
Tudo vira escrita: uma leitura de *Algum lugar*, de Paloma Vidal

Naiara Speretta Ghessi (UNESP/Araraquara)

Resumo: Este trabalho propõe a análise do romance *Algum lugar* (2009), de Paloma Vidal, a partir do fenômeno da autoficção, um neologismo criado em 1977, por Serge Doubrovsky, e que, desde então, tem se desdobrado em diferentes discussões nos estudos literários. Embora a narração do “eu” seja um tema presente no panorama histórico da literatura nacional, nota-se cada vez mais a insurgência dessas narrativas no contexto brasileiro contemporâneo. Assim, o ponto de partida deste trabalho reside na problematização do termo autoficção, com o intuito de compreender o modo como esse conceito de origem francesa é mobilizado nas narrativas brasileiras contemporâneas. Isto é, a partir do estudo da proposição de Doubrovsky, discutimos a autoficção como uma abordagem crítica capaz de iluminar a leitura do romance de Paloma Vidal.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea; Autoficção; Narração; Paloma Vidal.

EVERYTHING WRITTEN: A READ FROM *ALGUM LUGAR*, BY PALOMA VIDAL

Abstract: This work proposes the analysis of the novel *Algum lugar* (2009), by Paloma Vidal, based on the phenomenon of autofiction, a neologism created in 1977, by Serge Doubrovsky, and that, since then, has been unfolded in different discussions in literary studies. Although the narration of the “I” is a theme present in the historical panorama of national literature, the insurgency of these narratives is increasingly noticed in the contemporary Brazilian context. Thus, the starting point of this work resides in the problematization of the term autofiction, in order to understand how this concept of French origin is mobilized in contemporary Brazilian narratives. That is, from the study of Doubrovsky's proposition, we discussed autofiction as a critical approach capable of illuminating the reading of Paloma Vidal's novel.

Keywords: Contemporary Brazilian narrative; Autofiction; Narration; Paloma Vidal.

“En este ejercicio podemos ver un yo parecido al yo que somos, pero con cambios en las decisiones y en las circunstancias, las cuales, en mayor medida, producirían una radical o leve transformación de lo que somos.”

(Héctor Abad Faciolince)

Introdução

O termo autoficção foi utilizado pela primeira vez em 1977 pelo escritor e crítico francês Serge Doubrovsky na quarta capa de seu romance *Fils*. Desde então, esse tema tem provocado discussões acaloradas no panorama da teoria literária em diversos países. A narrativa autoficcional tem se tornado cada vez mais popular nas últimas décadas, e como observa Noronha (2014, p.8), a sua disseminação ocorre em três âmbitos: os escritores que se apropriam do termo autoficção para caracterizar suas próprias obras; o mundo acadêmico, no qual esse conceito é amplamente estudado e a mídia especializada, que por meio de entrevistas e resenhas também mobiliza essa categoria conceitual.

O vocábulo autoficção foi forjado em resposta a uma assertiva feita por Philippe Lejeune no ensaio *Le pacte autobiographique* (1975). Nesse texto, Lejeune (1975) defende que se existisse um romance cujo protagonista apresentasse o mesmo nome que o autor da obra, essa estratégia aproximaria o texto do gênero autobiográfico. No entanto, o teórico francês não encontrou, até aquele momento, exemplos que explorassem essa estratégia de escrita.

Com o intuito de atestar essa possibilidade, ou seja, a viabilidade de um romance no qual narrador e autor compartilhassem o mesmo nome sem se tratar de uma autobiografia, Doubrovsky (1977) cria o neologismo autoficção para, assim, definir o contrato de leitura a ser firmado em seu romance. Diante dessa proposição, Lejeune (1996, p.31) reconhece que: “Foi à frente de um dos meus quadros que Serge Doubrovsky teve a ideia, para encher a casa que eu dizia (imprudentemente) vazia, de inventar a mistura que ele nomeou “autoficção”.

