

AS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DE FOUCAULT COMO EXPLICAÇÃO PARA A SISTEMATIZAÇÃO DA INCOMPATIBILIDADE NA LEITURA DA AUTOFICÇÃO

Edson Ribeiro da Silva (professor do mestrado em Teoria literária da UNIANDRADE)

RESUMO

Michel Foucault tratou das “escritas de si” em um estudo diacrônico. O eu pode se manifestar através de inúmeras modalidades de escrita ou gêneros textuais, como a autobiografia e o diário. Beatriz Sarlo, ao criar a expressão “guinada subjetiva”, referia-se a uma tendência atual de olhar para si através do passado, que faz da memória uma ancoragem na realidade. Atualmente, os teóricos da autobiografia, continuadores de Philippe Lejeune, também atentam para a autoficção como uma modalidade literária exemplar desse olhar interior ou dessa guinada subjetiva. Em *A arqueologia do saber*, Foucault trata do que chama de “estratégias discursivas” e, entre elas, dos “pontos de incompatibilidade” e dos “pontos de convergência”, elementos que explicam a razão de dois tipos de enunciação, ou dois conceitos, conviverem em uma formação discursiva. Aquilo que chama de “ou bem isso... ou bem aquilo” pode ser enxergado como um modo discursivo de se explicar a natureza dupla e ambígua da autoficção: ser autobiografia e ficção ao mesmo tempo, em uma configuração que corresponde a uma modalidade literária marcada por uma alternância que a personaliza. A guinada subjetiva, manifestada na autoficção, pode encontrar nas estratégias discursivas de Foucault um modo de explicitação: chega-se aos tais “pontos de ligação de uma sistematização”, onde elementos incompatíveis ficam sendo equivalentes. Objetiva-se, portanto, aqui, um modo de aplicar tais conceitos ao que se tem definido como pacto de leitura ambíguo da autoficção. A transformação da incompatibilidade em convergência permanece como estratégia discursiva, que remete ora à memória, ora à invenção.

Palavras-chave: Foucault. Estratégias discursivas. Escritas de si. Autoficção.

FOUCAULT'S DISCURSIVE STRATEGIES AS AN EXPLANATION FOR THE SYSTEMATIZATION OF INCOMPATIBILITY IN READING SELF-FICTION

ABSTRACT

Michel Foucault dealt with “self-writing” in a diachronic study. The self can manifest itself through innumerable types of writing or textual genres, such as autobiography and the diary. Beatriz Sarlo, in creating the term “subjective twist”, referred to a current tendency to look at oneself through the past, which makes memory an anchor in reality. Presently, autobiography theorists, continuers of Philippe Lejeune, also regard self-fiction as an exemplary literary modality of this inner gaze or subjective twist. In *The archeology of knowledge*, Foucault deals with what he calls “discursive strategies” and, among them, “points of incompatibility” and “points of convergence”, elements that explain the reason for two types of enunciation, or two concepts, live in a discursive formation. What he calls “either this ... or that” can be seen as a discursive way of explaining the double and ambiguous nature of self-fiction: being autobiography and fiction at the same time, in a formation that corresponds to a literary modality marked by a toggle that personalizes it. The subjective twist, manifested in self-fiction, can find in Foucault’s discursive strategies a mode of explicitation: one arrives at such “connecting points of a systematization”, where incompatible elements are equivalent. Therefore, the objective here is a way of applying such concepts to what has been defined as an ambiguous reading pact of self-fiction. The transformation of incompatibility into convergence remains a discursive strategy, which sometimes refers to memory, sometimes to invention.

Keywords: Foucault. Discursive strategies. Self-writing. Self-fiction.

INTRODUÇÃO

As oscilações nos modos através dos quais a autoficção tem sido focalizada manifestam, em comum, o fato de ela ser vista como parte de uma atenção dada à subjetividade. Os motivos pelos quais essa atenção acontece ainda têm dependido de posicionamentos teóricos que perseguem, na literatura, o esforço pela representação de uma realidade que se quer objetiva, exterior, com uma conseqüente crítica a estéticas mais subjetivas, ou que veem nesse recrudescimento das escritas de si uma tentativa de valorização do indivíduo diante de uma sociedade que desistiu do particular e que cria cada vez mais mecanismos para que o sujeito se disperse na coletividade. Dessa forma, as tentativas de focalização da autoficção têm dependido muito do modo pelo qual se definem os limites do que seja essa modalidade literária. Afinal, a autoficção não pode ser definida como um gênero, já que gêneros literários estabelecidos, como o romance e o conto, podem ser reconhecíveis como textos autoficcionais por características que não negam aquelas que estão cristalizadas neles. Dizer-se “romance autoficcional” é algo diferente de se dizer “romance-diário”: aqui, há um sub-gênero; lá, uma possibilidade de pacto.

Se, em princípio, o conceito de autoficção se referia à possibilidade de uma narrativa ter, como idênticos, através do mesmo nome, o autor, o narrador e o protagonista, a evolução daquele tem levado, cada vez mais, a uma dessemelhança, em vez de a uma identidade: trata-se de uma oscilação no pacto de leitura, que faz com que aquela seja reconhecida, pelo leitor, ora como autobiográfica, ora como ficcional. Na verdade, é nessa duplicidade do pacto de leitura que os limites dessa modalidade literária têm sido detectados. Uma leitura que faz com que os modos de recepção do texto oscilem, mas que fazem dessa duplicidade algo que ocorre de modo concomitante. Não há, no texto autoficcional, uma alternância delimitada entre se assumir como autobiografia ou como ficção; o que ocorre é que essas duas possibilidades de pacto de leitura ocorrem no texto como tal, em sua configuração como linguagem artística.

