



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

---



NATACHA GOMES DE PAULA

**ESTRATÉGIAS AUTOFICCIONAIS: TESSITURAS ENTRE O SUBJETIVO E O  
SOCIAL EM *FLORES ARTIFICIAIS*, DE LUIZ RUFFATO**

Dourados – MS  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS



---

NATACHA GOMES DE PAULA

**ESTRATÉGIAS AUTOFICCIONAIS: TESSITURAS ENTRE O SUBJETIVO E O  
SOCIAL EM *FLORES ARTIFICIAIS*, DE LUIZ RUFFATO**

Dissertação submetida ao Exame de Defesa no Programa de Pós-Graduação em Letras – Área: Literatura e Práticas Culturais - da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bungart Neto

Dourados – MS  
2023



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

P324e Paula, Natacha Gomes De  
Estratégias autoficcionais: tessituras entre o subjetivo e o social em Flores artificiais, de Luiz Ruffato. [recurso eletrônico] / Natacha Gomes De Paula. -- 2023.  
Arquivo em formato pdf.

Orientador: Paulo Bungart Neto.  
Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2023.  
Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:  
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Literatura contemporânea. 2. Autoficção. 3. Flores artificiais. 4. Luiz Ruffato. I. Bungart Neto, Paulo . II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (UFGD) - Presidente/Orientador**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anna Faedrich Martins Lopez (UFF/RJ) – Membro Titular**

---

**Prof. Dr. Eloésio Paulo dos Reis (UNIFAL/MG) – Membro Titular**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leoné Astride Barzotto (UFGD) – Membro Titular**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alexandra Santos Pinheiro (UFGD) – Membro Suplente**

---

**Prof. Dr. Eudes Fernando Leite (FCH/UFGD) – Membro Suplente**

**Dourados – MS, 12 de abril de 2023**

*Assim como tudo: a ti, Mãe (Vó, Diolinda)*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por abençoar toda a minha jornada, por guiar-me pelos melhores caminhos, por me sustentar em todos os momentos, pelo amor infinito;

À minha amada avó Diolinda, agradeço e dedico todo esse trabalho, sou grata por ter crescido ao seu lado, por você ter me mostrado o verdadeiro amor de uma mãe, por ter lutado comigo, por segurar as minhas mãos nas horas difíceis, enfim, por ser o meu anjo e a minha intercessora sempre. Só posso dizer que: te amo além da vida;

À minha madrinha Fátima, minha segunda mãe, obrigada por ser um exemplo de mulher batalhadora, inteligente, sábia. Você me inspira a ser melhor a cada dia;

Ao meu querido pai Jocinei, por acreditar em mim e auxiliar-me nos meus anos de estudos;

Ao meu companheiro Rodrigo, que dispôs de muitas horas para me acompanhar nos dias de estudos. Obrigada por todo amor, incentivo e compreensão, por ter estado ao meu lado me dando forças em todos os aspectos, por me abraçar e completar os meus dias. Os caminhos que percorri no curso de Letras me guiaram até você, gratidão por fazer a diferença em minha vida desde então.

À toda a minha família que me apoia em todas as minhas decisões, minha mais sincera gratidão;

Ao meu primeiro orientador Paulo Henrique Pressotto, por ter me feito o convite para participar do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC), o primeiro passo para chegar até aqui. Sou grata pelas suas orientações, ensinamentos e por ter a sua amizade;

Ao meu atual orientador Paulo Bungart, por ter acolhido a minha pesquisa, por todo conhecimento que me proporcionou alcançar, pelo profissionalismo e pela dedicação para com o meu trabalho. Gratidão por você fazer parte de um momento tão importante na minha jornada acadêmica e profissional, obrigada pela parceria e amizade;

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, por semear o conhecimento e por me proporcionarem a realização desse sonho;

À banca examinadora do Exame de Qualificação, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Anna Faedrich e Prof. Dr. Eloésio Paulo, pela leitura atenta e carinhosa, pelas sugestões e dicas enriquecedoras para o desfecho da minha pesquisa;

A todos os colegas e amigos, pelo companheirismo, por compartilharmos os momentos de felicidade e também os de angústia, vocês foram essenciais nesse processo;

À CAPES, pelo apoio financeiro para desenvolver essa pesquisa.

