

A heteroautoria de Cristovão Tezza

Pauliane Amaral

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Rauer Ribeiro Rodrigues

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

RESUMO: Este artigo acompanha os passos da subversão do “pacto autobiográfico”, proposto por Philippe Lejeune em 1975, a partir da análise do romance *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, livro que ilustra os paradigmas da escrita autobiográfica e a formação de novos pactos. Para tal, nos valem das explicações desenvolvidas pelo próprio Tezza em *O espírito da prosa* (2012) – ensaio em que o escritor tenta definir a prosa à medida que revê sua formação intelectual – e das reflexões de outros teóricos, como Foucault, Bourdieu e Paul De Man, que pensam a presença da ficção e da não-ficção na literatura. Dessa forma, indicamos que a subversão autobiográfica de Tezza tem raiz em um pacto ficcional sustentado pela criação de um ponto de vista em que o autor, ao falar de si na terceira pessoa, ficcionaliza-se e origina o que podemos chamar de heteroautoria.

PALAVRAS-CHAVE: Romance brasileiro contemporâneo. Cristovão Tezza – *O filho eterno*. Literatura – Autobiografia. Literatura – Pacto autobiográfico. Literatura – Pacto ficcional.

ABSTRACT: This paper follows the steps of subversion of the “autobiographical pact”, proposed in 1975 by Philippe Lejeune, from the analyses of the

novel *The Eternal Son* (2007), by Cristovão Tezza, book that illustrates the paradigms of autobiographical writing and the formation of new pacts. For this, we use the explanations developed by the Tezza on *O espírito da prosa* (2012) — essay in which the writer tries to define the prose as it revises its intellectual formation —, and the reflections of others theorists such as Foucault, Bourdieu and Paul De Man, that think the presence of fiction and nonfiction on literature. This way we indicated that the subversion of autobiographical Tezza is rooted in a fictional pact supported by the creation of a viewpoint in which the author, when talk about himself in the third person fictionalizes up and causes what we call straight-authorship.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Fiction. Cristovão Tezza – *The Eternal Son*. Literature – Autobiography. Literature – Autobiographical Pact. Literature – Fictional Pact.

Pactos inviáveis?

Lançado em 2007, o romance *O filho eterno* consagrou o nome de Cristovão Tezza como um dos mais importantes escritores contemporâneos brasileiros e colocou lenha na fogueira das teorias que tratam da autobiografia. Propomos aqui uma leitura do romance à luz das reflexões sobre literatura autobiográfica, cujas proposições mais famosas e polêmicas são as de Philippe Lejeune e Paul De Man.

Referência em quase todos os trabalhos que tratam da escrita autobiográfica, o ensaio “O pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, publicado pela primeira vez em 1975, é, quase sempre, ponto de partida para estudos sobre o tema. Para o bem ou para o mal, diversos autores partem das sistematizações elaboradas por Lejeune para

propor uma nova perspectiva sobre as escritas autobiográficas, sejam elas biografias, autobiografias ou romances autobiográficos. Para nós, é interessante notar que mesmo desenvolvendo uma taxonomia baseada na afirmação de um pacto referencial para a autobiografia, Lejeune fez questão de deixar clara a consciência de que seu estudo “parece ser antes um documento a ser estudado [...] do que um texto ‘científico’” (LEJEUNE, 2008, p. 46). Parte dessa consciência está relacionada à indagação já apresentada em *L'autobiographie en France*, livro de 1971: “Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? Tenho que confessar que, se nos ativermos à análise interna do texto, não há *nenhuma diferença*” (LEJEUNE, 2008, p. 26, grifos do autor).

É claro que quando Lejeune fala na detenção exclusiva da análise interna do texto tem em mente os procedimentos analíticos do estruturalismo, corrente teórica muito difundida na Europa entre os anos 50 e 60, e que chegou mais tarde no Brasil, atingindo seu auge de popularidade no meio acadêmico na segunda metade da década de 70. Um dos marcos da chegada dos princípios teóricos e metodológicos do estruturalismo no meio acadêmico brasileiro foi a publicação, em 1968, de *O estruturalismo de Lévi-Strauss*, coletânea selecionada por Luiz Costa Lima.

Contestando a empreitada teórica de Lejeune, Paul De Man publica em 1979 o ensaio “Autobiografia como des-figuração”¹, em que defende a autobiografia como “[...] uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todo texto” (MAN,

¹ Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University, 1984. p. 67-81.

2012, p. 4). Questionando o *status* do gênero da autobiografia, Man coloca leitor e autor como agentes do que nomeia *momento autobiográfico*, dando-lhes o mesmo peso, como se fossem duas faces da mesma moeda. Para Man, o

momento autobiográfico² ocorre como um alinhamento entre dois sujeitos envolvidos em um processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura explica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos [o autor e leitor] dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito (2012, p. 4).

Portanto, nessa relação substitutiva que constitui o espectro de sujeito formado por autor³ – assumindo-se como eu do texto – e leitor nasce outra barreira intransponível:

[...] assim como parecemos afirmar que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que, do mesmo modo, nenhum deles é ou pode ser. As dificuldades de definição genérica, que afetam o estudo da autobiografia, repetem uma instabilidade inerente que desfaz o modelo tão logo ele é estabelecido (MAN, 2012, p. 4).

² Man trabalha com a oposição ficção/autobiografia. Logo, o momento autobiográfico é tomado no sentido de autorreferência do eu.

³ Como Paul De Man defende que a impossibilidade de ultrapassar a aporia entre sujeito e sujeito representado está assentada nos tropos de leitura e entendimento, entendemos que o jogo especular não envolva o autor como máscara do sujeito da experiência.

As reflexões de Paul De Man abrem caminho para se pensar a questão das limitações da linguagem como forma de representação da vida e a presença da imaginação na narrativa autobiográfica. Esses dois elementos são contemplados em *O filho eterno* quando o escritor constrói uma narrativa autobiográfica em terceira pessoa, em detrimento da voz da primeira pessoa, privilegiada na autobiografia clássica, estabelecendo um distanciamento entre o autor – no sentido de autor implícito⁴ –, narrador e personagem, criando mais uma máscara, que aqui chamaremos de heteroautoria⁵, além de causar um estranhamento que interfere diretamente na postura do leitor.