A literatura já foi abordada amplamente, como discurso, por Mikhail Bakhtin. O teórico russo vê na linguagem literária, sobretudo no romance, a condição de discurso secundário, ou seja, ela se constitui através da assimilação, para si, dos diversos discursos que formam o universo da linguagem verbal. A linguagem literária é, portanto, parasitária. A ideia bakhtiniana pode ser reconhecida no modo como Michel Foucault formula suas ideias acerca do discurso. Se a narrativa literária não pode, para Bakhtin, ser constituída por um discurso específico dela, para Foucault essa característica é da natureza da linguagem como tal.

Sendo parasitário, o texto literário está constituído por formações discursivas que podem ser reconhecidas em seus universos discursivos, através de uma arqueologia que vê, na assunção daquelas, aquilo que o próprio Foucault definiu como “estratégias discursivas”, ou seja, recursos linguísticos assumidos por aquele que se coloca na condição de produtor de enunciados. Escolher estratégias é algo que caracteriza a intencionalidade estética do texto literário. Portanto, não se pode desvincular o modo pelo qual o texto literário se constitui do modo pelo qual Foucault descreve a origem e as especificidades das formações discursivas.

No caso específico da autoficção, chama a atenção o modo pelo qual, ao tratar das estratégias discursivas, em *A arqueologia do saber*, Foucault acaba por esmiuçar o modo como, intencionalmente, um autor pode assumir o pacto de leitura ambíguo como estratégia que orienta tanto a configuração do texto quanto sua recepção. Ser ao mesmo tempo autobiografia (relato de fatos reais através da memória) e ficção (invenção de fatos através do imaginário), sem que os limites entre ambas estejam definidos, define a autoficção como uma modalidade literária que pode ser compreendida a partir daquilo que Foucault (2013, p. 73) chama de “difração” ou “pontos de incompatibilidade”, ou seja, os modos como discursos considerados incompatíveis ou de natureza divergente podem aparecer em uma mesma formação discursiva. Assim também, o que o filósofo chama de “pontos de convergência” mostra como essa incompatibilidade convive lado a lado quando uma formação deixa de ser apenas “só isso” ou “só aquilo” e passa a ser as duas coisas opostas ao mesmo tempo. As estratégias que permitem essa convivência foram agrupadas sob o conceito de “pontos de ligação de uma sistematização”, ou seja, elas resultam em um modo sistematizado de fazer com que divergentes se justaponham e formem uma unidade enunciativa. Se essa divergência

explica como uma modalidade pode ser reconhecida exatamente porque, nela, não se precisa a natureza real ou ficcional do que se narra, mas se sabe que elas correspondem a pactos diferentes de leitura, a convergência explica como um texto literário pode ser constituído a partir dessa oscilação, que fica sendo ambiguidade. Esses pontos de ligação tornam possível um pacto de leitura que faz da ambiguidade uma condição estética e artística. Estética, no que se refere à leitura; artística, no que se refere à configuração do texto pelo autor (ISER, 1996).

A partir de Philippe Lejeune, é possível que se entenda a autobiografia como um gênero marcado por regularidades discursivas, que tornam reconhecíveis as intencionalidades estéticas e artísticas que, como fenômenos pré-discursivos, condicionam a elaboração da obra (artística) e sua recepção (estética). Os eventos que, narrados como uma sequência temporal, são formadores de uma personalidade, possibilitam que a autobiografia os torne regularidades já esperadas pelo leitor. Por isso, a autobiografia manifesta estratégias que se definem como “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2014). Já a ficção dá origem a inúmeros gêneros, mas é uma condição de leitura, que Lejeune define como “pacto romanesco” (LEJEUNE, 2014, p. 68) e não um gênero. Ou seja, a ficção não possui regularidades discursivas. Não há uma expectativa do leitor que acabe por configurar o discurso do texto ficcional.

No entanto, o fato de a narrativa literária assumir discursos diversos faz com que ela assuma, por exemplo, os que caracterizam as escritas de si, como a autobiografia. Se o romance já havia adotado as regularidades discursivas da autobiografia como estratégia artística, os gêneros que se querem autoficcionais assimilam, dela, a possibilidade de o extradiscursivo, ou extraliterário, evidenciar que o narrado ocorreu de fato com o autor. Como ficção, não existe a obrigatoriedade de o texto se configurar a partir de regularidades discursivas, como a ordem de eventos frequente na autobiografia. Marcada pela possibilidade de reconhecimento do extradiscurso, a autoficção consegue que isso ocorra ora de modo inequívoco ora de modo impreciso. Resultado estético a que se chega através de uma elaboração artística que é a escolha dos discursos já existentes. Assim, a autoficção não poderia representar um discurso novo. Ela é a possibilidade de uma modalidade de pacto de leitura que antes não era explicitada na superfície no texto. A ficção autobiográfica não era performática.