Enfim, obrigada a todos que caminharam ao meu lado.

## **Contranarciso**

em mim  
eu vejo o outro  
e outro  
e outro  
enfim dezenas  
trens passando  
vagões cheios de gente  
centenas

o outro  
que há em mim  
é você  
você  
e você

assim como  
eu estou em você  
eu estou nele  
em nós  
e só quando  
estamos em nós  
estamos em paz  
mesmo que estejamos a sós [...]

Paulo Leminski – Toda poesia

PAULA, Natacha Gomes de. *Estratégias autoficcionais: tessituras entre o subjetivo e o social em Flores artificiais*, de Luiz Ruffato. 2023. 147f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de concentração: Literatura e Práticas Culturais). Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD). Dourados-MS, 2023.

## RESUMO

Os estudos a respeito da escrita autoficcional, na contemporaneidade, vêm gerando diversas reflexões, pois vários autores têm se (auto)ficcionalizado de alguma maneira em seus romances. O escritor brasileiro Luiz Ruffato é um desses autores que sugerem trazer alguma situação de sua vida particular para o centro da narrativa. Pode-se perceber isso em *Flores artificiais* (2014), objeto escolhido para compor o *corpus* da presente dissertação. Nele, o narrador-autor Luiz Ruffato se manifesta no início da narrativa, no entanto, logo dá espaço para outro, Dório Finetto, que irá contar em parte a sua história, mas também dará lugar a outros sujeitos que enunciam suas dores e mazelas resultantes, principalmente, do processo de desenraizamento em meio a tantas questões históricas e culturais. Sendo assim, o objetivo central desse estudo é analisar quais mecanismos o autor utiliza para sugerir que a obra pertence ao campo da escrita autoficcional e, além disso, compreender como a utilização dos recursos da escrita de si se tornam ferramentas para dar evidência a questões do contexto social, do entorno do sujeito, cuja identidade é marcada pelos efeitos do deslocamento espacial, seja ele forçado ou não. A análise dos elementos narrativos é pertinente para compreender como os escritores têm investido em novas formas de enunciar, não apenas a subjetividade relacionada a uma possível experiência subjetiva, como também dar ênfase a questões relacionadas ao contexto social e coletivo. Portanto, ao lado das teorias relacionadas à autoficção, pretende-se estudar as características da chamada pós-ficção, conceito, elaborado por Julián Fuks, atrelado às narrativas autoficcionais e que diz respeito a enredos atravessados por outros discursos além do autobiográfico. Quanto à metodologia, foi desenvolvida uma análise de cunho bibliográfico sobre questões da literatura contemporânea, as teorias da autoficção e da pós-ficção, bem como sobre o tema do desenraizamento, que tem se mostrado presente em muitas obras com esse caráter. Esses conceitos são desenvolvidos por teóricos como LEJEUNE (2008, 2014), DOUBROVSKY (2014), COLONNA (2014), SCHØLLHAMMER (2009), FUKS (2021), PERRONE-MOISÉS (2016), SILVA (2019), dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura contemporânea, autoficção, *Flores artificiais*, Luiz Ruffato.