Se, como observa Sébastien Hubier em *Littératures intimes* (2003), “o uso da primeira pessoa aparece aos romancistas e novelistas como um meio de deixar sempre mais verossimilhantes suas

⁴ Proposto por Booth em *A retórica da ficção* (1961), corresponde a uma “espécie de diretor de cena que permanece nos bastidores da obra, não deixando se ver a não ser através de uma série de índices como a escolha e as constantes alterações de foco narrativo, a ordem de narração etc.” (CINTRA, 1981, p. 7).

⁵ À semelhança de heterografia: “heterografia: a escrita do outro. Algo semelhante ao que se convencionou chamar de autoficção. / Escapamos das determinações da linguagem quando apagamos nosso eu, transferindo nossa esfera subjetiva para um registro impessoal. Não se trata mais de falar genericamente em primeira pessoa, como propôs Foucault. A heterografia tampouco é a repetição de um texto existente. A heterografia consiste em criar uma ficção de si. Falar de si em terceira pessoa. Ficcionalizar-se. / Em uma de minhas oficinas de escrita criativa pude aprofundar esse aspecto da heterografia. Diversos clássicos da literatura reforçam esse procedimento criativo, mais comum do que pensamos e mais poderoso do que supomos. Notem: não me refiro à autobiografia. Refiro-me a obras ficcionais nas quais se camuflam elementos radicalmente pessoais de seus autores. Não por acaso, a heterografia é o procedimento criativo nuclear da trinca de ases da literatura do século XX: Joyce, Proust e Kafka. / A autoficção e a heterografia são a consciência de que somos animais divididos. E de que o eu é inviável. A melhor forma de dizermos o que somos é nos afastarmos do que supomos ser. Escrever é desistir de transpor o abismo que nos separa de nós mesmos” (PETRONIO, 2013, [s.p.]).

ficções” (HUBIER, apud MARTINS, 2011, p. 7), Tezza, ao tomar a voz da terceira pessoa, rompe com os princípios do “pacto autobiográfico”. Essa relação é assegurada sobretudo quando o escritor coloca em xeque as relações contratuais que podem surgir de qualquer verossimilhança formada não só pelo nome de autor, personagem e narrador, mas pela escolha da perspectiva narrativa oferecida por uma focalização onisciente.

Potencialmente ilimitada, tal perspectiva expõe e inverte a configuração usual do romance autobiográfico ao aproximar as funções do autor e do narrador, no sentido de “entidade demiúrgica [que controla e manipula] soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se move, os cenários em que se situam, etc.” (LOPES; REIS, 1988, p. 255). E transforma a personagem em objeto longínquo.

No romance autobiográfico, o narrador que usualmente se manifesta na voz em primeira pessoa, está atrelado à figura da personagem e do autor. Podemos observar esse processo no romance *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto, em que, além da aproximação entre narrador e personagem resultante da narração autodiegética, encena-se uma relação entre narrador, personagem e autor, já que esse último empresta seu nome ao narrador. Mesmo em *Chove sobre minha infância* não há como tomar a voz do narrador como a voz do autor, já que estamos frente a um processo de remascaramento em que o narrador, máscara do autor, passa a usar como segunda máscara a personagem.

O que o romance de Tezza ilustra é que o *eu* do discurso referencial se projeta no *ele* – máscara da ficção – e influencia não só o processo de criação do autor, mas a recepção do leitor: o leitor, mesmo

consciente de que está diante de uma narrativa escancaradamente autobiográfica, é impedido de tomá-la como tal.

A questão da vida como narrativa e as possibilidades de representá-la através da linguagem foram discutidas por Pierre Bourdieu em “O espaço biográfico” (1986). O artigo mostra como os relatos biográficos e autobiográficos “propõem acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica [...], tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis” (BOURDIEU, 2006, p. 184).

A ilusão biográfica, para a qual Bourdieu volta sua atenção neste texto, está relacionada às implicações de se tomar uma história de vida como forma de narrativa linear. O primeiro questionamento do estudioso diz respeito à aceitação da vida como história inseparável do “relato de vida dessa história” (BOURDIEU, 2006, p. 183). Ao questionar a vida como uma narrativa cronológica e linear, Bourdieu diz que

[...] cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação em se dar sentido, de tornar razoável, de *extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva*, uma consciência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa suficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (2006, p. 184, grifos nossos).

O relato coerente de uma história de vida a partir de uma sucessão de acontecimentos está no seio do que Bourdieu denomina

“ilusão retórica”. Para o estudioso, essa ilusão, que perdura até nossos dias, foi reforçada pela tradição literária que mudou com o advento do romance moderno, marcado pela descoberta de que “o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório” (ROBBE-GRILLET, apud BOURDIEU, 2006, p. 185)⁶. Considerando essa mudança no *status* do romance, Bourdieu desenvolve a ideia de que “os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social” (2006, p. 190), ou seja, o *eu* não pode ser dissociado dos “outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis” (p. 190).

A influência do espaço social e dos dispositivos que organizam determinada sociedade na escrita autobiográfica foi estudado por Michel Foucault em “A escrita de si” (1983). O trabalho em que analisa retrospectivamente o papel da escrita na cultura filosófica de si na Antiguidade a partir da obra autobiográfica de Marco Aurélio e das *hypomnematas* e das cartas de Sêneca, que mantinham estreita relação com as práticas de si. Para Foucault, as *hypomnematas*

[n]ão constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm por objetivo trazer à luz do dia as *arcana conscientiae* cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam efetuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto,

⁶ Cf. Allain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient* (1984, p. 208).

mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si (FOUCAULT, 1992, p. 138).