Ao refletir sobre a relação entre a figura do autor e sua obra, Lejeune (1975), de certa maneira, resgata a discussão proposta por Roland Barthes, em 1967, a respeito da morte do autor. De modo geral, a tese do semiólogo francês defende que, por não ser um elemento constitutivo da obra e da linguagem, o autor não deveria ser considerado nos estudos do texto literário. Nessa perspectiva, entende-se que as reflexões de Philippe Lejeune (1975) sobre autobiografia lançaram as bases do que compreendemos hoje como autoficção. A primeira definição desse conceito, disponível para o público-leitor, foi a

seguinte:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977).

A partir dessa delimitação inicial, houve muitas problematizações e desdobramentos a respeito da autoficção na área dos estudos literários, de modo que é possível encontrarmos, atualmente, diferentes definições disponíveis. Ainda assim, entre a maioria dessas definições percebe-se algumas características que seguem em consonância com a proposição feita por Doubrovsky – tanto na quarta capa de *Fils* (1977) como no ensaio “O último eu”, que integra o livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado por Jovita Maria Gerhein Noronha.

Noronha (2014, p.7) afirma que muitos críticos acreditam que “o neologismo veio nomear uma prática que, de fato, já existia”. Entretanto, é possível afirmar que a autoficção é um fenômeno contemporâneo relacionado à perda de fixidez da identidade, de modo que não há uma perspectiva totalizante do sujeito nessas narrativas. Essa falta de estabilidade está articulada a uma exploração de si por parte do narrador, sobretudo, no presente, ainda que este possa recortar fases diferentes da história sobre a qual relata, ao contrário da autobiografia, por exemplo, que comumente conta uma história desde as origens até o presente dos fatos. Ao dissertar sobre a diferença entre as autobiografias clássicas e a autoficção, Doubrovsky (2014, p.116) explica:

Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. [...] O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido (DOUBROVSKY, 2014, p.122-123).

Apesar das diferenças, para Figueiredo (2007, p.57), a autoficção pode ser entendida como uma variante contemporânea da autobiografia. Essa relação se estabelece na medida em que a escrita autoficcional não apresenta uma única verdade literal, nem um só discurso histórico coerente, mas se constrói arbitrariamente pelo resgate de fragmentos esparsos da memória, concepção defendida não só por Doubrovsky, como também por Jacques Lecarme (1994) e Philippe Vilain (2005).

Além dessa relação arbitrária com a memória dos acontecimentos do passado, ao discutirmos autoficção, segundo Doubrovsky (2014), é indispensável levar em consideração também a linguagem. Isso se justifica pelo fato de Doubrovsky considerar que o trabalho do autor de autoficção não se baseia em apenas narrar o desenvolvimento dos fatos, mas em reformá-los, deformá-los e/ou fragmentá-los (VILAIN, 2005, p.216). Ao dissertar a respeito de seu romance *Un homme de passage* (2011), o autor afirma:

Trata-se obviamente de uma ficção. Esta ficção é confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica. A escrita visa criar para o leitor uma corrente de sensações imprevisíveis e disparatas que solicitam uma identificação com a pseudomimese de um fluxo de consciência (DOUBROVSKY, 2014, p.116).

Há, nesse caso, uma forte incorporação da psicanálise como referencial para lidar com as questões impostas aos personagens nos textos autoficcionais. Inclusive, cabe ressaltar que Doubrovsky traz sessões de psicanálise para os seus romances, como em *Un Amour de soi* (1982). Sendo assim, a metanarrativa, entendida como a reflexão sobre o exercício da escrita, também está constantemente presente nas narrativas autoficcionais.

Outra marca característica da autoficção é a correspondência entre os nomes do autor, narrador e personagem, ou seja, a identidade onomástica entre eles. Contudo, ainda que a maioria dos teóricos concorde que a relação homonímia do autor com seu personagem seja de suma importância para que uma narrativa possa ser caracterizada como autoficção, há algumas variações no modo como a homonímia pode se realizar, como veremos ao tratar da produção autoficcional no Brasil.

