictícia e “mesmo se essa pessoa tem estatuto de narrador e assume a totalidade de enunciação do texto” (LEJEUNE, 2008a, p. 24), não deve ser confundida com autor. Nos casos em que o nome fictício – diferente do nome do autor – é dado a um personagem que conta sua vida, o leitor pode ser levado a acreditar que a história vivida pelo personagem é a mesma do autor, no entanto, esse texto não deve ser considerado autobiográfico, uma vez que “pressupõe, em primeiro lugar, uma

identidade assumida na enunciação, sendo a semelhança produzida pelo enunciado totalmente secundário” (LEJEUNE, 2008a, p. 25).

Nesse sentido, consideram-se romances autobiográficos “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar esta identidade, ou pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008a, p. 25). Assim, o romance autobiográfico compreende tanto as narrativas em primeira pessoa, em que há identidade entre narrador e personagem, quanto às narrativas impessoais, com personagens caracterizados pela terceira pessoa.

Ademais, uma ficção autobiográfica pode apresentar informações condizentes com a realidade, na qual o personagem se parece com o autor; enquanto uma autobiografia pode apresentar detalhes que divergem da realidade, em que o personagem apresentado difere do autor. No entanto, Lejeune enfatiza que essas questões não influenciam no contrato existente entre leitor e autor, pelo contrário, o pacto existente entre ambos baseia-se na identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Um dos procedimentos empregados pela autobiografia para persuadir o leitor da autenticidade do relato se dá por meio da afirmação desta identidade, em que há um princípio de veracidade estabelecido entre as três esferas enunciativas (A=N=P). Assim, embora o pacto autobiográfico possa se apresentar de diferentes formas, a sua questão principal será, em última instância, a assinatura, isto é, a autenticidade em torno do nome próprio.

A identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida, essencialmente, de duas maneiras:

1. *Implicitamente*, na ligação autor-narrador, no momento do *pacto autobiográfico*. Este pode assumir duas formas:
  - a) uso de *títulos* que não deixem pairar nenhuma dúvida quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor (*História de minha vida, Autobiografia* etc.);
  - b) *seção inicial* do texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o “eu” remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto.
2. *De modo patente*, no que se refere ao nome assumido pelo narrador personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome impresso na capa (LEJEUNE, 2008a, p. 27, grifos do autor).

Desse modo, é necessário que, pelo menos, um destes recursos sejam empregados para que a identidade autobiográfica seja estabelecida, muito embora, frequentemente, ambos sejam utilizados. De modo paralelo, Lejeune estabelece o pacto romanesco, o qual possui dois aspectos essenciais: a prática patente da não-identidade (o autor e o personagem não possuem

o mesmo nome); e o atestado de ficcionalidade (em geral, o subtítulo romance escrito na capa ou folha de rosto do livro).

Estabelecidas as definições, Lejeune considera “todos os casos possíveis” empregando-se dois critérios: relação entre o nome do personagem e o nome do autor e a relação de natureza de pacto firmado pelo autor. Em sua acepção, para cada um dos critérios, três situações são possíveis, de acordo com as informações explicitadas no quadro a seguir:

Quadro 2 – Critérios de definição

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a Romance	2 a romance	
= 0	1 b romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico		2 c autobiografia	3 b autobiografia

Fonte: Lejeune (2008a, p.58)

A partir do quadro, é possível estabelecer uma grade de combinações existentes entre natureza do pacto firmado pelo autor e sua relação com o nome do autor e do personagem, contemplando, sobretudo, as narrativas autodiegéticas. Assim, tem-se: 1) Nome do personagem diferente do nome do escritor: exclui a possibilidade de autobiografia. Pouco importa que haja, ou não, atestado de ficcionalidade (1a ou 1b). Mesmo que a história seja apresentada como verdadeira ou ficcional (e que o leitor, relacionando-a com o autor, acredite ser verdadeira), não há identidade entre o autor, o narrador e o personagem. 2) Nome do personagem não aparece na narrativa (= 0): caso complexo e indeterminado já que o pacto dependerá da proposição do autor. Apresenta, desse modo, três casos possíveis: a) Pacto romanesco: ocorre quando a natureza de ficção do livro é indicada na capa ou na folha de rosto com o nome de “romance”, em que a narrativa autodiegética é atribuída a um narrador fictício, caso pouco frequente. b) Pacto = 0 (não existe pacto firmado pelo autor): ocorre quando o personagem não possui nome e o autor não firma nenhum pacto, nem autobiográfico, nem romanesco. Há uma absoluta indeterminação. c) Pacto autobiográfico: ocorre quando o personagem não possui nome na narrativa, mas o autor declarou-se explicitamente idêntico ao narrador. 3) Nome do personagem

é igual ao nome do autor: exclui a possibilidade de ficção. Embora a narrativa seja historicamente falsa, será da ordem da mentira (categoria autobiográfica), não da ficção. Lejeune distingue dois casos: a) Pacto = 0 (não há pacto firmado pelo autor): o leitor atenta-se para a identidade existente entre autor-narrador e personagem, ainda que esta não seja explicitamente declarada. A presença do nome próprio da narrativa ocorre muito tempo depois na obra, de modo, às vezes, sua ocorrência pode ser única e alusiva. b) Pacto autobiográfico: caso mais frequente e comum, uma vez que o nome do autor sendo igual ao do personagem aparece disperso e repetido ao longo do texto, mesmo que este não apareça no início do livro. Sobre as casas cegas, os locais vazios apresentados no quadro anterior, Lejeune discute alguns aspectos. Em suas postulações, levanta questionamentos sobre as soluções que, segundo ele, seriam impossíveis. Assim, formula posições que, posteriormente, servirão de base para Doubrovsky criar o conceito de autoficção: “o herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome de um autor” (DOUBROVSKY, 2008, p. 29). O teórico enfatiza que não há nenhuma imposição contra o processo, no entanto, não menciona exemplo para o caso e, ainda, ratifica que se o autor firma o pacto autobiográfico, o personagem não poderia ter um nome diferente do autor.

Ademais, na concepção de Lejeune, o que define a autobiografia para quem lê é, sobretudo, o contrato de identidade firmado pelo nome próprio. A partir do modo com o qual o texto é lido, será possível estabelecer os efeitos que o definem como autobiográfico. Assim,

A história da autobiografia seria então, antes de tudo, a história de seu modo de leitura: história comparativa na qual poderíamos fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de texto (pois nada adiantaria estudar a autobiografia isoladamente, já que, assim como os signos, os contratos só têm sentido por seus jogos de oposição), e os diferentes tipos de leitura a que esses textos são realmente submetidos (LEJEUNE, 2008a, p. 46-47).

Alguns anos depois, Lejeune retoma seus estudos sobre o método das combinações existentes entre o pacto autobiográfico e o emprego do nome próprio do autor em *O pacto autobiográfico (bis)* (2008). A respeito das casas cegas, o teórico destaca que:

Cego estava eu. Primeiro porque salta aos olhos que o quadro está malfeito. Para cada eixo, propus uma alternativa (romanesco/autobiográfico para o pacto; diferente/semelhante para o nome). Pensei na possibilidade de *nem um nem outro*, mas esqueci a possibilidade de *um e outro ao mesmo tempo!* Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade... No entanto, essa é uma prática comum. O nome do personagem pode ser ao mesmo tempo semelhante ao nome do autor e diferente: mesmas iniciais, nomes diferentes [...]; mesmo nome, sobrenomes diferentes [...]. Um livro pode ser apresentado como romance, no subtítulo, e como autobiografia no adendo. Logo, 16 casas, e não nove. Mas pouco importa que o quadro seja incompleto: a vantagem de um quadro é que ele simplifica, dramatiza um problema. Ele deve servir de inspiração (LEJEUNE, 2008a, p. 58 e 59).

Esse quadro, segundo Lejeune, teve a “sorte” de cair nas mãos do romancista e professor universitário Serge Doubrovsky, que resolveu preencher umas das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do nome próprio. Após ler *Fils* (1977), de Doubrovsky, e *Le têtard* (1976), de Lanzmann, o teórico observou que, nos últimos anos, o romance autobiográfico literário tem se aproximado da autobiografia de modo que as fronteiras entre os dois campos tornaram-se cada vez mais limítrofes. Assim, como seria possível, então, distinguir a autobiografia de um romance autobiográfico?

Lejeune reconhece ter supervalorizado o contrato e desconsiderado três aspectos importantes: o próprio conteúdo do texto (uma narrativa biográfica recapitulando uma vida), as técnicas narrativas (em particular os jogos de vozes e de focalização) e o estilo. Em sua acepção, o leitor não percebe da mesma forma um texto que se inicia focalizando a experiência de um personagem e um texto que, desde o início, reconhece-se a voz de um narrador. O emprego da primeira técnica é mais comum em romances ou reportagens, enquanto a segunda em autobiografias. No que tange ao estilo, o estudioso enfatiza que se trata de uma “turva transparência da linguagem escrita” uma vez que se distancia do grau zero e do verossímil, deixando invisível o trabalho com as palavras – quer se trate de paródia, de jogos com os significantes ou de versificação.

Tomando como referência os estudos sobre o espaço biográfico de Lejeune, Leonor Arfuch passa a repensá-los em seu livro *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), no qual reflete sobre os desdobramentos da questão da subjetividade e os modos de narrar na contemporaneidade, apresentando alguns registros com ênfase nas inovações midiáticas sem, no entanto, renunciar as inscrições clássicas. Para Arfuch, a teoria autobiográfica de Lejeune tem um importante apoio com a garantia do nome próprio, todavia, o lugar outorgado ao outro, esse leitor que se presume inclemente e que se tenta exorcizar a partir da interpelação inicial, o inclui no pacto autobiográfico. Nesse sentido, o leitor parte de um reconhecimento imediato de um “eu autor” que propõe a equivalência “na vida” do sujeito do enunciado e do sujeito da enunciação. Acerca dessa ideia, Arfuch apresenta o questionamento de quem seria o “eu” que diz “eu”. A autora aponta que a obra lejeuniana transcorre em torno dessa interrogação, visto que o teórico propõe várias possibilidades sobre a questão. Segundo Arfuch “O estatuto precário de toda identidade [...] o leva a propor diversas alternativas até ancorar no *nome*, lugar de articulação de ‘pessoa e discurso’: nome, assinatura, autor” (2010, p.52). Sobre tal indagação, Arfuch (2010) afirma que diante da ausência de dados verificáveis do enunciador, Lejeune propõe a ideia de pacto autobiográfico entre autor e leitor,

tornando este, por assim dizer, o responsável por acreditar na verossimilhança da história narrada.

Percebe-se, contudo, que, seguindo o viés lejeuniano, o leitor passaria a ser o depositário da responsabilidade da crença, tendo em vista o pouco grau de confiabilidade do “eu” por esse “nome próprio”. Desse modo, Arfuch lança mão de algumas perguntas: “quão ‘real’ será a pessoa do autobiografado em seu texto? Até que ponto pode se falar de ‘identidade’ entre autor, narrador e personagem? Qual seria o momento de captura de identidade” (2010, p. 53). O valor autorreferencial do estilo deve orientar-se ao momento da escrita, ao “eu” atual, todavia, esse aspecto pode se mostrar como um obstáculo para a captação fiel e reprodução exata dos acontecimentos passados. Mesmo o conteúdo apresentando-se sob a forma de autobiografia, pode se perder na ficção, sem que nada impossibilite a transição de um plano para outro. Segundo Arfuch,

Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência “empírica”, o narrador é outro, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade? E, ao mesmo tempo, como sustentar a permanência, o arco vivencial que vai do começo, sempre idealizado, ao presente “testemunhado”, assumindo-se sob o mesmo “eu”? (ARFUCH, 2010, p. 54)

Nessa perspectiva, é possível perceber que não há como traçar uma verdade referencial entre autor e personagem, visto que, mesmo na autobiografia, não existe coincidência entre a experiência vivencial e o exercício artístico. Não se tratará, portanto, de adequações ou inadequações de acontecimentos passados ou retratos fiéis de vivências passadas pelo narrador-personagem, mas sim

Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo – um outro ou ‘um outro eu’, não há diferença substancial –, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração (ARFUCH, 2010, p.55).

Efetivamente, o valor autobiográfico possibilita a organização de uma narração sobre a vida do outro e a vida em si, bem como a nossa própria vida. É o valor autobiográfico que impõe uma ordem à vida – a do narrador, a do leitor –, à experiências da composição da identidade, o que compõe uma das apostas essenciais do gênero e, conseqüentemente, do espaço autobiográfico.

É partindo desta perspectiva que percebemos a ineficaz tentativa de Lejeune em definir a especificidade da autobiografia. Na impraticabilidade de chegar a uma fórmula exata, capaz de distinguir as formas autodiegética e heterodiegética, entre, por exemplo, autobiografia,

romance e romance autobiográfico, a base das atenções desloca-se, então, para o espaço autobiográfico, local onde o leitor poderá, de forma mais livre, “integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças” (2010, p. 56). Com o aperfeiçoamento do leitor nesse espaço por mais de dois séculos, ele estará em condições de identificar os “jogos de equívoco” e analisar criticamente os desdobramentos das identidades que constituem as narrações sobre si mesmo.

O conceito de espaço biográfico proposto por Lejeune como um reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam, ainda que sugestivo, não foi suficiente para conceber um campo conceitual. Ante a constatação, Arfuch propõe, em suas postulações, “uma leitura compreensiva no âmbito mais amplo de um clima de época” (2010, p. 135), isto é, pensar o espaço biográfico como um espaço em que se insiram novos formatos textuais que perpassem os limites estabelecidos por Lejeune. Nesse sentido, a autora realiza um levantamento das diversas formas que compõe o espaço biográfico contemporâneo, incluindo formas canônicas e inovadoras, tais como: biografias, autobiografias, memórias, testemunhos, diários íntimos, caderno de notas, romances, autoficções, filmes, *reality e talk shows*, retratos, perfis, videopolítica, relatos de vida das ciências sociais e demais expressões.

Apesar da amplitude de textos existentes no espaço biográfico, a clássica biografia de famosos e pessoas notáveis permanece sendo as que mais despertam o interesse do público, de modo que, neste formato, torna-se inquestionável o retorno do autor. A ânsia por detalhes da privacidade desses sujeitos e os bastidores da criação das suas obras resultam em múltiplos interesses de espectadores que vão em busca de informações sobre a visão do ator social acerca da obra, a confissão antropológica ou o testemunho de informantes com situações pormenorizadas. Além disso, com a ascensão das autobiografias intelectuais, é comum assistirmos a exercícios de ego-história, cuja narração é autorreferente à experiências teóricas e a autobiografia é usada como matéria da própria pesquisa. Partindo dessas considerações Arfuch (2010) tece questionamentos acerca do valor biográfico, dos limites da exposição e do desejo desenfreado pela intimidade alheia. Acerca do espaço biográfico, é notável o crescente avanço de narrativas vivenciais que têm contemplado todos os registros de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas. Tal espaço não tem sua importância limitada somente a múltiplos relatos, autobiográficos ou não, mas pela apresentação biográfica de todos os tipos de relatos, tais como: romances, ensaios, investigações etc.

A despeito da tentativa de Lejeune de romper os limites restritivos de cada gênero propondo uma visão integradora, sua concepção não se articula com a definição de gênero discursivo em consonância, capaz dar conta em suas dimensões sincrônicas e diacrônicas.

Arfuch, desse modo, estabelece uma relação entre gêneros discursivos e espaço biográfico, visando redefinir este último. De acordo com a autora, o conceito de gênero discursivo nos direciona a um paradigma que significou um verdadeiro salto epistemológico: das concepções normativas e classificatórias à possibilidade de refleti-los como configurações de enunciados que constroem os discursos sociais e, por consequência, a ação humana. Desse modo, dividem-se, por sua vez, em dois grupos: os gêneros primários, que abrangem as comunicações simples, imediatas; e os gêneros secundários ou complexos, que contemplam a trama cultural da comunicação em sociedade, tais como os jornalísticos, literários, científicos etc.

A autora faz, ainda, alguns apontamentos acerca da pertinência da conceituação de gênero discursivo para pensar o espaço biográfico. Em uma primeira análise, ela enfatiza a heterogeneidade que constitui os gêneros, visto que estes possuem relativa estabilidade, não apresentam formas puras, mas sim frequentes hibridizações e misturas. Por esse viés “torna-se relevante o papel flexibilizador das formas que nos ocupam através da incorporação natural dos gêneros primários à sua própria dinâmica (ARFUCH, 2010, p. 66). Em uma segunda análise, há o funcionamento pragmático dos gêneros, que visa encontrar “seu correlato na ideia de uma linguagem outra” (ARFUCH, 2010, p.67), ou seja, considera o outro como parte do enunciado, para o qual se aguarda uma resposta. Assim, há uma apropriação a partir do uso combinatório, sublimando a ideia dialógica da comunicação.

Nessa moldura, expressa-se a ideia dialógica da comunicação que não reconhece prioridade ao enunciador, mas antes uma simultaneidade na atividade de intelecção e compreensão entre os participantes. Desse modo, Arfuch situa a intersubjetividade que as formas autobiográficas produzem pressupondo um acordo, uma sintonia, e não meramente um pacto assinado e selado pelo autor que obriga o leitor a entender o texto como uma reprodução fiel da realidade. A partir desse diálogo intersubjetivo é criada uma simultaneidade de vozes em que tanto o enunciador quanto o destinatário são suporte de outras vozes que constroem a linguagem e suas múltiplas significações. Ademais, Arfuch (2010) destaca a imersão dos gêneros discursivos em uma historicidade que resultam na valoração do mundo. Assim, a dimensão estética é delineada em uma totalidade temática, compositiva e estilística dos enunciados, que por sua vez será indissociável da ética.

Com base nas postulações acerca dos gêneros, cabe ressaltar a contribuição do valor biográfico e da proliferação das narrativas vivenciais para a reconfiguração da subjetividade contemporânea. Considerando a análise dos gêneros literários canônicos (autobiografia, biografia, confissão etc.) “o valor autobiográfico é extensivo ao conjunto de formas significantes em que a vida, como cronotopo, tem importância – o romance em primeiro lugar,

mas também os periódicos, as revistas, os tratados morais etc.” (ARFUCH, 2010, p. 69). Na concepção da autora, o conceito possui dupla valência: ao mesmo tempo que envolve uma ordem narrativa, impõe uma ordem ética. Assim, entendido nessas duas dimensões – narrativa e ética – é possível inferir o valor biográfico como um ordenamento das vidas no tocante ao plano da recepção. Segundo a autora,

São laços identificatórios, catarses, cumplicidades, modelos de herói, “vidas exemplares”, a dinâmica mesma da interioridade e sua necessária expressão pública, que estão em jogo nesse espaço peculiar onde o texto autobiográfico estabelece com seus destinatários/leitores uma relação de diferença: a vida como uma ordem, como um devir da experiência, *apoiado na garantia de uma existência “real”*. (ARFUCH, 2010, p. 71)

Esta garantia, por sua vez, seria mais do que um rígido contrato de leitura, já que não supõe obrigatoriamente a relação de identidade entre autor e personagem proposta por Lejeune e nem a equiparação entre vida e relato. Esse papel seria marcado por uma inscrição linguística – o eu, o nome próprio, a atestação – que marca a diferença a respeito, tal como o do romance, tido como o cânone de preparação para a vida. Então, o relato do vivido se traduz em uma voz que testemunhou a experiência, mesmo que o eu que narra já não seja mais o mesmo daquele momento em que se viveu.

Nessa ótica, o prestígio dado à posição enunciativa cujo embasamento se dá através de uma realidade incerta é o que continua vigente até os dias atuais. Arfuch (2010), entretanto, aponta para a impossibilidade de haver uma réplica fiel de um “*cursus vitae*”.

Efetivamente, nem o descentramento do sujeito operado pela psicanálise, nem as distinções introduzidas pela teoria literária – a não identificação entre autor e personagem; os procedimentos de ficcionalização compartilhados, por exemplo, com o romance; o triunfo da verossimilhança sobre a veracidade etc. –, nem a perda de ingenuidade do leitor/receptor “modelo”, treinado já na complexidade midiática e no simulacro, levaram, no entanto, a uma equivalência entre os gêneros autobiográficos e os considerados de “ficção” (ARFUCH, 2010, p. 72-73).

No limiar contestável que separa a ficção da não ficção, a contraposição traçada por algumas formas biográficas e autobiográficas apresenta um caráter paradoxal: apesar de o relato de vida ter uma persistência dos gêneros primários, sua confiabilidade é questionada pelos mesmos procedimentos retóricos que caracterizam os gêneros de ficção, sobretudo, o romance. A crença de que há algo além da narrativa confere um teor de veracidade ao que se apresenta, promovendo outros horizontes de expectativa.

Assim, seria possível afirmar que os gêneros biográficos, nos quais as narrativas são atribuídas a personagens existentes, não são iguais; mesmo quando houver referencialidade, no sentido de adequação às vivências, não deverá ser este o aspecto mais importante. O conteúdo

do relato não deve ocupar o papel central, mas sim as estratégias – ficcionais – de autorrepresentação. Arfuch (2010) é enfática ao afirmar que “Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato [...]; que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou do outro” (2010, p. 73). É através dessa qualidade autorreflexiva que se obterá um significante.