A partir das reflexões de Foucault, podemos inferir que a escrita autobiográfica contemporânea mantém ligação mais próxima à narrativa de si mesmo e à confissão, do que às práticas de si encontradas nas *hypomnematas*. Se tomarmos a análise de *O filho eterno* proposta por Karl Erik Schollhammer em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), veremos que Tezza também é herdeiro dessa escrita confessional, cujo exemplo paradigmático são as *Confissões* de Santo Agostinho:

No caso do livro de Tezza, o convite é aceitar os acontecimentos como verdadeiros e apenas sua organização e elaboração como ficcional. O livro não chega a questionar a confiabilidade do “eu” narrador, e talvez seu aspecto mais tradicional seja precisamente o de acreditar ou apostar nos processos de formação subjetiva, quase terapêutica, pela escrita (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 109).

Uma cogitação sobre o fim terapêutico da escrita também surge em trecho de *O filho eterno*:

Os livros são diferentes uns dos outros, mas ele parece não aprender nada com a experiência, movendo-se em círculos, ele mesmo uma expressão ampliada do seu filho, envolto sempre no próprio labirinto. É um projeto artístico, ou um

projeto terapêutico? – ele se pergunta às vezes, caneta à mão, diante da página em branco. A teimosia: é um homem teimoso. Disfarça o orgulho descomunal de suas qualidades imaginárias com um jeito bonachão de quem parece ser igual a todo mundo. Lentamente começa a se ver como expressão passiva de um projeto existencial que está em alguma outra parte, desenhado por alguém que não ele. Talvez eu esteja a serviço de alguma coisa falsa, um secreto diamante de vidro de que sou vítima. O que não seria – ele admite assustado – de todo mau. *Escrevendo, pode descobrir alguma coisa, mas sem confundir – isso o escritor logo percebeu – a vida e a escrita, entidades diferentes que devem manter uma relação respeitosa e não muito íntima. Só sou interessante se me transformo em escrita, o que me destrói sem deixar rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito, oculto em algum refúgio da infância* (TEZZA, 2007, p. 193-194, grifos nossos).

O que devemos observar em Tezza é a transformação da escrita terapêutica pelo questionamento do estatuto da linguagem: é possível criar um relato biográfico confessional ficcional? São inviáveis pactos ficcionais de fundo biográfico? O uso da terceira pessoa soluciona essa antítese?

Tezza e a prosa

No romance-livro-ensaio *O filho eterno*, cujo subtítulo é “uma autobiografia literária”, Critovão Tezza se vale de uma espécie de hermenêutica voltada para o conhecimento de si. A verdade

que emana de seu discurso atende ao que Foucault entendia por hermenêutica, no sentido de que “[...] não se interpreta o que há no significado, mas, no fundo, quem colocou a interpretação. O princípio da interpretação nada mais é que o intérprete” (FOUCAULT, 2000, p. 49). Nesse movimento duplo, de avaliar a sua literatura fazendo literatura, Tezza cria um modelo literário do conhecimento de si, que flerta com as práticas confessionais cristãs e a psicanálise.

Em *O espírito da prosa*, Tezza toma a voz da primeira pessoa para construir um ensaio com ares de *Bildungsroman*, no qual avalia sua formação como escritor. A chave para compreensão da ideia central do livro está na definição que o autor lhe dá de ensaio. “Em que ele difere de *O filho eterno*, se afinal a matéria-prima factual é a mesma – a vida de Cristóvão Tezza?”, pergunta Jerônimo Teixeira em sua crítica sobre o livro publicada na revista *Veja*. O próprio Teixeira responde: “Eis aí o corolário da reflexão do autor sobre literatura: um escritor cria um romance não quando narra uma história ou retrata um personagem, *mas quando cria um ponto de vista*” (TEIXEIRA, 2012, [s.p.], grifo nosso). Eis a essência da tese sustentada pelo livro, desenvolvida ao longo de 221 páginas.

Referência essencial de Tezza, Mikhail Bakhtin ficou longe da polêmica formalista da morte do autor e seus desdobramentos. O próprio Tezza explica que o teórico russo

[...] passou boa parte de sua longa (e, a rigor, anônima) vida falando e escrevendo sobre “prosa romanesca”, definindo-a não como uma forma composicional fechada e delimitada num período literário específico, mas como uma linguagem;

ou, mais precisamente, como um modo de apropriação da linguagem que tem várias faces e alguns pressupostos sociolinguísticos importantes (TEZZA, 2012, p. 13).

É importante termos em mente a influência teórica de Bakhtin para a formação de Tezza não só como um estudioso da literatura, mas também como escritor. O estudo e compreensão das ideias de Bakhtin constituem um passo fundamental na virada realista na obra de Tezza, a definitiva passagem do poeta para o prosador⁷. Esse momento é marcado pela escrita do romance *Trapo* (1988), ao longo de 1982, em que, “pela primeira vez”, o escritor enfrenta “o tempo presente, o mundo concreto contemporâneo; e a geografia imediata [que] entrou simples e bruta no texto, com Curitiba, suas ruas, praças e botecos” (TEZZA, 2012, p. 207). “[P]erdi o medo do meu próprio chão; amigos próximos viraram personagens autônomos [...]. O resto é intuição, e o que há de talento e domínio da linguagem” (TEZZA, 2012, p. 207).

Aquém da singularidade de *O filho eterno*, Tezza apresenta uma espécie de ontologia estética e explica por que, para ele, a literatura nasce com a criação de um ponto de vista:

O que a literatura faz é, antes de tudo, formalizar um ponto de vista original sobre o mundo que não pode jamais se confundir, como numa colagem exata, com aquele que escreve, o autor em carne e osso. O nascimento da literatura é o nascimento de um narrador (TEZZA, 2012, p. 215).

⁷ Tezza aborda essa influência no capítulo 40 (p. 201-207).