Por fim, no que tange à caracterização das escritas autoficcionais, outro elemento importante a ser destacado é a ambiguidade. De acordo com Faedrich (2015), embora os

romances históricos e autobiográficos proponham a dissolução das fronteiras entre realidade e ficção, a autoficção, especificamente, é circunscrita pela ambiguidade referencial e de fatos estabelecida intencionalmente pelo autor da narrativa com o fito de desestabilizar o leitor em relação à recepção da obra causando uma indecidibilidade entre real e ficcional.

1. A autoficção no Brasil

No Brasil, assim como na França, a problematização sobre o conceito proposto por Doubrovsky (1977) influencia a produção e a recepção de textos, pois há diversos escritores de autoficção que, de igual modo, integram os meios acadêmicos, tais como Silviano Santiago, Tatiana Salem Levy, Ricardo Lísias, Paloma Vidal, entre outros.

Para Luciana Hidalgo (2013, p.220), o escritor e ensaísta Silviano Santiago foi um dos pioneiros na publicação de narrativas autoficcionais no Brasil, ao apresentar sua coletânea de contos *Histórias mal contadas* como autoficção, em 2005. Nessa perspectiva, o autor pontua que já havia explorado temas caros à autoficção anteriormente, mas não conhecia o neologismo criado por Doubrovsky. O livro de Santiago (2005) é composto por doze contos, os cinco primeiros aludem às experiências, na década de 1960, de um universitário brasileiro cuja vida é marcada pelo contato da cultura nacional com outras culturas, como a francesa e a norte-americana, em função de sua mobilidade. Já os últimos sete contos homenageiam figuras conhecidas como Graciliano Ramos, Carlos Drummond e Mário de Andrade.

A escritora Tatiana Salem Levy, que publicou *A chave de casa* em 2007, também definiu o seu romance de estreia como autoficcional. A autora conta que conheceu o conceito em questão quando cursava doutorado sanduíche em Paris. *A chave de casa* (2007), assim como *Histórias mal contadas* (2005), traz como um dos temas a mobilidade e centra-se na história de uma narradora anônima que recebe de seu avô a chave da casa dele na Turquia, juntamente com a incumbência de ir até lá e procurar por suas raízes familiares:

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história de chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de

onde eles saíam [...] conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma (SALEM LEVY, 2007, p.133).

Ou seja, a busca ancestral empreendida pela narradora acaba incorrendo em uma procura por si mesma. Além da viagem, o romance perpassa diferentes momentos da vida da personagem-narradora: o estado terminal de sua mãe, o passado de seu avô, o sofrimento de seus pais durante a ditadura civil-militar brasileira, a sua relação com um homem violento. Essas várias histórias se interligam ao final da narrativa.

Como observa Hidalgo (2013, p.221), ambos – Santiago e Salem Levy - assumem as suas trajetórias pessoais em entrevistas ou na orelha de seus livros, mas não nomeiam os seus narradores. Nesse sentido, é importante ressaltar as variações em relação à homonímia entre autor, personagem e narrador encontradas na literatura nacional, já que o nome pode estar inscrito explicitamente na narrativa, assim como pode estar presente por meio de iniciais, na terceira pessoa do discurso ou mesmo implícito:

O nome do autor pode vir explícito dentro da narrativa, como faz Ricardo Lísias (2012, 2013) em *O céu dos suicidas* e *Divórcio*; o nome do autor pode aparecer apenas com as iniciais, como faz Gustavo Bernardo (2010) em *O gosto do apfelstrudel*; o livro pode estar escrito na terceira pessoa do discurso, como a “falsa terceira pessoa” empregada por Cristóvão Tezza (2007) em *O filho eterno*; o autor pode usar um pseudônimo que equivalha ao seu nome próprio; ou ainda ocultar seu nome, já que o autor é narrador-protagonista de seu próprio romance, sendo desnecessário se (auto) mencionar, a exemplo do livro *Antiterapias* (FAEDRICH, 2015, p.50).