A leitura de obras autoficionais, a partir dos conceitos de Foucault que explicitam algumas estratégias discursivas, evidencia como a ambiguidade pode ocorrer na recepção e na elaboração delas. A incompatibilidade que se torna convergência acaba por definir a autoficção, essa modalidade literária que tem sido objeto de abordagens que oscilam. Uma oscilação que tem sempre em comum a aceitação da ambiguidade do pacto de leitura e a filiação da modalidade ao que Beatriz Sarlo (2007) definiu como “guinada subjetiva”, ao focalizar a atenção que se tem dado às escritas de si como tentativa de encarar o eu como uma subjetividade efetiva e não ilusória. A subjetividade da autoficção é, evidentemente, artística e, por isso, consegue ser estética sem que a recepção necessite da identificação categórica da relação das formações discursivas com a realidade extraliterária. A subjetividade do autor, como memória, reconhecimento de si, pode conviver com a exterioridade da invenção ficcional como imaginário.

O PACTO DE LEITURA COMO INTENCIONALIDADE DO AUTOR

É recorrente que se critique Philippe Lejeune por uma visão unívoca do autor, uma recorrência à unidade do sujeito que enuncia a obra literária. O autor, em Lejeune, não aparece como morto nem como posição assumida por quem adota um discurso que não é seu. A autoria acaba por ser o elemento que determina o modo como o texto pode e deve ser apreendido. O texto, como propriedade do autor, depende de sua intenção. Ela faz com que a recepção, pelo leitor, não dependa da palavra como unidade semântica demarcada. A recepção precisa do reconhecimento dessa intencionalidade para que ela defina os trilhos sobre os quais a leitura deve correr. E Lejeune acredita no autor como subjetividade. Ao definir a autobiografia em relação ao autor como “história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16), o que o teórico coloca em seu estudo é a possibilidade de um sujeito reconhecer-se como tal e representar-se da mesma forma, através da identidade entre autor, narrador e protagonista em uma narrativa em que a memória é tomada como verdade.

Lejeune é criticado por crer na unidade do sujeito que enuncia, como autor, em um momento em que prevalece a crença na falência da ideia de autor como responsável pelo

sentido do texto e como criador dos discursos que nele aparecem. Assim, *O pacto autobiográfico* repousaria sobre um princípio hermenêutico já descartado na época da elaboração dos ensaios que Lejeune destina à autobiografia. Há quem veja na atenção dele para com o sujeito um mérito. Outros têm na unidade do sujeito, que se corporifica como autor de autobiografia, um anacronismo que limita seus estudos a algo próximo do senso comum. O pacto autobiográfico seria uma insistência em ver, no autor, o sujeito cartesiano, descartado no pensamento pós-moderno. O eu unitário do pensamento cartesiano destoaria de pressupostos epistemológicos atuais, que o pacto autobiográfico teria ignorado.

Lejeune está mais próximo daquele pensamento que Foucault (2010, p. 5) estabelece ao tratar as escritas de si como possibilidade de olhar para si mesmo, algo que aparece no “conhece-te a ti mesmo” socrático, conforme demonstrado em *A hermenêutica do sujeito*, de um modo que faz da narrativa sobre si mesmo uma possibilidade de desvelamento daquilo que compõe as particularidades do indivíduo. Os momentos históricos em que se inserem as práticas da escrita de si como olhar interno corresponderiam a etapas da constituição de um sujeito que pensa e que se observa como eu. A autobiografia, conforme observada por Lejeune, corresponde, de fato, a uma possibilidade de olhar interno que faz da memória um recurso seguro de estabelecimento do verdadeiro sujeito, como autor. A crença na verdade do rememorado também havia passado, na época em que Lejeune formula as bases para o conceito de pacto autobiográfico, por uma reformulação que tornava a memória falível, baseada em escolhas até mesmo inconscientes e não na objetividade. É uma característica que os críticos do teórico acentuam e que é universalizada por quem nega a possibilidade de verdade da narrativa autobiográfica. Estar diante de uma garantia de verdade do narrado graças à memória significaria acatar um engodo, situação que seria a base para uma recepção ingênua do texto em que o autor se coloca como sujeito da narrativa.

Diante de um contexto em que a crença na subjetividade e na verdade objetiva da memória, assim como no valor semântico da palavra, eram negados, uma insistência na subjetividade de quem narra porque rememora poderia se tornar, outra vez, um posicionamento ingênuo. No entanto, quando Beatriz Sarlo (2007, p. 9s) formula o conceito de “guinada subjetiva” como possibilidade de explicar uma atenção que estaria em voga para

o eu, para a exposição de uma subjetividade na qual se acredita, tal conceito passa a ser inserido em análises dos modos pelos quais essa atenção tem se manifestado. Para a teórica argentina, essa atenção se manifesta, de modo evidente, nas escritas de si e no modo como elas têm sido usadas para o estabelecimento de uma verdade através da narrativa. Desse modo, se as escritas de si fazem da memória a sua matéria-prima, elas teriam como intenção a demonstração de verdades que se apoiam na memória e não no imaginário. Os críticos de Sarlo também poderiam acusá-la de ser ingênua ao estabelecer essa atenção para o autobiográfico como uma intenção de se ser fiel à verdade. Afinal, ela trata de uma guinada subjetiva como atenção ao narrador que se posiciona e se exhibe como sujeito. Crer que existe um sujeito cartesiano, que se dedica a narrar a partir do conhecimento de si, alivia Sarlo de acatar as visões teóricas acerca da inexistência daquele como um problema que desqualificaria a sua explicação de um fenômeno. Afinal, existe uma distância entre a visão pós-moderna do sujeito, apoiada, entre outros princípios, na noção de discurso elaborada por Foucault, e o modo como uma sociedade atual manifesta sua atenção para o si-mesmo pela exposição dele através, entre outros meios, da narrativa autobiográfica.