A defesa de um ponto de vista único estabelecido pela criação de um narrador não é exclusividade do pacto ficcional de *O filho eterno*, mas estende-se a toda ficção. O singular questionamento entre vida e ficção através do emprego da terceira pessoa na narrativa contribui para o sucesso do romance na medida em que a história atingiu os leitores. Ao testemunharmos o dia-a-dia de um pai às voltas com seu filho, portador da Síndrome de Down, nos identificamos com a sua dor, relatada sem pieguices ou melodrama, testemunhamos seu percurso entre a negação e aceitação do problema do filho e, cruelmente, compreendemos o preconceito verbalizado, sobretudo, através da personagem do pai. Para Tezza, “[n]uma obra bem-sucedida, partilhamos a utopia de um mundo possível que, sem ocupar lugar no espaço, será sempre uma chave generosa para que encontremos, narradores e leitores, nosso próprio espaço no espaço real” (TEZZA, 2012, p. 220).

Tezza tem o mérito de criar um mundo possível onde a brutalidade discursiva beira o insuportável. Nesse sentido, é exemplar o trecho em que o pai enumera as limitações que o filho terá e encena o alívio gerado pela possibilidade da morte da criança:

Crianças cretinas – no sentido técnico do termo –, crianças que jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal; que não terão praticamente autonomia nenhuma; que serão incapazes de abstração, esse milagre que nos define; e cuja noção do tempo não irá muito além de um ontem imemorial, milenar, e um amanhã nebuloso. Para eles, o tempo não existe. A fala será, para sempre, um balbuciar de palavras avulsas, sentenças curtas truncadas;

será incapaz de enunciar uma estrutura na voz passiva (*a janela foi quebrada por João* estará além de sua compreensão). O equilíbrio do andar será sempre incerto, e lento; se os pais se distraem, eles engordarão como tonéis, debaixo de uma fome não censurada pela sensação de saciedade, que neurologicamente demora a chegar. Tudo neles demora a chegar. Não vêem a distância – o mundo é exasperadamente curto; só existe o que está ao alcance da mão. São caturros e teimosos – e controlam com dificuldade os impulsos, que se repetem, circulares. Só conseguirão andar muito tempo depois do tempo normal. E são crianças feias, baixinhas, próximas do nanismo – pequenos ogros de boca aberta, língua muito grande, pescoços achatados, e largos como troncos. Em poucos minutos – ele não pensou nisso, mas era o que estava acontecendo – aquela criança horrível já ocupava todos os poros de sua vida. Haveria, para todo o sempre, uma corda invisível de dez ou doze metros prendendo os dois. E então iluminou-se uma breve senda, também na memória do trabalho que ele revisou, e, na manhã de uma noite mal dormida, mal acordado ainda de um pesadelo, a ideia – ou o fato, aliás científico, portanto indiscutível – bateu-lhe no cérebro como a salvação da sua vida. A liberdade!

Era como se já tivesse acontecido – largou as mãos da mulher e saiu abrupto do quarto, numa euforia estúpida e intensa, que lhe varreu a alma. Era preciso sorver essa verdade, esse fato científico, profundamente: sim, as crianças com síndrome de Down morrem cedo (TEZZA, 2007, p. 34-35).

O tom impiedoso que envolve o relato do pai, a quem o narrador se refere como “ele”, só proporciona identificação à medida que traz consigo traços de um sentimento egoísta compartilhado universalmente. Esse traço de universalidade é o que possibilita uma história tão íntima atingir leitores do Brasil e de outros países⁸. Antonio Candido já apontou que a convivência entre o universal e o particular, assim como a ambiguidade nascida da relação entre realidade e invenção, é característica da literatura de ficção e, por extensão, da literatura autobiográfica:

E aí está um traço da literatura de ficção, isto é, a relação reversível Particular ↔ Universal, sem o que não há eficiência do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que garante a validade da outra relação, que também está presente nestes livros [autobiográficos] e também é necessária para a sua eficácia: Realidade ↔ Invenção (CANDIDO, 1989, p. 63).

Para Tezza, a presença de realidade é uma marca própria da prosa. Em *O espírito da prosa*, uma das primeiras observações sobre a natureza da prosa surge em uma comparação com a natureza da poesia e a sua incansável busca pelo etéreo. Para o escritor,

[...] o romance é obrigado a conter partes de não romance; e se alimenta delas. O horror do bom poeta aos lugares-co-

⁸ Ver biografia do autor. Disponível em: < http://www.cristovaotezza.com.br/p_biografia.htm>, acesso em 10 fev. 2013. O livro já foi publicado nos seguintes países: Austrália, Espanha (em Catalão), França, Holanda, Inglaterra, Itália, México e Portugal; e estão previstas edições nos seguintes: China, EUA, Macedônia, Sérvia e Ucrânia.

muns da linguagem nunca é totalmente partilhado pelo bom prosador, cujo ponto de partida de sua experiência romanesca é exatamente o lugar-comum (TEZZA, 2012, p. 16).

Adiante, Tezza endossará essa afirmativa e irá um passo além, dizendo que

[...] o objeto da prosa romanesca é a investigação moral da condição humana (talvez, melhor ainda, não a investigação — porque se trata de algo ainda não formado —, a *criação* moral), submetida ao estresse das circunstâncias, também elas criadas por pelo menos duas linguagens (ou mais concretamente: dois seres) que se enfrentam na mesma narrativa (TEZZA, 2012, p. 176, grifo do autor).

Para o escritor, toda prosa romanesca tem como objeto a investigação moral da condição humana, ou a tentativa de estabelecer raízes ontológicas e lógicas na relação do homem com o seu tempo, meio e consequentemente consigo mesmo; a tradição crítica literária, da qual todo escritor é, em alguma instância, devedor e sobre a qual deve se posicionar; e, por fim, a linguagem como meio de manifestação do fazer literário, que atinge as relações entre personagens, sujeito, autor, narrativa e leitor.

A progressiva compreensão do espírito da prosa é indissociável do amadurecimento da escrita de Tezza, do nascimento de uma consciência crítica sobre a relação entre a vida do escritor e o trabalho de autor, levado ao extremo na narrativa de *O filho eterno*. Tezza só pôde tornar ficcional uma experiência do autor-pessoa através do

trabalho do autor-criador – para utilizar os termos bakhtinianos –, que constrói uma prosa em que se enviesam os valores da realidade vivida com os valores da obra.

