

# Informação e autoformação nas narrativas de si: o compromisso com a verdade e o desvio ficcional

Liliane Leroux\*

**Resumo** O presente trabalho irá buscar nas experiências singulares de autoria uma aproximação entre o conceito de autoformação e as narrativas de si que se aventuram nos limites entre a biografia, a autobiografia e o romance – território recentemente denominado de “autoficção”. Se o gênero autoficcional nos interessa, é porque nele reside uma intensa produção de si pela informação e, ao mesmo tempo, um exercício de livre fabricação. Nosso objetivo será o de elucidar os caminhos que se abrem para uma expressão humana quando, superando o círculo de automatismo da cotidianidade, ela se apresenta como atividade de autocriação.

**Palavras-chave** expressão; autoformação; informação; autoficção; narrativas de si

## Formation and auto-formation in self narratives: a compromise with truth and fictional deviation

**Abstract** This paper will search in the singular experiences of authorship for a connection between the concept of *auto-formation* (self-formation) and the narratives of the self that venture across the boundaries among biography, autobiography and novel - the territory recently called “auto-fiction”. If the auto-fictional genre interests us, it is due to its intense production of information, associated with a free exercise of creation. Our goal will be to elucidate the ways and possibilities that are opened up for human expression when, overcoming the circle of automaticity of everyday life, it presents itself as an activity of self-creation.

**Keywords** expression; auto-formation; information; autofiction; narratives of the self

## Introdução

...o homem é um animal criador por excelência, condenado a tender conscientemente para um objetivo... isto é, abrir para si mesmo um caminho eterno e incessante, para onde quer que seja. Mas talvez precisamente por isso lhe venha às vezes uma vontade de desviar. (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 46)

---

\* Programa de Pós-Graduação em Educação, Comunicação e Cultura em Periferias Urbanas - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Educação. Rua Orígenes Lessa, 11 – Recreio dos Bandeirantes – Rio de Janeiro, RJ – CEP.22795-215. Email: [liliane@leroux.pro.br](mailto:liliane@leroux.pro.br)

A narrativa de si caracteriza um gênero específico, que teve na autobiografia sua forma dominante. Polissêmica e conflituosa, a autobiografia une, mascarando as dificuldades, a experiência íntima e a exposição pública, a ânsia de extravio e o rigor do compromisso com a verdade. Uma só expressão e vários sentidos que colocam em jogo sua função como prática filosófica, pedagógica, espiritual, psicológica, social, ou como gênero literário.

Seja como prática social – que data da Antiguidade<sup>1</sup> – ou como forma de criação artística, confrontada ao processo de autoformação – que aqui nos interessa –, é evidente que a escrita de si não pode reduzir-se à busca de uma «verdade» monolítica, que aparece como prestação de contas feita à opinião estabelecida<sup>2</sup>, nem como resignada aceitação da fatalidade de um destino inexorável, ou como trágica confissão de uma culpa a ser expurgada<sup>3</sup>. Assim, é na escrita de si definida como *autoficção* que buscaremos as relações entre autocriação do um sujeito autônomo e a exigência de expressão. Sujeito autônomo entendido aqui, não idealizadamente, como um ser inteiramente livre e emancipado, mas como o ser comum que descobre a vontade e com ela o poder de questionamento, de reflexão, de decisão e de expressão, como forma de instituição, para si e para os outros, dos sentidos que constrói – ele próprio –, a cada vez, para o mundo e para si. Um ser que, sem estar certo do que irá encontrar, não deixa de descobrir a vontade de buscar.

Diferentemente da idéia de autobiografia, definida por Philippe Lejeune (1996, p.14) como um pacto entre leitor e autor no qual a narrativa é conduzida por um eu (autor, narrador e protagonista) que relata sua vida real, o termo “autoficção” foi criado por Serge Doubrovsky para representar a interseção entre a autobiografia e o romance. Para este autor, a autoficção seria “...uma ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”, onde “...descrevo o gosto íntimo de minha existência e não sua impossível história”. (DOUBROVSKY, 1988, p. 67). Ainda segundo Doubrovsky, a autoficção...