Torna-se evidente a aproximação da guinada subjetiva, de Sarlo, do pacto autobiográfico, de Lejeune. Partindo do sujeito, como premissa, chega-se ao leitor, como concretização daquele na recepção. A autobiografia, como escrita de si que observa o sujeito, está mais próxima daquela centralidade que via o autor como capaz de representar-se, através da memória, narrada em primeira pessoa e que tem ele próprio como objeto, que das manifestações de exteriorização do eu através da imagem. O olhar interno assumiu a primeira pessoa como forma de aproximação do testemunho, de veridicção através do atrelamento do sujeito ao objeto. Ela passa a ser uma garantia de objetividade que supera aquela buscada pelo discurso científico. A identidade entre autor, narrador e protagonista é vista como fundamento para que o pacto autobiográfico ocorra.

Lejeune havia separado essa possibilidade de crença na verdade do narrado, que ocorre no pacto autobiográfico, da adoção da narrativa como invenção, ou seja, aquilo que define como “pacto romanescos” (LEJEUNE, 2014, p. 68) corresponderia a formas de o leitor reconhecer, naquilo que lê, a natureza ficcional do texto. Ficção, novamente, corresponde a

um tipo de pacto de leitura. A ideia não era nova. Estava, por exemplo, em teóricos como John R. Searle, que fazia dela uma possibilidade de ato de fala. A ficção residiria numa intencionalidade que é anterior à elocução do enunciado. Searle (2002b, p. 95s) , em “O estatuto lógico do discurso ficcional”, evidencia que o texto ficcional não possui especificidades linguísticas que o tornem reconhecível como tal. O mesmo enunciado pode ser produzido com intenções de ser verdade ou de ser ficcional. Searle (2002a, p. 1s) fala na intencionalidade como “direcionalidade” que orienta a recepção do texto. A recepção repousa sobre a percepção da intencionalidade de quem o produz. Quem enuncia com intenção de que seu enunciado seja recebido como verdade, no sentido de realidade existente fora dele, assume o compromisso de demonstrar, fora do âmbito linguístico, aquilo que comprova sua natureza como verdadeira. É uma convenção que pode ser entendida, sem dúvida, como pacto de leitura. É evidente que essa convenção está presente no pacto autobiográfico. Lejeune a apontava. Para Searle, quem produz enunciado ficcional faz o leitor perceber que ele não intenta provar a veracidade do que narra. Essa convenção se aproxima, sem dúvida, do pacto romanesco, de Lejeune. Por isso, o teórico francês faz com que ele não repouse sobre a identidade entre o autor e a protagonista. O narrador, como instância interna, goza de uma fluidez que torna possível que ele seja identificado ora com o autor, ora com o protagonista. Possibilidades de que a narrativa ficcional faz uso e que são percebidas pelo leitor que acata o pacto romanesco. No entanto, Lejeune não vê a possibilidade de identidade entre autor, narrador e protagonista nessa modalidade de pacto.

Foi para provar que essa possibilidade de identidade se estendia à narrativa ficcional que Serge Doubrovsky escreveu seu romance *Fils*, que ele mesmo definiu como “autoficção”, no final da década de 1970. Um romance em que autor, narrador e protagonista possuem o mesmo nome, mas que recorre ao paratexto, ou seja, à categorização como “romance”, para que ele não seja, de imediato, lido como autobiografia. Doubrovsky (2014, p. 111s) enfatiza, ao tratar do próprio texto, a natureza oscilante do pacto de leitura que tal identidade entre autor, narrador e protagonista assume ao ser utilizada para especificar uma narrativa que deve ser lida como romance, ou seja, como ficção. A mesma ênfase é utilizada pelo autor para evidenciar, ao seu leitor, os limites imprecisos entre a verdade do narrado, comprovada através

do incentivo para a atenção à realidade extralinguística, ou seja, os fatos de sua biografia, e a invenção, através do imaginário, daquilo que o leitor não poderia identificar como real pelo olhar para fora do texto. Evidenciar que se é impreciso, deixar clara a indefinição, corresponde a um pacto de leitura. Tratava-se de uma modalidade nova de pacto. Não garantir ao leitor a comprovação da verdade do narrado, enquanto se requer, dele, que reconheça naquilo que lê os fatos que, de alguma forma, se evidenciam como biográficos. Ou é isto ou é aquilo, sendo os dois ao mesmo tempo. A autoficção requer um leitor que enxergue nessa modalidade literária aquilo que Diana Klinger chama de “*performance*” ou uma “*dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*” (KLINGER, 2012, p. 49. Grifos da autora) , ou seja, uma encenação do sujeito da narrativa como autor. Este se exhibe não apenas na interioridade do texto, porque precisa que seu leitor identifique fatos biográficos, reais, no que narra. A autoficção acaba, ao longo dos seus desdobramentos, por gerar modos midiáticos diversos de ostentação da vida pessoal do autor.

Uma escrita performática, que se desdobrou em várias possibilidades de configuração estética. A identidade entre autor, narrador e protagonista, no texto ficcional, que deu origem ao conceito de autoficção, já não é mais enxergado como condição para a autoficcionalidade. Tanto que o conceito tem sido aplicado àquelas modalidades narrativas já conhecidas antes dos estudos de Lejeune e do romance de Doubrovsky, como a ficção autobiográfica, ou estendido a novas categorizações das escritas de si, como a autobiografia ficcional. O que tem sobrado do conceito original é a natureza oscilante e imprecisa do pacto de leitura. Manuel Alberca chamou de “pacto ambíguo” o que outros já definiram a partir de outros termos que evocam duplicidade, alternância, como “anfíbio” e “oximórico”. O pacto ambíguo, conforme Alberca (2007), pode ser estendido a essas modalidades de escritas de si em que o autobiográfico, como verdadeiro, se mistura ao ficcional, como invenção. O teórico é profícuo ao categorizar possibilidades dessa ambiguidade ficar explicitada no pacto de leitura, ou seja, na intenção que antecede a elaboração do texto e que orienta sua recepção.