Nessa perspectiva, formulado o conceito de valor biográfico, cabe refletirmos sobre os processos de subjetivação envolvidos nas formas narrativas dissimilares enumeradas, e, desse modo, estabelecer uma equiparação entre elas, tendo em vista que há em todas, mesmo que de forma descontínua e esporádica, esse “cronotopo de vida” que se reveste de autenticidade. Assim, o espaço biográfico não contempla somente a autobiografia, os relatos de vida, ou as entrevistas biográficas, mas também os diferentes momentos biográficos que surgem nas mais diversas narrativas, em especial nas midiáticas. É nesse registro gráfico ou audiovisual onde se manifesta, com maior clareza, a busca pela presença inequívoca e singular do eu.

Para Arfuch (2010), essa busca é um dos fatores que impulsionam o desdobramento, sem interrupções ou pausas, do biográfico. O acesso ao conhecimento de si e dos outros – a vida como um todo que alimenta uma escrita, uma atuação, uma personalidade –, essa inebriante investigação da vida particular do escritor, da sala do funcionário, do camarim da estrela, proporcionada atualmente pelas tecnologias da presença da globalização, que esclareceria essa perspectiva da obsessão pela intimidade alheia, pelo ao vivo, pelo efeito da vida real.

A autora adverte, ainda, sobre o aspecto paradoxal desse não gênero, que se trata a autobiografia – que se propaga ou como é propagado – o mais ajustado a uma referencialidade, uma vez que seguiria o transcurso de uma vida tal qual se sucedeu. Todavia, a realidade retratada ali se baseia em resultados de longos processos de escrita, de funcionamentos de mecanismos retóricos que constroem um modelo mais do que replicam, isto é, usam a vida como um produto da narração. Nesse sentido, estando distante das valorações estéticas e históricas, atreladas a autoindulgência e a superficialidades do cotidiano, a autobiografia estaria distante, para alguns críticos, da dignidade dos grandes gêneros. Entretanto, Arfuch (2010) pontua que essa rejeição se dá em razão da inútil contraposição entre autobiografia e ficção, paralelamente com a ideia de que o pacto pressupõe que o leitor reconheça a autoridade transcendente do autor. O momento autobiográfico resultaria, por sua vez, em um alinhamento entre dois sujeitos envolvidos no processo de leitura, em que ambos seriam determinados mutuamente.

Essa posição nos conduz a um novo questionamento: sendo o intento da autobiografia restituir a vida, o seu antagonismo seria precisamente a privação. Dito de outro modo, a voz e o nome que ela busca restaurar, resultarão, em última análise, na restauração da mortalidade. Nessa perspectiva, Arfuch diz que

Se a morte “preside na casa da autobiografia”, escamoteando mais uma vez a completude da presença, podemos sugerir que também a falta ronda na multiplicação exacerbada do vivencial. Novo paradoxo, que nos remete a concepção lacaniana do sujeito como “puro” antagonismo, auto-obstáculo, autobloqueio, limite interno que impede realizar sua identidade plena e em que o processo de subjetivação, do qual as narrativas do eu são parte essencial, será apenas a tentativa, sempre renovada e fracassada, de “esquecer” esse trauma, esse vazio que o constitui (2010, p.77).

Assim, se o sujeito só é capaz de superar seus vazios através de atos de identificação, a identificação com a vida do outro é o seu caminho natural, uma vez que replica suas identificações primárias e parentais. Embora não seja possível inferir sobre quais vidas seriam suscetíveis de identificação, já que estão imersas em um universo indecível entre ficção e não ficção, existe um suplemento de sentido nas vidas reais que a literatura, a televisão, a internet e os demais mecanismos midiáticos se empenham em disseminar.

Sob essa ótica, há de se considerar que existem modelos sociais identificatórios que o espaço biográfico tende a desdobrar, todavia tais modelos são bastante plurais, o que dificulta delinear quais traços básicos integram essa espécie de “galeria de personagens ilustres” composta por figuras célebres, como: ricos e famosos, jovens, heróis e heroínas, pensadores brilhantes. No entanto, Arfuch (2010) pondera que nem sempre os traços básicos da nossa identificação com alguém que, em geral, estão ocultos, são necessariamente vinculados ao *glamour*, podem também estar relacionados às falhas, as debilidades, e as culpas. Ademais, no campo cultural, tomado em seu conjunto, prevalece uma crescente onda de traços de personalidades cujas diferenças são valorizadas.

Nessa construção narrativa de identidades, percebemos que a escrita autobiográfica possui marcas ficcionais. Em uma tentativa de representação de si, o autobiografista, através de mecanismos retóricos, visa criar uma possível contemplação do real junto ao leitor. É partindo dessas indagações que apresentaremos, no tópico a seguir, algumas considerações sobre a prática da autoficcional.

### 2.3 O jogo autoficcional

Para entendermos o jogo autoficcional é preciso, antes, refletir sobre as características da autoficção e alguns de seus formatos, a fim de situá-la dentro do campo das escritas de si. Trata-se de um gênero literário híbrido que mescla ficção e autobiografia. Em um movimento contrário ao da autobiografia, que parte da vida real para a construção do texto, a autoficção parte do texto para a construção de uma vida ficcionalizada. Geralmente, as autobiografias pautam-se na vida de celebridades, artistas e pessoas de renome, o que desperta o interesse do público, apesar de não retratarem, em sua maioria, a realidade autobiográfica das vivências do biografado. Em contrapartida, a autoficção possibilita que desconhecidos contem suas histórias, sem necessariamente serem fieis à realidade ou a ordem temporal dos fatos: não há expectativa de discursos lineares, e sim, um entrelaçamento de acontecimentos reais e ficcionais. Apresentaremos, a seguir, as concepções de alguns dos principais teóricos e estudiosos franceses e latino-americanos acerca do gênero, Serge Doubrovsky, criador do termo autoficção.

Conforme mencionado no início deste capítulo, com o objetivo de preencher a *casa vazia* deixada por Philippe Lejeune com o pacto autobiográfico, Doubrovsky escreve o romance *Fils* (1977) que teve por finalidade exemplificar, na prática, o que viria a ser a autoficção. Por meio de uma coincidência proposital, Doubrovsky emprega uma identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, e mescla dados autobiográficos a narrativas ficcionais. Para o teórico, a autoficção seria uma versão moderna da autobiografia, já que, em sua concepção, toda autobiografia, independente de seu nível de veracidade, contempla partes ficcionais.

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY *apud* Martins, 2016, p.35).

Assim, de acordo com o inventor do neologismo, a autoficção recria a realidade autobiográfica, a partir de dados que a compõe. Trata-se, portanto, de “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”, uma vez que “não mente, não disfarça, mas enuncia e denuncia na forma que escolheu para si” (DOUBROVSKY, 2014, p.13). Desse modo, percebe-se que, para o teórico, o ficcional diferencia-se do fictício, da pura invenção, já que mobiliza diversas estratégias narrativas empregadas no romance moderno contemporâneo.

Doubrovsky pontua que a autoficção é matéria da autobiografia, entretanto, com um formato completamente ficcional. A escrita autoficcional parte de fragmentos, sem ordem cronológica ou início-meio-fim. Escrita no tempo presente, ela engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor e deve ser lida como um romance, ainda que haja identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal. O teórico ratifica, ainda, que o autor tem a liberdade para criar e recriar episódios de sua vida, fazendo, desse modo, um recorte de suas experiências e, por assim dizer, realizar uma aventura através da linguagem.

A escrita autoficcional abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo (DOUBROVSKY *apud* Martins, 2016, p. 39).

Partindo de uma mistura de gêneros, a autoficção possui uma estrutura híbrida, em que nela o autor tem a possibilidade de modificar e experimentar novos formatos textuais. Nas palavras de Doubrovsky, a autoficção é a “aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias” (DOUBROVSKY *apud* Martins, 2016, p. 25). No entanto, cabe destacar que o formato defendido pelo teórico modificou-se ao longo do tempo, ganhando diferentes versões. Com o avançar dos anos, surgiram novos estudos e diversas concepções de estudiosos que empreenderam esforços para defender e ampliar as pesquisas acerca da prática autoficcional. Philippe Gasparini, no artigo *Autoficção é o nome de quê?* (2014), discorre sobre a evolução do termo autoficção durante os últimos 20 anos e pontua que falta, ainda, um entendimento mais preciso acerca do conceito. Em sua acepção, há uma imprecisão quanto a definição do termo, a começar pelo significado que lhe é atribuído: “Se é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual” (GASPARINI, 2014, p.16). O pesquisador destaca que o conceito fugiu do controle de seu criador e originou novas formas de escritas autofissionais, o que resultou em certos embaraços junto a crítica especializada. Todavia, em suas considerações, ele parte da hipótese de que “a autoficção é o nome de um gênero ou de uma categoria genética. E que esse nome se aplica [...] a textos literários contemporâneos” (2014, p.181).

No tocante à poética, Gasparini explicita que autoficção tem o mérito de relançar e avivar a reflexão sobre os gêneros. O teórico acredita que é nesta perspectiva aristotélica que se designa uma oposição entre “a literariedade constitutiva dos textos de ficção e a literariedade condicional dos referenciais” (GASPARINI, 2014, p. 182). Não obstante, há vários escritores

que objetam esta divisão e reivindicam que seus textos beneficiem-se de uma recepção literária incondicional. Alguns obtêm esse reconhecimento em razão de suas notoriedades, como no caso de Rousseau, Goethe, Chateaubriand e Sartre, cujas autobiografias fazem parte de suas produções artísticas assim como as obras ficcionais. Entretanto, outros dissimulam suas confissões por trás de um véu romanesco, aspecto que propõe contratos incompatíveis e submete o leitor a buscar indícios de referencialidade e ficcionalidade no texto.

Há que se destacar que, até os anos de 1980, na França, não havia publicações de obras das quais os gêneros não fossem claramente identificados. Os ditos “romance pessoal” e “romance autobiográfico” eram classificados como antiquados, por vezes, associados um “romantismo empoeirado”, categorias rejeitadas por autores e pelo meio acadêmico. Assim, tornou-se comum a prática de intitular textos estritamente autobiográficos como “romance” ou atribuir o rótulo de “narrativa” a textos referenciais.

Segundo Gasparini, o aparecimento do termo autoficção se deu em razão de “uma aspiração crescente dos autores de publicar textos autobiográficos cuja qualidade artística possa ser reconhecida” (2014, p. 183). Ademais, em sua concepção, havia um “vazio terminológico sideral” uma vez que não era nomeada parte considerável da produção literária, o que, conseqüentemente, impossibilitava a identificação e a compreensão desses textos. Assim, com o termo “autoficção” foi possível nomear e abrir um espaço genérico que não era conceitualizado enquanto tal e que, ainda na atualidade, possui limites e conceitos, por vezes, não compreendidos. A autoficção seria, então, uma categoria que já existia e estava somente aguardando ser identificada ou designa um modo de expressão novo, típico da pós-modernidade? No intento de responder ao questionamento, Gasparini (2014) nos remete, inicialmente, à gênese da palavra que se baseava em um conceito classificatório definido e mobilizado para preencher as lacunas do sistema de gêneros e às controvérsias suscitadas pelo surgimento do conceito. Com efeito, a palavra autoficção surgiu após a publicação de *O pacto autobiográfico* (2008), de Lejeune, o qual definia a autobiografia pela homonímia entre autor/herói/narrador e pelo compromisso do autor em dizer a verdade. O teórico enfatiza que Lejeune visava delimitar dois gêneros que se entrecruzam ao longo da história da autoficção: a autobiografia e o romance autobiográfico. Para Lejeune, no plano da análise interna do texto, não há nenhuma diferença entre os dois, entretanto, há uma diferença no plano da recepção, no contrato de leitura; aspecto que fora introduzido de modo pragmático para distinguir os dois gêneros e determinar a especificidade da autobiografia.

Nessa perspectiva, Doubrovsky averigua que “sua própria prática narrativa se inscrevia numa casa vazia da teoria dos gêneros que Philippe Lejeune buscava estabelecer para distinguir

a autobiografia do romance autobiográfico” (DOUBROVSKY, 2014, p. 185). Desse modo, o “romance” *Fils*, cujo herói-narrador possui o mesmo nome do autor será classificado como autoficção. Um dos pontos em que *Fils* diferencia-se de uma autobiografia clássica é que nele os “acontecimentos e fatos são estritamente reais”, subscrevendo, assim, o contrato referencial do pacto autobiográfico. Além disso, Doubrovsky afirma que a obra, ao contrário de uma autobiografia clássica, não é escrita em um “belo estilo”, já que foge do estilo convencional e rotineiro, buscando uma “aventura da linguagem”.

O conceito de autoficção teve sua base inicial na ontologia e na ética da escrita do eu. Em suas postulações, Doubrovsky afirma não ser possível contar-se sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro e sem dar um novo formato à história. Em sua acepção “não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção” (DOUBROVSKY, 2014, p. 187). Em *As Confissões* (1948), Rousseau já realizava constatações acerca da propensão do preenchimento das lacunas da memória para a composição de uma narrativa significativa e coerente. De acordo com Gasparini “a partir do momento que contamos o que nos ocorreu (ou poderia nos ocorrer), criamos um personagem com o qual nos identificamos e construímos uma história, um roteiro, uma fábula” (2014, p. 189). Nessa perspectiva, tal fato seria o motivo causador da indistinção que diversos escritores fazem entre a autobiografia e o romance.

Assim, percebe-se, pois, o surgimento do vocábulo autoficção em um momento oportuno para traduzir e evidenciar os questionamentos surgidos, desde o início do século XX, acerca das noções de sujeito, identidade, verdade e escritas do eu. O novo conceito estava não somente destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, como também “postulava a perempção da autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica, sua relegação a um passado definitivamente acabado, sua substituição por um novo gênero” (GASPARINI, 2014, p. 189).

Na acepção de Doubrovsky, em *O último eu* (2014), a aceitação ao termo autoficção por parte de alguns críticos não foi muito favorável. A maior parte das resenhas sobre o livro *Fils* trazia o termo autoficção em itálico ou entre aspas, e até mesmo alguns artigos favoráveis à obra reprovavam o termo. Entretanto, a partir da década de 1980, o até então neologismo ganha autenticidade e passa a ser utilizado não somente na literatura, mas também no cinema, no teatro e na pintura. O vocábulo foi incorporado à língua francesa, tendo sido inserido nos dicionários *Larousse* e *Robert*, e posteriormente passou a ser usada em outros idiomas, como o inglês, alemão, espanhol, italiano e polonês. Apesar de ter sido desprezado pelos teóricos tradicionais,

o termo “correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). Doubrovsky reconhece que a autoficção possui diversas formas de apresentação, no entanto, detém-se a discorrer sobre a temática partindo do ponto de vista de escritor que, durante a sua prática, reflete sobre as implicações de sua própria escrita. Para o teórico francês, o que dá ao texto um estatuto que o inscreve no pacto autobiográfico é a homonímia entre autor-narrador-personagem. Todavia, é necessária uma maior atenção ao aspecto temporal: o “eu referente” (no presente) não possui a mesma experiência que o “eu referido” (no passado), isto é, o enunciado e a enunciação ocorrem de forma simultânea, sem um necessário intervalo entre ambos. Assim, trata-se, efetivamente, de uma ficção, já que “o vivido se conta vivendo, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo vivido-escrito, se desenrolando página após página” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

Nessa perspectiva, a ficção, proposta pelo teórico francês, confirma-se por meio da própria escrita que se idealiza como mímese, cuja abolição da ordem sintática substitui, por trechos de frases atravessadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica. Desse modo, a escrita pretende criar para o leitor uma corrente de sensações imprevisíveis que a faça identificá-la com a “pseudomímese de um fluxo de consciência”. O modo de leitura, portanto, se inscreverá no campo do pacto romanesco, enquanto o pacto particular do texto caracteriza-se como oximórico, mesclando verdade e ficção. Philippe Lejeune, de maneira semelhante, também reconhecera a possibilidade de tal texto, apesar de não ter nenhum exemplo em vista. Doubrovsky acredita que as autobiografias romanceadas já existiam há muito tempo e cita como exemplos os romances *La naissance du jour*, de Colette, *D’un château à l’autre*, de Céline, *Journal d’un voleur*, de Genet, e *Nadja*, de André Breton. Tais textos funcionam, cada um ao seu modo, de acordo com o princípio contraditório de uma narrativa circunscrita como autobiográfica pela identidade do autor-narrador-protagonista e intitulada, no caso dos dois primeiros livros, como romance.

Tomando como base seu self-romance, Doubrovsky reconhece que os pactos estabelecidos na leitura são os menores problemas enfrentados pela autoficção. Para ele “o funcionamento simbólico da escrita”, aspecto que compõe a própria enunciação, é sua maior questão. As letras de seu nome não são empregadas logo no início do texto não somente com a intenção de insistir na questão da autoficção e provocar o leitor, mas sim para representar “o não pertencimento do sujeito à sociedade em que vive e na qual seu nome é difícil de se pronunciar e memorizar” (DOUBROVSKY, 2014, p. 117). Além disso, as letras fragmentadas ilustram, ainda, “o despedaçamento irremediável do referido sujeito literalmente in-coerente

(despedaçamento, fragmento, lacuna, vazio, esquizo, cissiparidade etc. estão presentes em todos os meus livros para caracterizar o seu modo de ser)” (DOUBROVSKY, 2014, p. 117-118).

O que define a essência do gênero autoficção é o eixo referencial de “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p.13). Mesmo que haja outras possibilidades e conceitos que desviem de tal natureza, a palavra em seu uso contínuo remeterá sempre à existência de um autor real. Além disso, o teórico enfatiza que não há oposição entre autobiografia e romance, uma vez que “a história da autobiografia só pode ser concebida em relação à história geral das formas da narrativa, do romance, do qual ele é apenas no final das contas um caso particular” (DOUBROVSKY, 2014, p. 121). Desse modo, toda autobiografia participa do romance por duas razões: uma formal e outra que se relaciona à natureza do empreendimento. Na acepção do escritor,

A autobiografia tal como se constitui no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. [...] Nenhuma memória é completa e fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Nesse sentido, a autoficção não se trata de uma invenção, mas sim de uma “roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014, p.124). Cabe destacar, entretanto, que, com o passar dos anos, houve uma flexibilização no campo conceitual do gênero e diversos críticos e estudiosos (pós-Doubrovsky) passaram a dar-lhe novos sentidos. Em 1989, Vicent Colonna amplia a classificação do gênero, propondo modelos autoficcionais. Em sua tese de doutorado, *Autofictions et autres mythomanies littéraires* (2004), Colonna discorre sobre a prática autoficcional e cria tipologias para apresentar suas formas de expressão, sendo elas: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção especular, e a autoficção intrusiva ou aural. Conforme o crítico, que considera a autoficção uma “fabulação de si”, não existe um formato único para autoficção, e sim diversas formas em que personagens e enredos históricos são convertidos para a ficcionalidade. Colonna (2004) formula a seguinte definição para a autoficção:

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

A primeira tipologia apresentada por Colonna (2014) é a *autoficção fantástica*, na qual o escritor encontra-se no centro do texto como numa autobiografia, isto é, ele é o herói, porém transforma sua existência e identidade em uma história irreal, sem comprometimento com a verossimilhança. Ao contrário do que ocorre na autobiografia, ela não se limita a retratar a existência do autor, mas a reinventá-la, ficcionalizando aquele que a escreve. Na autoficção fantástica ocorre o que o teórico nomeia de coisificação do autor, segundo o qual o efeito literário obtido é a exploração xamanística do inumano em que “o leitor experimenta com o escritor um devir-ficcional, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu” (COLONNA, 2014, p.42). O escritor, desse modo, torna-se seu próprio objeto estético já que se autofabula, adquirindo um modo de ser suplementar, bem como “um unicórnio, os heróis mitológicos ou a noção de infinito” (COLONNA, 2014, p.43). Assim, o personagem de um autor fabulado e a imagem do escritor passam a ser duas entidades equitativamente fictícias.

Na *autoficção biográfica* o escritor é sempre o herói da história, mas fabula sua existência através de dados reais, mantendo-se o mais próximo da verossimilhança e adicionando ao seu texto uma certa verdade subjetiva. Essa categoria autoficcional tem sido a mais difundida e a mais controversa de todas, visto que, frequentemente, é acusada de mistificação e modelo que apela à indignação pública. Típica dos grandes narcisistas, tal prática possibilita o mentir-verdadeiro de modo que possibilita aos autores a criação de um modelo de imagem literária. O teórico francês ratifica que

A noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas. [...] Essa fórmula, na qual a veracidade se apaga diante da expressão, existia há muito tempo na poesia, modo de escrita em que muitas são as liberdades possíveis: a *Vita nuova* de Dante, a poesia narrativa de Byron, as *Méditations poétiques* de Lamartine quase não são mais lidas, mas moldaram gerações de leitores (COLONNA, 2014, p. 46).

Na autoficção biográfica o escritor pode optar por revelar ou não seu nome próprio. Para alguns críticos, a grande originalidade da prática seria justamente a entrega dos nomes e sobrenomes do autor e dos demais envolvidos. Nesse sentido, Colonna corrobora que “o livro não é mais aquele grande cemitério onde, sobre a maioria dos túmulos, se leem apenas nomes apagados [...]; é uma quermesse onde vivos deambulam com um crachá indicando sua identidade” (2014, p. 50). Ademais, nessa categoria o autor pode escrever sobre episódios de sua vida ficcionalizando-os em maior ou menor escala.