É fato que não é necessário ao autor adotar a voz da terceira pessoa para narrar uma experiência pessoal, a fim de garantir uma leitura estritamente literária do texto. Mas, o que a experiência de *O filho eterno* tornou visível (ao menos para o autor) foi a disjunção entre o criador e seu texto:

A linguagem do escritor, à medida em que amadurece — e sempre amadurece duramente, texto após texto, abrindo caminho no subterrâneo das facilidades da aparência — ganha uma inexplicável autonomia, torna-se como que um duplo mental daquele que escreve [...]. Senti pela primeira vez esse duplo que toma a iniciativa ao escrever *O filho eterno*, ou melhor dizendo, ao relê-lo mais tarde. Há no texto soluções de linguagem, imagens inesperadas, intuições discretas, pausas e transposições controladas, aqui e ali o impacto de uma cena que, forçando um pouco a metáfora, eu não saberia dizer de onde vieram (TEZZA, 2012, p. 60).

O espírito da prosa – que contém o sumo de um romance de formação –, apresenta reflexões que ilustram não só os problemas enfrentados pela ficção de Tezza, mas pela maioria, se não por todos os escritores. Problemas que vão da consciência do que é prosa, à relação com a crítica, passando, entre outros, pelo diálogo com a tradição literária, a diferença entre o autor-pessoa e o autor-criador. Se o leitor procurar a recriação da vida na literatura a partir de indicações

de gênero – quase poder-se-ia dizer “genéricas” – a partir de indicações como biografia, autobiografia, escrita de si, memorialismo, pode se decepcionar, pois vê manipulação ficcional, além do fato de que, segundo Tezza, a retomada da experiência vivida se estende a toda prosa romanesca. A influência do pensamento de Bakhtin, defensor do valor do cotidiano e da impossibilidade de reprodução da vida pela escrita, torna-se evidente quando Tezza afirma que

[e]stamos condenados à nossa experiência, que não se redime. Podemos no máximo evocá-la, mas todo desejo de reprodução, esse impulso infantil, está condenado ao fracasso. Às vezes nos esquecemos deste dado simples: *o ato de escrever é um evento, não uma reprodução* (TEZZA, 2012, p. 40, grifos do autor).

Leonor Arfuch em *O espaço biográfico* (2010), balizada pelo pensamento de Bakhtin, faz afirmação semelhante à de Tezza ao problematizar a biografia como forma idealizada de representação: “[...] a narração de uma vida, longe de vir a ‘representar’ algo já existente, *impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma*” (ARFUCH, 2010, p. 33, grifos da autora). Mesmo a partir da análise de objetos distintos, os dois autores chegam, nas pegadas de Bakhtin, a sentenças semelhantes.

A herança bakhtiniana

Uma importante chave para a leitura da obra de Tezza está na sua formação bakhtiniana. Retomemos, por meio das reflexões de Leonor

Arfuch e outros autores, algumas das contribuições do pensamento de Mikhail Bakhtin para o pensamento de literatura autobiográfica.

Primeiramente é importante entendermos qual a distinção entre autor-criador e autor-pessoa, conceitos desenvolvidos por Bakhtin em “O autor e o herói na atividade estética”, texto escrito provavelmente entre 1920 e 1922. O autor-pessoa refere-se ao escritor, ao artista, enquanto o autor-criador constitui uma posição axiológica responsável pela composição do objeto estético. Carlos Alberto Faraco explica que essa posição axiológica “nunca é de todo uniforme e homogênea, mas agrega múltiplas e heterogêneas coordenadas. A simpatia pelo herói e seu mundo poderá, por exemplo, ser nuançada por uma crítica melancólica; a reverência, por uma suave e sutil ironia, e assim por diante” (FARACO, 2005, p. 38). O que essa posição axiológica possibilita é justamente o que Tezza chama de “criação de um ponto de vista”, pois “[é] esse posicionamento valorativo que dá ao autor-criador a força para construir o todo: é a partir dela que se criará o herói e o seu mundo e se lhes dará o acabamento estético” (FARACO, 2005, p. 38).

Quando Tezza afirma que o nascimento da literatura é o nascimento de um narrador, expõe a consciência de que a formação de um ponto de vista único sobre o mundo nunca poderá surgir de alguém de carne e osso, mas de um autor-criador, “como um constituinte do objeto estético – aquele que dá forma ao objeto estético: ‘é a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem’⁹” (SANTOS, 2008, p. 73).

⁹ Cf. Mikhail Bakhtin, “O autor e a personagem na criação estética” (2003, p. 11).

A natureza do autor-criador, tal como definido por Bakhtin, estabelece a existência de um processo de criação literária chamado de *exotopia*. O autor-criador, olhando para si mesmo com o olhar do outro, cria uma alteridade, mas não consegue criar duas consciências distintas, necessárias para alcançar a *exotopia*. Tal impossibilidade constitui a base da ideia desenvolvida por Bakhtin de que “[...] não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55).

O que a literatura autobiográfica faz muitas vezes é brincar com os limites de qualquer identidade, não só da estabelecida nos moldes do “pacto autobiográfico” de Lejeune, mas de qualquer pacto que possa surgir entre autor e personagem. Segundo Geneton Moraes Neto, “[o] fato de a narração ser feita na terceira pessoa é, provavelmente, o único detalhe que impede *O filho eterno* de se enquadrar na categoria de autobiografia” (MORAES NETO, 2007, [s.p.]). Será mesmo?

Em entrevista¹⁰, Tezza afirma que o uso da terceira pessoa facilitou a escrita ficcional e lhe deu liberdade para lidar com o narrador. O escritor assume que teve medo de que o livro não fosse recebido pela crítica literariamente, como o que de fato é: “um registro ficcional sobre dados biográficos”.