É preciso lembrar que a recorrência de uma intencionalidade como elemento que norteia a elaboração da obra literária e que tenta orientar sua leitura já foi criticada, de modo

enfático, por Antoine Compagnon. Embora se insista na existência de uma intenção que pode ser reconhecida pelo leitor, aquela pode ser colocada na mesma condição de falível, como tantas teorias já haviam falado sobre a natureza real da memória. Ou seja: “o sentido de uma obra não é, necessariamente, idêntica à intenção do autor e é mesmo provável que não o seja” (COMPAGNON, 2010, p. 81). Novamente, uma crítica à crença na possibilidade de que o autor tenha controle sobre os sentidos que seu texto suscitam. Essa ideia tornaria a noção de pacto de leitura uma falácia. No entanto, ela está presente em inúmeras abordagens teóricas acerca da recepção do texto literário, sejam cognitivistas, semióticas, recepcionais. Muito já se falou sobre a necessidade de se reconhecer a intenção do autor como condição incontornável para que a recepção tenha êxito. O pacto nega uma deriva absoluta para os sentidos.

O pacto autoficcional seria uma dessas condições incontornáveis para que o leitor não apreenda o texto como autobiografia ou ficção puras. Já foi ironizado, ao mesmo tempo que visto como inarredável: “É quando o pacto com o diabo se efetua que a autoficção concretiza sua proposta de autonomia absoluta de escrita do real como ficção” (VIEIRA, 2017, p. 202). O “real como ficção” já é, por natureza, um oxímoro. Trata-se de ser um ou outro no mesmo texto, mas oscilando, na sequência do narrado, entre ser reconhecido como um ou como outro. A autoficção não permitiria, como recepção nem no plano estético nem no plano artístico, que apenas uma dessas possibilidades ocorresse. Ela precisa que a elaboração da obra já contenha a duplicidade, como configuração artística que prevê uma recepção tal como intencionada.

PACTO AMBÍGUO E ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS

Muitas vezes já apontaram uma tendência ao narcisismo como característica da narrativa literária atual. Esse narcisismo é visto como um exacerbamento da valorização do subjetivo diante da objetividade representada pelo olhar para o outro. A narrativa em primeira pessoa, aquela que, conforme Bakhtin, assumiu para si os formatos dos gêneros em que o autor fala de si, abandonando a tão exaltada exotopia, ou seja, a visão totalizadora de que o

narrador em terceira pessoa dispõe em relação ao seu herói, exemplifica a natureza parasitária do discurso literário. Ou seja: “Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar em gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance” (BAKHTIN, 2015, p. 108), mas ocorre uma incorporação daqueles gêneros que possuem, como textos sem intenção artística ou ficcional, um discurso que os particulariza: “Além disso, existe um grupo de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades particulares de gêneros de romance” (BAKHTIN, 2015, p. 108), e esse grupo tem nas escritas de si a maior parte das formas cristalizadas e reconhecíveis como expressão da verdade, sobretudo porque enunciadas por um autor que, ao se reconhecer como sujeito, troca a visão ficcional exotópica pelo realismo da indeterminação do homem diante do próprio futuro e de sua assunção do passado como algo que se pode dominar:

São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. Todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas, etc.). Cada um desses gêneros têm suas formas verbo-semânticas de assimilação de diversos aspectos da realidade. (...) Todos esses gêneros que integram o romance inserem nele as suas linguagens e por isso estratificam a sua unidade linguística e, a seu modo, aprofundam a sua natureza heterodiscursiva (BAKHTIN, 2015, p. 108-109).

O heterodiscurso está a um passo daquilo que Foucault chama, em *A arqueologia do saber*, de “formações discursivas”, entendendo-se estas como procedimentos linguísticos estratificados dentro de universos discursivos. Em Bakhtin, essa possibilidade de um discurso próprio, ou primário, é algo de que a literatura, tomando-se o romance como paradigma, não dispõe. Por isso, o heterodiscurso romanesco não mais é que a impossibilidade de o romance constituir-se de um discurso próprio. Foucault vê nessa natureza das formações discursivas como algo já-dito, que pertence ao coletivo, a impossibilidade de um autor de enunciado ou de texto ser ele próprio a origem da sua linguagem. Em Bakhtin, existem formas verbo-

semânticas específicas que personalizam os gêneros de escritas de si incorporados pelo romance.

A heterodiscursividade de Bakhtin, aplicada ao romance, pode ser vista como o modo como os textos se constituem, em todos os âmbitos discursivos, quando se está diante das formações discursivas de Foucault. Tomar para si a fala do outro faz, segundo Bakhtin, que a ficção se configure conforme as especificidades linguísticas daqueles gêneros que ele assimila. Trata-se de um processo que separa discursos primários de secundários e que admite que a escrita de si possa dispor de uma discursividade através da qual despontaria uma subjetividade efetiva. O otimismo de Bakhtin é o mesmo que Lejeune assume ao tratar dos processos pelos quais um sujeito-autor pode falar de si na autobiografia. O olhar para si atinge aquelas dimensões da memória que, no teórico francês, trazem consigo a veracidade do fato lembrado porque efetivamente ocorreu. E o autor da autobiografia se compromete, através do pacto autobiográfico, em ser fiel a essa veracidade do fato conforme ele é recuperado pela memória.