A terceira tipologia apresentada pelo teórico é a *autoficção espetacular* na qual se baseia em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, relacionando-se a metáfora do espelho. Nela, o realismo do texto e a verossimilhança tornam-se elementos secundários, e o autor não ocupa mais o enfoque central do livro: “ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho” (COLONNA, 2014, p.53). Nessa perspectiva, a autoficção teria sempre algo de espetacular já que ao usar o seu nome real nas páginas do livro do qual já é escritor, provocaria um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo.

Colonna apresenta como quarta e última tipologia a *autoficção intrusiva ou autoral*, cuja transformação do escritor não acontece por meio de um personagem, mas sim através de um narrador-autor, presumindo-se um romance em terceira pessoa. Com um enunciador externo à trama, o narrador faz longos discursos, atribui veracidade aos fatos relatados ou os contradiz, relaciona episódios e tece digressões, criando assim uma voz solitária paralela à história. Nessa concepção de autoficção opera uma pulsão de afabulação de si na qual o autor, no cerne de sua prática literária, tem a possibilidade de se ficcionalizar. Tal função narrativa lhe dá a “liberdade de enriquecer seu papel de contador, de modular sua atitude com relação à história contada, por alusões, comentários, à expressão da sua verve, para se construir como ‘herói extra’” (COLONNA, 2014, p.65).

Será apresentado, a seguir, um quadro resumo-explicativo proposto por Faedrich Martins contendo as formas de autoficção elucidadas por Colonna.

Quadro 3 - Formas de autoficção

<p><b>FORMAS DA AUTOFICÇÃO:</b> “mecanismos de conversão de um personagem histórico em personagem fictício”.</p>
<p><b>DEFINIÇÃO:</b> “Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor”.</p>

<b>AUTOFICÇÃO FANTÁSTICA</b>	<b>AUTOFICÇÃO BIOGRÁFICA</b>	<b>AUTOFICÇÃO ESPETACULAR</b>	<b>AUTOFICÇÃO INTRUSIVA (AUTORAL)</b>
ESCRITOR = NO CENTRO DO TEXTO = HERÓI	ESCRITOR = NO CENTRO DO TEXTO = HERÓI	ESCRITOR = NO CANTO DO TEXTO	ESCRITOR = CONTADOR DE HISTÓRIAS =
INVENTA A EXISTÊNCIA = HISTÓRIA IRREAL	FABULA A PARTIR DE DADOS REAIS	METÁFORA DO ESPELHO – REFLEXO DO AUTOR E DO LIVRO	“NARRADOR- AUTOR” NA MARGEM DA INTRIGA
DESPERSONALIZA- ÇÃO	“MENTIR-VRAI”		

Fonte: adaptado de Faedrich Martins (2014, p.29)

Jacques Lecarme em *Autoficção: um mal gênero?*, opõe-se aos conceitos das tipologias apresentadas por Colonna e aos pensamentos de alguns teóricos de sua época sobre a prática autoficcional. Um dos primeiros a reconhecer a autoficção enquanto gênero literário, Lecarme busca sintetizar a complexa questão: “a autoficção é inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (2014, p. 68). O autor enfatiza que o texto literário, mesmo o autobiográfico, é livre e possui compromisso apenas com a verossimilhança, ou seja, “a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 69).

Lecarme reconhece, em suas proposições, uma persistente repulsa, por parte da crítica especializada, ao gênero autobiográfico. Todavia, em sua concepção, a autoficção deixou de se opor à autobiografia para se tornar uma variante desta, cujos jogos de condensação e deslocamentos reordenam o tempo da vida do autor ao tempo da narração, promovendo um trabalho de estilo com as palavras que é eficaz enquanto mecanismo capaz de transpor a experiência vivida à escrita. Negando, desse modo, associar a ideia da autoficção como uma autobiografia envergonhada que propõe um pacto autobiográfico. De acordo com o autor,

Uma mistura análoga de indiferença e irritação aparece nas críticas da imprensa em relação aos textos que podem ser considerados autoficções, ainda mais que esses textos obtêm em geral grande sucesso de público; o que se deseja são romances ricos em invenção e criação; tolera-se, no máximo, autobiografias de alto risco e de inteira responsabilidade dos autores; mas as narrativas híbridas, que não se sabe o que são, se verdadeiras ou falsificadas, são recusadas (LECARME, 2014, p.78-79).

Nessa perspectiva, Lecarme percebe, ainda, por parte de alguns críticos, constantes recriminações também ao gênero autoficcional, chegando a ser considerado como o pior dos piores gêneros. Em suas postulações, considera que, à luz da autoficção, a teoria literária francesa divide-se em dois grupos distintos: os integracionistas, para os quais toda autobiografia é um tipo de romance; e os segregacionistas, que partem da premissa de que o gênero autobiográfico tem legitimidade e autonomia. Vislumbrando outra definição para o gênero autoficcional, ele tece reflexões acerca do nome próprio na literatura e formula a ideia de que “se a autoficção significa uma verdadeira invenção de uma personalidade sob o seu próprio nome, temos que admitir que os êxitos, por vezes espetaculares, são bem raros” (LECARME, 2014, p.102-103). As noções de nome próprio, assinatura e contrato já estavam abaladas enquanto fundamentos da autobiografia, visto que os progressos da linguística não possibilitaram extrapolações simples para o uso desse nome em textos literários. O uso de pseudônimos, por exemplo, sempre se apresentou, ao longo das épocas, de modo complexo e variável. Utilizada com frequência até meados de 1940, a pseudonímia cai em desuso e há um aumento significativo de produções autobiográficas, aparecendo então, a reivindicação do nome próprio. Segundo Lecarme (2014), quando o anonimato do protagonista é mantido e não há a possibilidade de relacionar nenhum signo textual do protagonista ao autor, não há razão para se pensar em autobiografia ou em autoficção. Entretanto, se há um pseudônimo, este que sempre incomodou o pacto autobiográfico, pode ao contrário ajudar no efeito da autoficção, já que introduz a narrativa à invenção de uma identidade promovendo um jogo quanto à unidade daquele que escreve. Lecarme destaca, ainda, que o uso do nome próprio tem sido um dos maiores desafios para a prática autoficcional. Uma vez que o gênero exclui a possibilidade de publicações póstumas, há a possibilidade de incorrer em falhas com outras pessoas: “a autoficção corre sempre o risco de perturbar as vidas privadas de seus atores involuntários, sendo um gênero essencialmente indelicado, que procura seu caminho entre a grosseria, que joga na cara das pessoas seus nomes e sobrenomes” (LECARME, 2014, p.100).

Nesse sentido, cabe destacar o esforço por parte dos teóricos em ampliar a classificação restrita existente acerca do gênero autoficcional, compreendendo seus diferentes formatos e aspectos. Na América Latina, vários autores também debatem acerca da temática. Diana Klinger (2006) argumenta que a autoficção é, ainda, uma categoria controvertida e em processo

de formação, que surge no contexto da explosão contemporânea da ego-literatura, na década de 1980. Em sua concepção, a autoficção estaria no atravessamento entre o exibicionismo comum à cultura midiática e o retorno do autor, aspecto literário e epistemológico que se relaciona à crítica filosófica do sujeito.

Klinger (2006) argumenta que a autoficção relaciona-se a aspectos intra e extratextuais do discurso. O sujeito que assume a prática da escrita em primeira pessoa não seria aquele que sustenta a autobiografia como única forma possível de se ficcionalizar, mas também não se trata de afirmar que o sujeito seria puramente ficção ou efeito de recursos da linguagem. Na prática autoficcional pouco interessa a relação do relato com a veracidade prévia que este imprime, o autor possui no texto sua própria voz e, mantendo diálogos com o leitor, fala sobre o grau de confiabilidade da sua versão da verdade.

Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na auto-ficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito “mito do escritor” (KLINGER, 2006, p. 54).

Assim, a autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no intervalo entre a mentira e a ficção. Segundo a autora, a noção de relato como espaço para a criação da subjetividade manifesta uma certa ambivalência acerca da verdade prévia do texto, o que possibilita uma performance do autor.

Ao analisar as ideias apresentadas por Gasparini, aqui já explanadas, Klinger (2006) considera o romance autobiográfico e a autoficção como duas práticas das escritas de si. De acordo com a autora, ambas as estratégias diferenciam-se pelo grau de ficcionalidade, ficando, desse modo, a cargo do leitor fazer uma validação da identificação, isto é, o nível de verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do verossímil e das relações de referencialidade, convencendo o leitor que os atos narrados ocorrem de maneira lógica, mesmo que não sejam verificados; enquanto a autoficção mistura o verossímil com o inverossímil, despertando dúvidas no leitor tanto em relação a sua verificabilidade como sua verossimilhança. Klinger considera que a identificação do protagonista com o autor passa pela ambiguidade. Para a autora: “o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação” (2006, p. 49).

Nessa perspectiva, a noção de referencialidade na autoficção adquire outra dimensão que não somente a ficção autobiográfica, tendo em vista que o autor não se trata de um ser pleno, cuja existência é comprovada pela identificação com o nome e pelos demais indicadores, senão que “o autor é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional

quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (KLINGER, 2006, p.59). Não se trata, no seu ponto vista, de contrapor, no âmbito referencial, a noção de ficcionalidade, isto é, com o romance autobiográfico, mas apontar para um *além-ficção*. Assim, para Klinger, a autoficção refere-se a uma

narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (2006, p.65).

A pesquisadora Anna Faedrich Martins, em sua tese de doutorado publicada em 2014, apresenta apontamentos acerca do gênero autoficcional e propõe reflexões teóricas sobre a prática. Segundo Martins, o motivo de alguns escritores negarem que suas obras pertencem ao gênero autoficcional se dá em razão do termo *autoficção* ter sido usado de forma indiscriminada quando surgiu na França, tendo seguido o mesmo percurso nos demais países em que a prática passou a ser utilizada. Houve uma espécie de banalização do termo, de modo que se tornou um espaço em que se lava roupa suja. Além disso, a ausência de um consenso entre os teóricos acerca do termo provoca uma disputa político-literária, e até mesmo egocêntrica, para classificar tal escritura. Para Martins, apesar das indefinições teóricas, a autoficção continua sendo a melhor forma de nomear a prática híbrida de ficcionalização de si. Ademais, a autora reconhece a autoficção enquanto gênero e tenta desvencilhá-la da autobiografia e do romance. Em sua concepção “Interessante é pensar uma nova concepção de gênero, isto é, um gênero pós-moderno que aceita a hibridização, a flexibilização teórico-conceitual, a pluralidade da prática” (MARTINS, 2014, p. 151). Assim, mesmo sendo reconhecido como gênero, é importante frisar seu caráter flexível e plural, que contempla todas as variações da prática autoficcional.

Mediante o processo de estabelecimento pelo qual o novo gênero literário passa, Martins analisa em sua tese as possíveis rejeições e o fascínio que a autoficção é capaz de despertar. Segundo a pesquisadora, definir autoficção é uma missão complexa, visto que ela se revela a partir da sua indefinição.

É romance, é ficção, mas também é autobiografia, é experiência narrada. Por outro lado, podemos dizer que não é romance, nem autobiografia. A autoficção está nesse lugar inacessível que é o entre-lugar. E é justamente essa contradição que acaba definindo a autoficção (MARTINS, 2014, p.77).

Entretanto, a pesquisadora destaca a necessidade de demarcar algumas especificidades acerca do conceito de autoficção. Embora tal prática seja um exercício literário em que o autor

se ficcionaliza assumindo o papel de personagem do seu próprio texto, esta é tão somente uma característica, uma condição necessária para a autoficção, mas não é o suficiente. Essa mistura entre o real e o ficcional não se trata de uma circunstância específica da prática autoficcional, podendo ser percebida, por exemplo, em romances autobiográficos e ficcionais. A diferença essencial, nesse caso, está em como isso é feito. Em *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira* (2015), Martins salienta que “na autoficção, é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra” (2015, p.49). Nesse sentido, cabe destacar que a ambiguidade criada textualmente no leitor se configura como uma característica essencial da autoficção. Esse entre-lugar do texto que oscila entre o real e o ficcional é o que promove “um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor” (MARTINS, 2015, p.49). Tal recurso é intensificado pela identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, apesar de haver possibilidades de variações no modo de como esse aspecto apresenta-se nas obras.

Outro traço característico da autoficção trata-se da construção de narrativas com aspectos íntimos e, por vezes, polêmicos da vida do autor ou de seu círculo de convivência. Tais livros, segundo Martins (2015), têm o intuito de impactar ao mostrarem a intimidade de uma pessoa próxima, e de sucesso editorial garantido por um público leitor *voyeur*. A pesquisadora cita como exemplo o livro da ex-primeira-dama francesa Valérie Trierweiler, publicado em 2014, com o título *Merci pour ce moment*. A obra faz um tipo de “acerto de contas” entre ela e seu ex-marido Hollande após ter descoberto, através da imprensa, um caso extraconjugal que o presidente manteve durante o matrimônio. Entretanto, Martins chama atenção para o fato de que livros com esse teor não devem ser confundido com autoficções, já que “estamos diante de obras cujo teor espelha motivações midiáticas, originadas de razões eticamente questionáveis e com qualidade literária dúbia” (MARTINS, 2015, p. 52). Com o objetivo de promover uma espetacularização da intimidade, a trama não apresenta o que é considerado pela estudiosa como o mínimo desejável para classificar-se como uma autoficção. Martins (2015) ressalta outro ponto relevante no que se refere à prática autoficcional: o rebuscamento com o texto e com a linguagem. Em sua concepção, os escritores tendem a usar como estratégia literária um embelezamento em seu texto a fim de enganar o leitor e a si próprio, ou seja, procuram empregar formas originais de se (auto)expressar. Por essa razão, é comum o fato de obras autoficcionais trazerem em suas capas a inscrição da palavra romance, já que funciona como um recurso para manter afastada a pecha autobiográfica e, desse modo, inseri-las no campo literário.

A autoficção tem sido classificada por críticos e estudiosos como uma tendência da prática literária contemporânea, uma vez que se relaciona com a exacerbação da subjetividade, traço constante na superexposição do eu e no interesse pela intimidade alheia. A pesquisadora Eurídice Figueiredo argumenta que a contemporaneidade vivencia o surgimento das novas práticas da escrita de si, descentradas, segmentadas, com sujeitos instáveis em que o “eu” não se vê como parte integrante de nenhuma instância enunciativa. Segundo a pesquisadora, a vida do escritor sempre esteve presente na ficção romanesca, entretanto, sem tantos destaques já que “o romance autobiográfico foi, tradicionalmente, considerado um filho bastardo, um híbrido, que quase sempre mereceu o desprezo da crítica” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91). Assim, a pesquisadora destaca que autoficção acabou preenchendo estes espaços, porém apresentando formatos inovadores.

Figueiredo (2010) aponta, nessa perspectiva, a possibilidade da criação de um duplo de si através da prática autoficcional. A partir do jogo espetacular, o escritor tem a possibilidade de se expor, sem, contudo, desvelar-se. Nesse sentido, a autoficção não tem compromisso com a verdade, ela é uma ficção que se inspira e joga com a noção do que é real.

Evandro Nascimento (2010), outro relevante pesquisador brasileiro do campo das escritas de si, assinala em seus estudos que toda experiência do eu passa pelo encontro com a alteridade, de modo irreduzível e estrutural. Partindo das teorias Doubrovskyanas, Nascimento considera que o eu não passa de uma ficção do outro, uma vez que o outro é que seria responsável pela invenção e conhecimento do eu, inclusive à sua revelia. Sendo assim, ele emprega o neologismo *alterficção* ou *fetteroficção*, ao invés de autoficção, para corroborar com a ideia de que tudo vem do outro e a ele retoma. Nas palavras do autor, “a *alterficção* é uma autêntica ficção do interlúdio, lugar intervalar onde o eu se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede” (2010, p. 62). Portanto, defendendo a ideia da ficção de si como outro e do outro como parte essencial de mim.

Em suas argumentações, Nascimento atribui à força da autoficção a ausência de compromisso com a autobiografia – que nada promete; e com a ficção – com a qual rompe. Assim, com a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem a autoficção cria, em sua acepção, um impasse entre o sentido literal e o sentido literário, de modo que “o literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos pólos, com a ultrapassagem da fronteira” (NASCIMENTO, 2010, p. 65).

Pode-se dizer, então, que para Nascimento (2010) o que garante o interesse especial pelo gênero autoficcional é o fato de não haver, ainda, um conceito único formulado para tal. O teórico retoma os estudos de Foucault em *As palavras e as coisas* e a *Arqueologia do saber*

para ratificar sua tese de que é impossível viver sem gêneros, sejam discursivos ou literários; no entanto, o aprisionamento a um gênero específico limita e asfixia o pensamento. Além disso, um gênero nada mais é do que aquilo que se faz com ele, e baseando-se nesses aspectos performativos e performáticos dos discursos é que a autoficção obtém êxito. A força da autoficção, segundo Nascimento, está em “desafiar as definições, [...] em fundar uma ‘ciência’ do particular e do intransferível, ali onde manda o bom método basear-se o conhecimento na generalidade e na universalidade previamente concebidas” (2010, p. 66).

Nesse contexto, pode-se considerar que o único pacto possível para a autoficção é o da incerteza. O narrador pode tentar atestar ao leitor a força e a legitimidade do seu relato, porém, partindo de uma experiência instável, dividida e esfacelada, a veracidade adquire um viés marcadamente estético. Para Nascimento, a verdade nada mais é do que uma construção do imaginário: “mesmo o de-verdade da história virou interpretação, sem abrir mão do estatuto da verdade, que apenas se tornou infinitamente mais problemática, todavia nem de longe inócua” (NASCIMENTO, 2010, p. 67). Assim, acerca dos limites da autoficção, o teórico destaca que

O que há de verdadeiramente ficcional num romance ou num conto é menos a definição do gênero ficção como oposto à realidade, como mera ilusão, portanto, do que como impossibilidade de discernir os limites entre ficção e realidade. O fictício do ficcional reside na impossibilidade do limite absoluto, e não na natureza dos territórios demarcados (ficção x realidade). *A ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros*. Essa é a instável novidade da autoficção, e não a identificação simplista entre narrador e autor (NASCIMENTO, 2010, p. 68).

A autoficção é, nesse sentido, um termo que surge para evidenciar que todo discurso, mesmo o mais neutro e anônimo, preserva as marcas, simultaneamente verdadeiras e fictícias, do sujeito que o enunciou. É nesse ínterim que Nascimento enfatiza que a autoficção só pode ser compreendida dentro de uma pragmática discursiva, e não em uma ontologia tradicional dos gêneros. Para ele, importa menos o conceito de autoficção do que o que pode ser feito com ela. A dimensão ensaística da prática autoficcional baseia-se na realização da passagem da vida para a obra, em uma espécie de regresso da matéria-prima à própria vida. Desse modo, como, atuando como vasos intercambiáveis e não mais como compartimentos estanques.

É nesse contexto que Nascimento (2010) destaca o aspecto híbrido do real presente na autoficção. Trata-se, pois, de um dispositivo capaz de incorporar diversas modalidades, até então, desprezadas e hostilizadas: a instituição literária, a instituição universitária e a mídia. Com isso, ela consegue e, frequentemente, reúne em um mesmo sujeito várias funções, como a de escritor, pensador, e ensaísta. Assim, Nascimento enfatiza a natureza ambivalente e paradoxal da autoficção.

Autoficção não será jamais um gênero literário e consensual, mas sempre um dispositivo que nos libera a reinventar a mediocridade de nossas vidas, segundo a modulação que eventual e momentaneamente interessa: ora na pele do poeta, do romancista ou do dramaturgo, ora na pele do crítico, universitário ou não, ora na pele do jornalista. Etc. Mais uma vez, não há equivalência entre essas designações, mas todas são modos da heteronomia criativa, fazendo com que sejamos sempre mais de um, mesmo ou sobretudo quando ostentamos um mesmo rosto, aparentemente uma única feição. (NASCIMENTO, 2010, p.70)

Em consonância com o pensamento de Nascimento, Luciene Azevedo coaduna com a teoria de que a autoficção possibilita ao escritor o deslocamento entre os limites do real e do ficcional, facultando a este, por sua vez, performar sua imagem autoral. Em *Autoficção e literatura contemporânea*, artigo publicado em 2008, a autora comenta sobre o fato de o autor se tornar o referente em uma narrativa, configurando-se como o responsável por sua autoexposição. Nesse sentido, provocaria a inquietação no leitor que é convocado para participar de um pacto cujas regras não são postas. Segundo Azevedo,

A autoficção propõe um novo pacto a fim de que possa ser ludicamente compartilhada, inscreve-se no paradoxo de uma representação que investe em uma história factual (afinal, como é possível saber?) em primeira pessoa, revelando-se um engano, um fingimento de enunciados de realidade [...] (2008, p.45).