Mencionado nesse estudo de Faedrich (2015), Ricardo Lísias está entre os escritores brasileiros conhecidos por produzir narrativas autoficcionais. Dentre suas obras, destacamos as narrativas *O céu dos suicidas* (2012) e *Divórcio* (2013). Especificamente em *Divórcio* (2013), apesar do autor e do protagonista não compartilharem o mesmo nome, a formação acadêmica e a profissão são as mesmas, inclusive, as fotos da infância são equivalentes. Além disso, o personagem vive na mesma cidade que Lísias e assina a autoria de livros cujo títulos são idênticos aos que Ricardo Lísias escreveu.

O enredo desse romance centra-se no divórcio entre um escritor chamado Ricardo Lísias e sua esposa, uma importante jornalista cultural, que escreve em seu diário sobre a

relação com Ricardo, incluindo sua traição a ele. O protagonista encontra esse diário por acaso e, dessa forma, o romance se desenvolve abarcando tanto os momentos que culminaram no divórcio do casal quanto o modo como o narrador se recupera do ocorrido.

De maneira análoga ao romance de Tatiane Salem Levy (2007), em *Divórcio* (2013) o pacto ambíguo do romance é mantido, visto que em diversas situações o narrador afirma não estar escrevendo ficção: “não há uma palavra de ficção nesse romance” (LÍSIAS, 2013, p.172). Em seguida, no entanto, o narrador faz uma afirmação contrária à anterior: “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” (LÍSIAS, 2013, p.190).

Em *Divórcio* (2013) está presente uma característica que comumente é encontrada em narrativas de autoficção: a escrita de si e a escrita do outro, como observa Faedrich (2015). Essa escrita diz respeito a um enredo que apresenta fatos íntimos não só da vida do narrador, mas de pessoas próximas a ele, além de trazer o obsceno, que também é bastante comum a essas narrativas, isto é, palavras de baixo calão, pornografia, violência, etc. Ademais de narrar sobre o outro e sobre o indecoroso - características encontradas também em narrativas autoficcionalistas de origem francesa - as narrativas autoficcionalistas brasileiras recorrem com certa frequência às temáticas da mobilidade, bem como da perda e/ou do luto. A título de exemplo de obras que mobilizam esses temas, podemos citar *A Chave de Casa* (2007), *O céu dos suicidas* (2012), *O pai da menina morta* (2018), de Tiago Ferro ou, ainda, em *O oitavo selo* (2014), de Heloísa Seixas.

Assim, embora a autoficção feita no Brasil seja fortemente influenciada pela autoficção produzida na França, é possível perceber que, em diversas obras nacionais, o conceito adquire uma dicção própria. Isso decorre das características que nos diferem daquele país: a nossa condição de país colonizado, os nossos traumas históricos - como a ditadura civil-militar, por exemplo.

É interessante observar que a maioria dos livros citados receberam importantes prêmios no panorama literário nacional, o que demonstra que mesmo com toda a problematização e as reformulações em torno do conceito, ele tem se popularizado cada vez mais, sendo utilizado pelos autores das mais variadas literaturas para denominarem as narrativas produzidas por eles, inclusive no Brasil. Por isso, consideramos importante debruçar-nos sobre o estudo da autoficção no contexto presente.

Tendo em vista essas observações a respeito do surgimento e desenvolvimento do conceito de autoficção, este artigo propõe a análise de *Algun lugar*, publicado em 2009 por Paloma Vidal, de modo a observar se a autoficção ilumina – ou não – a leitura do romance de estreia da escritora. Ou seja, nossa análise busca compreender se o referido romance pode ser lido como uma obra autoficcional e, ademais, quais as implicações de lê-lo sob a luz do neologismo de origem francesa.

2. A autoficção em *Algun lugar*, de Paloma Vidal

Paloma Vidal é professora, tradutora e escritora, nascida em Buenos Aires, na Argentina, em 1975. Aos dois anos de idade muda-se com os pais para o Rio de Janeiro, onde vive a infância e a juventude. A condição de estar entre dois países, duas culturas e duas línguas influencia muito sua produção acadêmica e literária, que está permeada por temas como a migração, o expatriamento, a solidão, as línguas que se mesclam, a busca por uma identidade, o não pertencimento e a relação entre experiência individual e história.