Ao despertar a memória do narrador, que rapidamente toma o nome de autor, conta uma história em que aparecem e se mesclam recordações recentes, distantes e também problemas cotidianos... Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado às pessoas importantes desse mundo, no ocaso de sua vida, e com um estilo eloqüente. E sim, ficção de acontecimentos e de feitos estritamente reais – se assim se quiser: autoficção. (Idem, p. 69)

Não nos interessa aqui discutir a autoficção como falsificação do gênero autobiográfico, mas sim – e por isso a elegemos – como um *tipo modelar de atividade de livre disposição de si, de*

---

<sup>1</sup> Encontramos na Antiguidade registros em primeira pessoa que destacam feitos de déspotas e heróis – reais ou ficcionais. Na lírica chinesa, os auto-relatos fornecem uma rara exteriorização dos sentimentos individuais. Na tradição do ocidente, o uso da primeira pessoa, do subjetivo e da história pessoal já aparecem na poesia épica de Hesíodo, na lírica sensual e intimista de Safo, na elegia de Alceu, na crônica satírica do Iambo de Arquíloco, nas orações fúnebres, no encômio – discurso de louvor, ou ainda, como prática dentro da “arte de viver” do período helenístico.

<sup>2</sup> Cf. *Confissões* de Rousseau

<sup>3</sup> Referimo-nos aqui, tanto à confissão individual ao abade, quanto à exomologêsis – ambos, constituindo, muito mais do que um relato de fatos, uma revelação de seus pensamentos mais íntimos. O exemplo mais conhecido deste tipo de relato é o livro *Confissões* de Santo Agostinho.

*autoconstrução* que, visando o presente e futuro, recorre ao passado; mas, ao fazê-lo, reescreve, concomitantemente, o que já se passou para melhor elaborar o projeto do que ainda está por vir.

Se a autoficção nos interessa, é porque nela reside uma intensa produção de si pela informação e, ao mesmo tempo, um exercício de *ficcionalização*, nos termos em que coloca Lemasson: “A ficção se desvia da realidade para criar outra realidade, enquanto a ficcionalização parte da realidade para recriá-la”. (LEMASSON, acessado em 20 de janeiro de 2007)

Na autoficção, estariam dadas as condições para construir e afirmar *o que se é e o que não se é*, sem determinismos, como ilustra o trecho de Gide, que viveu e se expressou através de seus personagens :

Eu nunca sou apenas aquilo que creio ser – e isso varia o tempo todo, de forma que, muitas vezes, se eu não estivesse lá para aproximá-los, meu ser da manhã não reconheceria o da noite. Não há nada mais diferente de mim do que eu mesmo. [...] Meu coração só bate por simpatia; vivo apenas por outrem; por procuração, poderia dizer, por núpcias, e é quando saio de mim mesmo para me tornar qualquer um que sinto viver mais intensamente que nunca. (GIDE, 1983. p. 43)

### **Autobiografia, ficção, ou, melhor dizendo: autoficção**

Alçada, a partir da modernidade, à condição de gênero específico, a escrita de si tem sido tema de polêmicas relativas, antes de qualquer outra coisa, a seu estatuto. Os principais eixos em torno dos quais divergem os que tomam esse tema como objeto de estudo referem-se ao caráter verídico ou ficcional do que é narrado; à relação entre autor, narrador e personagem, entre esses e seu leitor; ou, ainda, à diferenciação desse tipo específico de escritura face ao «pacto» romanesco; às distinções que fazem do sujeito da autobiografia um autor de sua escrita (portador de uma identidade já elaborada que ele expressa), um simples efeito textual (criado discursivamente no e pelo ato autobiográfico); ou, mesmo, uma mistura dos dois – causa e consequência de sua expressão; e, por fim, à possibilidade da manifestação autobiográfica através de outros suportes que não a literatura. Mas todas essas questões que o gênero levanta acabam, em última instância, por remeter a uma única e antiga indagação – inquietude maior que nos acompanha – relativa à legitimidade do que é apresentado como verdade.

No levantamento bibliográfico que realizamos sobre o gênero, a tentativa de Philippe Lejeune em identificar um corpo coerente de critérios capaz de distinguir e caracterizar o que poderia ser considerado como escrita autobiográfica dentro do campo literário, nos parece ser, ao mesmo tempo, um marco e um limitador<sup>4</sup>. Marco, já que sua iniciativa coloca em destaque e lança no debate um tipo de escrita desprezada e marginalizada como forma literária; mas, por outro lado, limitação, ao submetê-la a rigor de categorização que resulta em novo estigma e em inesgotáveis querelas.

Trata-se de um pacto de verdade, explícito e consensual, entre escritor e leitor, no qual a

---

<sup>4</sup> Este intento de Lejeune de definir uma forma comum para o gênero autobiográfico foi realizado, primeiramente, em seu livro *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1998, depois, revisto em *Le Pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1996.

identidade entre autor, narrador e personagem é assumida na forma da repetição do mesmo nome próprio na capa da obra (autor), no personagem e no narrador – diferentemente do “pacto romanesco”, que, firmado justamente na negação dessa identidade, afirma-se como ficção.