## ABSTRACT

The studies on autofictional writing, in contemporary times, have generated several reflections, because several authors have (auto)fictionalized themselves in some way in their novels. The Brazilian writer Luiz Ruffato is one of these authors who suggests bringing some situation from his private life to the center of the narrative. This can be seen in *Flores artificiais* [Artificial Flowers] (2014), object chosen to compose the *corpus* of the present dissertation. In it, the narrator-author Luiz Ruffato manifests himself at the beginning of the narrative, but soon makes room for another, Dório Finetto, who will tell part of his story, but will also give way to other subjects who enunciate their pains and hardships resulting mainly from the process of uprooting amidst so many historical and cultural issues. Thus, the central goal of this study is to analyze what mechanisms the author uses to suggest that the work belongs to the field of autofictional writing and, furthermore, to understand how the use of the resources of writing itself becomes a tool to give evidence to issues of social context, of the surroundings of the subject, whose identity is marked by the effects of spatial displacement, whether forced or not. The analysis of this aspect of the content is pertinent to understand how writers have invested in new ways of enunciating, not only subjectivity related to a possible subjective experience, but also to give emphasis to issues related to the social and collective context. Therefore, beside the theories related to autofiction, it is intended to study the characteristics of the so-called post fiction, a concept, elaborated by Julián Fuks, which is linked to autofictional narratives and concerns to plots crossed by other discourses besides the autobiographical. As for the methodology, a bibliographical analysis is developed on issues of contemporary literature, the theories of autofiction and post fiction, as well as on the theme of rootlessness, which has been present in many works of this character. These concepts are developed by theorists such as LEJEUNE (2008, 2014), DOUBROVSKY (2014), COLONNA (2014), SCHØLLHAMMER (2009), FUKS (2021), PERRONE-MOISÉS (2016), SILVA (2019), among others.

**KEYWORDS:** Contemporary literature, autofiction, *Flores artificiais* [Artificial Flowers], Luiz Ruffato.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 - MUTAÇÕES, DIÁLOGOS E DESDOBRAMENTOS LITERÁRIOS</b> ..	19
1.1 Os caminhos percorridos pela literatura contemporânea.....	22
1.2 A construção da figura autoral: Luiz Ruffato entre entrevistas e seu universo romanesco	35
1.3 A caminho do espaço biográfico .....	45
<b>CAPÍTULO 2 - NOÇÕES TEÓRICAS DA AUTOFIÇÃO: DA FRANÇA AOS SEUS DESDOBRAMENTOS NO BRASIL</b> .....	58
2.1 Genealogias: Da autobiografia à autoficção .....	61
2.2 Mas, afinal, o que é a autoficção? .....	71
2.3 Desdobramentos autoficcionais no contexto brasileiro: discussões e temas recorrentes ...	84
<b>CAPÍTULO 3 - A AUTOFIÇÃO EM <i>FLORES ARTIFICIAIS</i>: UM OLHAR PARA SI E PARA O OUTRO</b> .....	97
3.1 A relação entre o paratexto de <i>Flores artificiais</i> e a tendência autoficcional .....	100
3.2 O narrador intrusivo de <i>Flores artificiais</i> .....	110
3.3 Escrita de si como cenário de alteridade: reflexões sobre o “eu” desenraizado .....	121
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	137
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	142

## INTRODUÇÃO

Lembro-me, ainda que vagamente, do dia em que fui apresentada à obra de Luiz Ruffato. Recebi em minhas mãos, por intermédio do meu querido orientador da graduação Prof. Dr. Paulo Henrique Pressotto, a narrativa *De mim já nem se lembra*, publicada no ano de 2016. A princípio, achei-a instigante, haja vista que a história principal diz respeito à família de um personagem com o mesmo nome do autor: Luiz Ruffato. Nela, se conta, nas entrelinhas, a dor de um adolescente/adulto (Luiz) que, primeiramente, viu seu irmão sair de casa em busca de melhores condições para si e para a família e, posteriormente, o viu perder a vida por conta de um grave acidente automobilístico. José Célio não teve a oportunidade de frutificar nos longos anos que teria pela frente e o irmão reflete sobre a dor, o luto e também o contexto da época em que Célio estava vivo.