Para desenvolver as ideias principais que norteiam o espaço biográfico de Bakhtin, Arfuch retoma a discussão sobre gênero desenvolvida pelo teórico, que lança uma distinção entre dois grupos de

¹⁰ Entrevista à Saraiva Conteúdo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Oi8O8V2hLKY>>, acesso em 14 fev. 2013.

gêneros discursivos na qual “[...] [c]ada enunciado separado é, evidentemente, individual, mas cada esfera do uso da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados aos quais denominamos gêneros discursivos” (BAKHTIN, apud ARFUCH, 2010, p. 65)¹¹. São eles:

Os gêneros simples, *primários*, da comunicação oral, imediata (o diálogo, a conversa cotidiana, os intercâmbios familiares), e os *secundários* ou complexos, escritos, que remetem à trama cultural da comunicação em sociedade (jornalísticos, literários, científicos, jurídicos, políticos, etc.) (ARFUCH, 2010, p. 66, grifos da autora).

É notável que esses dois campos de gêneros discursivos carreguem em si a cisão entre o espaço público e o privado. A reflexão sobre os gêneros discursivos leva Bakhtin não só a compreendê-los a partir da heterogeneidade cambiante que os constitui e que não admite formas puras, mas se define pelas “constantes mistura e hibridizações” (ARFUCH, 2010, p. 66), ou pela relação dialógica que rege a interação entre enunciadador e destinatário, agregando a práxis, o outro, mas em uma possibilidade relacional em que “[a] dimensão estética, que se delinea na totalidade temática, compositiva e estilística dos enunciados, será então indissociável de uma ética” (p. 69).

Essas três observações sobre os gêneros discursivos que formam o alicerce do “valor biográfico” se estendem ao “[...] conjunto de formas significantes em que a vida, como *cronotopo*, tem importân-

¹¹ Cf. Mikhail Bakhtin, *El problema de los géneros discursivos* (1982, p. 248-293).

cia – o romance, em primeiro lugar, mas também os periódicos, as revistas, os tratados morais, etc.” (ARFUCH, 2010, p. 69). Para Arfuch o conceito é interessante ao não dissociar uma *ordem narrativa* de uma *orientação ética*. Dividido entre valor heroico, cotidiano e o que o teórico definiu como o *fabulismo da vida* – uma terceira via cambiante, aberta e inacabada –, o *valor biográfico* de Bakhtin “[...] não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também *ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida*” (BAKHTIN, apud ARFUCH, 2010, p. 55)¹².

Arfuch toma o conceito de valor biográfico para entender “[...] a proliferação de narrativas vivenciais e seu impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea” (2010, p. 69). Detendo-se no *fabulismo da vida*, a autora traduz a pertinência do pensamento de Bakhtin para pensar as formas autobiográficas: “é a fábula da (própria) vida, narrada uma e outra vez, o que constitui em verdade o objeto de toda a biografia” (p. 71).

Para Arfuch, se o *fabulismo da vida* constitui a verdade do texto autobiográfico, é porque a relação dessas escritas com a subjetividade contemporânea gera

[...] 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:

¹² Cf. Mikhail Bakhtin, *Estética de la creación verbal* (1982, p. 248).

a vida como uma ordem, como um devir da experiência, apoiado na garantia de uma existência “real” (ARFUCH, 2010, p. 71, grifos da autora).

Na exposição do espaço biográfico por Arfuch vemos contemplados diversos elementos que integram o pensamento de Bakhtin e que ajudam a pensar as escritas autobiográficas que, assim como a literatura em um todo, têm de lidar com o imaginário que tange toda criação.

Ainda é pertinente interpretar o que Tezza denomina como a virada realista em sua obra a partir do pensamento de Bakhtin. Em *O espírito da prosa*, o escritor conta que sua incursão na obra do teórico russo teve início com a leitura, “em 1981 ou 1982, do “capítulo 2 de *O discurso do romance*, que trata da distinção entre o discurso no romance e o discurso na poesia. [...] um xerox coletivo de uma tradução francesa [...]” (TEZZA, 2012, p. 17).

Adiante, Tezza cita novamente o texto, explicando como a leitura daquelas “duas páginas em francês penosamente traduzido” (TEZZA, 2012, p. 206) constituem um momento importante em sua aceitação como um prosador realista: “Eu senti na própria pele que Bakhtin havia me tocado num ponto nevrálgico da fronteira entre a prosa e a poesia, mudando radicalmente o paradigma de abordagem” (p. 206).

A crescente predileção de Tezza pelos temas e linguagem do cotidiano relaciona-se à defesa do valor do cotidiano pelo teórico russo, visto como “uma esfera de atividade constante, a fonte de toda mudança social e criatividade individual. O prosístico é o verdadeiramente interessante e o trivial é o que vale realmente a pena” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 41). Contrapondo-se à ideia de que

o romance derivou da epopeia, Bakhtin “lembra que será bem mais produtivo procurar a origem da prosa romanesca nos diálogos de Platon, a partir do próprio conceito de diálogo; nele, a narrativa encontra sua razão de ser, justifica sua existência, pelo enfrentamento de pontos de vista ativamente conflitantes”, explica Tezza (2012, p. 119).

Pactos possíveis

A presença do imaginário e a falta de uma linguagem característica da ficção e não-ficção são questões que formam as raízes da aporia existente no seio de qualquer pacto estabelecido pela identidade de autor, narrador e personagem, como o pacto de Lejeune.

Em feliz metáfora sobre o ator e sua máscara, Nora Catelli (1991, p. 17) sintetiza a complexidade do funcionamento do espaço autobiográfico, como explica Sheila Dias Maciel no artigo “A literatura e os gêneros confessionais”:

O espaço autobiográfico seria equivalente à câmara de ar que se forma entre o rosto e a máscara: não existiria completamente neste “eu” que narra sua história, nem na moldura que usa para narrá-la. A máscara que cobre o rosto estaria submetida a um regime de não correspondência, pois não mantém uma relação de semelhança com o que está oculto. A partir deste vazio deformado impõe-se a ordem do relato que, no máximo, só mantém com a realidade vivida uma pre-sunção de semelhança ou analogia (MACIEL, 2004, p. 75).