Criando para si sua própria indefinição, a prática autoficcional, desse modo, força os limites da ficcionalidade ao tencionar os limites existentes entre o que é real e o que é ficção. Na acepção da autora, a estratégia da autoficção é a de “parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação” (AZEVEDO, 2008, p.46). Assim, inscrevendo-se no espaço do próprio engano, tendo em vista o hibridismo formal, a autoficção confunde o leitor sobre em que ou em quem confiar sua competência de leitura.

Na mesma linha de raciocínio de Azevedo, Luciana Hidalgo, em seu artigo *Autoficção brasileira: influências francesas e indefinições teóricas*, publicado em 2013, comenta sobre a complexidade e as imprecisões que o conceito autoficcional empreende. Nesse contexto de inexactidões, a pesquisadora enfatiza que “Flutuante entre a prática criativa dos autores e o olhar científico dos teóricos, entre a leitura referencial e a leitura ficcional, o eu real e o eu fictício, a complexidade do neologismo não permite uma unanimidade” (HIDALGO, 2013, p. 219).

Hidalgo (2013) analisa algumas obras autoficcionais de escritores brasileiros e chama atenção para os traços que há em comum com as produções francesas. Para ela, as discussões teóricas acerca do tema influenciam a própria produção e a recepção dos textos. A autora destaca as obras *Histórias mal contadas* (2005), de Silviano Santiago, e *A chave de casa* (2007),

de Tatiana Salem Levy, cujos escritores as assumem como autoficcionais, apesar de empregarem práticas distintas. Santiago fragmenta o *eu* em diversas personagens e, em alguns contos, insere sua assinatura; Salem Levy, por sua vez, opta pela narração em primeira pessoa, mas não atribui nome à protagonista. Os dois autores admitiram, em entrevistas e em textos da orelha do livro, que as narrativas se tratavam de experiências pessoais de vida, sem, entretanto, seguir a máxima de Doubrovsky que prevê a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Apesar disso, o exercício autoficcional é constante nas obras, uma vez que, segundo Hidalgo há “a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a ficção, [...] abrindo novas perspectivas de leitura – a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto (2013, p. 221).

Toda a polêmica teórica acerca do gênero não impede, segundo Hidalgo, o sucesso do neologismo entre os escritores contemporâneos, pelo contrário “o fenômeno cresce e se agiganta” (HIDALGO, 2013, p. 222). A autora atribui o êxito à ausência de fronteiras que há entre o ficcional e o referencial, possibilitando ao autor adicionar fantasias às suas verdades e vice-versa. Ao invés de subtração, ocorre uma soma, conta esta que, de acordo com Hidalgo, parece inflacionar: “Trata-se de *auto + ficção*, etimologia aparentemente simples. Escritores pensam, portanto, ganhar dos dois lados, sem nada a perder, com toda uma liberdade” (HIDALGO, 2013, p. 224).

Sob esse aspecto, entretanto, Hidalgo (2013) aponta para as questões éticas que envolvem o gênero autoficcional. Isto porque, de acordo com a autora, ao exporem questões íntimas, os escritores correm o risco de envolver outras pessoas expondo aspectos particulares, o que desencadearia uma série de questões acerca da ética literária, o que, por conseguinte, alavancaria a venda das obras. Em sua concepção: “Este *eu*, geralmente ameaçado pelo social, pelo coletivo, ao purgar no centro de uma situação-limite, passa a ignorar códigos da boa moral e do bom costume, colocando à prova a sua própria humanidade” (HIDALGO, 2013, p. 231). Assim, ela enfatiza a necessidade de que se mantenha a prudência a fim de conservar o espaço da literatura no seu devido lugar.

Também abordando as questões éticas acerca da escrita autoficcional, a crítica literária Leyla Perrone-Moisés em ensaio intitulado *A autoficção e os limites do eu* comenta sobre a impossibilidade de narrar a si mesmo sem, contudo, envolver outras pessoas. A teórica destaca que, em geral, o autor de autoficção não dá importância à superexposição, entretanto, as pessoas retratadas em suas obras podem se sentir mal representadas, ofendidas, ou até mesmo, em casos extremos, recorrer à justiça. Na França, diversas personagens de obras autoficcionais são figuras, frequentemente, reconhecidas pela sociedade, o que acabou ocasionando tumultuosos

processos judiciais, inclusive para o próprio Doubrovsky, criador do neologismo. De acordo com Perrone-Moisés, a legislação francesa se apoia em dois princípios iminente contraditórios: o direito à livre expressão e o direito à privacidade. Desse modo, cabe, portanto, aos juízes avaliarem quais dos direitos foi o mais violado: “Até que ponto ela é ficção, portanto literatura? Se a obra é reconhecida como literária, prevalece o direito à livre expressão. Os juízes assumem, assim, a função de críticos literários” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.209). Nessa perspectiva, Perrone-Moisés menciona alguns casos de judicialização envolvendo obras autoficcionais. Na França, no ano de 2013, Christine Angot e seu editor foram condenados a pagar um valor altíssimo a ex-esposa do companheiro da escritora sob a alegação de ter usado episódios de sua vida no romance *Les Pettis*. Ainda no mesmo ano, a escritora Marcela Lacub, ex-amante de Dominique Strauss-Kahn (ex-diretor do Fundo Monetário Internacional), foi condenada a pagar uma multa de valor exorbitante a Kahn em razão das revelações sobre o relacionamento feitas no livro. Além disso, Lacub foi obrigada pela justiça francesa a fazer menção à condenação no livro, o que despertou um grande interesse por parte do público, transformando a obra em um verdadeiro sucesso de vendas. É sobre este aspecto que Perrone-Moisés reflete sobre a importância de se diferenciar um relato pessoal de um texto literário. Em sua concepção “para que esse tipo de relato seja literatura, é preciso que seja mais do que um relato, é preciso que fale aos outros, numa certa linguagem” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 210)

Tendo em vista a discussão apresentada em torno do que seja a autoficção, percebemos o percurso de um conceito marcado por indefinições e contradições. Tais imprecisões evidenciam que as ideias e os argumentos aqui analisados são incapazes de sustentar de forma clara o conceito acerca do novo gênero. Apesar de reconhecermos a fragilidade das limitações teóricas, optamos por conceber a autoficção como texto híbrido que mescla ficção e não-ficção, embaralhando os limites existentes entre os gêneros autobiografia e romance. Trata-se, portanto, de um gênero textual cuja escrita instável e subjetiva provoca confusões que conduzem a prática autoficcional a um espaço de entre-lugar.

Seguindo essa linha, percebemos que a figura autoral tem recebido um amplo destaque, já que, ao construir uma fabulação de si, coloca-se como centro de sua produção, não como sujeito detentor da verdade, mas como ser capaz de se reconstruir através de sua escrita. Cabe destacar, desse modo, a impossibilidade de desvinculação ou apagamento do autor de uma obra autoficcional, configurando-se assim como um importante elemento do texto narrativo. Com base nessas perspectivas, abordaremos no tópico a seguir a presença do autor na cena literária contemporânea e seu viés performático.

## 2.4 Autoficção e performance autoral

Constantemente associado à autoficção, o conceito de performance tem sido empregado no âmbito literário atrelado a noção de autoria e à figura extratextual do autor, recaindo sobre este a alegação de performar sua própria imagem no texto. Assim, a figura autoral ocupa espaço de destaque na cena literária contemporânea. Todavia, antes de iniciarmos propriamente as discussões sobre performance, é válido ressaltar alguns pontos sobre o papel do autor na literatura ao longo dos séculos.

A concepção de autor passou por diferentes períodos ao longo da história, ocasionando mais divergências e polêmicas do que consensos entre os principais pensadores do século XX. Para os hábitos de leitura contemporânea, o autor é um elemento crucial de uma obra, tornando-se, por vezes, um símbolo midiático, mas na Idade Média, por exemplo, não havia preocupações no estabelecimento de autoria nas obras. As histórias produzidas não eram assinadas por seus autores, pelo contrário, eram aceitas e postas em circulação sem que houvesse autoria reconhecida. Passando por um processo contínuo de criação, os conteúdos das produções literárias – contos, epopeias, tragédias – eram modificados em qualquer parte do ato narrativo sem que fosse colocada a questão de seu autor. Naquele período, o valor das histórias relacionava-se a sua tradição.

Este cenário modifica-se a partir do Renascimento, período em que o homem passa a se reconhecer como indivíduo. Em paralelo a isso, surgem também os primeiros indícios da propriedade privada, no qual se inseriam os discursos, que, por sua vez, poderiam sofrer penalidades. Essa postura de tratamento dada ao sujeito moderno fez com que Foucault em *O que é um autor?* (2004) formulasse conceitos acerca da relação do autor com o seu texto. De acordo com ele, o discurso não era considerado como um bem ou um produto. Essencialmente, constituía-se como um ato – paradoxalmente classificado em sagrado ou profano, vindo a tornar-se mais tarde um bem preso em um circuito de propriedades. Desse modo, nasce uma categoria de invenção histórica, proveniente de um período no qual surgem as noções de burguesia, capitalismo, propriedade privada e lucro. E, por conseguinte, os ideais de individualidade.

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (FOUCAULT, 2004, p.33).

Nessa perspectiva de apropriação de valores, conhecimentos e objetos, a noção de propriedade privada, oriunda do capitalismo, credencia o autor a ser o sujeito detentor do livro como artefato. Em suma, não há mais espaços, nesse momento histórico, para o anonimato, uma vez que o autor passa a possuir os direitos autorais sobre suas produções.

Em consonância com a cronologia defendida por Foucault, o historiador Roger Chartier, em *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, defende a ideia de que o autor é o resultado de um processo proveniente do Antigo Regime. Com a emergência da propriedade literária sendo demarcada a partir do início século XVIII, o francês destaca que os direitos autorais já existiam desde o século XVI: os livreiros europeus adquiriram o privilégio de reproduzir e comercializar as obras que adquiriam junto aos escritores. Entretanto, após várias discussões e embates jurídicos acerca da propriedade literária, houve um acordo em que dava ao escritor o direito de dispor do fruto de seu trabalho, podendo este vender, ou transferir aos demais, o direito sobre seu texto. Nesse sentido, Chartier enfatiza a dicotomia da emergência do sistema jurídico em que se estabelece a figura do autor moderno.

De um lado, sustentavam-se valores burgueses que advogam o direito comum, indistinto e natural a todos os indivíduos e suas produções; de outro, essa sustentação em valores burgueses teve por objetivo a defesa e perpetuação de velhos privilégios, aristocráticos e tradicionais, próprios do Antigo Regime (CHARTIER, 2014, p. 14).

A despeito da sua origem, o autor é um dos elementos mais controvertidos dos estudos literários. Nesse prisma, Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, destaca que na relação entre o autor e o texto há a presença de duas correntes apolares: a antiga – que defende a ideia de que “a intenção do autor é o critério pedagógico ou acadêmico tradicional para estabelecer-se o sentido ao literário” (COMPAGNON, 2010, p. 49); e a moderna que denuncia o uso da intenção do autor para influenciar no significado da narrativa, uma vez que “o sentido de uma obra não é, necessariamente, idêntica à intenção do autor e é mesmo provável que não o seja” (COMPAGNON, 2010, p. 81).

Com a intensificação da cultura midiática, entretanto, a figura do autor acabou ultrapassando às correntes assinaladas por Compagnon (2010). Notabilizando-se como um personagem do espaço público, a imagem de autores tem se tornado cada vez mais constante nas variadas esferas comunicativas. É nesse contexto que a ideia de autoria e a sua influência nas obras literárias ganham destaque na cena literária contemporânea. No Brasil, por exemplo, escritores como Tatiana Salem Levy, Ricardo Lísias, Silviano Santiago e Tati Bernardi acendem uma luz sobre a discussão das narrativas que embaralham os limites da ficção e da

não-ficção. De acordo com o crítico Karl Erik Schollhammer (2009), em *Ficção brasileira contemporânea*, há nos autores da atual geração “uma preocupação pela criação da própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a ‘ficção do momento’, quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 13).

Em *A imagem do autor na mídia*, Phillippe Lejeune (2008b) traça um breve histórico sobre o crescente espaço do autor na mídia. De acordo com ele, o texto literário despertava no leitor o desejo em conhecer a pessoa responsável pelas histórias do livro. O grande público não tinha acesso à informações sobre aquele que escrevia e o único contato que havia entre eles eram as páginas escritas, o que, de certo modo, suscitava um ar de sacralidade em torno do autor. De modo a suprir esse vazio de informações, o leitor podia recorrer a biografias e depoimentos no intuito de obter alguma aproximação.

Como satisfazer o desejo carismático, inspirado pelo autor, de conhecer e entrar em contato? Antigamente, para preencher essa falta engendrada pelo escrito, ficava-se reduzido a recorrer a outros escritos, de gênero um pouco diferente: documentos históricos, correspondências, depoimentos, eventualmente sintetizados em uma biografia, quando se tratava de escritores mortos. [...] Quanto a ver ou ouvir o próprio autor, nem se pensava nisso, a menos que o acaso permitisse ou que se escrevesse ao autor solicitando um encontro, para tentar iniciar uma relação pessoal que provocasse um curto-circuito no texto impresso (LEJEUNE, 2008b, p. 193).

Nessa direção, Lejeune (2008) comenta que, no século XIX, os periódicos literários forneciam poucas ilustrações e, quando aparecia alguma fotografia do autor, era nas edições de obras completas e/ou alguma biografia rasa que fosse publicada. Atualmente o cenário é bem diferente, uma vez que a presença de fotografias de autores em orelhas de livros tornou-se comum. Para o teórico, a nova mídia tem proporcionado uma organização sistemática entre autor e leitor, ou pelo menos, um “Simulacro cujo fascínio é difícil evitar hoje em dia: se cruzo na rua, com um autor que vi recentemente em ‘*Apostrophes*’, não só o reconheço, mas tenho a impressão de que ele também vai me reconhecer” (LEJEUNE, 2008b, p. 194).

Lejeune (2008b) destaca que a ativa exposição midiática do autor pode aproximar o público leitor de sua obra, podendo haver, inclusive, uma subversão de interesses. Se anteriormente o livro despertava o desejo de aproximação do leitor para com o escritor, na atualidade, frequentemente, a exposição do autor, enquanto sujeito midiático-literário, é capaz de suscitar o interesse do leitor para suas produções.

Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo.

Se ainda resta algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito (LEJEUNE, 2008b, p. 194).

Assim, com uma constante participação midiática, torna-se difícil ignorar a presença do autor, aumentando o interesse do público pela sua figura. Nesse sentido, dada a notoriedade e o papel ativo no mercado editorial, o autor deve, na acepção de Lejeune, “induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que antes, era o texto que despertava o desejo de se aproximar dele” (2008b, p.199). É valendo-se desse aspecto que alguns escritores assumem a autoria dos textos que escrevem e adentram na trama de suas próprias vidas, transformando-se em matérias de sua ficção.

A atenção em torno da pessoa do escritor cresceu, e a figura espetacular do “autor” tanto quanto o objeto livro ganharam maior espaço na mídia – o que não coincide com o ganho de leitores efetivos; tornou-se chique ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia mesmo antes de publicar o primeiro livro (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 19).

Tendo em vista tal visibilidade da figura extratextual do autor, surge na cultura midiática contemporânea uma espécie de desnudamento do privado que reflete em um maior interesse pela intimidade alheia. Através da literatura, cinema, televisão e internet, a superexposição de si, seja de famosos ou desconhecidos, ganha amplos contornos, influenciando, por sua vez, o espaço biográfico. Contemplando vários registros de modelos midiáticos, literários e acadêmicos, as narrativas vivenciais ganham relevância e o papel autoral adentra nesses espaços, pondo em questão aspectos que se relacionam a pessoa do escritor.

Nesse ínterim, Paula Sibilía (2016), em *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, analisa a forma como a sociedade contemporânea legitimou o hábito de observação do outro e, ao mesmo tempo, da exposição de si próprio. A teórica destaca o processo de espetacularização da vida particular dos sujeitos tanto através das novas mídias quanto a partir de biografias, cartas editadas, autoficções, blogs na internet. Desse modo, realiza seus apontamentos acerca da “função do autor” nas diversas culturas e épocas históricas, dando ênfase a essa função na atualidade.

Sibilía (2016) argumenta que a figura do autor está mais viva e exaltada do que nunca, e atribui esse feito a parafernália midiática que está voltada para estetização da personalidade artística. Em um tipo de combinação de interesses bibliográficos e midiáticos, o culto aos autores cresce constantemente sob a influência da indústria cultural que visa sempre atingir um grau máximo de visibilidade de obras, ou melhor, de seus autores. Na acepção da pesquisadora,

o que interessa para o mercado é: “tornar visível – e, sobretudo, tornar-se visível” (SIBILIA, 2016, p.249) o que ocasiona o hábito comum da autopromoção do autor nas obras literárias. No que diz respeito à intensificação da presença da figura autoral nas obras das últimas décadas, Sibilia (2016) aponta três possíveis justificativas para esse evento. A primeira decorre da separação entre o artista e o artesão, perspectiva que atribui maior valor ao ser do que ao fazer. A segunda justificativa relaciona-se a supervalorização da novidade no viés artístico, já que a mídia enaltece sempre o novo. Por fim, a terceira e mais importante justificativa, segundo a autora, trata-se da delimitação do que poderia ser considerado a arte e o artista por parte da mídia. É partindo desses aspectos que o autor acaba sendo transformado em uma celebridade (com a atenção voltada para si) e a sua obra resulta em um verniz artístico.

Nesse cenário, a busca incessante da sociedade pelo íntimo e pelos *efeitos do real* estreita as linhas que separam a ficção da realidade, de modo que o que tem ocorrido é uma “crescente ficcionalização do real na mídia, bem como a gradativa naturalização do realismo na ficção” (SIBILIA, 2016, p. 248). A arte contemporânea encontra-se, na verdade, atravessada pelos peremptórios do real, com uma crescente multiplicação de narrativas e imagens que retratam a vida como ela é. Nesse entretanto, a vida real tende a se ficcionalizar, valendo-se dos recursos midiáticos que predominam na atualidade. Assim, com a visibilidade em voga, a vida real acaba sendo performada e encenada.

Espectacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. É isso que se procura fazer ao performar a própria *extimidade* nas telas cada vez mais onipresentes e interconectadas (SIBILIA, 2016, p. 249, grifos da autora).

Vindo de outros domínios artísticos, o conceito de performance foi incorporado à literatura e frequentemente é empregado para se referir ao movimento existente entre arte e vida, com uma visão consensual de que há um elemento em comum presente em toda dimensão performática: o corpo. Segundo Paul Zumthor, em *Performance, recepção e leitura* (2018), a noção de performance suscita a necessidade de considerar a noção de corpo no estudo da obra, cuja presença pode se dar em maior ou menor medida. O texto em sua materialidade estimula e reflete sentimentos no corpo que o lê, afetando-o de modo a ocorrer uma integração entre o que se lê com o sujeito que faz a leitura. Assim, o prazer é sentido por ser de natureza palpável, isto é, posicionando o corpo como pleno de afetação. É nesse sentido que o teórico enfatiza a necessidade de reconhecimento do texto como poético (literário) ou não-poético (não-literário).

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza (ZUMTHOR, 2018, p. 35).

Ademais, cabe destacar que a performance se faz presente, ainda, na relação que há entre o autor do texto e os seus protagonistas. Alinhada ao pensamento de Zumthor (2018), essa evidência fica mais nítida no que se refere à autoficção, já que nela a figura textual desse personagem converge-se à figura do autor, um corpo aparentemente externo à obra, mas a ela relacionado. A associação do autor autoficcionalista com seu personagem é direta e está bem próxima à obra, uma vez que é esse autor que cria sua obra autoficcional tendo em vista suas experiências e atribui a ele elementos de sua própria vida.

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a idéia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. (ZUMTHOR, 2018, p. 38).

Sob esse prisma, a identificação do ato performático no texto autoficcional torna-se perceptível através do “corpo” desse autor. No momento em que o autor reconfigura o real, não somente em seu texto, enquanto escritor, narrador e personagem, mas também em signos extratextuais, canais de televisão, internet e feiras literárias, ele embaralha as noções de real e ficcional para fora de seu texto, assumindo, desse modo, o viés performático que compõe sua produção. Com a possibilidade de controle do que acontece dentro e fora do romance, a encenação de si através do corpo real, extratextual, permite essa onipresença: dentro e fora do texto a figura autoral, com suas nuances ambíguas, realiza a performance de si. Assim, retomando as ideias de Schollhammer, ocorre uma “inversão que se opera na literatura contemporânea que concretiza os mecanismos expositivos e performáticos da experiência, abrindo espaço para a realidade de seus efeitos de verdade” (2009, p. 112). A performance autoral se concretiza, dessa maneira, tanto através da sua atuação midiática como na sua própria obra. Esses entrelaçamentos entre a literatura e a vida “real” (a realidade não seria um tipo de ficção?) do autor torna possível o seu trânsito por diversos espaços e seus constantes diálogos abertos com o público.

Considerando a autoficção como texto fronteiro que está entre o ficcional e o referencial e que embaralha as categorias de autobiografia e ficção, o ato performático, compondo esse cenário, elege-se como uma das características básicas do gênero. A prática autoficcional ocupa-se, precisamente, da relação do texto com a criação do mito do escritor, uma vez que a encenação do eu corrobora para a construção de sentido da produção. Contudo,

essa encenação requer um substrato referencial, ainda que o ato performático esteja configurado no texto e nas demais esferas de representação.