Durante nossas discussões de orientação, o professor me dirigiu a seguinte pergunta: “Será mesmo que a história é sobre o irmão do Luiz Ruffato?”; e, como leitora “inocente”, respondi logo de início que “Sim, certamente, pois havia muitos dados da vida do autor dispostos na narrativa”. Posteriormente, foi que ele me apresentou a teoria da autoficção e então pude me deparar com a aventura que são as análises empreendidas por esse viés, tendo em vista que não há entre os críticos e teóricos um consenso fechado sobre a definição do gênero. A primeira definição foi proposta em 1977, por Serge Doubrovsky, para designar sua obra *Fils* (que tanto pode ser traduzida como “fios” quanto como “filhos”). Sua publicação foi uma forma de “resposta” a um questionamento feito pelo teórico Philippe Lejeune, em seu principal estudo sobre a autobiografia. Questionou-se se havia a possibilidade de um romance declarado ter como herói um personagem com o mesmo nome do autor, pois no momento da teorização ele não se recordava de nenhum exemplo específico. Foi a partir dessa lacuna que Doubrovsky criou o neologismo da autoficção, definindo não somente a sua, mas várias outras obras em que o autor conta alguma situação de sua vida utilizando-se da ficção para lhe dar forma.

Passei a observar melhor, na obra, algumas características que mesclavam dados autobiográficos e fictícios, as estratégias de sua construção, tais como: a fragmentação; mesclas temporais e espaciais; dentre outros fatores que geram uma ruptura nas linhas que separam ficção e autobiografia, invenção e realidade. Logo depois, o professor me apresentou a narrativa *Flores artificiais* (2014a), a qual me gerou muitas dúvidas, questionamentos e interrogações, principalmente se ela poderia ser relacionada às escritas de si. Naquele momento, não me aprofundei em sua análise. Para meu Trabalho de Conclusão de Curso, foquei apenas na obra *De mim já nem se lembra*, mas permaneci instigada pela leitura da outra narrativa.

Pode-se perceber que essas duas obras destoam em alguns detalhes de suas construções. A primeira, gira em torno de uma intimidade extremamente subjetiva, mesmo que o foco narrativo se alterne entre a figura do narrador-autor Luiz e o personagem José Célio, há uma subjetividade mais afetiva e familiar. O personagem Luiz fala da sua mãe, do seu pai, das reações da família quando Célio foi para Diadema, as expectativas do futuro etc; além disso, também fica exposto, nas entrelinhas, como foi parte de sua infância. Essas características correspondiam aos conceitos até então estudados, da teoria desenvolvida desde a primeira definição de Doubrovsky, bem como a alguns conceitos elaborados por Vincent Colonna (2014), que dizem respeito à possibilidade de o autor inventar para si uma vivência. A figura do “eu” está no centro da diegese, facilmente o leitor associaria a história à própria experiência e a uma reflexão bem particular do autor, mesclando os pactos romanesco e o autobiográfico.

Na narrativa *Flores artificiais*, a princípio, o leitor se depara com a homonímia entre autor-narrador-personagem, no entanto, Ruffato (autor-narrador) está ali com a função de explicar a construção da obra. Nela, conta que recebeu em sua casa um pacote com seis cadernos de relatos de seu “conterrâneo” chamado Dório Finetto, também encontrou uma carta junto aos textos, na qual este explica por que redigiu tais relatos e pede para que aproveite algum dos temas, ou que simplesmente jogue tudo fora, pois não possuía nenhum desejo de ser escritor. Dório, caracterizado como consultor do Banco Mundial, passou a vida viajando para várias partes do mundo e, por conseguinte, pôde coletar muitas histórias alheias que lhe chamaram a atenção: histórias mais tristes e trágicas, raramente felizes, de sujeitos deslocados, desenraizados de suas terras natais. Interessado no assunto, Luiz Ruffato decide editar os cadernos e, por fim, compilar *Flores artificiais*. Ao final, propõe-se a compartilhar a coautoria do livro, mas logo diz que Dório não aceitou.