Biográfico ou autobiográfico, os pactos a que se referem Catelli e Lejeune contemplam uma série de variantes em comum, como o

trabalho com a memória, a representação da vida contida em determinada temporalidade, o compartilhamento de experiências íntimas, enfim, uma série de elementos que se entrecruzam em discursos complexos e paradoxais. Na criação autobiográfica, vemos expostos os limites do autor, da linguagem, assim como a impossibilidade de alcançar uma definição absoluta e verdadeira de si mesmo e do mundo.

A cada dia vemos surgir novos pactos que tentam abraçar todos esses aspectos que marcam as escritas chamadas autobiográficas ou se voltam para aspectos específicos. Dentro dos pactos específicos, temos o pacto oxímoro¹³, proposto por Sébastien Hubier, e que visa dar conta da autoficção¹⁴, definida por Hubier (2003) como “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem”. Estudiosa de Hubier, Anna Faedrich Martins (2009) explica que, para o teórico, o pacto apropriado para a autoficção, “essa variante pós-moderna da autobiografia”, é o pacto oxímoro, porque proporciona ao autor se desvencilhar das amarras do pacto autobiográfico e da ilusão de autenticidade do relato. Para Hubier,

[u]m dos privilégios da autoficção, fundada sobre um “*pacte oxymorique*”, seria então a possibilidade de falar, por ela, de

¹³ No original, “*pacte oxymorique*”.

¹⁴ Uma definição complementar de autoficção é apresentada por Diana Klinger: “[...] 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 constituído 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 seus modos de representação” (2006, p. 67, grifos da autora).

si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um eu variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro (HUBIER, 2003, p.125, *apud* MARTINS, 2009, p. 249-250)¹⁵.

No estudo sobre *O filho eterno*, Martins (2011, p. 191) define o livro como autoficção, no sentido de que Tezza se vale da ficcionalidade oferecida pelo emprego do *ele* no romance em terceira pessoa para retratar uma “experiência pessoal mascarada pelo discurso poético e objetivo”:

Assim como a proposta da autoficção [...] permite ao autor ser ele mesmo e um outro, Tezza desfruta da liberdade do pacto oximoro estabelecido na autoficção, mas também do uso singular da terceira pessoa alcançando um distanciamento objetivo de si mesmo, consciente da mobilidade do vivido (MARTINS, 2011, p. 191).

Ora, se – como Tezza mesmo afirmou – na escrita o eu se desdobra em um outro – “[a]o escrever, eu me transformo em outra pessoa, e obrigatoriamente tenho de ver o mundo do lado de fora de mim mesmo” (TEZZA, 2012, p. 217) –, por que criar novas nomenclaturas

¹⁵ Cf. Sébastien Hubier, *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (2003).

e pactos a cada nova estação para tentar dar conta de aporias sabidamente intransponíveis?

Se pensarmos que a experiência pessoal remete ao autor-pessoa e não ao autor-criador, como estabelece Bakhtin, torna-se desnecessário justificar as escolhas dessa entidade axiológica, pois, como já inferimos, não só na autobiografia ou na autoficção, mas em toda literatura o que é transposto para o campo da narrativa ganha autonomia e corresponde a um sistema linguístico próprio que pode se referir às leis do universo extraliterário mas delas já não depende.

Toda leitura deve considerar a indicação da ficha catalográfica impressa nas páginas pré-textuais do livro. Saber que *O filho eterno* é um “romance brasileiro” pode não suspender a desconfiança do leitor (“– Estou lendo um romance mesmo? Mas essa não é a história de vida do escritor?”), mas certamente não deixa dúvidas quanto à intenção do autor, que pede que seu livro seja lido como uma ficção.

Poderíamos incluir tal indicação como o registro concreto do pacto ficcional da obra, mas até isso é desnecessário. Qual seria o propósito de advertir na mesma página da ficha catalográfica que “[e]sse livro é uma obra de ficção e seus personagens são seres construídos para atender à verossimilhança interna da obra. O autor não emite, portanto, opinião sobre pessoas nem sobre episódios da vida real”, juntamente com a indicação do livro como um romance? Essa soma de indicações, que ocorre no *roman à clef Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto, traduz-se, pela sua redundância, em uma provocação. Ao mesmo tempo em que acena que o livro precise de uma advertência explicitando sua natureza ficcional, também brinca com a política de direitos autorais. Em um romance pressupõe-se haver criação e imaginação.

Miguel Sanches Neto segue uma terceira via, além do pacto autobiográfico e do pacto fantasmático proposto por Lejeune. No blog-diário que manteve enquanto escrevia o romance, o escritor explica sua adesão ao “pacto ficcional”:

Todo livro nasce de um pacto com o leitor. “Chá das cinco com o vampiro” cria um *pacto ficcional*. O leitor vai ler a trajetória de Beto Nunes Filho, que pode até se parecer comigo, e de Geraldo Trentini, que pode até lembrar Dalton Trevisan, mas que são seres ficcionais e se encontram dentro de estruturas narrativas caracterizadas pela verossimilhança interna: não devem remeter a uma verdade sobre fatos reais, mas devem ser verdadeiras dentro do romance. *Tudo que a linguagem ficcional toca se transforma em matéria de ficção*. Caso contrário, o próprio Dalton teria de ser acusado de satirizar pessoas reais, que se identificam em sua obra cáustica (SANCHES, 2010, [s.p.], grifos nossos).

A singularidade do pacto ficcional na ficção autobiográfica está na construção da verossimilhança interna da narrativa. Na ficção de Tezza, como vimos, a maneira de construir essa verossimilhança se modifica intensamente após uma virada rumo ao realismo, construída sob a égide da influência bakhtiniana, a partir de *Trapo*.