Diante dessas abordagens, o otimismo de Bakhtin e de Lejeune encontra um suporte na separação que, segundo ambos, existe entre os modos de enunciar nos gêneros de escrita de si e nos ficcionais. Se o romance e a ficção em geral, em ambos, é caracterizada por um fingimento que faz com que se imite a linguagem do extraliterário, enquanto se evidencia a natureza de invenção daquilo que se narra, a autobiografia, em Lejeune, e os gêneros de escritas de si imitados, em Bakhtin, são caracterizados por uma discursividade subjetiva que manifesta, de modo efetivo, a constituição de um sujeito. No entanto, são modos diferentes de narrar. Em Bakhtin, a diferença reside entre se ser um discurso real ou se ser uma imitação; em Lejeune, reside na diferença entre os pactos de leitura assumidos, e tem na identidade entre autor, narrador e protagonista uma especificidade possível somente na autobiografia pura.

A autoficção destoa tanto da condição descrita por Bakhtin como daquela descrita por Lejeune. Não pode ser uma imitação de um discurso primário, como fingimento; o que há de autobiográfico na autoficção assume a condição de discurso efetivo da escrita de si autobiográfica, mesmo quando a obra opta por uma elaboração mais complexa do foco

narrativo ou da temporalidade, como ocorre em *Verão*, de J. M. Coetzee, ou em *Divórcio*, de Ricardo Lísias. Essa escrita assume recursos de veridicção que extrapolam a identidade entre nomes e recorre quase sempre a elementos extratextuais. Ou seja, a oscilação entre verdade e invenção suplanta a identidade entre nomes como marca que especifica. Dessa forma, não se pode resumir a configuração discursiva da autoficção à identidade proposta por Lejeune para a autobiografia pura, assim como não se pode acatar a impossibilidade de um pacto romanesco coexistir com essa identidade.

A autoficção está, na sua natureza de justaposição de elementos díspares, naquela condição apontada por Michel Foucault no capítulo de *A arqueologia do saber* dedicado às “estratégias discursivas” e que aparece após aquele dedicado às “formações discursivas”. Tanto um quanto o outro se inserem na parte dedicada ao que se chamou de “regularidades discursivas”, expressão que resume uma descrição de como o discurso ocorre na prática com a linguagem. As estratégias descritas por Foucault fazem parte dessas regularidades. Não se está diante de um fenômeno isolado. O capítulo “A formação das estratégias” dedica um extenso comentário, logo no início, a esses fenômenos que aqui podem ser apontados como ferramentas para se descrever o modo como a autoficção não separa o que estava disperso em Bakhtin e antagônico em Lejeune. Ser autobiografia e ficção, verdade e invenção, discurso efetivo ou fingido é algo que não se dissocia na autoficção. Trata-se de uma configuração discursiva que necessita de estratégias para que se efetive. Essas estratégias podem ser as que ocorrem em obras como *Diário da queda*, de Michel Laub, em que há uma identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, e a conseqüente recorrência a elementos extradiscursivos, biográficos, que o texto instiga o leitor a buscar. O formato de diário, nele, refere-se a anotações curtas que, convencionalmente, não ocorrem numa escrita de si íntima. O registro, para o leitor, de informações de caráter histórico, evidenciam a intenção de se escrever para um leitor e de se fingir uma configuração de um gênero que não se pretende ser. Estratégia ficcional, mas que se ancora na realidade, tal qual a identidade do narrador-protagonista com o autor:

1.

Dos seiscentos e cinquenta judeus deportados para Auschwitz junto com Primo Levi, seiscentos e trinta e oito morreram em menos de um ano. Dos doze que sobraram, Primo Levi foi o único a escrever um livro, *É isto um homem?*. Ao contrário de meu avô, ele se preocupou em registrar cada detalhe da rotina do campo, sua chegada, em 1944, até a libertação pelo Exército Vermelho já no fim da guerra.

2.

Antes de *É isto um homem?*, não se sabia que botaram uma placa na entrada de Auschwitz, ao lado de uma torneira: *não beber, água poluída*. O regulamento proibia dormir de casaco, ou sem ceroulas, ou sair do bloco com a gola levantada, ou deixar de tomar ducha nos dias marcados (LAUB, 2011, p. 76).

Imitar escritas de si é estratégia discursiva da autoficção. Algo que exacerba uma natureza de fingimento que é constitutiva da ficção, e que na autoficção implica também em proximidade com o real. Assumir uma configuração de escrita para si mesmo, enquanto se inserem nela informações necessárias para que um leitor, um outro, possa compreender essa escrita pessoal representa uma estratégia que é discursiva e que resulta em estranhamento estético.

Tais estratégias variam. Assim também as que ocorrem em *Verão*, em que autor e protagonista se identificam pelo mesmo nome, mas em que aparecem inúmeros narradores falando desse Coetzee jovem que se tornou, para surpresa deles, um escritor consagrado. Em ambos, o paratexto informa que se trata de romances. Mas Coetzee busca estratégias, no interior do texto, que tornam complexa a relação entre ficção e dado autobiográfico:

Então, falo com franqueza: quanto ao diálogo, eu estou inventando enquanto falo. O que deve ser permitido, eu suponho, uma vez que estamos falando de um escritor. O que estou contando pode não ser ao pé da letra, mas é fiel ao espírito da coisa, isso eu garanto (COETZEE, 2010, p. 39).