Talvez Lejeune tenha tomando por base apenas o auto-retrato clássico, cuja justificação se encontra, precisamente, em sua função de verdade; daí talvez tenha nascido a opção metodológica que o levou a buscar os critérios capazes de conferir à designação de “relato autobiográfico” uma identidade que difere da biografia e do romance – ao invés de buscar, na autobiografia, seu sentido e sua originalidade. Houvesse Lejeune considerado a primorosa distinção entre diferença e alteridade elaborada por Castoriadis (Op. cit., p. 282), talvez não propusesse tal “pacto”. E isso porque, como Castoriadis destaca, a emergência da alteridade (*alloiosis*), deve ser entendida como criação de novas formas e destruição das antigas; assim sendo, podemos afirmar que dois objetos são «diferentes» (e não simplesmente *outros*) quando é possível isolar um conjunto de transformações predeterminadas, de tal forma que se possa deduzir um a partir do outro, ou produzir um a partir do outro. Se tal conjunto de transformações não existe – como é o caso da criação artística, por exemplo – caberá então afirmar que, entre tais objetos, ergue-se não uma mera *diferença*, mas uma *alteridade*<sup>5</sup>. Melhor seria, talvez, uma definição da narrativa de si elaborada a partir da alteridade em relação aos demais gêneros, em sua criativa polissemia.

Ademais, a exigência do nome próprio como documento a atestar a veracidade das informações em um relato sobre si mesmo coloca-se na contramão de toda uma trajetória filosófica, sociológica e, até mesmo, literária, que tanto têm-se esforçado para superar a concepção de que seja possível uma identidade individual ou social permanente ou minimamente durável – a garantir a origem, a forma e a finalidade de uma pessoa e de sua vida.

Em meio à efervescência do interesse acadêmico pela escrita autobiográfica, Pierre Bourdieu foi um dos primeiros a elaborar essa crítica: em seu artigo *A Ilusão Biográfica* (BOURDIEU, 1986, p. 69-72), o autor afirma que entender uma vida como um caminho de etapas levando a um fim e finalidade precisas é uma das falsas idéias do senso comum que acabam se infiltrando no universo científico. Uma certa filosofia da história, ou teoria do relato como simples sucessão de informação de acontecimentos que forcem a narrativa biográfica ou autobiográfica a tentar extrair do passado uma lógica baseada no estabelecimento de relações inteligíveis (de causa e efeito) e que estaria guiando os acontecimentos da vida, sob a forma de um desenvolvimento necessário, consistente e constante. As narrativas de vida, insiste Bourdieu, são submissas aos mecanismos sociais – e aos regimes de informação, poderíamos acrescentar - que impõem a experiência comum da vida como unidade e totalidade a formar uma identidade responsável, previsível e inteligível, a identificar, em suma, o indivíduo a uma «história bem construída».

A essa imagem, o autor contrapõe a proposta shakespeariana, ao final de *Macbeth*: “...é uma história contada por um idiota, uma história cheia de som e de fúria, mas desprovida de significação.” (SHAKESPEARE, 2001<sup>6</sup>) A *constância nominal*, segundo Bourdieu, a imposição do nome próprio, seria o mais óbvio e evidente indicador tanto da aderência desse gênero literário às leis que regem a produção do discurso, na relação entre um *habitus* e um mercado, quanto de uma pulsão narcísica socialmente reforçada.

Citando Allain Robbe-Grillet, Bourdieu recomenda que se perceba que o advento do romance moderno está ligado a esta descoberta mesma de que:

---

<sup>5</sup> “A Ilíada e o Castelo não são diferentes – eles são outros.” Id., *ibid.*

<sup>6</sup> Acte V, scene V: “...it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.” (Idem)

O real é descontínuo, formado de 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-GRILLE, 1984, p. 208.)

Uma aproximação de semelhante natureza acaba por ser realizada, mais tarde, no campo da literatura, por Serge Doubrovsky, como já mencionamos.

Tomando como um desafio o questionamento que lança Lejeune – “pode o herói assim declarado de um romance ter o mesmo nome de seu autor?”, Doubrovsky empenha-se na tarefa de verificá-lo, através de seu livro *Fils*, primeiro exemplar assumido do gênero que lançava – autoficção – mas que, de imediato, já poderia abarcar diversos outros autores, como Duras, Genet, Proust, Gide, entre outros.

Para dar conta das escritas de si que se apresentam como “intensidade narrativa” nas quais os fatos da vida estariam em segundo plano diante do curso da escrita, Serge Doubrovsky (1977, p. 9-10), assumidamente inspirado pela obra de Marguerite Duras – marcada pela liberdade com a qual atualiza seu passado, conferindo-lhe novos sentidos, dando a si mesma, uma nova versão – cria o termo *autoficção*.