Da mesma forma em que a verossimilhança da literatura de Tezza e de outros escritores é erigida com base na realidade próxima, levando para a obra nomes de ruas e de pessoas reais, outros autores, como Umberto Eco, que criou em *O nome da rosa* (1980) uma Idade Média verossímil, com direito a mapas de mosteiros que nunca exis-

tiram, também assentam sua gênese criativa na observação cotidiana. Eco explica parte do processo em um recente livro, *Confissões de um jovem romancista* (2013):

Se, ao escrever sobre a Idade Média, vejo um carro passando pela rua e talvez fique impressionado com a cor, registro a experiência em meu caderno, ou simplesmente em minha mente — e a cor terá uma função na descrição, digamos, de uma miniatura (ECO, 2013, p. 16).

Elucidativa é a definição de “pacto ficcional” desenvolvida por Darío Villanueva em *Teorías del realismo literario* (1992). Villanueva conceitua o pacto ficcional a partir da fenomenologia de Husserl e Heidegger e da fenomenologia da literatura de Roman Ingarden, sendo que essa última norteia a ideia da “suspensão voluntária da descrença” como um dos princípios do funcionamento do realismo na literatura. Esse princípio compreende um pacto ficcional que dialoga com o “pacto ficcional” descrito por Sanches Neto e vai um passo além, quando afirma que seu funcionamento é mais evidente na literatura realista do que na fantástica. Essa suspensão voluntária da descrença dialoga com o “princípio da *epoché*” de Husserl, no sentido de que a suspensão da realidade do mundo conduz à apropriação da realidade do *eu*, do conhecer-se a si próprio, ou seja, à própria consciência. Assim, a *epoché* ou *epoché*

[...] es la actitud que debe adoptar el lector ante la obra literaria: la literatura, lo mismo que el juego, consiste en un pacto ficcional que el texto propone y el lector acepta. Este pacto

supone una conducta doble: por una parte el receptor acepta suspender su incredulidad y renunciar a la verificabilidad de los asertos textuales, y por otra parte el receptor sabe que hay una desconexión genética absoluta entre el texto y la auténtica realidad. La lectura se orienta hacia el placer del reconocimiento: la realidad es un mundo heterogêneo e inabarcable de lo no transformado, mientras que la obra de arte ofrece un mundo transformado que da al receptor la posibilidad de reconocer lo conocido bajo una nueva perspectiva que lo sustrae de todo azar y lo convierte en esencial [...]. Este pacto ficcional funciona de manera mucho más evidente en el terreno del realismo (donde la incredulidad es menor, tiende a abolirse) que en el terreno de lo fantástico (donde se juega con una incredulidad provocada) (MOURIER, 1992, p. 420).

É sintomático que o pacto ficcional desenvolvido por Villanueva crie uma outra aporia quando solicita que o leitor, no ato de suspender sua descrença no texto ficcional e não procurar afirmações textuais, não se esqueça da impossibilidade de conexão absoluta entre o texto e a realidade última. Segundo Villanueva, somente adotando essa postura o leitor apreenderá a realidade sem dela tirar sua essência. Esse processo, por sua vez, proporciona ao leitor “conhecer-se a si próprio”, finalidade última da *epoché* husserliana que, na literatura autobiográfica, aponta para o fechamento de um ciclo: o autor-criador veste a máscara da personagem e nesse processo tenta conhecer a si e ao mundo, que, por sua vez, relaciona-se com o mundo do autor-pessoa; e o leitor, testemunha desse processo, compartilha os resultados do empreendimento.

Desse modo, Tezza constrói a heteroautoria, no sentido de que o eu se desdobra em outro para escrever sobre si, e o uso da terceira pessoa soluciona a antítese entre pacto ficcional e relato autobiográfico.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na criação estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. El problema de los géneros discursivos. In: _____. *Estética de la creación verbal* [1979]. México: Siglo Veintiuno, 1982. p. 248-293.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal* [1979]. México: Siglo XXI, 1982.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CATELLI, N. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (Retórica e ideologia). *Revista Literatura*, São Paulo, v. 21, p. 5-12, 1981.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAITH, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. In: _____. *Ditos e escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

KLINGER, Diane I. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro, 2006, 204 fls. Tese (Doutorado em Literatura e Antropologia) – Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-03-02T122436Z-84/Publico/DIANA%20KLINGER.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2013.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maira Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 13-47.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias (Org.). *Em diálogo: estudos literários e Linguísticos*. Campo Grande: UFMS, 2004. p. 75-91.

MAN, Paul De. Autobiografia como des-figuração. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, n. 71, maio 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UNMZnW_Lf8p>. Acesso em: 12 dez. 2012.

MARTINS, Anna Faedrich. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 181-195, jun. 2011.

MARTINS, Anna Faedrich. Memória e autoficção em *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 250, jul. 2009.

MORAES NETO, Geneton. Romance, autobiografia ou reportagem? Pouco importa. É um livro. *O continente*, ed. 81, set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_set07_ocontinente.htm>. Acesso em: 11 fev. 2013.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin*: criação de uma prosaística. Tradução de Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

MOURIER, Ana Sofía Pérez Bustamente. Darío Villanueva: Teorías del realismo literário. *Draco*, Cádiz, n. 05/06, p. 417-424, 1993-1994. Disponível em: <http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/10164/31840267.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 jan. 2013.

PETRONIO, Rodrigo. Escrita de si e autoficção. *Valor Econômico*, São Paulo, 25 jan. 2013. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/2983238/escrita-de-si-e-autoficcao#ixzz2JeoNNeAZ>. Acesso em: 30 jan. 2013.

ROBBE-GRILLET, Allain. *Le miroir qui revient*. Paris: Minuit, 1984.

SANCHES NETO, Miguel. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SANCHES NETO, Miguel. Matéria de ficção. *Blog Chá das cinco com o vampiro*. 14 mar. 2010. Disponível em: <<http://chadascincocomovampiro.blogspot.com.br/2010/03/materia-de-ficcao.html>>. Acesso em 12 fev. 2013.

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

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de Espanha, 1992.

Recebido em 15 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013