Algun lugar (2009) centra-se na estória de uma carioca, não nomeada na narrativa, que se muda para Los Angeles na companhia do namorado M, em decorrência do doutorado sanduíche em Literatura. Posteriormente, a protagonista retorna ao Rio de Janeiro, tem um filho com M, eles rompem o relacionamento e ela decide acompanhar a mãe juntamente com seu filho em uma viagem para a Argentina, país de origem desta.

Narrado em primeira e terceira pessoa, o romance é construído de maneira fragmentada, apresentando a estrutura de um diário - sem demarcações de datas – que relata os sonhos e questionamentos da personagem principal. Ainda sobre a estrutura, a obra apresenta três partes: a primeira é intitulada “Los Angeles”, a segunda “Rio de Janeiro” e a última recebe o nome de “Los Angeles”, novamente.

Na primeira parte, a protagonista narra sua chegada aos Estados Unidos. Nesse momento, ao observar Los Angeles, ela tece um comentário sobre como seria sua experiência na cidade, o que também pode servir de aviso ao leitor: “O que veremos será bastante próximo de um cenário onde os contornos entre realidade e ficção se desmancham” (VIDAL, 2009, p.17). Esse comentário tanto pode estar relacionado ao fato

de que Los Angeles é o berço de muitas produções audiovisuais a que temos acesso por meio da ficção, quanto pode estar relacionado a nossa experiência como leitores diante desse romance.

Posteriormente, ao visitar uma livraria, a narradora compra o livro *Rua de mão única*, de Walter Benjamin que traz na introdução, feita por Susan Sontag, o entendimento de “que a vida e o trabalho são uma coisa só. [...] Menciona os inúmeros cadernos, cartas, diários. Tudo vira escrita, até os sonhos, uma escrita capaz de condensar a experiência” (VIDAL, 2009, p.25). Ora, serão esses excertos indícios de que, também na narrativa da protagonista, a vida e o trabalho são uma coisa só?

Ainda na primeira parte, a narradora não nomeada relata um pouco de seu cotidiano nos Estados Unidos. Ela expõe as dificuldades enfrentadas na busca de um apartamento, tece observações sobre as aulas de Jameson assistidas na Universidade, comenta sobre as aulas de espanhol que ministra, sobre os poucos laços estabelecidos e seus percursos por Los Angeles: “Comemoro cada nova descoberta como uma pequena vitória contra a dispersão da cidade. Já sei onde encontrar uma tinturaria, um mecânico, uma relojoaria” (VIDAL, 2009, p.32).

Em determinada circunstância, M adoece e o casal contata um médico para atendê-lo no apartamento. Curiosamente, o médico, Mr. Vidal, tem o mesmo sobrenome que a autora e manifesta sotaque castelhano em sua fala. A narradora se mostra feliz pela coincidência e o questiona sobre sua nacionalidade argentina, mas se arrepende:

Sinto-me como alguém que não pode deixar de abordar seu ídolo, mesmo sabendo do ridículo de fazê-lo. Que significado tem isso? Que significado tem isso sobretudo para mim, que nem sequer sou argentina, mas filha de uma argentina expatriada? (VIDAL, 2009, p.46).

A reflexão sobre a ascendência argentina da narradora continua quando ela relata a sua insegurança ao ministrar as aulas de espanhol na Universidade: “Sinto-me uma farsante: meu espanhol é de segunda geração, cheio de interferências, de incertezas, ágil, mas pouco preciso” (VIDAL, 2009, p.46). O espanhol também é a língua eleita por ela para conversar com Luci, personagem coreana com quem a protagonista estabelece contato na Universidade e que, assim como ela, estuda a fragmentação do sujeito pós-moderno.

Na medida em que o romance se desenvolve, a sensação de solidão, deslocamento e não pertencimento da personagem principal vai sendo intensificada, assim como o distanciamento entre ela e M – que cada vez mais se isola e se fecha em seu próprio mundo. Esses sentimentos são reforçados por meio dos relatos feitos pela narradora sobre alguns questionamentos íntimos e sonhos que tem experienciado. Esses relatos revelam o seu estado psíquico: “Você sonha que está num quarto com um homem que não conhece. É só disso que se lembra” (VIDAL, 2009, p.78).