Com isso, pretende chamar a atenção para o fato de que a vida não é por nós percebida como um todo, e sim como pedaços, fragmentos, fases desmembradas, tornando possível que, no intuito de dar conta de uma existência, seja possível “apenas” que se descreva “...o gosto íntimo de minha existência, e não sua impossível história.” No entanto, o termo por si só é indicativo do movimento pelo qual o indivíduo, respondendo à exigência de unificação e contra essa impossibilidade, recria livremente sua vida.

Talvez por isso mesmo, Doubrovsky afirme no capítulo sugestivamente intitulado “Autobiografia/Verdade/Psicanálise” de seu livro *Autobiographiques de Corneille à Sartre* (Id., *ibid.*), que a escrita autoficcional seria um discurso que se revela a partir... da neurose. Não nos incluímos, é evidente, entre os que aderem a esta perspectiva, ou ao menos não a elegemos como a que nos interessa aprofundar para os fins do nosso estudo.

Contrariamente a essa observação de Doubrovsky e mais na linha do que propõe Deleuze (Op. cit., p. 4), entendemos que a invenção da própria vida pela escrita pode, mais do que remeter à doença, revelar-se um sintoma de saúde. Vale aqui o que Castoriadis enfatiza para a cura psicanalítica, que deve ser definida menos pela supervalorização do sintoma eliminado, e que tomava a forma do discurso neurótico, do que pela experiência de transformação que subjaz à produção de novos sentidos, por meio de um trabalho auto-reflexivo sobre si mesmo. (CASTORIADIS, 1982, p. 95).

A autoficção será aqui compreendida, portanto, e ainda dentro dos termos de Doubrovsky, como uma decisão sempre precária e provisória: a ficção que decido, enquanto autor, fabricar como sentido eleito para minha própria vida.

## **A autoficção como expressão da autonomia**

Não foram as coisas apresentadas com nomes e sons, para que o homem se recreie com elas? Falar é uma bela doidice: com ela o homem dança sobre todas as coisas. (NIETZSCHE, op. cit, p. 259).

“Bela doidice”: tal é, de fato, o poder do discurso, que fabrica a cada vez o humano e o mundo, seja pelo antagonismo entre Bem e o Mal – como na autobiografia confessional e clássica – seja pela afirmação de seu valor de uso e sentido próprios, como na ficção.

Dos registros gregos à narrativa ficcional do sujeito atual, cada relato autobiográfico expressa tanto o homem quanto seu tempo: sua vontade de fornecer significação à sua existência. Gesto corriqueiro e cotidiano, a autocriação pela expressão oscila entre o relato autobiográfico (informações sobre uma verdade já determinada – eu escrevo a minha vida) e a fabricação onde se encarna, como criatura, o autor (dimensão criadora: possibilidade de variar, de experimentar si mesmo, de se dar novas *versões*)

Pela expressão, em geral, e mais especificamente com as palavras, o mundo nos conta histórias, nos conta a *nossa* história; mas é também com elas que, em retribuição, podemos criar as nossas próprias histórias do mundo e de nós mesmos, nessa *bela doidice* da qual fala Nietzsche.

No entanto, ainda que sendo pela expressão que o ser humano *se faz*, não se pode afirmar que ele seja redutível à linguagem, qualquer linguagem que seja. O paradoxo não se deve, é claro, à existência de algum sentido intangível de que a linguagem não pudesse dar conta – e, mesmo que assim o fosse, jamais o saberíamos... mas, pelo contrário, por ser o humano eterno devir singular, pura contingência e, apesar de historicamente determinado, continuamente algo novo. É exatamente essa a definição de autocriação que pretendemos enfatizar na experiência da autoficção.

Mas é claro que há uma diferença entre a contingência muda que define o humano como devir descontrolado e a experiência intencional de si: Gide foi, a nosso ver, um dos mais experimentaram essa possibilidade calculada de variar, de fazer experimentos de si mesmo, levando até as últimas conseqüências, numa direção ou noutra, a identidade sempre incerta.