Luciene Azevedo, em *Autoficção e literatura contemporânea* (2008), defende a ideia de que o autor que se apresenta em uma narrativa autoficcional assume um duplo estatuto contraditório, um verdadeiro jogo de esconde-esconde, já que faz alusão a uma verdade enganadora em que é impossível para o leitor confirmar se tudo (ou pelo menos parte?) não passa de mentiras. Ao tempo em que a figura do autor é evocada como referente do texto também é borrada pela indecibilidade, logo, assume “um lugar vazio impossível de garantir a veracidade referencial e simultaneamente um intruso que se assume interlocutor de si, colocando-se abertamente na posição de autor, fingindo-se outros” (AZEVEDO, 2008, p. 39). O contexto autoral, nessa perspectiva, apresenta-se como componente pouco confiável, já que suas ações não passam de um ato performático metodicamente construído. O eu de papel, na acepção de Azevedo, seria apenas mais uma figuração entre outras tantas.

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve (AZEVEDO, 2008, p.35).

A partir desses desdobramentos da instância autoral, as facetas performáticas transformam a voz do autor em uma atividade de fabricação de personas que desestabilizam a ideia de autor como princípio de unidade de escritura, realizando-se em uma função-autor que encontra na performance sua oportunidade de diversificar estilos. Não se trata, entretanto, de criar confusões entre autor e narrador, mas de pensar as inúmeras possibilidades de personas. De acordo com Azevedo,

Nossa hipótese é que a performance narrativa é tanto uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao narrador assumir uma pluralidade de vozes (AZEVEDO, 2007, p.138).

Lançando mão dessa pluralidade de vozes, o aspecto referencial da performance é posto em xeque pelo leitor. Desse modo, a condição para a existência de um ato performático seria a relação dúbia que esse mantém com sua base, além da personificação de outras citações e outros gestos que, por sua vez, perpassam a historicidade dos tempos. Considerando seu atravessamento histórico, é que a performance será definida como tal. Daí, portanto, deriva seu caráter de identidade instável e fugitiva. Na acepção de Azevedo, o que garante o sucesso

performativo são as “repetições naturalizadas e sua capacidade simultânea de ocultar a artificialidade de sua recuperação” (AZEVEDO, 2007, p. 139).

Vale destacar que a efetivação de um ato performativo se dá através da ambiguidade que lhe é inerente, mesmo que sejam suscitadas referências à instância autoral: quem está falando é o autor ou um outro? Trata-se de uma verdade ou será apenas mais uma de suas farsas? Entretanto, tais questionamentos não devem mais embasar-se somente no autor como unidade e origem do texto. Desse modo, compõe-se o hibridismo característico da performance, que nada mais é do que uma estratégia de posicionamento do sujeito que pretende promover um “movimento de imitação, de citação, exagerada e crítica” (AZEVEDO, 2007, p. 140).

A performance autoral tem se mostrado uma estratégia recorrente e comum à prática autoficcional contemporânea, de maneira que não seria exagero considerá-la como uma de suas características básicas. A preocupação do autor em engendrar a si próprio em um universo ficcional de farsas é um dos recursos do desempenho performático executado nas mais diversas narrativas da contemporaneidade. Assim, Azevedo ratifica seu pensamento de que o autor é “a construção da caricatura de si mesmo” e, por sua vez, reiteradamente um “fingidor” (AZEVEDO, 2007, p.154).

É nessa perspectiva que Tati Bernardi cria seu projeto midiático-literário que atravessa todas as suas obras. A autora que é constantemente vista em programas de televisão, palestras, feiras literárias, e nas mais diversas mídias, utiliza sobretudo suas redes sociais para performar sua figura enquanto escritora e personagem de sua própria ficção. O nome de Tati Bernardi foi somando força ao longo dos anos e conquistando cada vez mais espaços relevantes no mercado editorial. Dentre sua produção literária, ao todo nove obras publicadas, escolhemos ilustrar sua performance, intra e extratextual, a partir de seu romance autoficcional *Você nunca mais ficar sozinha*, em que Bernardi dá voz a narradora e personagem Karine, uma filha que está prestes a se tornar mãe.

### 3. O projeto literário de Tati Bernardi

Tatiane Bernardi Teixeira Pinto, mais conhecida como Tati Bernardi, é publicitária, escritora, roteirista, podcaster e apresentadora. Apesar de atuar em diversos segmentos, é na literatura que ela vem ganhando espaço ao longo dos anos. Autora de diversos livros, também escreve crônicas para o jornal *A Folha de São Paulo*, nas quais, frequentemente, aborda aspectos relativos à sua intimidade. Com sua voz inquietante e polêmica, destaca-se tanto em sua produção artística como na sua figura pública. Suas obras têm características marcantes por possuírem aspectos referenciais entrelaçados a tessitura narrativa ficcional, promovendo uma escrita desafiadora.

A autora apresenta um projeto literário pautado em um formato de escrita que embaralha os limites entre o real e o ficcional. Assumidamente uma escritora de obras autoficcionais, Bernardi usa o termo para classificar suas produções e, de certo modo, produzir sua performance literária e midiática. Sua figura multifacetada permite sua inserção em diversos segmentos do campo artístico e literário, que perpassa diversas plataformas tecnológicas. Bernardi propõe uma literatura voltada às questões do tempo presente. Sua escrita apresenta características singulares, dentre elas a utilização de referências a fatos reais mesclados a fatos ficcionais, o que faz com que seus textos sejam predominantemente híbridos. Por compreendermos que, em *“Você nunca mais vai ficar sozinha”*, sua escrita atinge o máximo de indefinição interpretativa, decidimos por escolhê-la como objeto principal de nossa pesquisa. Contudo, apresentaremos, também, considerações sobre as demais obras que compõe o projeto literário da autora, analisando os recursos utilizados para o entrelaçamento das categorias de realidade e ficção, que culminam em sua performance autoral.

#### 3.1 A autora por si mesma

Tati Bernardi é uma voz instável e ambivalente na literatura brasileira contemporânea. Autora de diversos livros, sua produção literária é atravessada pela presença de sua forte voz autoral e referências diretas a acontecimentos de sua vida. Bernardi é prolífica e suas produções se estendem aos mais variados gêneros das representações literárias: crônicas, contos, romance, roteiros de filmes, novelas, séries e programas de televisão, resenhas, contos autobiográficos, colunas jornalísticas, e *podcasts*.

Desde os textos do início de sua carreira, Bernardi mostra-se empenhada em transitar pelo limiar entre vida e obra. Seus primeiros escritos foram publicados na internet através de *blogs*, que funcionavam para a autora como uma espécie de diário pessoal aberto ao público. Nesse espaço virtual, Bernardi tecia seus relatos sobre suas peripécias sentimentais e existenciais. Segundo Azevedo, “os blogs são páginas pessoais nas quais os autores podem expor desde experimentações literárias até os mais banais comentários sobre o seu cotidiano” (2007, p. 44). Assim, caracterizado como espaço no qual o autor pode expor suas subjetividades, os *blogs* figuraram em meados dos anos 2000 como ferramenta fundadora da obra de vários escritores.

Nessa perspectiva, por se tratar de uma escritora atuante e produtiva na atualidade, explanaremos uma divisão provisória de suas produções, já que qualquer delimitação poderia ser classificada como restritiva e facilmente, ultrapassada. Assim, podemos dividir a produção de Bernardi em três momentos distintos, até então. O primeiro tem início em 2006, como já mencionado na introdução desta pesquisa, com o livro de contos “*A mulher que não prestava*”, que estende-se até 2008, com o livro de crônicas “*Tô com vontade de uma coisa que não sei o que é*”, ambos publicados pela editora Panda Books. As obras têm como tema, em linhas gerais, narrativas contendo experiências da vida cotidiana, profissional e amorosa de uma mulher adulta, em formato de relatos intimistas. Este período inicial é pautado pela experimentação e por textos com viés feminista, social e político, associado a falas repetitivas e cortadas por anacolutos – aspectos que podem ser observados em quase todas as suas produções.

Marcando uma nova fase de produção, em 2008, a autora passa a escrever contos juvenis com uma proposta temática direcionada ao público adolescente. Estreando no segmento, publica o livro “*A menina da árvore*” (2008), pela editora Moderna e “*A menina que pensava demais*” (2010), pela editora Seoman. Bernardi volta-se para o universo juvenil abordando as relações que envolvem o crescimento e o desenvolvimento das interações sociais nessa fase da vida. Com uma proposta didática, *A menina da árvore* apresenta a realidade de uma garota repleta de angústias existenciais, alegrias pueris e picuinhas injustificadas. Em *A menina que pensava demais*, Bernardi cria o diário da protagonista Joana que anseia ser aceita pelo mundo ao mesmo tempo que deseja aceitar-se e, desse modo, parecer alguém de verdade e ser incluída no mundo real.

Nesse sentido, a segunda fase de sua produção pode ser caracterizada pela publicação de obras e textos com teor didático-escolar, com temáticas voltadas para o amadurecimento e desenvolvimento de jovens. Alguns de seus livros passaram a ser leituras recomendadas em

escolas e até mesmo a pertencer a projetos literários escolares da educação básica do país, como o Projeto Araribá, desenvolvido pela editora moderna.

A partir de 2012, a escritora retoma às temáticas da sua primeira fase de produção literária. Direcionando-se novamente ao público adulto, lança de forma independente o romance “A vaca”, em 2012. Por meio da contribuição financeira de seus fãs, Bernardi publica a obra que traz a história da personagem Regina, uma moça do interior de Minas Gerais, que aos 35 anos de idade, decidiu por fim ao seu casamento. Nas palavras da escritora, o livro “fala de uma mulher de 35 anos que sempre foi uma boa esposa. Trocada por outra, surtou, resolveu virar uma vaca e dar pra todo mundo” (MENZ, 2011, s.p.).

Em “A Vaca” a autora traz uma proposta gráfica artesanal elaborada pela própria Tati Bernardi, em que juntamente com os seus fãs e seguidores nas redes sociais criariam e lançariam a obra. Insatisfeita com o baixo valor financeiro pago pelas editoras e pelas livrarias por a venda de seus livros, a autora optou por criar, em um site de internet, uma página em que as pessoas poderiam contribuir com um valor financeiro e também com sugestões para o enredo do livro. Com isso, produzindo a trama em tempo real juntamente com seus fãs/colaboradores, a autora lançou a obra em formato digital e a disponibilizou em ebook para os que contribuíram com o projeto.

Quando cheguei a 60 mil seguidores no Twitter, dividi com eles que, apesar de ter uma média boa de venda de livros [*mais de 2 mil ao ano*], nunca ganhei dinheiro com eles. Ao ver esse comentário, um leitor fez uma página para mim no site Vakinha, pedindo ajuda aos outros leitores para eu fazer o próximo livro independente de editoras ou livrarias. Não levei a sério. Mas, quando percebi, em duas horas já tinha mais de R\$ 1 mil em doação. [...] Há muito que eu pensava em fazer algo parecido com o que o Radiohead fez [*em 2007 a banda lançou o CD In Rainbows na internet, disponibilizando o álbum na íntegra ao preço que o fã considerasse justo*]. Achei que apenas disponibilizar o download seria pouco, o ideal seria permitir que quem contribuísse, com o valor que fosse (o mínimo é R\$ 5), pudesse opinar na história. Mas essa participação não é obrigatória. Não uso todas as ideias, embora leia todas. A autoria do livro é minha. [...] A ideia é essa. Ganhar mais para escrever. Não sou uma artista pedindo ajuda. Além de escritora, sou roteirista, publicitária, escrevo para revistas diversas e vivo muito bem com o que ganho. Se acharem que eu estou dando de espertinha, é isso aí. Se eu fosse burra o site de colaboração para **A Vaca** não teria 50 mil acessos e mais de 2 mil contribuições (MENZ, 2011, s.p.).

Com a ação colaborativa, foi arrecadado através do site [www.avacalivro.com.br](http://www.avacalivro.com.br) o valor de 11 mil reais para a publicação da obra. Graças aos constantes avanços na área da cultura digital, o livro pode ser publicado de forma independente e posteriormente vendido em plataformas virtuais. Atualmente, a prática tem se tornado recorrente entre escritores em razão da ampla interação existente entre os sujeitos através das mídias digitais e das consequentes facilidades que estas proporcionam no processo de produção e venda das obras. A pesquisadora Beatriz Cintra Martins que realiza estudos acerca das inovações nos processos autorais discorre

sobre as mudanças pelas quais tem passado a figura do autor. Segundo Martins, dentre as mudanças mais significativas está “o deslocamento dos processos autorais, antes centrados na figura do autor individual, e agora interativos e distribuídos pelas redes de comunicação” (2014, p. 143). Assim, inovando com o formato de autoria colaborativa, Bernardi conseguiu atingir seu intento com o livro e, sobretudo, garantiu seu engajamento entre os fãs no ambiente virtual e demais leitores.

Apesar de ter conseguido um valor significativo com a publicação e a venda dos livros de forma independente, a autora optou por retornar a parceria com as editoras e em 2015 publica *Meu passado me condena*, pela editora Paralela. Entretanto, antes da narrativa tornar-se livro, ela percorre outros trajetos e acaba se transformando em uma franquia vendida em formato de filmes para o cinema e a televisão, e também em formato de peça teatral. Bernardi que além de escritora é roteirista preferiu vender o roteiro para um produtor artístico, antes de publicar a obra escrita. Desse modo, seguindo outro caminho, *Meu passado me condena* atinge um grande número de expectadores de cinema, teatro e televisão e só posteriormente chega ao universo literário. O livro traz crônicas inéditas narradas por personagens variados, com alternância de vozes entre personagens masculinos e femininos, que constroem relatos sobre a vida cotidiana de um casal.

Dando prosseguimento ao seu projeto inicial, Bernardi publica logo na sequência, no ano de 2016, o livro *Depois a louca sou eu*, pela Companhia das Letras. A obra é composta por crônicas autobiográficas e relatos pessoais em que a autora narra em primeira pessoa episódios de crises de pânico e ansiedade, somados à mania de fazer listas, o medo de viajar de avião, remédios tarja-preta, dentre outros hábitos. O enredo transcorre sob o filtro da mente de uma narradora com pensamentos conflitantes, através de um discurso acelerado e sobretudo humorístico.

No que se refere às fases de suas produções, percebe-se que Bernardi assume, em uma espécie de retorno à sua primeira fase, um tom autoficcional em suas obras. Empregando sempre a primeira pessoa, Bernardi insere-se em seus textos e constrói uma unidade estilística que instaura a sua assinatura, um nome-figura da autora, que incorpora um jogo entre ficção e elementos autobiográficos, indo de encontro ao seu projeto literário proposto no início de sua escrita. Os registros de vivências pessoais e os relatos de cunho intimista, que eram até então apresentados e questionados acerca da sua veracidade pelo público leitor, ganham novos contornos no jogo proposto por ela mesma, como declarou em entrevista para a revista Gama:

O “Depois a Louca Sou Eu” sou eu passando mal de crise de ansiedade em 200 páginas. Quando quiseram transformar em filme, falei que ia ficar insuportável. Uma branca da zona oeste com crise de pânico para fazer uma ponte aérea. Até para escrever o livro eu travei, mas no fim foi uma identificação com todas as idades, classes sociais e gêneros. O livro vendeu 50 mil cópias. Ali tem uma base de verdade e muito exagero. Essa mistura é um pouco o que eu quero causar: que as pessoas leiam tudo o que eu escrevo e tenham a certeza absoluta de que me aconteceu. Mesmo em uma história de ficção, se não acho que aquilo está acontecendo com o autor, o livro não me pegou. Nunca quis escrever livro para ter uma resenha de um professor da Unicamp, ser traduzido para o húngaro e 12 pessoas comprarem. Queria que as pessoas me lessem e acho que também me confundi com o personagem no desespero de me conectar ao maior número possível de pessoas (ARRAIS, 2021, s.p.).

No mesmo ano de sua publicação, o livro tornou-se bestseller tendo mais de 30 mil exemplares vendidos no Brasil, e posteriormente foi publicado em Portugal, pela editora Tinta da China. A obra teve, ainda, sua trama adaptada para o roteiro cinematográfico e estreou no formato de filme nos cinemas do país no ano de 2021. Obtendo um grande número de espectadores, o filme manteve-se na quinta posição dos filmes mais vistos do ano e recebeu diversas indicações a prêmios importantes do cinema brasileiro, vencendo na categoria de melhor Longa-metragem de ficção pela associação Grande Prêmio do Cinema Brasileiro no ano de 2022.

Em 2016, a autora entrou para a Companhia das Letras, maior grupo editorial de ficção do país. Assim, seu nome vai ganhando força ao longo dos anos e adquirindo espaços para referendar suas obras. Ela mesma cria esses espaços através de suas colunas publicadas semanalmente pelo jornal Folha de São Paulo, a partir do ano 2013. Em crônicas publicadas no jornal, Bernardi entrelaça a literatura à sua vida pessoal e expõe opiniões controversas e polêmicas sobre os mais diversos assuntos do cotidiano. Numa espécie de compilado da sua coluna, a autora reuniu alguns de seus textos escritos para o jornal e publicou um livro intitulado *Homem-objeto e outras coisas sobre ser mulher*, no ano de 2018. Catalogado como livro de crônicas, a obra traz textos em formatos variados que vão desde contos, crônicas, até relatos pessoais que tratam sobre a experiência de ser mulher em um mundo contemporâneo. Abordando temáticas sobre os transtornos ocasionados pelo uso excessivo das redes sociais no mundo atual, as dificuldades de viver em um casamento heterossexual, e a cobrança da sociedade sobre a magreza feminina, Bernardi mantém um ritmo narrativo acelerado e sua assinatura nos textos.

Nessa perspectiva, empregando uma identidade onomástica entre autora, narradora e personagem, *Homem-objeto e outras coisas sobre ser mulher* traz diversos textos com histórias de personagens variados, dentre elas a Tatiane, uma mulher cheia de dilemas e crises existenciais. Mostrando-se constantemente angustiada com o comportamento feminino na sociedade por ela intitulada de “machista” (BERNARDI, 2018, p.62), a Tatiane-personagem

tenta subverter tais comportamentos e reconfigurar seu estilo de vida, o que lhe leva a encarar vários conflitos psicológicos e sociais. Assim, inserindo-se novamente em seu texto, a escritora mescla fatos autobiográficos e ficcionais, construindo sua prática autoficcional.

Em seu novo livro, Tati Bernardi abre a porta de alguns de seus conflitos mais íntimos e os escancara para quem quiser ler e se identificar. Ela não tem medo de colocar o dedo na ferida de algumas polêmicas presentes em discussões e discursos de ódio e faz isso sem perder a sinceridade e a habilidade para embasar seus argumentos. Em suas crônicas e com sua personalidade forte, Tati mostra que não tem medo de ser quem é, mesmo que às vezes isso possa doer ou incomodar (BRAND, 2018, s.p.).

Em março de 2017, Tati Bernardi recebeu o diploma Bertha Lutz, prêmio concedido a mulheres que contribuem na defesa dos Direitos da Mulher e questões de gênero no Brasil. Ademais, a autora também recebeu prêmios e indicações por seus roteiros de telenovelas, miniséries e programas de televisão, dentre eles as novelas *A vida da gente* (vencedora na categoria de melhor novela pelo Prêmio Noveleiros) e a *Sangue Bom* (vencedora na categoria de novela do ano pelo Prêmio Contigo! de TV).

Tendo em vista a classificação de suas obras por períodos proposta neste estudo, podemos apontar como marco inicial da sua terceira fase o romance *Você nunca mais vai ficar sozinha*, publicado em 2020 pela editora Companhia das Letras. Com a temática principal voltada às questões da maternidade, a escritora aborda assuntos acerca das dificuldades com o período gestacional e o relacionamento conflituoso entre mãe e filha.

Considerado pela crítica e pela própria autora como romance autoficcional, a obra, objeto de estudo da presente pesquisa, narra a história da personagem Karine que aos 35 anos está grávida de sua primeira filha, e passa por diversas dificuldades durante a gravidez. Bernardi sublima traumas e angústias existentes entre as personagens por meio de uma linguagem inquieta que anseia mais do que os limites do papel. Nessa nova fase, a autora não mais aparece com uma identidade onomástica entre narrador e personagem, mas continua a utilizar recursos paratextuais visando construir o jogo autoficcional e performático que compõe a obra.

Tati Bernardi, que em entrevistas afirma considerar sua escrita como autoficcional, acredita que a literatura, enquanto expressão artística, deva questionar as representações da realidade e do real. Nesse sentido, optamos por eleger *Você nunca mais vai ficar sozinha* como *corpus* da nossa pesquisa, já que o enredo da trama apresenta claramente uma hibridização entre ficção e realidade que se expande para além das fronteiras do texto.

### 3.2 O jogo autoficcional bernardiano

Desde o início da sua carreira, Tati Bernardi lança mão de características que vão se repetindo por suas publicações, sobretudo no que diz respeito ao investimento nas diversas possibilidades para a circulação e consolidação de seu nome. Desse modo, a assinatura da escritora não se restringe somente ao seu nome-figura, mas também às marcas autorais deixadas por ela ao longo das obras, e mais do que isso, à legitimação dada pela recepção. Isto posto, surgem alguns questionamentos acerca de como essas marcas contribuem para sua prática autoficcional e para a sua condição de autora na literatura brasileira.