A segunda parte do livro compreende o retorno da personagem ao Rio de Janeiro, lugar em que, em um primeiro momento, ela se sente acolhida, “como se o tempo não tivesse passado” (VIDAL, 2009, p. 126). No entanto, esse conforto inicial é substituído pela sensação de estraneidade novamente. Assim, a narradora atribui àquela cidade a razão de sua inadequação, afinal, antes de viajar, ela se sentia em casa naquele espaço: “Era eu quem buscava nela uma justificativa para a inadequação do retorno” (VIDAL, 2009, p.127). Pós-viagem, todavia, a personagem não consegue voltar à antiga vida, pois ela já não é mais a mesma.

Por fim, na terceira seção do romance, a protagonista conta sobre a sua viagem à Argentina com a mãe e C, seu filho, e sobre o momento em que encontrou um cinema chamado “Los Angeles”, no qual assistiu *El patito feo* com C. Ou seja, ela encontrou em Buenos Aires, um fragmento da cidade norte americana, uma vez que além de chamar-se Los Angeles, o cinema é o símbolo máximo da cidade que abriga Hollywood. Vale a pena pontuar a escolha do filme assistido, *El patito feo* que trata, resumidamente, de um ser deslocado.

Um pouco antes de seu retorno ao Rio de Janeiro, a narradora relata em terceira pessoa sua vontade de escrever um livro a respeito de uma viagem intercontinental: “O livro falaria da invenção de um pertencimento, construiria uma genealogia, atravessando várias cidades até voltar ao seu ponto de partida” (VIDAL, 2009, p.112). Essa descrição é interessante, pois paradoxalmente se aproxima ao mesmo tempo em que se distancia da narrativa *Algum lugar* (2009). Isso porque embora *Algum lugar* (2009) não se refira a uma viagem intercontinental, ela relata o trânsito da viagem entre Brasil, Estados Unidos e Argentina. Além disso, a questão do pertencimento também é trabalhada nessa narrativa. A

narradora afirma, inclusive, que “sentia-se mais segura em movimento, com os membros em ação” (VIDAL, 2009, p.161).

Ou seja, não há pertencimento completo em nenhuma das cidades, mas elas são pensadas de modo complementar e interdependente, pois a protagonista reencontra Los Angeles, o ponto de partida de sua narração, em Buenos Aires. Semelhantemente, ela encontra o Rio de Janeiro em Los Angeles e em Buenos Aires: “Todos os sentidos precisam se deslocar para essa outra geografia da qual não consegue mais se desprender, como se não lhe fosse mais possível ver, só comparar” (VIDAL, 2009, p.168).

Considerações finais: mobilidade e ambivalência

Ao analisar o romance *Algum lugar* (2009), percebe-se que os processos de identificação da narradora são construídos a partir da multiplicidade de espaços, culturas e idiomas, isto é, eles estão sendo calcados na pluralidade e fluidez de referências. Por esse motivo, a narrativa apresenta diversos questionamentos íntimos que não são respondidos ao final do romance, como por exemplo: “Você queria realmente estar aqui?” (VIDAL, 2009, p.18) e “Será nossa viagem mais uma versão do sonho americano?” (VIDAL, 2009, p.23), “Você diria que é um imigrante?” (VIDAL, 2009, p.48), ou ainda “Você em algum momento imaginou o retorno?” (VIDAL, 2009, p.130).

Observa-se que muitos dos acontecimentos relatados pela narradora correspondem à vida de Paloma Vidal, como o fato de ambas terem descendência argentina e serem bilíngues, ambas terem uma mãe expatriada no Brasil, as duas terem cursado doutorado sanduíche nos Estados Unidos – ainda que a narradora não tenha terminado o curso, as duas integram a área de Teoria Literária. Contudo:

Pouca importância tem saber o que de fato corresponde à vida empírica da autora, pois o que interessa é o texto (auto)ficcional. É corriqueira a afirmação de que melhor conhecemos um autor ao lermos sua ficção, não? Se esta é acrescida pelo prefixo “auto”, cresce o vínculo intimista, justamente porque inviabiliza uma única verdade, seres plurais que somos, pós-modernos. Misturar tudo, por que não? (LIMA, 2018, p.127).