Sua escrita autobiográfica já nasce intimamente ligada ao romance, a uma enorme curiosidade pelo mundo e a um desejo de liberdade que é, em forma, conteúdo e efeito, um teste dos próprios limites dessa liberdade, para ele e para quem o lê:

Nele (no livro) me pus sem arrebiques nem pudor; e se nele falo por vezes de lugares que não vi, de perfumes que não cheirei, de ações que não cometi – ou de ti, Nathanael, que ainda não encontrei – não é por hipocrisia, e essas coisas não são mais mentirosas do que este nome que te dou, Nathanael que me lerás, ignorando o teu, ainda por surgir. Quando me tiveres lido, joga fora esse livro – e sai. Gostaria que te tivesse dado o desejo de sair – sair do que quer que seja e de onde seja, de tua cidade, de tua família, de teu quarto, de teu pensamento. Não leves meu livro contigo. Se fosse Menalque, para te conduzir tomaria tua mão direita – e a esquerda a teria ignorado – e apertada esta mão, desde logo a houvera largado, assim que nos tivéssemos afastado das cidades e teria dito: esquece-me. Que meu livro te ensine a te interessares mais por ti do que

por ele próprio – depois por tudo mais do que por ti. (GIDE, 1966, p. 15)

A desconfiança em relação a qualquer verdade que não seja sua própria interpretação faz-se a exigência de autocriação e de autonomia de Gide: a prática, através da expressão, do ato de ensaiar formas próprias e sempre precárias, como artistas de si mesmo. Essa ação criadora requer, em qualquer caso, um distanciamento que torne possível estar permanentemente em face do que Castoriadis chama, a partir dos gregos, de “Abismo”, de “Caos”: o nada que antecede e possibilita a criação. Agarrar-se na borda do Abismo é submeter-se à realidade – ficção que nos foi imposta. Desprender-se, ainda que provisoriamente, é ter a coragem de enxergar na vida o trágico, tal como o fez Gide – leitor de Nietzsche – e, ao mesmo tempo, aceitar não só o prazer, mas também o desconforto que acompanham, necessariamente, toda liberdade.

A criação artística e pessoal se apresenta, em Gide, como experiência renovada de ângulos alternativos, de onde possam surgir novas interpretações; ela nos remete ao jogo discursivo do sofista que plasma realidades diferentes para testar seus efeitos. Esse artifício poderia ser comparado, ainda, à escrita de M. Duras, que, recomeçando mais de uma vez o mesmo relato, sempre escreve uma outra história: “...deixe-me contar de novo, tenho quinze anos e meio...” (DURAS, 1995, p. 8.) A mesma autora que, em *O Deslumbramento*, confirma a livre reinterpretação do vivido no ato da expressão – pela qual foi tão duramente criticada:

... por que algumas pessoas têm necessidade de viver duas vezes? Uma, quando vivem, a outra, quando escrevem? E por que a segunda vez é mais importante que a primeira? Isso é tão misterioso como concluir que as horas de sono, o sonho, são mais importantes que as horas que passamos acordados. (...) O dia é legível, a noite é ilegível. O escritor é aquele que pode ler a noite. (DURAS, 1986, quarta capa.)

A narrativa de si, na perspectiva da autoficção, ultrapassa os limites do vivido pela liberdade do desvio. A noção de ficção que funda o romance é a própria idéia do desvio. O termo deriva inicialmente do latim  *fingere* , que assume significados tais como: compor, imaginar, ou mesmo fingir, alegação falsa, simulação ou imitação. Mas, ao passo que o verbo  *fingere*  permanece, em suas derivações nas línguas vivas ocidentais, com sua significação original que o relaciona ao falso, o substantivo –  *ficção*  – assume uma definição bem próxima, senão idêntica àquela que encontramos na teoria literária, relativa à função criativa, ao ato de afastar-se conscientemente de um modelo herdado.<sup>7</sup>

Essa sugestão de novos “fazer crer” é, segundo Marthe Robert, ao mesmo tempo seu paradoxo e sua originalidade:

...nessa vontade de sugestão que [o romance] realiza, sempre em nome da verdade, mas no benefício exclusivo da ilusão (ao contrário das outras formas literárias, e mesmo de todas as outras artes, que mostram sempre as coisas representadas simultaneamente aos procedimentos da representação). Vista sob esse ângulo, a questão do verdadeiro e do falso

---

<sup>7</sup> Ver K. Hamburger. *A Lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 40.

ganha pelo menos certa precisão: o romance nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um ou outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na credulidade. Ou, de fato, a fábula se mostra francamente como tal, lembrando inclusive em sua trama as convenções às quais escolheu se curvar; ou, então, se cerca de todas as aparências de vida e, nesse caso naturalmente deve zelar para não manifestar sua vontade de criar ilusão. Sendo a mentira mais inocente também a mais vistosa, o romance só é capaz de convencer acerca de suas relações íntimas com a verdade quando mente profundamente, com bastante habilidade e seriedade para assegurar as melhores chances de sucesso ao seu logro. Esta é uma das causas de sua megalomania – ele pode tudo, uma vez que pode sugerir tudo sem ter de dizer o que faz – e da vaga, porém profunda culpa que ele em parte descarrega em seus temas tão generosamente criminosos, sem nunca conseguir se livrar dela. (ROBERT, 2007, p. 27.)