Empregando constantemente temas comuns em suas obras, Bernardi constitui sua base para explorar os caminhos da autoficção através de situações como relacionamentos amorosos malsucedidos, problemas psicológicos, crises existenciais, traumas e problemas familiares. Entrelaçando histórias pessoais a relatos ficcionais, a escritora recorre a esses elementos para construir sua autoficção. Assim, vale analisar como as marcas de sua escrita de si são apresentadas em seus textos a partir de eventos biográficos e como elas compõem a peculiaridade de sua construção romanesca autoficcional.

Desde a publicação de seus primeiros textos, Bernardi estabelece um elo, uma corrente a ligar suas obras, seja pela semelhança entre as temáticas seja pelas referências diretas a fatos de sua vida pessoal. Em *A mulher que não prestava*, primeiro livro de crônicas autoficcionais, o nome de Tati aparece duas vezes: “Tô falando de LEVANTAR da cama, dar aquele pulo de ‘bora lá para mais um dia fantástico, Tati!’” (BERNARDI, 2006, p. 42 - grifo da autora); e “Na manhã seguinte, bem antes do horário combinado, o interfone me acorda: – Dona Tatiana, tem um rapaz aqui que veio retirar a doação para os velinhos. – É Tatiane, Waldysclay!” (BERNARDI, 2006, p. 79).

Ademais, há outros indícios de que se trata de autoficção: quando menciona o seu trabalho como redatora publicitária na empresa W/Brasil<sup>4</sup>, citando inclusive o nome do seu chefe “Washington”<sup>5</sup>, e quando faz referência a sua profissão de escritora. Nesse seu primeiro passo autoficcional, a narradora-personagem homônima a autora, além de ser filha única e ter uma relação conflituosa com sua mãe, é atravessada por neuroses e angústias existenciais.

---

<sup>4</sup> W/Brasil é uma agência de publicidade brasileira fundada em 1986 por três sócios: Washington Olivetto, Javier Llussá Ciuret e Gabriel Zellmeister.

<sup>5</sup> Washington Olivetto é um publicitário brasileiro, responsável por algumas das campanhas mais importantes de propaganda nacional.

Em *Tô com vontade de uma coisa que não sei o que é*, seu segundo livro de autoficção, aparecem também referências ao seu nome.

Sempre que podem, me transformam na chacotinha da mesa: Tati não sabe nadar, Tati não se droga, Tati não bebe, Tati expõe sua vida no site dela, Tati não arruma ninguém que a ame de verdade porque é louca [...]” (BERNARDI, 2008, p.22).

Quando não está falando acerca de si mesma e de suas percepções sobre traumas referentes às suas frustrações amorosas, a narradora-personagem fala sobre seu trabalho como escritora e em como a profissão exerce influência na sua vida pessoal.

Já sei! Vou apelar para meus fãs! Sim, recebo toda semana dezenas de e-mails de fãs homens. Quase sempre leitores da *VIP*, ou do meu site, ou do *Blônicas*, da *TPM*, da *Viagem e Turismo*. Nessas horas é bom escrever para vários lugares, aumentam as chances de aparecer um leitor bem-apegoado e mal-intencionado. O problema é que 80% dos homens que me escrevem acreditam que, por se comunicarem com uma escritora, precisam se mostrar ultra-intelectualizados, ultra-alfabetizados e ultraproxos. Como é que eu vou ter vontade de liberar para um cara que me escreve infundáveis 456 linhas que quase sempre começam com: “Vós não imaginais o imensurável prazer trêmulo com o qual este macabúzio leitor vos escreve pulsantes idílios”? Esse cara não faz sexo, faz? (BERNARDI, 2008, p. 40).

Ao todo, o nome Tati aparece seis vezes em *Tô com vontade de uma coisa que não sei o que é*. Boa parte das referências ao nome se relaciona ao da narradora-personagem e ao processo de escrita: “Ontem terminei um projeto longo, daqueles que a gente fica meses parindo. A sensação foi incrível. Cada folha que saía da impressora era mais um pedaço do DNA criativo do meu filho [...] Tati, você anda bizarra” (BERNARDI, 2008, p. 28).

Em relação aos livros infanto-juvenis, não há menção ao nome de Tati Bernardi no enredo das tramas. As narrativas-ficcionais apresentam personagens adolescentes que passam pelo processo da constituição de uma identidade e no estabelecimento das relações pessoais, de modo que o nome da escritora não é apresentado.

Com o romance seguinte *A vaca*, a autora dá continuidade ao seu projeto literário da primeira fase, entretanto, não faz, na obra, nenhuma menção ao seu nome ou aos seus livros anteriores. De maneira análoga, publica, em sequência, *Meu passado me condena*, cujo nome Tati Bernardi não figura entre os personagens, todavia, logo na introdução a escritora faz questão de esclarecer que os personagens principais presentes na obra foram criados a partir de suas próprias experiências de vida: “Fábio e Miá são personagens inspirados na vida da autora que vos fala (quantos milhares de namoros intensos e confusos e eternos que acabaram!, e quantos tantos outros continuam até hoje me assombrando!)” (BERNARDI, 2015, p.6).

Com enredos repletos de suas marcas e assinaturas, a autora executa seu jogo autoficcional nos livros seguintes com o nome Tati Bernardi figurando frequentemente como personagens das tramas. É o que ocorre em *Depois a louca sou eu* (2016) cuja característica principal é o tom confessional dos relatos que se baseiam em episódios da vida da própria autora, amalgamados a fatos ficcionais, como ela mesma enfatiza em uma entrevista sobre o livro concedida ao jornal Gazeta do Povo.

Sempre escrevi em primeira pessoa. Claro que nem sempre estou falando de mim, mas o personagem “conta” em primeira pessoa. O livro tem muito de ficção (porque exagero muito, mas não invento), mas acredito ser mais engraçado esse estilo confessional. Muitas vezes quem faz resenhas do livro não entende que se trata de um tratado corajoso sobre o medo. E faz chamadas simplórias como “viciada em tarjas pretas”, coisas que não sou. Daí fico incomodada (CARNIERE, 2016, s.p.).

Dando continuidade com o jogo próprio da escrita autoficcional, a narrativa de *Depois a louca sou eu* traz a personagem Tati, que também se apresenta como escritora: “Aos vinte e sete larguei meu emprego de redatora publicitária para tentar escrever um livro” (BERNARDI, 2016, p.36). Ademais, a narradora-personagem também fala sobre sua produção anterior que coincide com a obra da autora.

Mais recentemente, me reuni com toda a equipe do filme *Meu passado me condena* para apresentar a continuação da saga cinematográfica que tinha levado mais de três milhões de expectadores para os cinemas. Pois bem, sentei com meu laptop na frente da Mariza Leão, uma das produtoras mais fodonas do país, o Fábio Porchat e mais umas quinze pessoas. Comecei a ler o roteiro e senti meu fígado exposto no centro da mesa (BERNARDI, 2016, p. 106).

A identidade onomástica entre autora-narradora-personagem, que se infere desde as primeiras páginas, fica evidente no trecho em que ela estabelece um diálogo mental consigo mesma: “Não, Tati, cocô onze da manhã ferra com nove pessoas. Tente duas da madrugada porque o grupo decidiu que esse horário é livre” (BERNARDI, 2016, p. 66-67).

Há outros elementos em comum nos textos da escritora que nos permite verificar o entrelaçamento das obras, seja através das ideias (o humor ao descrever crises psicológicas), da estrutura narrativa (falas repetitivas e entrecortadas por anacolutos) ou dos personagens presentes nas tramas. Tais características são facilmente identificadas em seus textos autoficcionais publicados.

Em *Meu passado me condena* é apresentado o personagem Jamilton, uma espécie de “empreiteiro super-herói” (BERNARDI, 2015, p. 44) capaz de realizar diversos tipos de reparos e reformas residenciais, e despertar os desejos amorosos da narradora-personagem:

Jamilton era muito magro, muito raivoso e muito parecido com o Zé Ramalho. Uma amiga me passou o contato quando eu pedi indicação para a reforma do meu antigo apartamento, e avisou: “não vai se apaixonar”. Achei que era piada.

Enquanto meu namorado da época, meu pai e o arquiteto morriam de rinite alérgica macabra toda vez que visitavam a obra, Jamilton praticamente morava lá. E em três meses de poeira, entulhos e tintas, ele nunca sequer deu uma coçadinha no nariz. Eu espirrava e ele vinha com um toço de papel higiênico, dizendo “Tá resolvido”. [...]

Ele contou, com a simplicidade do homem rude e prático, que estava fazendo a obra de “cinco riquezas” e que estava com tanto dinheiro que ia dar um carro para cada um dos três filhos. Me deu um desconto de dez mil reais e o restante eu poderia parcelar, segundo ele, “a perder de vista”. Vai pagando como pode e “tá resolvido”.

A última parcela paguei via “uma forma de escambo muito antiga na história da humanidade” – no entanto, bastante diferenciada para mim. Não, nada a ver com sexo. Acho que foi amor mesmo o que eu fiz (BERNARDI, 2015, p. 45-46).

Em *Homem-objeto e outras coisas sobre mulher* (2018), tendo a mesma profissão e o mesmo poder de “empreiteiro super-herói”, o personagem Jamilton é citado novamente, entretanto, com novas características físicas. Com o foco narrativo na primeira pessoa em ambos os textos, a narradora-personagem demonstra sentimentos amorosos em relação à Jamilton nos dois casos. Contudo, apenas no primeiro texto é possível verificar que houve, de fato, a existência real de um breve relacionamento entre as personagens.

Jamilton parece um Zé Ramalho mais gordo e, às vezes, a depender do ângulo, um Pedro de Lara mais Lérido. O fato é: tenho sonhado muito com ele. Homem acha que basta a trinca teatral “saber chegar sem usar o Waze, fazer de conta que ouve nossos problemas e sexo oral sem nojinho” para nos emocionar. Que basta misturar despojamento, blazer e Aperol Spritz. Jamilton QUEBRA PAREDES, meu querido. Ele está acima da listinha do burguês sexual. [...] Ontem veio me dar a notícia: trinta mil reais só a varanda... mas pra senhora eu faço “a perder de vista”. Paguei em duzentas vezes só para ter, sempre ao alcance dos olhos, alguém que resolva problemas com a crueza assanhada de um assassino de alvenarias. Gravarei sua voz dizendo “ta resolvido” e colocarei ao lado da cama, até adormecer. Às vezes, perdão, eu sinto saudade desse homem que desinventei (BERNARDI, 2018, p. 36-37).

Mantendo as características significativas de seu estilo, em *Homem-objeto e outras coisas sobre ser mulher* (2018), Bernardi recorre a repetições e evocações a personagens, falas, cenas ou acontecimentos que se disseminam pela obra e que parecem constituir uma estratégia de composição. Pois já nessa obra é possível ler o esboço da situação conflitante vivida pela personagem Karine, em *Você nunca mais vai ficar sozinha* (2020), seu romance seguinte. Eis uma das marcas autoficcionais da autora: a relação entre as temáticas das obras.

A prática de estabelecer conexões entre temas em obras literárias é comum na literatura, porém, especificamente em textos autoficcionais é algo novo. A técnica denominada como *mashup*<sup>6</sup> trata-se de usar uma produção que toma como base outra ou uma nova composição

---

<sup>6</sup> Segundo Luciene Azevedo (2013) O termo é comumente usado na música eletrônica para sugerir a combinação, a mistura de diferentes elementos de outras canções para dar origem a uma nova música.

que incorpore elementos de outra obra. Pode ser, ainda, um tipo de recombinação de dados de outras fontes. Segundo Luciene Azevedo (2013), a prática está se disseminando entre alguns escritores autoficcionistas brasileiros, dentre eles podemos citar o autor Ricardo Lísias, que usa estratégia para compor suas obras autoficcionais. Segundo a estudiosa,

A estratégia da dispersão, da diluição de enredos em outros enredos, está disseminada em vários trechos dos dois livros. [...] O procedimento merece realce por insinuar uma estratégia de composição que trabalha a partir da reapropriação do próprio texto, um texto “plagiando” o outro, insinuando a reelaboração permanente, fazendo *mashup* da própria criação (AZEVEDO, 2013, p. 86).

Nas obras de Bernardi não ocorre precisamente uma reapropriação do texto, mas uma reapropriação de temáticas regurgitantes que se relacionam e aparecem frequentemente associadas, de modo a fazer com que os livros se conectem formando uma cadeia, um citando o outro de forma direta e indireta, servindo, por assim dizer, como um pretexto para a construção de uma nova obra – caso de *Homem objeto e outras coisas sobre ser mulher* (2018) e *Você nunca mais vai ficar sozinha* (2020).

Outra característica presente nos textos autoficcionais de Tati Bernardi é o discurso metaficcional<sup>7</sup>, estratégia pouco vista em outras obras do gênero publicadas no Brasil. Em diversas passagens de livros, a autora chama a atenção para o processo de escrita e destaca pontos importantes acerca deste. Analisaremos alguns trechos de obras em que o fato ocorre em todas elas. Em *Depois a louca sou eu*, por exemplo, ela menciona o motivo pelo qual decidiu se tornar escritora.

Escrevo para saber que tenho bordas, como um morto na cena do crime. Talvez escrever me salve diariamente de não enlouquecer de verdade e eu possa continuar mesclando estes dias em que apenas pago contas e dou de comer à minha cachorra com outros em que escuto batimentos cardíacos tamborilando pelas paredes da casa enquanto tento em vão descolar a língua do céu da boca. Mas talvez eu sofra de ansiedade intensa justamente porque transformei uma ansiedade “o.k. pra mais” em personagem e piorei tudo. Será que dei vaidade a um mero prolapso da válvula mitral? O fato é que, quando comecei a escrever, foi para não me assustar tanto guardando tanto só para mim (BERNARDI, 2016, p. 7-8).

A postura da autora ao chamar atenção para o seu processo de escrita, nesse trecho, contribui diretamente para seu jogo autoficcional, uma vez que o leitor não consegue discernir quem exatamente está falando – se a voz presente no texto corresponde à voz escritora ou à voz da narradora-personagem. Assim, tal aspecto colabora com o jogo que Bernardi pretende – e realiza.

---

<sup>7</sup> Conforme Camargo (2008) trata-se do discurso, que aborda, no interior do texto, questões relativas ao fazer literário, à criação literária, e à arte romanesca do próprio romance que está sendo examinado.

Em *Homem-objeto e outras coisas sobre ser mulher* (2018), há outra ocorrência de discurso metaficcional. A narradora-personagem (autora?) começa a refletir sobre o motivo de estar escrevendo aquele texto. Diante de seus próprios questionamentos, ela aponta como possíveis razões de escrita a defesa por suas ideologias políticas, a luta contra o que ela acredita ser preconceito, o uso de medicamentos antidepressivos e as implicações que envolvem a prática contemporânea de *tirar selfies*.

Este texto era sobre o sentido que o PT trouxe à vida de algumas donas de casa. Esculachar o PT virou emprego com ares de intelectualidade para essas senhoras. Não estou defendendo o PT, mas por Deus, onde estavam essas Cidas e Martas? Algumas Silva outras tantas Matarazzo? Tão politizadas, revolucionárias e assíduas em redes sociais, passeatas e varandas? [...] Mas achei melhor não, as pessoas não entenderiam que estou orgulhosa das donas de casa, iam me xingar de preconceituosa, iam falar que estou dizendo que o lugar de mulher é no fogão de dez bocas. [...] Então resolvi escrever justamente sobre a dificuldade em escrever sem levar tomata de pixel (BERNARDI, 2018, p.166).

No último romance de Bernardi, *Você nunca mais vai ficar sozinha* (2020), a protagonista Karine trabalha como roteirista, bem como a autora na vida real. Entretanto, na trama, Karine mostra-se insatisfeita com a profissão, pois escrevia roteiros somente para a entrega de prêmios, o que ela considerava ser uma desgraça. Seu sonho era ser roteirista de filmes de cinema para, em sua concepção, ganhar mais dinheiro. Nessa perspectiva, mais uma vez a autora chama atenção para o processo da escrita.

Depois de conseguir juntar bastante dinheiro fazendo roteiros de prêmios, vou fazer um roteiro de cinema e aí *eu* é que vou ganhar um prêmio. E aí alguém vai escrever esse texto besta e colocar lá “espaço para a entrega de melhor roteiro original” e o meu nome lá embaixo. Eu tenho a história pronta na minha cabeça. [...] Vou precisar parar minha vida um ano para escrever esse filme, tentar vender ele para alguma produtora, então vai ser um ano sem ganhar um centavo. Você acha a ideia boa? (BERNARDI, 2020, p. 49-50).

Em seu jogo autoficcional, Bernardi que, por vezes, tenta recusar o título de escritora de autobiografias querendo se afirmar como romancista, joga com a mente de seus leitores, seguidores nos perfis de redes sociais, e ouvintes de *podcasts*, ora admitindo que tudo que escreve é verdade, ora negando ser verdade os fatos apresentados em suas obras. Acerca do romance *Você nunca mais vai ficar sozinha* (2020), a autora diz em um de seus *podcasts* que: “É uma história de uma mulher chamada Karine que está grávida, eu escrevi quando eu estava grávida, aí você me pergunta: ‘é sobre você’ e eu te digo: ‘talvez’. [...] Como boa autoficção é auto, mas também é ficção” (CALCINHA LARGA, 2022).

Nessa perspectiva, é possível perceber como o jogo autoficcional também é uma peça relevante na construção do universo criativo de Bernardi, tanto dentro do próprio texto narrativo

quanto nas demais plataformas digitais. Cabe destacar que as redes sociais da contemporaneidade estão presentes na rotina de grande parte da população brasileira, de modo que é possível afirmar que os seguidores dos perfis de Tati Bernardi na internet também são seus leitores, o que nos possibilita inferir que essa interação entre autora e leitores também contribui para a leitura, interpretação e imersão no universo bernardiano.

Desse modo, percebemos que a autora lança mão de diversos meios digitais e recursos metaficcionalis para, cuidadosamente, enriquecer e construir sua produção literária. O leitor é, portanto, convocado para montar e compreender o sentido do texto: “O romance é, assim, um inventário de anotações montado como um quebra-cabeças que oferece ao leitor a curadoria desse processo de construção levado a cabo pela autora e que constitui o próprio romance” (AZEVEDO, 2017, p. 168).

A autora, que em entrevistas afirma considerar sua escrita como romance autoficcional, enfatiza frequentemente que a literatura, enquanto expressão artística, deve questionar as representações do real, proporcionando, assim, uma aproximação entre os universos do real e do ficcional. Nessa perspectiva, reiteramos nossa escolha por aprofundar nosso foco em *Você nunca mais vai ficar sozinha*, por ser essa a obra que melhor apresenta a hibridização entre o fictício e o factual.

### **3.3 Marcas autofissionais e performáticas em *Você nunca mais vai ficar sozinha***

Consoante ao breve resumo apresentado no início do capítulo, o romance *Você nunca mais vai ficar sozinha* (2020) conta a história da narradora-personagem Karine, que aos 35 anos, descobre-se grávida pela primeira vez. Assumidamente hipocondríaca, cumpre todos os protocolos de seus exames de pré-natal e, durante as consultas, conversa com a enfermeira, rememorando os eventos de sua infância e da conturbada relação que mantém com a mãe. Cada capítulo do livro corresponde a uma visita de Karine ao hospital para colher os exames com a enfermeira Beth, cuja companhia torna-se essencial no momento, pois é através das confissões que a protagonista relata à enfermeira que o leitor tem acesso ao enredo.

O mote da trama sublima as angústias de Karine que teme se tornar para a filha que está gestando uma versão de sua própria mãe. Além disso, a protagonista também teme ser necessário abandonar a carreira de escritora após o nascimento da criança. Nesse sentido, como já visto no capítulo anterior, o romance constrói um grande monólogo que trata de temas dolorosos, muito embora os apresente de forma irônica e bem-humorada, traço característico da escritora,

Desde que a bebê começou a mexer, quero que ela mexa o tempo todo. Dez minutos de calma e eu começo a cutucar a barriga, procurando algum sinal de que ela segue viva. Há meses que olho o papel higiênico sujo de xixi tentando ver sangue. Planejo pra onde vou e pra quem vou ligar e quão nervosa vou ficar quando, numa madrugada aparentemente normal, der tudo errado. Acordei meu marido outro dia, desesperada, achando que era algo grave, mas era a primeira pinçada da dor na lombar. Depois desse dia, a dor virou tão rotineira quanto andar feito uma pata gorda (BERNARDI, 2020, p. 59).

O romance aborda os conflitos que atravessam a vida de uma filha que está prestes a ser mãe. No entanto, o projeto inicial da escritora era diferente. Bernardi tinha como intenção escrever um livro que tratasse da relação espinhosa entre mãe e filha, baseando-se na sua própria história de vida. A autora declarou em entrevista que decidiu escrever sobre a temática após a leitura de *Afetos ferozes* (2019), da escritora estadunidense Vivian Gornick, livro que conta as memórias da escritora sobre a relação quase tóxica que mantinha com a mãe, de quem, entretanto, não conseguia se distanciar. Porém, antes mesmo de iniciar a escrita, Bernardi conta que, bem como a protagonista do romance, descobriu-se grávida e, diante dos novos fatos, decidiu escrever não somente sobre seus conflitos como filha, mas também abordar seus anseios e angústias de futura mãe.