Ou ainda no trecho seguinte, em que já existe uma indicação de paratexto, o que dispensaria o leitor de uma consulta a categorizações exteriores ao texto. Mas é uma indicação ambígua, um fingimento:

Não era essa a história que o senhor queria ouvir, não é? Queria ouvir outra história para o seu livro. Queria ouvir sobre o romance entre o seu herói e a linda bailarina estrangeira. Bom, não estou lhe dando o seu romance, estou dando a verdade. Talvez verdade demais. Talvez tanta verdade que não haja espaço para isso em seu livro. Não sei. Não me interessa (COETZEE, 2010, p. 193).

Essa ambiguidade estratégica é explicada por Foucault de um modo que faz com que a autoficção pareça menos uma invenção que desafia as categorizações que um fenômeno discursivo passível de descrição a partir daquilo que, desde o princípio, o filósofo já categoriza como uma “regularidade”. A ambiguidade do pacto, que pode ser visto como oximórico ou anfíbio, encontra uma funcionalidade quando ela aparece como uma regularidade discursiva.

Em princípio, Foucault fala acerca da convivência, em uma formação discursiva, daquilo que costuma ser entendido como impossível de ser juntado, de fazer parte de um fenômeno que precisa ser recebido, apreendido, como é o caso da linguagem. Assim:

Determinar os *pontos de difração* possíveis do discurso. Tais pontos se caracterizam inicialmente como *pontos de incompatibilidade*: dois objetos ou dois tipos de enunciação, ou dois conceitos, podem aparecer na mesma formação discursiva, sem poderem entrar – sob pena de contradição manifesta ou inconsequência – em uma única e mesma série de enunciados (FOUCAULT, 2013, p. 73).

Existe a difração, como possibilidade de quebra da uniformidade do discurso. A contradição aparece, ao se falar dos pontos de incompatibilidade, como um efeito não desejado, uma consequência imprevista numa série de enunciados. Os dois tipos de enunciação remetem ao caráter ambíguo, que na autoficção é efeito ambicionado. Ser real e invenção, antes de ser pacto de leitura, é configuração discursiva, presente como materialidade do texto. Posteriormente, essa materialidade se estende ao paratexto, que acaba por definir uma categoria genérica ao texto, como romance ou conto, sobretudo, mas não como autobiografia. A incompatibilidade é estratégia assumida. O que torna possível, assim, que uma modalidade narrativa como a autoficcional funcione, tenha sua recepção tanto estética quanto artística passível de sucesso?

Após abordar a incompatibilidade como esses elos que juntam sequências de enunciados e que poderiam resultar na falência do texto, Foucault aborda os pontos em que essa natureza incompatível se agrega, ainda dentro de pontos de difração:

Caracterizam-se, em seguida, como *pontos de equivalência*: os dois elementos incompatíveis são formados da mesma maneira e a partir das mesmas regras; suas condições de aparecimento são idênticas; situam-se em um mesmo nível; e ao invés de constituírem uma pura e simples falta de coerência, formam uma alternativa: mesmo que segundo a cronologia não apareçam ao mesmo tempo, que não tenham tido a mesma importância, e que não tenham sido representados, de modo igual, na população dos enunciados efetivos, apresentam-se sob a forma de "ou bem isso... ou bem aquilo" (FOUCAULT, 2013, p. 73).

A incompatibilidade torna-se uma alternativa, escolha deliberada, que pode ser focalizada como equivalência. Ser percebido como "ou bem isso... ou bem aquilo" é um modo de o pacto ambíguo se justificar como formado a partir das mesmas regras, que são aquelas que o leitor reconhece como intencionadas pelo autor. As regras que presidem à elaboração do texto e que o autor deixa serem percebidas como recepção adequada baseiam-se nessa identidade das condições de aparecimento daqueles elementos que, antes, pareciam incompatíveis. Se em uma autobiografia pura essas condições seriam vistas como falha técnica do autor, na autoficção elas são necessárias. O leitor perseguido pelo autor de autoficção deve entender que tais elementos incompatíveis na verdade formam a coerência da modalidade literária ambígua.

Ao falar sobre as estratégias da cronologia, que podem dispor os elementos da realidade e da ficção de modos diversos, como em *Verão*, Foucault mostra a possibilidade de desdobramentos a partir desses pontos de equivalência. São pontos que, na narrativa autoficcional, possibilitam o deslizamento da verdade para a invenção, a alternância da atenção para o paratextual e o extratextual (ou extraliterário) e a para a própria configuração do texto como performance artística do autor. Foucault acaba por definir assim essa possibilidade de complementaridade entre o que, em princípio, parecia inconciliável:

Finalmente, caracterizam-se como *pontos de ligação de uma sistematização*: a partir de cada um desses elementos, ao mesmo tempo equivalentes e incompatíveis, uma série coerente de objetos, formas enunciativas, conceitos, foram derivados (eventualmente, com novos pontos de incompatibilidade em cada série). Em outros termos, as dispersões estudadas nos níveis precedentes não constituem simplesmente desvios, não-identidades, séries descontínuas, lacunas; podem chegar a formar subconjuntos discursivos – os mesmos aos quais, habitualmente, se dá uma importância maior, como se fossem a unidade imediata e a matéria-prima de que são feitos os conjuntos discursivos mais vastos ("teorias", "concepções", "temas") (FOUCAULT, 2013, p. 73).