A força de um romance advém, portanto, não apenas da facilidade com a qual a mentira e a ação a ele se integram, mas do estabelecimento de um elo de dependência entre este forjar próprio do gênero e seus efeitos, que chega quase, segundo a autora, a uma relação de causalidade. Dessa forma, para o romance, a mentira não só não é motivo de descrédito como, pelo contrário, é aquilo mesmo que o constitui. Tendo a realidade como algo inacessível, o romance se encarrega de criá-la segundo seus próprios critérios. Ao escritor cabe, segundo M. Robert, em função de sua ânsia por fabricar uma realidade outra, contestar as hierarquias, escapar de suas próprias origens, remanejando sua biografia:

...O ‘fazedor de romance’ é em seu próprio projeto um fomentador de distúrbio, um difamador das qualidades e das classes, até mesmo em seus esforços para conquistar as mais elevadas. Um arrivista portanto que funda suas esperanças na intriga e na mitomania, mas também um espírito apaixonado pela liberdade, determinado a não mais se inclinar diante do irreversível, rebelde às idéias tradicionais, bem como às situações preestabelecidas, e subversivo malgrado o conformismo ao qual acaba por obedecer. Com a mescla de aspirações a que deve tanto sua insignificância como a espécie de heroísmo que experimenta, ao menos em seu primeiro movimento, o «fazedor» é bem apto para assegurar essa comunicação entre desejo e realidade que parece lhe valer seu título algo duvidoso, pois sonha, sem dúvida, mas seu desejo remete à realidade, uma vez que visa transformá-la, e, se reescreve sua vida por cálculo, nem por isso sua fé dinâmica na mudança e nos poderes da imaginação deixa de ser um valor de exemplo para a generalidade. Ao admitir que concentra em si mesmo a essência do romanesco, como quer a locução, é por essa denegação subversiva da realidade imediata que ele ilumina a vocação do verdadeiro romancista. (ROBERT, 2007, p. 29)

Dessa forma, na proposta da autora, não haveria uma distância tão grande entre escrever e fazer (“faz-se ou escreve-se um livro?”), nem tampouco, supomos, entre *escrever* e *escrever-se*, *informar* e *dar-se uma forma: formar-se*. Isso porque, a expressão, fora do automatismo cotidiano, refletidamente, em forma de objeto artístico, exige um trabalho estético, que acaba



também por reconfigurar o sentido e o próprio autor: a sonoridade das palavras, a beleza do texto, a imagem segundo a qual eu quero me mostrar. A criação como arte, reconciliada com a própria natureza do humano, a autocriação como produção poética de um efeito-mundo e de um efeito sobre o outro e sobre nós mesmos, foi a proposta Nietzsche:

O que devemos aprender com os artistas. – (...) Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-las ainda – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas. (NIETZSCHE, 2001, p.202)

Esse olhar de soslaio é o vidro colorido das novas interpretações e sentidos que retirariam a vida da fatalidade do meramente vivido. A tão citada frase de Rimbaud, «eu é um outro» que, infelizmente, é quase sempre isolada de seu contexto original, parece representar um movimento bem próximo a esse:

Porque Eu é um outro. Se o cobre se descobre clarim, não há aí nada de culpa sua. Isso é evidente para mim: assisto à eclosão do meu pensamento: vejo-a, escuto-a: lanço um movimento com o arco: a sinfonia vai abalando as profundezas, ou salta de repente para o palco. (RIMBAUD, 1998, p. 201)

Lendo Rimbaud até o fim, não nos parece que seu *Eu é um outro* diga respeito a uma multiplicidade de personalidades que nos habitam simultaneamente, mas sim, ao eu que logra escapar do “homem geral” objeto das ironias de Dostoievski; em outras palavras, esse eu seria alguém que, por estar em relação criativa com o movimento e com a realidade aparente do mundo, excede o vivido e se torna, necessariamente, sempre um outro – “capaz de (re) nascer de idéia(s)”<sup>8</sup>. Mas, da mesma forma, o eu-outro de Rimbaud refere-se ao distanciamento próprio à interrogação filosófica, presente no ato de criação, de escrita. Algo, talvez, próximo ao *neutro* que propõe Blanchot, essa *terceira pessoa* à qual também se refere Deleuze (2007, p. 3-4.) quando afirma que a literatura só começa quando se atinge a potência de um impessoal, uma «terceira pessoa que nos retira o poder de dizer eu» e que, ao contrário de ser generalidade, é a singularidade ao extremo: “um homem, uma mulher, um animal, uma molécula...”. Como atesta, da mesma forma, Marguerite Duras, quando, logo no início de seu livro *O Amante*, revela um pouco mais sobre sua célebre afirmação que tanto impacto causou por ocasião do lançamento deste mesmo livro: “...a história da minha vida não existe, o romance sim”. No tom duro, porém profundamente belo que lhe é peculiar, a autora nos diz:

---

<sup>8</sup> Alusão a Dostoievski, *O Homem do Subsolo*, op. cit., p.146-147

Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto o fazia eles ainda estavam vivos (...) e escrevi em torno deles, em torno dessas coisas sem chegar até elas. (...) Já morreram a mãe e os dois irmãos (...) É tarde demais também para lembranças. Hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei. Não tenho mais na mente o cheiro de sua pele nem nos olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro da voz, a não ser às vezes da voz doce com fadiga da noite. O riso, não o ouço mais; nem o riso nem os gritos. Tudo acabado, não me lembro mais. Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita. (DURAS, 1995, p. 11 e 33.)

Ainda sobre esse eu irreduzível, posto que em autocriação permanente, Claude Arnaud (Op. cit. p. 26) afirma que a autoficção precisaria ser vista, também, como uma heteroficção: um tipo de escrita sensível às alterações que o eu pode sofrer, ligando-se à tradição de Cervantes, Sterne, Diderot, *dos* Pessoa. Esses autores seriam capazes de “outremficar” – como dizia Fernando Pessoa – já que se remetem a um universo bem mais amplo. Ultrapassando seus próprios limites, diz Arnaud, eles sabem mudar de país ou de gênero, se fazer animal, ou elemento. Ávidos por metamorfoses, eles atravessam corpos e consciências até tornar intangível a fronteira entre si e o outro, deslocando-se em um território plural. Indo na mesma direção, Deleuze afirma que escrever é um devir sempre inacabado; mas, para o filósofo, “devir” não significa atingir uma forma – identificação, imitação ou mimesis – mas encontrar o que ele chama de “zonas de vizinhança”, lembrando o eu nietzscheano, que só pode existir como exigência de sua própria dissolução. (DELEUZE, op. cit., p. 12.)

Ousando uma aproximação improvável de Deleuze e Castoriadis, poderíamos afirmar que a expressão seria, então, um movimento – intenção e gesto – de sair de si mesmo e tornar-se, pela exteriorização, alteridade que, refluindo de volta sobre nós mesmos, constitui a singularidade como devir, como diferença: a repetição sempre de outra coisa e nunca do mesmo:

O sujeito é abertura – não quer dizer que ele é janela, ou buraco, ou muro (...) Abertura, portanto: obra do abrir, inauguração sempre recomeçada, operação do espírito selvagem, espírito da práxis. Ou ainda: o sujeito é o que abre. (CASTORIADIS, op. cit., p. 157.)

A abertura não diz respeito somente ao presente e ao futuro, mas que inclui também a volta ao passado. Porém, dentro da perspectiva da autoficção que tentamos propor aqui, não seria essa a busca por uma «identidade autêntica», ou, como bem o define Deleuze, um «retorno às origens» visando algum reencontro, ou o encontro com o personagem interessante que se julga ser mas, uma ida ao passado com o fito de superá-lo, de excedê-lo, de se fazer outro (DELEUZE, 2000, p. 221-222, 225 e 228)

Afirmar o indivíduo como origem de possíveis e, conseqüentemente como “origem parcial de sua história” (CASTORIADIS, op. cit., p. 54.), é destronar a fatalidade da verdade, que inclui ver também, no passado, o que nele é criação:

Se o passado não fosse criação, não teríamos necessidade de voltar a ele (...) como história de um indivíduo é também uma história de autocriação, nem tudo pode ser reencontrado no presente (...) não decorre do fato de reencontrarmos o passado no presente, mas do fato de que podemos ver o presente do ponto de vista do passado, em um momento onde esse presente, ainda por vir, era de um lado a outro contingente, onde o que ia fixá-lo ainda estava in *statu nascendi*. (Id., *ibid.*, p. 53)

Nesta linha de pensamento, a história do humano singular e da sociedade jamais pode ser tomada como determinação, uma vez que são continuamente feitas e refeitas, ou seja, eternamente resignificadas. O sujeito, por sua vez, não é possuidor de nenhuma substância essencial, mas produção, fabricação, criação ao mesmo tempo social-histórica e de sua própria imaginação.<sup>9</sup>