O “Você Nunca Mais Vai Ficar Sozinha” eu demorei três anos para escrever. A princípio ele era uma relação mãe e filha. Eu tinha lido na versão em inglês o livro “Afetos Ferozes”, da Vivian Gornick, e eu enlouqueci com esse livro porque é sobre uma mulher que é obcecada pela mãe, apaixonada, mas só briga com ela e tem uma relação superdifícil. Falei “eu quero escrever um livro assim” porque é a relação que eu tenho com a minha mãe. Fiquei um ano escrevendo, pensando se eu iria magoá-la. Ao mesmo tempo o editor, para me sacanear, dizia: “Escreve e a gente guarda e lança só quando ela morrer” e eu dizia que não tinha graça, porque a graça era provocá-la. Então eu engravidei de uma menina e aí o livro perdeu totalmente o sentido. Até um dia antes de eu engravidar, com 37 anos, me via ainda meio como uma menina querendo o amor da mãe. E assim que eu engravidei pensei que o livro seria sobre o limbo de uma mulher que tem medo e ao mesmo tempo quer muito ser igual à mãe dela para a filha (ARRAIS, 2021, s.p.).

Nessa perspectiva, Tati Bernardi inova em alguns aspectos de sua escrita, como o fato de não usar a identidade onomástica entre autora-narradora-personagem e o aprofundamento em análises psicológicas dos demais personagens. Entretanto, as demais características que dizem respeito a sua assinatura autoral se mantiveram, como, por exemplo, a indefinição acerca do que é real e o que é ficcional, uma vez que tanto Karine quanto Bernardi experimentam o mesmo momento da vida, qual seja, a maternidade, e ambas sofrem com as mesmas dúvidas e angústias.

Claro que parto de alguns sentimentos, impressões e lembranças reais como faz, acredito eu, a maior parte dos escritores de ficção. Mas não é a minha história. Eu queria escrever sobre uma mulher que está naquele limbo entre ser somente filha e se tornar mãe. Entre ter mãe e ser mãe. Entre envelhecer

pra sempre depois da chegada de uma criança. O fim da juventude da Karine, essa mulher de 35 que tentou ser infantil, insegura e dependente da mãe o máximo de tempo que conseguiu, mas agora não pode mais. Ela precisa ser forte e madura e perfeita pra poder criar uma garotinha. Ela não é mais a garotinha. Eu estudo psicanálise há três anos e queria falar um pouco sobre esse tipo de jovem adulto que demora pra sentir que cresceu. A maternidade é um sonho, mas quando se torna realidade pode deprimir esse jovem adulto (ZACCARO, 2020, s.p.).

Estruturado em 46 capítulos, o romance nos apresenta logo nas primeiras páginas as dores e as angústias de Karine em relação à gravidez: “Outro dia fiquei pensando que desenho eu faria de mim e me imaginei presa a uma bola de ferro. Mas a corrente da bola ia até meu coração” (BERNARDI, 2020, p. 8). Nesse ínterim, tem-se início o jogo autoficcional que constitui a obra. Karine apresenta a descrição do bairro onde nasceu, e bem como Bernardi, a protagonista viveu até sua adolescência em um bairro chamado Belenzinho, na cidade de São Paulo: “Nasci num bairro de São Paulo chamado Belenzinho. Tem gente que fala que esse bairro nem existe, que na verdade tudo ali é Mooca. E que, se existisse, nem é Belenzinho que fala, é Belém ou Brás” (BERNARDI, 2020, p. 14).

Paralelo a isso, a personagem também se apresenta como escritora e roteirista.

Eu sou roteirista de prêmios. Trabalho de casa, para uma produtora de eventos chamada Play Feliz. O nome é uma desgraça, mas eles têm clientes com dinheiro. [...] Eu que escrevo todos esses roteiros e eles começam sempre com “E hoje temos a honra de estar aqui”. Só que eu não sinto essa honra porque estou trancada em casa escrevendo esses lixos. Mas um dia eu estarei lá. Se eu fizer uns cinco roteiros de prêmio por mês, ganho melhor que roteirista de cinema. Digo desses iniciantes, claro. (BERNARDI, 2020, p. 49)

Ao dar a notícia para sua mãe que daria a luz a uma menina, Karine ouve a frase que dá título ao livro. A partir de então, a protagonista passa a enfrentar uma nova série de conflitos internos em razão da fala paradoxal da mãe.

É uma menina, mãe. E ela respondeu na lata, sem pensar, apenas esta frase: ‘Você nunca mais vai ficar sozinha’. Minha mãe acha que mulher que tem filha mulher nunca mais se sente só. Fiquei aliviada e horrorizada. E depois só horrorizada. Como alguém vai escrever um romance premiado de cinema se não ficar sozinha? Como alguém vai deitar no chão do banheiro com as pernas apoiadas na borda da banheira até passar a angústia se não ficar sozinha? (BERNARDI, 2020, p. 32).

Nesse sentido, a protagonista do romance revela seu medo em não conseguir mais ficar sozinha após o nascimento da filha. Tal desconforto vivido por Karine nos permite refletir sobre a ideia concebida por algumas pessoas de que a mulher deve optar por ser mãe somente por temer a solidão. Afinal de contas, a figura de uma mulher sozinha, seja por não estar acompanhada de um homem ou de filhos, parece ser, para muitos, um ser estranho, não pertencente à sociedade.

Segundo a escritora e pesquisadora Myriam Rachel Scotti (2022), a frase que dá título ao livro possui um registro histórico que atravessa gerações. Remontando tempos longínquos, a fala “*Você nunca mais vai ficar sozinha*” era dita para mulheres gestantes de meninas, pois era costume entre os homens saírem pelo mundo para se aventurar e irem em busca de seus sonhos, enquanto que para as mulheres restava aguardar o regresso do marido, cuidar de casa e dos demais filhos, gerados entre uma viagem e outra do homem da casa. Na acepção de Scotti (2022),

Estabeleceu-se uma crença de que, quem tinha filhas, dificilmente se sentia só, pois as meninas estariam sempre por perto, cuidando umas das outras, tendo em conta que os filhos, passada a primeira infância, já acompanhavam os pais a fim de seguir o destino dos homens: a liberdade. Na contemporaneidade, embora as mulheres tenham se beneficiado de mudanças quanto às escolhas do que ser e do que fazer com a própria vida, perdura a crença de que mães de meninas tendem a ter a companhia eterna de suas filhas (SCOTTI, 2022, p. 85).

A temática da solidão feminina atravessa o enredo da trama e constantemente a protagonista retoma o assunto expondo suas percepções acerca da situação: “Minha avó se sentia muito sozinha. [...] Ser adulto também é esse monte de mulher sozinha para sempre cuidando de um monte de mulher sozinha para sempre” (2020, p. 17-18). Assim, constituída por sentimentos ambivalentes no que se refere à solidão, Karine expõe seu temor diante da fala da mãe, pois, mesmo estando feliz por saber que não estará mais sozinha, se mostra angustiada pelo mesmo motivo. É importante destacar, por sua vez, a solidão das mulheres como uma construção social. A figura de uma mulher sozinha, seja por não estar acompanhada de um homem ou de filhos, parece ser, para muitos, um ser estranho, não pertencente à sociedade. De acordo com o senso comum, acredita-se que ter filhos é uma garantia para se ter alguém ao longo vida. Desse modo, tornar-se mãe diminuiria o risco da solidão e garantiria um futuro com companhia. Se a criança for uma menina, o medo seria aplacado ainda mais, já que o futuro desta seria repetir o destino ao lado da mãe. Ainda de acordo com o pensamento de Scotti, a autora teria empregado de forma irônica e corajosa a frase título do romance para descrever o seu lugar de mãe e o de tantas outras mulheres que, de forma recorrente, sofrem com as mais diversas retaliações: “Esse título, inclusive, leva-nos a questionar se uma mulher deveria optar por ser mãe apenas por temer a solidão” (SCOTTI, 2022, p. 84). Na acepção da pesquisadora, a maternidade na atualidade ainda é vista por muitos como um dever biológico e, sobretudo, uma saída para evitar a solidão.

Acerca das diferenças entre o eu referido, que vivencia os momentos, e o eu referente, que escreve a narrativa, percebe-se uma hibridização entre os discursos, visto que são empregados ora tom autobiográfico, ora tom romanescos. Bernardi acaba por confundir o leitor

com uma narrativa propositadamente duvidosa e com uma hibridez característica da autoficção. Em várias passagens, a autora deixa pistas ao leitor sobre sua escrita autobiográfica, como, por exemplo, ao mencionar suas crises de ansiedade ao andar de avião, temática recorrente em suas obras anteriores e fato assumidamente vivido e declarado pela autora em diversas entrevistas.

As vezes que tive crises de ansiedade dentro do avião, quando não conseguia mais controlar o que pensava, quando 673 quadradinhos de perguntas sem respostas abriam em cima da minha cabeça e eu não dava mais conta de ir respondendo e fechando um a um, a única imagem que me acalmava era eu deitada numa maca, olhos fechados, aquecida por uma coberta, desistente de enxergar ou sentir qualquer coisa (BERNARDI, 2020, p.134).

Há vários outros dados autobiográficos que são apresentados ao longo do romance, como à alusão ao fato da narradora-personagem, bem como a escritora, ter morado por um período da vida no Rio de Janeiro: “Quando morei no Rio de Janeiro e não conseguia sair de casa (eu odiava morar no Rio e tive depressão), minha mãe ia me visitar frequentemente” (BERNARDI, 2020, p. 37); ter vivenciado, ainda na infância, o divórcio dos pais: “Comecei a sofrer de tosse alérgica lá pelos cinco anos. Nessa época, minha mãe já pedia o divórcio para o meu pai havia muito tempo e ele não saía de casa (BERNARDI, 2020, p. 16); e a recorrente brevidade na maioria dos relacionamentos amorosos: “Nenhum deles ficou comigo mais do que três ou quatro meses. Todo relacionamento acabava como se não tivesse sido nada.” (BERNARDI, 2020, p. 30). Além disso, tanto Bernardi quanto Karine são mães de meninas e expressam sentimentos ambivalentes em relação à maternidade, como em: “Às vezes acho que é a minha filha que está grávida de mim. Ela decide comprar abacate. E lá vai ela, com sua piscina particular que sou eu” (BERNARDI, 2020, p.88). As datas apresentadas no texto também são semelhantes às da vida da escritora, como o fato dela ter sido mãe aos 38 anos de idade e a narradora-personagem aos 35 anos. Ademais, ambas são devotas à Santa Rita de Cássia: “Em uma dessas vezes, minha família já orando pra Santa Rita [...] decidiu fazer uma dança pra mim” (2020, p. 44). Em entrevista concedida à revista Marie Claire, Bernardi discorre sobre o assunto:

Depois, sou devota de Santa Rita de Cássia, por isso minha filha se chama Rita, porque minha avó era devota, minha mãe é devota. Quando tinha 33 anos, levei um pé de um namorado que achei que era com quem ia casar. Olhei para uma Santa Rita que tinha na minha casa e falei: “O próximo eu quero ter um filho com ele, não aguento mais namoro que não me gera filho”. Estava desesperada para ser mãe. Uma semana depois conheci meu ex-marido, com quem tive minha filha (CORTÊZ, 2022, s.p).

Paralelo a isso, a autora apresenta informações significativamente conhecidas que colaboram com a produção de um *efeito de real*<sup>8</sup>, como referências ao governo do período em que a trama se desenvolve: “A Soraia, que era minha melhor amiga na época (mas hoje em dia virou o tipo de eleitora de Bolsonaro e não nos falamos a mais de uma década)” (BERNARDI, 2020, p. 43). Alusões a datas e horários também contribuem com a criação do efeito do real: “Trinta semanas e não engordei quase nada (apenas recuperei os cinco quilos que perdi nos primeiros meses)” (BERNARDI, 2020, p. 93); “O telefone tocou pouco antes das seis da manhã e minha mãe atendeu, falou alguma coisa bem baixinho e foi preparar meu café da manhã” (BERNARDI, 2020, p. 129). Ou ainda ao informar o valor do salário que recebia: “Eu tinha vinte e cinco anos. Me toquei que com meu salário de três mil e quatrocentos reais eu conseguiria morar sozinha, bancar tudo o que eu precisava” (BERNARDI, 2020, p. 29).

Com essa oscilação entre um discurso ora ficcional ora autobiográfico, Bernardi acaba por propositalmente confundir o leitor e criar a hibridez em sua escrita. Empregando tais mecanismos autoficcionais, a autora constrói sua narrativa, mesclando aspectos referenciais, como profissão, crises existenciais, maternidade, e ficcionais, como as agruras da gestação, a rotina dos exames pré-natais, a turbulenta relação com sua mãe, que contribuem para a produção de um efeito de real.

Ao refletir sobre seu processo de escrita, Bernardi parte da ideia da impossibilidade do caráter puramente ficcional da literatura. Em busca de fomentar tais debates e reflexões, a autora realiza mensalmente um curso sobre autoficção em que ocorrem discussões sobre o gênero e como se dá a recepção do público em relação a obras autoficcionais. Durante as aulas do curso, Bernardi comenta os motivos pelos quais, segundo ela, as literaturas do eu têm tido bastante destaque na atualidade. Citando a crítica literária Leyla Perrone-Moisés (2016), Bernardi tece suas considerações acerca do assunto.

Eu gosto das colocações da pesquisadora Leyla Perrone-Moisés quando ela fala sobre o excesso das literaturas eu na contemporaneidade porque ela expõe que: “Quando a compreensão da totalidade lhe escapa e as questões políticas parecem ultrapassar os limites de sua ação, o indivíduo tende a retrair-

---

<sup>8</sup> A expressão “efeito de real” foi criada por Roland Barthes e refere-se à tentativa de legitimar, por diversas fontes, uma informação apresentada dentro da narrativa. Para isso, o autor faz uso de diversos detalhes supérfluos e aparentemente irrelevantes com o objetivo de conferir a verossimilhança interna da ficção: Parece, entretanto, que, se a análise se quer exaustiva (e que valor poderia ter um método que não desse conta da integralidade de seu objeto, isto é, no caso presente, de toda a superfície do tecido narrativo?), buscando atingir, para designar-lhe um lugar na estrutura, o detalhe absoluto, a unidade insecável, a transição fugitiva, deve fatalmente encontrar notações que nenhuma função (mesmo a mais direta que seja) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou, o que é mais inquietante, parecem concessões a uma espécie de luxo na narração, pródiga a ponto de dispersar pormenores “inúteis” e elevar assim, em algumas passagens, o custo da informação narrativa. [...] Mesmo que não sejam numerosos, os “pormenores inúteis” parecem pois inevitáveis: toda narrativa, pelo menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns. (BARTHES, 2004, p. 182-183).

se para o âmbito estreito do cotidiano. Os leitores se interessam por essa literatura do ‘eu’ na medida em que ela lhes revela como outras pessoas vivem suas vidas e enfrentam seus problemas. Mas isso não basta para que uma autoficção seja literatura.[...] Para que esse tipo de relato seja literatura, é preciso que seja mais do que um relato, é preciso que fale aos outros, numa certa linguagem”. Assim, o que difere a boa literatura do que não é boa literatura não é se algo está na rede social ou publicado em um livro, é quando deixa de ser narcisista e responde a uma necessidade verdadeira e corajosa de autoconhecimento e de conexão com os outros (BERNARDI, 2022, s.p).

Percebe-se, desse modo, que as referências e marcas autobiográficas presentes no romance devem ser lidas não somente como um sintoma de espetacularização da figura do autor e das condições de produção do livro, mas como dispositivos de exibição de fragmentos do mundo. É assim que um autor dá realidade à situação de observação, inserindo o leitor “na exposição direta dos fatos, ao mesmo tempo que questiona o perspectivismo cenográfico ao qual a observação está submetida e que afeta a veracidade e confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quanto do leitor (SHCOLLHAMER, 2009, p. 111-112).

Nesse jogo de ambiguidades que se situa no intervalo entre a mentira e a confissão, o leitor é conduzido a uma posição reflexiva quanto à recepção da narrativa apresentada. De acordo com a pesquisadora Regina Dalcastagné (2012), o cenário da literatura contemporânea brasileira abre espaço de destaque para o leitor, que se vê diante de uma nova situação em que é necessário sair da sua confortável, porém obsoleta, posição de testemunha daquilo que lê. Atualmente, as narrativas apresentam-se com maior complexidade, tanto pela não linearidade de seus enredos, quanto pelas novas formas de apresentação daquele que a narra. O narrador autoficcional surge como um sujeito segmentado, confuso, e contraditório, demandando do leitor uma postura mais observadora e comprometida, já que não é mais possível confiar na veracidade de seu discurso. Segundo Dalcastagné “o espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. [...] Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 93).

Um leitor atencioso e com pendores sherlockianos, empregando aqui uma expressão de Azevedo (2013), frente a essa obra que nos induz a um pacto paradoxal, certamente iria pesquisar algo sobre a escritora na internet e encontraria uma Tati Bernardi que sempre procura estar em evidência. Tal comportamento midiático torna-se um paratexto de suas obras, servindo como uma função adicional da sua escrita autoficcional. Acerca desse procedimento, Galle (2011) argumenta que

A imagem midiática do autor começa a dominar a imagem formada a partir da obra. A autoficção pode enfrentar esse problema como uma estratégia ofensiva: apresentar uma obra que já não permite mais distinguir entre vida real e ficção entre obra e realidade” (GALLE, 2011, p. 112-113).

Ao longo da construção do seu projeto autoficcional, que implica o uso de textos e paratextos, Bernardi expõe ao público seus medos, angústias, traumas, e vivências, sempre empregando o humor. Com essa proposta, a autora estabelece uma relação de intimidade com os leitores e os desafia a compreender o seu jogo de verdade e ilusão. Desse modo, confundindo as noções do que seria real, a autora destrói a capacidade do leitor de cessar de descrever. Segundo Klinger “o que interessa na autoficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’” (2006, p. 54). A autoficção seria, por sua vez, um espaço para a produção do mito do escritor, isto é, uma máquina produtora de mitos: “funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita” (KLINGER, 2006, p. 55).

O leitor de *Você nunca mais vai ficar sozinha* encontra muitas coincidências entre a história de Tati Bernardi e a da protagonista Karine. Esses aspectos dificultam a não associação entre a personagem e aquela se apresenta em outras mídias, como seu perfil em redes sociais, programas de *podcasts* — no qual, inclusive, cria polêmicas e controvérsias em torno da obra em análise — e concede entrevistas em programas de TV e *lives* na internet. Assim, o leitor tem acesso a uma leitura provocada intencionalmente pelos artifícios que constroem a tessitura narrativa. Esse efeito de real conduz o leitor para além da ficção. Nesse sentido, é possível compreender a escrita autoficcional de Tati Bernardi como uma performance da escritora, que não se apresenta somente na via textual, mas também de forma extratextual, compondo uma sobreposição difícil de ser separada. As frequentes representações do real estão, por sua vez, interligadas tanto à produção quanto à atuação midiática da autora, cuja atuação é imprescindível para a divulgação da sua produção. Assim, o projeto literário de Tati Bernardi constitui-se como uma performance própria da autoficção, uma vez que, segundo Klinger, “a escrita autoficcional só faz sentido se lida como um show, como um espetáculo ou um gesto” (2008, p. 26). Tanto na produção autoficcional de Bernardi, quanto na sua apresentação nas mídias digitais, há uma criação, uma elaboração de uma figura pública. Essa construção da imagem da autora pode ser vista como verdade ou como algo completamente diferente da pessoa real. É nesse sentido de artifício, de comportamentos duplamente exercidos que se pode pensar em uma identidade autoral performática. Na acepção de Klinger,

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou máscara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”,

na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras (2008, p.24).

O que tem-se, então, é uma exposição daquilo que se quer falar sobre si mesmo, aspecto que transforma tanto as redes sociais, quanto as narrativas autoficcionais em instrumentos de existências. Sobre tais práticas, Paula Sibilia (2016) enfatiza que hoje vê-se uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções, em um processo de espetacularização da intimidade. À luz desses procedimentos, a vida real é transformada em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos, performando a própria extimidade<sup>9</sup>. Trata-se, desse modo, de uma formulação paradoxal: aquilo que é mais íntimo, encontra-se no exterior, em camadas cada vez mais onipresentes e interconectadas. Acerca das marcas dessa narrativa, Sibilia destaca que

Os alicerces desses relatos mais recentes tendem a se fincar no próprio eu que os ensina e narra. Com uma frequência inédita, o eu protagonista — que costuma coincidir com as figuras do autor e do narrador — se torna uma instância capaz de avaliar o que se mostra e o que se diz. A autenticidade e inclusive o próprio valor dessa obras — e, sobretudo, das experiências que elas reportam — apoiam-se fortemente na biografia do autor-narrador e personagem. [...] Tanto essas vivências pessoais como a própria personalidade do eu aural, porém, também são ficcionalizadas com a ajuda da aparelhagem midiática e são convocadas para performar na visibilidade (SIBILIA, 2016, p. 250).