Ao se falar de uma sistematização, justifica-se a possibilidade de uma modalidade literária, como a autoficção, ser reconhecida a partir da convivência sistêmica daquilo que já havia sido separado como específico de gêneros diversos, marcados por intenções opostas. Afinal, quem atenta para obras autoficcionais depara com esses pontos de ligação de uma sistematização, em que a oscilação entre o relato autobiográfico e a invenção torna indiscernível onde ocorrem os limites e de que maneira a mudança é possível, sem que a série de enunciados perca sua unidade artística. As dispersões não seriam desvios, no sentido de defeitos, contradições imprevistas. Como difração, os pontos de ligação de uma sistematização correspondem a uma estratégia discursiva calculada: o discurso que se constrói a partir de equivalências e de incompatibilidades precisa daquelas unidades discursivas mínimas, como a presença da primeira pessoa ou de identidades onomásticas, assim como de unidades maiores, como a sequência de fases da vida, como infância e juventude, para que, a partir delas, o leitor possa interagir com os modos através dos quais o autor sinaliza para que o leitor observe o paratexto, a biografia, ou a natureza fantasiosa, ficcional, daquilo que está sendo narrado. A equivalência ou a incompatibilidade também podem ocorrer quando o leitor compara o narrado com os biografemas de que dispõe e, assim, pode reconhecer a natureza real ou inventada de algum trecho narrado ou da obra inteira, possibilitando subgêneros como a autobiografia ficcional ou o romance-autobiográfico.

Foucault sabe que há discursos, fora da literatura, que são formados a partir desses três tipos de pontos de difração. Aquilo que, em princípio, poderia ocorrer em momento específico dentro da unidade discursiva acaba por se tornar uma especificidade de um discurso

determinado. Foucault fala em “teorias”, “concepções”, “temas”, dentro dos quais poderia incluir a autoficção, não apenas como concepção ou conceito, que presidem a uma intencionalidade, mas como elaboração artística produzida por aquela assimilação de discursos de que falava Bakhtin. A autoficção também é heterodiscursiva: pode assumir o discurso subjetivo da autobiografia na condição de verdade e não de fingimento ficcional, assim como fazer o contrário, sem quebrar a unidade que o pacto ambíguo acaba por produzir ao elaborar essa alternância como uma marca identitária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A possibilidade de uma explicitação, como regularidade discursiva, daquilo que se tem tomado como uma constituição problemática da autoficção, que faz dessa modalidade algo que não possa ter seus limites precisados, faz com que ela possa ser focalizada como um evento discursivo que objetiva a elaboração artística como resultado final. A recepção do texto parte, efetivamente, de uma intencionalidade que é mostrada, como pacto. O pacto de leitura faz com que a autoficção não se refira unicamente à identidade onomástica que possibilita, em seguida, uma indefinição entre o que se seja verdade (autobiográfico) e o que seja inventado (ficcional) na narrativa. Essa indefinição não surge como defeito ou como algo que atrapalha a recepção, pelo leitor. Receber o texto como indefinido, ambíguo, corresponde a uma intencionalidade que, para que obtenha êxito, depende de estratégias discursivas.

O estudo que Foucault faz das estratégias discursivas, em *A arqueologia do saber*, tem como foco as formações discursivas, aquelas ocorrências que são como tijolos do edifício enunciativo. Ao abordar os aspectos mais gerais dessas estratégias, o filósofo tem no conceito de difração um elemento que agrega o que é incompatível sob a forma de equivalências, as quais se unificam em pontos que aparecem nos momentos da sequência de enunciados que poderiam representar quebras da unidade discursiva, mas que, graças à sistematização dessa ligação entre pontos díspares, conseguem manter a integridade da sequência, como estratégia para que esse risco da contradição represente uma marca identitária. No caso, esse risco é o pacto ambíguo, que personaliza a autoficção e orienta sua elaboração como arte, gerando

experimentações artísticas diversas, e a recepção, pelo leitor, que deve fazer dessa imprecisão um fator para que ele veja a obra autoficcional como uma performance do autor, que deseja chamar a atenção para seus biografemas e para sua capacidade de extrapolar o modelo canônico da autobiografia pura, delimitado por Lejeune. Foucault esclarece a possibilidade dessa ambiguidade não como uma excentricidade, que reduziria a autoficção a apenas uma convenção performática, mas antes como invenção artística, ou seja, como elaboração intencional dos recursos da linguagem. Como em todas as manifestações artísticas que demandam criatividade para saber articular os elementos que formam a linguagem específica daquela arte, a autoficção se assume não como um gênero cristalizado, no sentido dado por Bakhtin, mas como uma modalidade literária que pode se configurar conforme gêneros díspares, e que tem feito do romance a sua possibilidade genérica mais profícua.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COETZEE, J. M. **Verão: cenas da vida na província**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.).

Ensaio sobre a autoficção. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luís Felipe Baeta Neves. 8 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **A hermenêutica do sujeito.** Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3 ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético.** Vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica.** 3 ed., Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LAUB, Michel. **Diário da queda.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.** Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SEARLE, John R. **Intencionalidade.** Tradução de Júlio Fischer e Tomás Rosa Bueno. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

_____. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: SEARLE, John R. **Expressão e significado**: estudos da teoria dos atos de fala. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002b.

VIEIRA, Willian. Pacto com o diabo: Ricardo Lísias e a autoficção contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 51, p. 182-205, maio/ago (2017). Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5977890.pdf> Acessado em 07/ out./ 2019.