Para Castoriadis, a palavra falante é instituinte, criação permanente, na qual os sujeitos são origem, muitas vezes anônima e cotidiana. A comunidade dos sujeitos falantes recria a si mesma ao acolher o novo, em uma cadeia de interlocuções que consome o ato da fala como produção de sentido – existindo, por certo, lugares, a cada vez, privilegiados, mas jamais exclusivos. Tudo o que percebemos inicialmente refere-se à instância do instituído, posto que o mundo já foi socialmente interpretado e expresso sob a forma de cultura e, mais do que expresso, é pela própria cultura que passa a existir como sentido comum. Mas, é por ser capaz de silenciar o sentido da cultura impresso nas coisas (*logos endiathetos* tornado *logos proforikos*), que o sujeito pode dobrar de forma original o exterior, fazendo-se origem do sentido e da expressão. (CASTORIDIS, 1987, p.155)

O que leva Castoriadis a afirmar que criar não é negar a infinidade do que não se cria; nem sequer negar certas determinações. O que entendemos como verdade, a ordem e o sentido que damos ao mundo, é sempre uma tensão entre o que já está socialmente instituído e nossa capacidade individual de criar. Podemos estabelecer uma relação com o real fundada nos discursos e práticas socialmente instituídos, alienando todo nosso poder de autocriação; mas podemos interrogar e problematizar o instituído buscando produzir interpretações próprias para o real, o que seria a marca da autonomia; ou, podemos, ainda, nos isolar do mundo social-histórico habitando tão somente a clausura de nossa psique, em um estado de alucinação. Em todo caso, existe sempre um conflito entre a coisa já pensada e definida como certa e o investimento arriscado, incerto e vulnerável de si como origem da criação de pensamentos novos, de tudo o que sempre, e ainda, se pode e se deve pensar além do já pensado. Assim, para Castoriadis, a expressão original seria origem em três sentidos do termo:

...ela é, vem a ser, e deixa-se conhecer a partir dela mesma. (..) Se pudéssemos analisar o enigma dessa coerência que não se conhece ainda, que se inventa falando na palavra falante, estaríamos de posse da chave de toda expressão original passada, presente e futura; bem se pode dizer: teríamos abolido sua possibilidade. (CASTORIADIS, 1987, p. 149-150.)

---

<sup>9</sup> Imaginação no sentido que propõe Castoriadis é a capacidade que todo humano possui de criar novos sentidos para além dos já inscritos na cultura.

Conforme Castoriadis, o vivente, o “para si” se constrói, construindo os sentidos que fazem existir seu mundo próprio. Isso é válido para sociedades, tanto quanto para os indivíduos que as compõem e as informações que produzem. Na maior parte das vezes, porém, essa criação se dá em condições de fechamento, de heteronomia. Para a autonomia, a criação do mundo próprio é oportunidade para a decisão de sentido. O ato de expressar é, por sua vez, pura exigência de sentido, é criação e também, em um mesmo movimento, manifestação desse sentido, criado por nós, duplo momento de exteriorização/interiorização daquilo que somos. Em nossas palavras, constituir nosso mundo próprio, abrindo-o a nós mesmo e aos outros.

Cada narrativa do eu atesta e efetiva a singularidade humana: seu poder de criação, seja pela heterônoma aceitação do instituído, ou pela autonomia – por via da criação do inesperado, do improvável, do novo a partir do não previsto.

Fornecer uma forma, informar, dar materialidade ao interpretado, que não existe antes da forma e que, saindo de nós, transforma-se em alteridade e exige novamente nossa interpretação, nosso questionamento, nossa reflexão e sua expressão... produzindo uma nova realidade, efetividade da ação humana.

Artigo recebido em 21/06/2010 e aprovado em 12/07/2010

## Referências

ARNAUD, C. L’aventure de l’autofiction. In: *Magazine Littéraire*, nº 11, mars-avril 2007.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Edições Paulistas, 1986

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – A experiência limite*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

----- . *A conversa infinita – A palavra plural*. São Paulo: Editora Escuta, 2001.

BOURDIEU, P. A Ilusão Biográfica. In: *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, nº 62-63, juin de 1986.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

----- . *As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*.

----- . *O que é Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

----- . *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988.

- DURAS, Marguerite. *O Amante*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.
- DURAS, Marguerite. *O Deslumbramento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FREUD, Sigmund. *O Prêmio Goethe* Edição Standard. Rio de Janeiro: Imago, vol. 21, mídia digital.
- GIDE, André. *Os frutos da terra*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- . *Moedeiros Falsos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1983.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora perspectiva, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- LEMASSON, Joaquin. *Ne rien laisser derrière soi*. [Disponível em [www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/o.html](http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/o.html). Acesso em 20 de Janeiro de 2007].
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- . *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Civilização Brasileira Trad. Mário da Silva, 1998.
- RIMBAUD, A. *A Carta do Vidente*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 1998.
- ROBBE-GRILLE. A. *Lê Miroir qui Revient*. Paris: Minuit, 1984.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, Origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. New York: McGraw-Hill, 2001.