Dessa maneira, os recursos referenciais inseridos em *Você nunca mais vai ficar sozinha*, e que excedem sua esfera de significação, compõem a performance de Bernardi. Em entrevista concedida ao programa *Conversa com Bial*, a autora assume que sua escrita parte de episódios reais, que influenciaram em seu processo de criação, mas que parte considerável do enredo é ficcional. A criação de um pacto de leitura ambíguo, por vezes, atrapalha a interpretação da obra que, para alguns, segue sendo autobiográfica, uma vez que um autor não é capaz de controlar o modo de recepção de seus leitores.

Pedro Bial: Em *Você nunca mais vai ficar sozinha* você volta ao tema mãe e filha. Como sua mãe reagiu ao livro?

Tati Bernardi: Ela ficou umas três semanas sem falar comigo. Não adiantava telefonar. [...] Assim, o livro tem uma base... Por exemplo: a protagonista tem duas tias malucas. Essas tias não existem. São histórias que eu ouvi de mães de amigas ou que eu vi dentro da minha família, mas enfim... é uma mistura minha, com meu pai, com avô, com bisavô. Então têm histórias reais e tem muita coisa criada. A minha mãe ficou muito brava porque ela se viu no livro, mas quando ela me telefonou pra falar, ela me disse que ficou mais brava ainda porque essa mãe não era ela. Tem um monte de história que não

---

<sup>9</sup> O termo “extimidade” é um neologismo criado por Lacan em *O seminário — livro 7: a ética da psicanálise* no contexto da discussão a respeito das *Das Ding* Freudiana. De acordo com Sibilia (2016), o conceito do termo recai para a transmutação entre intimidade e exterioridade, de modo que, ao juntá-los tem-se “extimidade”, que nas palavras da pesquisadora consiste em “uma entidade para cuja configuração foi necessário deslocar o eixo das subjetividades: do magma causal da interioridade psicológica para a capacidade de produzir efeitos no olhar alheio” (SIBILIA, 2016, p. 163).

aconteceu, que é invenção. Então eu perguntei se ela estava brava por eu ter falado o que aconteceu ou pelo que eu inventei (CONVERSA COM BIAL, 2021, s.p).

O leitor da obra consegue evidenciar a associação entre a protagonista do texto e sua autora, sendo comum que as habituais referências a sua vida privada sejam vistas como um aspecto de alusão ao real, não somente pelas declarações de Bernardi em suas redes sociais e programas de *podcasts*, como também por outros elementos espalhados em seu texto. Em sua performance autoficcional, a autora ficcionaliza a si mesma, não apenas dentro da sua obra, mas expandindo-se para esferas extratextuais, como corrobora Schollhammer ao dizer que “toda sinceridade é duplamente fingida em um duplo desafio, como um ator que representa a si mesmo” (2009, p.109). Nesse sentido, mesmo que Tati Bernardi tente, por vezes, se desvincular do jogo estatutário que *Você nunca mais vai ficar sozinha* provoca, já não é mais possível desassociar aspectos que caminharam em paralelo ao longo de mais de 100 páginas e que se expandiram para além delas. Portanto, a escrita autoficcional do romance, bem como a autoficção como um todo, questiona os limites da literatura, rompendo com o tradicional contraste entre textos referenciais e ficcionais. A autoficção, enquanto construção discursiva, encontra-se, agora, em um período histórico marcado por uma injeção de estilização midiática, que proporciona uma espetacularização do eu e que transforma personalidades em realidade ficcionalizada.

Ao tornar-se personagem da sua própria ficção, Bernardi nos apresenta, em sua performance, uma narradora-personagem atravessada por traumas e angústias que busca compreender as implicações acerca da maternidade. Com uma narrativa híbrida, coerente com a reconfiguração contemporânea, Tati Bernardi proporciona uma discussão sobre a impossibilidade de representação do real na literatura, criando, desse modo, uma ficção de si. Transformando-se, assim, em uma personagem que se constrói no momento da sua escrita, e que certamente encontra sua completude fora dela, com seu viés performático, inscreve sua assinatura literária como uma marca de suas obras no cenário contemporâneo brasileiro.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

À medida que o cotidiano é ficcionalizado e espetacularizado oportunamente com os diversos recursos midiáticos, mais os limites do que se empreende por público e privado esvai-se e mais se procura por uma experiência verdadeira, real. Espelhada pela cultura contemporânea, a literatura como prática de expressão, faz-se marcada, nos limites de sua textualidade, pela superexposição do sujeito deste tempo e deste lugar. Há, desse modo, uma proliferação de confissões e relatos apresentados por um eu que se revela de forma ambígua e dúbia.

Para além da tendência da intimidade pública, a literatura contemporânea tem explorado, por meio de múltiplas narrativas, um processo que muda os contornos entre o que é público e privado. Apresentando-se, geralmente, em primeira pessoa, o sujeito que se expõe mescla elementos referenciais e ficcionais, que incorre em várias problematizações em seu escopo narrativo. É nesse contexto que as escritas de si figuram como práticas literárias atravessadas por diferentes formatos como diários, testemunhos, autobiografias e autoficção - gênero estudado de forma mais aprofundada na pesquisa.

Ao traçar apontamentos sobre a autoficção, entende-se que ela surgiu em um contexto literário como uma tentativa de responder às impossibilidades da escrita autobiográfica, na proporção em que foi se percebendo a impossibilidade da representação da vida real pela narrativa. A escrita autoficcional dá maior liberdade e mais poder de criação ao autor que, ao estar livre de compromissos e pactos que requeiram qualquer tipo de comprovação de verificabilidade, tem a possibilidade de desenvolver a narrativa de acordo com a forma que lhe for mais conveniente.

Considerando o estágio atual das discussões teóricas acerca do tema e das produções literárias brasileiras recentes, percebe-se um considerável número de autores que se utilizam dos aspectos autoficcionais para construir suas narrativas. No entanto, há de se destacar que as reflexões teóricas sobre o termo, ainda, são incipientes e, por vezes, contraditórias. Tendo em vista que a prática se consolida cada vez mais rápido e com mais variações é necessário que haja um aporte teórico amplo e sistematizado a fim de viabilizar o prosseguimento dos estudos e o aprimoramento das teorias já existentes, e com este trabalho almejamos contribuir para os estudos na área.

A escolha pelo estudo da obra de Tati Bernardi parece relevante por considerá-la como um modelo emblemático de escritora que sugere uma reflexão sobre a relação entre o real e o ficcional. A autora, além de empregar o nome próprio enquanto elemento autoficcional na

maioria de suas obras, apresenta um número significativo de narrativas que mesclam elementos autobiográficos e ficcionais sob diferentes aspectos. Percebe-se, por exemplo, no seu livro *Depois a louca sou eu* um estilo de autoficção espetacular que se baseia no reflexo do autor dentro da obra, como no conto “A família sem linguagem” em que a autora atribui aos personagens, membros de uma mesma família, o hábito de realizarem uma espécie de competição para saber quem possui mais doenças. Já em *Você nunca mais vai ficar sozinha*, a autora enriquece a trama com a situação conflitante da narradora-personagem ao descobrir-se grávida, no entanto nos apresenta uma narrativa mais próxima da verossimilhança e repleta de marcas autobiográficas e informações paratextuais. Em ambos os casos, percebe-se a figura de sujeitos fragmentados, desestabilizados, atravessados por crises e que buscam uma recomposição. Concomitante à publicação do romance, a autora lançou um *podcast* intitulado “Calcinha Larga” cuja temática principal era a relação entre mãe e filha. Com isso, a autora incorpora o conceito de performance proposto por Klinger (2012), que salienta que a autoficção é responsável por produzir o mito do escritor, que se desenvolve juntamente com sua obra. A forma com a qual a autora usou as mídias digitais e suas redes sociais para interagir com o público leitor remete à abordagem de Sibilia (2016) no que se refere a questão da visibilidade e conseqüentemente do espetáculo. Observa-se que Bernardi soube aproveitar o espaço da internet e das demais mídias para divulgar sua produção bem como para também produzir conteúdos, uma vez que a cada fala proferida nestes espaços a autora promovia o seu jogo de ambigüidades. Desse modo, a autora oportunizou ao leitor o acompanhamento de sua performance de escritora, que na contemporaneidade, em consonância com o pensamento de Sibilia, procura se exhibir cada vez mais e ganhar mais visibilidade.

Compreende-se que a ideia de se firmar um pacto de leitura com o leitor está ultrapassada, uma vez que somente o autor é conhecedor da autenticidade dos fatos por ele narrados, e porque também cabe ao leitor à escolha de qual registro seguir ao longo da narrativa, se mais inclinado ao viés autobiográfico ou ao viés autoficcional. Desse modo, o autor perde a autoridade antes exercida por ele sobre sua produção. No tocante à conceituação para a autoficção, há ainda questões problemáticas, já que alguns autores propõem diferentes concepções para o gênero e há até mesmo os que ainda a defendem como um ainda não gênero, como enfatiza Arfuch (2010), que sugere o uso da expressão espaço biográfico para se referir a prática, por entender que assim o leitor possui maior liberdade de interpretação e o autor de criação. Tendo em vista tais ponderações, considera-se mais relevante a vertente teórica defendida por Doubrovsky (2014), que admite a ficcionalização de si, bem como considera necessária a questão da referencialidade, além da compreensão de um sujeito que se constrói

discursivamente com seu texto, se autoanalisando e lançando mão de sua subjetividade na escrita.

Em relação ao fato de Bernardi não ter usado o seu próprio nome em *Você nunca mais vai ficar sozinha*, entende-se como uma tentativa da autora em distanciar sua imagem da protagonista, uma vez que o enredo da trama é repleto de marcas biográficas. Considerado como um dos principais recursos autoficcionais, o uso do nome próprio do autor permite identificar a intenção deste em estabelecer uma narrativa de cunho autoficcional. No entanto, acredita-se que a autora abre mão deste recurso para tentar se eximir de possíveis complicações familiares, uma vez que a maior parte das informações apresentadas ao longo da obra são reais e verificáveis, como, por exemplo, nomes de cidades, bairros, hospitais, declarações da escritora em momentos anteriores à publicação do romance etc. A produção autoficcional é cercada por polêmicas e são vários os fatores analisados para que se consiga afirmar se um texto tem ou não tendência à ficcionalização, como a proposição de um pacto ambíguo e ainda a hibridez de dados biográficos e ficcionais no relato. Nessa perspectiva, observa-se que a hibridez entre a ficção e a realidade, característica do gênero autoficcional, viabiliza um enriquecimento da prática literária, que se mostra mais questionadora sobre seus limites e possibilidades, oportunizando, assim, tanto ao leitor quanto ao autor um espaço de reflexão entre a realidade e a ficção.

Nesse ínterim, o primeiro capítulo sintetiza os principais estudos acerca da prática, tendo como ponto de partida os estudos autobiográficos e, posteriormente, adentra nas particularidades da escrita autoficcional. Para tanto, foi empregado conceitos de teóricos franceses como Lejeune (2008), Doubrovsky (2014), Colonna (2014) e Gasparini (2014). Após essas incursões, foi apresentado um outro lado, o das discussões realizadas na América Latina, tendo como base nomes de importantes pesquisadores como Arfuch (2010), Klinger (2006), Faedrich Martins (2014) e Figueiredo (2010).

Ao longo da pesquisa, foi feita uma sistematização do estudo da autoficção e, no segundo capítulo, foram abordados aspectos da vida e da obra de Bernardi, uma vez que ambas fundem-se constantemente. Seguindo a singularidade da arte moderna que é essa junção completa da vida e da arte, Bernardi promoveu uma extensa performance em que a sua autoficção, enquanto personagem público, é um dos mais significativos efeitos. Foi neste sentido que propôs-se tratar da autoficção como performance para esclarecer que em *Você nunca mais vai ficar sozinha* Bernardi acaba se constituindo como personagem de si.

Nessa perspectiva, a autora cria um projeto midiático-literário que perpassa todas as suas obras, propondo aos seus leitores uma reflexão acerca do literário e do referencial.

Bernardi, apesar de não empregar o recurso do nome próprio enquanto elemento autoficcional, em *Você nunca mais vai ficar sozinha*, utiliza elementos referenciais mesclados a elementos ficcionais, ratificando a sua contradição constante em passagens da obra. A autora toma como ponto de partida um acontecimento marcante de sua vida para a construção de uma narrativa híbrida, permeada por informações paratextuais e elementos autobiográficos.

Empregando recursos midiáticos para interagir com seus leitores, provocar polêmicas e divulgar cada vez mais suas produções, Bernardi lança mão do que Klinger (2012) considera como mito do escritor, que seria, em suma, a criação de uma linguagem que funciona tanto para as passagens de obra, quanto para a reflexão do narrador acerca da sua própria escrita, quanto para as demais esferas de significação, como redes sociais, programas de televisão e palestras. O escritor, desse modo, suscita novas perspectivas literárias, diluindo os limites existentes entre os gêneros e criando um novo espaço, cujo o ficcional é capaz de existir por si mesmo.

Em suma, o que Bernardi sugere com sua escrita autoficcional é o espelho da cultura do nosso tempo: brinca com a possibilidade de forjar várias identidades que precisam ser vistas, que precisam exhibir-se para que continuem existindo, organizando as vivências e se oferecendo à curiosidade alheia; joga a possibilidade do real, ao empregar registros que não só garantem a noção de verossimilhança, como apontam para diretamente para o real; transparece uma espontaneidade e uma verdade em um tempo em que escritores e artistas ocupam posições de celebridades. Assim, com o emprego de tais recursos, ela acaba por conseguir criar uma outra realidade, tão verdadeira e palpável quanto a primeira. Exibindo-se, consegue se esconder, e garante uma relativa proteção em sua segunda realidade criada pela escrita.

Nesse cenário, Bernardi incorpora uma autora performática, já que apresenta um caráter teatralizado da construção da imagem da autora Tati Bernardi. Tanto seus textos quanto a sua imagem pública são lados de uma mesma produção de subjetividade, dando origem a um projeto literário que causa no leitor a ideia de impossibilidade de representação do real e, sobretudo, cria um projeto autoficcional que a insere como figura de destaque no cenário autoficcional brasileiro.

## REFERÊNCIAS

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

ARRAIS, Amauri. Tati Bernardi: ‘Me exponho o tempo todo porque assim rio antes que os outros’. **Revista Gama**, 31 out. 2021. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/tem-alguem-olhando/tati-bernardi-me-exponho-o-tempo-todo-porque-assim-rio-antes-que-os-outros/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. **Autoria e performance** Revista de Letras, São Paulo, v.47, n.2, p. 121–131, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/496/582>. Acesso em: 10 dez. 2022.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, n.12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>. Acesso em: 22 dez. 2022.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013. p. 83-109. Disponível em: [https://www.academia.edu/37959212/O\\_futuro\\_pelo\\_retrovisor\\_Inquietudes\\_da\\_literatura\\_brasileira\\_contempor%C3%A2nea](https://www.academia.edu/37959212/O_futuro_pelo_retrovisor_Inquietudes_da_literatura_brasileira_contempor%C3%A2nea). Acesso em: 28 dez. 2022.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDI, Tati. **A menina da árvore**. São Paulo: Editora Moderna, 2008.

BERNARDI, Tati. **A menina que pensava demais**: diário de uma ET. São Paulo: Editora Seoman, 2010.

BERNARDI, Tati. **A mulher que não prestava**. São Paulo: Editora Panda Books, 2013.

BERNARDI, Tati. **A vaca**. São Paulo: Independente, 2012.

BERNARDI, Tati. **Depois a louca sou eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BERNARDI, Tati. **Fale mal, mas fale de você**. Pocket curso sobre autoficção. Online: via zoom, 2022.

BERNARDI, Tati. **Homem-objeto e outras coisas sobre ser mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

- BERNARDI, Tati. **Meu passado me condena**. São Paulo: Editora Paralela, 2015.
- BERNARDI, Tati. **Tô com vontade de uma coisa que eu não sei o que é**: contos e crônicas. São Paulo: Editora Panda Books, 2015.
- BERNARDI, Tati. **Você nunca mais vai ficar sozinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BRAND, Laura. Resenha: Homem-objeto e outras coisas sobre ser mulher. **Blog Nostalgia Cinza**, 1 nov. 2018. Disponível em: <https://www.nostalgia cinza.com.br/2018/08/resenha-homem-objeto-e-outras-coisas.html>. Acesso em: 1 dez. 2022
- CALCINHA LARGA: **Vai passar, mas, caceta, quanto?** Tati Bernardi, Camila Fremder, Helen Ramos. Bpdeias, 10 jun. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6JcHNKwcAvzIZ22Ekj3WHs>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- CARNIERE, Helena. Tati Bernardi dá leveza para um tema difícil no livro “Depois a louca sou eu”. **Jornal Gazeta do Povo**, 04 mar. 2016. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/tati-bernardi-da-leveza-para-um-tema-dificil-no-livro-depois-a-louca-sou-eu-e3z0ezx7c5uzt0jmouvxcxsp3p/>. Acesso em: 10 out. 2022.
- CAMARGO, Flávio Pereira. **O discurso metaficcional em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins**. *Latinoamérica*, n. 47, p. 9-36, 2008. Disponível: [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-85742008000200009&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-85742008000200009&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 22 set. 2022.
- CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCAR, 2014.
- COLONNA, Vincent. **Autofictions et autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 250 p. 2004. Disponível em: <https://revuecaptures.org/r%C3%A9f%C3%A9rence-bibliographique/autofiction-et-autres-mythomanies-litt%C3%A9raires>. Acesso em: 15 jun. 2022.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CONVERSA COM BIAL: Tati Bernardi volta a falar sobre mães no livro “Você nunca mais vai ficar sozinha”. **Globo Comunicações e Participações SA**. 24 fev. 2021. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9299347/>. Acesso em: 20 mai. 2023.

CORTÊZ, Natacha. Tati Bernardi: A única pessoa que não tenho prazer em expor é a minha filha. **Revista Marie Claire**, 13 out. 2022. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2022/10/tati-bernardi-unica-pessoa-que-nao-tenho-prazer-em-expor-e-minha-filha.html>. Acesso em: 13 mai. 2023.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: editora Horizonte, 2012.

DE MAN, Paul. **La autobiografía como desconfiguración**. Traducción de Ángel G. Loureiro. Suplementos anthropos, n 29. Original: “Autobiography as De-facement”. Modern Language Notes, 1979. Disponível em: <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2019/08/de-man-p-la-autobiografc3ada-como-desfiguracic3b3n.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2023.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação & Crítica**, n. 4, abr/2010, p. 91-102. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102>. Acesso em: 22 nov. 2022

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In.: MOTA, Manoel Barros da (Org.). **Ética, Sexualidade, Política**. 1.ed. (Coleção Ditos e Escritos V). Tradução de Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANCO, Carolina. Tati Bernardi: Acho que escrevo pra encontrar no mundo outros angustiados como eu. **Revista Shifter**. 1 set. 2021. Disponível em: [https://shifter.pt/2021/09/tati-bernardi-entrevista/?doing\\_wp\\_cron=1663873997.7670259475708007812500](https://shifter.pt/2021/09/tati-bernardi-entrevista/?doing_wp_cron=1663873997.7670259475708007812500) . Acesso em: 3 jan. 2023.

GALLE, Helmut. **O gênero autobiográfico: possibilidade(s), particularidades e interfaces**. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002212406>. Acesso em: 18 mai. 2023.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HIDALGO, Luciana. **Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas**. Alea, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2022.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro: Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

KLINGER, Diana. Escrita de si como *performance*. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, n.12, p. 10-30, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>. Acesso em: 22 dez. 2022.

LECARME, Jacques. **Autoficção: um mau gênero?** In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS: Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em: 22 ago. 2022.

MARTINS, Anna Faedrich.. **O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea**, Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547>. Acesso em: 10 nov. 2022

MARTINS, Anna Faedrich.. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação e crítica**, n 17, p.30-46. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>. Acesso em: 12 nov. 2022.

MARTINS, Beatriz C. **Autoria em rede: os novos processos autorais através das redes eletrônicas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/download/37259/27814>. Acesso em: 02 dez. 2022.

MENZ, Juliana. Tati Bernardi: A escritora trocou o conforto das editoras por uma nova maneira de ganhar dinheiro com livros. **Revista TRIP TPM**, 09 mar. 2011. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/tati-bernardi>. Acesso em: 08 nov. 2022.

NASCIMENTO, Evandro. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção, **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v.1, p. 67-86, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489>. Acesso em: 12 dez. 2022

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PERRONE-MÓISES, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões de Jean-Jacques Rousseau**. Trad. Wilson Lousada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1948.

SCOTTI, Myriam Rachel Benayon Reis. **A maternidade desnuda na ficção de Elena Ferrante e Tati Bernardi**: a construção das vozes narrativas e a alteridade. Dissertação – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/30967>. Acesso em: 03 fev. 2023.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. 2 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

ZACCARO, Nathalia. Tati Bernardi: Você nunca mais vai ficar sozinha. **Revista TRIP TPM**, São Paulo, 14 maio 2020. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/tati-bernardivoce-nunca-mais-vai-ficar-sozinha>. Acesso em: 4 nov. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.