Logo, tendo em vista que a busca por correspondência entre ficção e realidade não deve ser o ponto central a se considerar na análise de um texto ficcional, faz-se possível afirmar que o cerne da questão está justamente na hesitação, na dupla chave de leitura que o texto autoficcional demanda, ou seja, em sua leitura simultaneamente referencial e ficcional. Manuel Alberca (2005-2006), em seu artigo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, afirma que a autoficção se apresenta com plena consciência do caráter ficcional do eu. Portanto, ainda que se fale sobre a existência do autor, não é necessário comprovar a veracidade autobiográfica, uma vez que o texto a propõe, simultaneamente, como fictícia e real.

Acerca disso, Alberca (2005-2006) alerta que o leitor pode cotejar os dados biográficos que conhece do autor com os dados que o texto fornece do narrador/personagem, mas isso seria um equívoco, pois não há nada menos autoficcional do que esses tipos de comprovações que objetivam anular a ambiguidade das narrativas. Klinger (2008, p.20) corrobora com essa perspectiva ao afirmar que a autoficção não pressupõe a existência de um sujeito prévio que o texto pode copiar ou trair. Essa afirmação decorre do fato de que para a ensaísta, assim como na autobiografia, na autoficção não existe original e cópia, apenas construção simultânea – no texto e na vida - de um personagem que é o autor. Dessa forma:

No texto de autoficção [...] quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. Assim, a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo de escrita (KLINGER, 2008, p.26).

No caso de *Algun lugar* (2009), essa constatação perpassa toda a narrativa por meio das hesitações da protagonista, dos sonhos relatados, dos questionamentos sem respostas, da impossibilidade de terminar a tese e da fragmentação da narradora e das vozes que compõem o romance. Dessa maneira, como afirma Martins (2013), na autoficção não se acredita mais na possibilidade de uma narrativa que une vida e obra, apresentando um sujeito absoluto, proprietário de sua vida, de suas decisões e de sua escrita. Ao contrário, a

escrita autoficcional se firma na ambivalência do sujeito e na mobilidade do vivido, dado que se mostra como uma chave de leitura interessante para o romance de Paloma Vidal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, M. ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. **Cuadernos del Cilla**, n. 7/8, 2005-2006.

DOUBROVSKY, S. **Fils**: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

_____. **Un Amour de soi**. Paris: Hachette, 1990 (1982)

_____. **Un homme de passage**. Paris, Grasset, 2011.

_____. “O último eu”. In: NORONHA, J. M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

FACIOLINCE, H. A. **Traiciones de la memoria**. Colombia: Alfaguara, 2010

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

FERRO, T. **O pai da menina morta**. São Paulo: Todavia, 2018.

FIGUEIREDO, E. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção? **Interface Brasil/Canadá**, Rio Grande, n. 7, p. 55-70, 2007.

HIDALGO, L. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. In: **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 15/1, jan-jun 2013. p. 218-231.

KLINGER, D. “Escrita de si como performance”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, 2008. p. 11-30.

LECARME, J. "Autofiction: un mauvais genre?". In: **Autofictions & Cie**, *RITM*, 6, Université de Nanterre, 1994.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique: nouvelle édition augmentée**. 1975. Paris: Édition du Seuil, 1996.

_____. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, 2013.

LEVY, T. S. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LIMA, B. Por que você mistura tudo? Autoficção em *Algum lugar*, de Paloma Vital. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 20, 2018.

LÍSIAS, R. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2012.

_____. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2013.

MARTINS, A. F. Os perfis da literatura de introspecção: o diário em Virgílio Ferreira e a autoria na autoficção. **Revista Desassossego**, v. 9, p. 125-139, 2013.

NORONHA, J. M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

SEIXAS, H. **O oitavo selo – quase romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VIDAL, P. **Algum lugar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

VILAIN, P. **Défense de Narcisse**. Paris, Grasset, 2005.