Diferentemente do tom da primeira obra aqui mencionada, o que está em primeiro plano no enredo dessa narrativa é a intersubjetividade e a alteridade. O eixo principal da obra são os relatos que Dório colheu de vários sujeitos marcados pela situação de desenraizados. Esses estão dispostos na segunda parte do livro, que se intitula “Viagens à terra alheia”, o título que Finetto deu aos seus cadernos e, por isso, a obra constitui-se como um livro em camadas, seguindo uma estrutura chamada *mise en abyme* (estrutura em abismo/um livro dentro do livro). Na obra, percebe-se que Ruffato realiza seu principal objetivo enquanto escritor, ou seja, demonstra como os aspectos da História impactam as histórias subjetivas, não apenas no Brasil, mas globalmente, não somente da sua família, como também de várias outras. Assim, por ter como característica a alternância do ponto de vista com outros sujeitos, bem como a temática

partir do íntimo e se tornar uma discussão sobre o social, a narrativa sugere um desdobramento textual diferenciado daquelas que focalizam mais os aspectos biográficos do seu autor.

Para desenvolver essa pesquisa de Mestrado, decidi aprofundar-me nos estudos de literatura contemporânea e, em especial, na teoria das escritas de si. Constatei que, refletindo sobre as tendências presentes nas obras publicadas nas últimas décadas, o teórico Karl Erik Schøllhammer verifica como marca presente em algumas obras a confluência entre dois temas: o subjetivo e o social. Ele afirma que: “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima [...] o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.15). Assim, interrelacionei os indícios da narrativa de Luiz Ruffato a essa assertiva, pois a obra parte da ficcionalização de um evento relacionado a uma experiência do autor, ainda que seja uma experiência fictícia, mas seu tom narrativo segue por caminhos diferentes da autorreflexão “pura”, ao enfatizar um tema que atinge todo o coletivo.

Diante disso, o objetivo da presente pesquisa foi estudar a construção da obra *Flores artificiais* pelo viés autoficcional. Esse gênero, por não se fechar em uma definição fixa, é moldado de muitas formas a depender das metas do autor e daquilo que este se propõe a retratar. Por isso, o foco é perceber os indícios autofissionais da obra e as estratégias de construção que evidenciam não somente a subjetividade mais intimista do autor como também as peculiaridades do seu entorno, do contexto que atingem as percepções, anseios e angústias de um coletivo que compartilha com ele determinados sentimentos. Partimos da hipótese de que o autor, ao mesclar esses dois temas ditos paradoxais, contribui para ampliar em mais uma possibilidade a escrita de narrativas autofictícias, multiplicando a hibridização da forma ao relacioná-la com outros discursos, como o político, o histórico e o cultural. Essa constatação de que muitas obras autofissionais também estão relacionadas a temas de cunho social mais pontualmente é discutida por Julián Fuks (2017), que as considera como pertencentes à era da “pós-ficção”, momento em que surgem relatos onde a ambivalência entre real e ficcional é marcante.

Nessa perspectiva, a pesquisa se justifica pelas seguintes questões: uma vez que os artifícios que sugerem a autoficção são visualizados por muitos leitores e críticos, nas pesquisas de estado da arte, verificamos que a obra é abordada mais pelos seus aspectos temáticos, tais como o deslocamento. Essa é uma narrativa muito rica e dá margem para múltiplos estudos, mas analisar a sua construção genérica possibilita demonstrar mais uma chave de leitura e contribuir para a fortuna crítica a respeito da obra de Luiz Ruffato. Além disso, é possível perceber que o autor é mais um dos escritores contemporâneos que têm investido nessa

tendência e que, por ser um intelectual conectado com as urgências do seu tempo, não deixa de lado o engajamento. Assim, trabalha com uma estrutura que condiz com o conteúdo a que se propõe retratar e discutir.

Luiz Ruffato entende a literatura como uma força capaz de transformar o mundo, sendo que a sua própria trajetória foi marcada por essa motivação. Quando passou a estudar em um colégio renomado de sua cidade (Cataguases-MG), refugiou-se na biblioteca por não se adaptar ao novo contexto. A bibliotecária lhe sugeriu vários livros para que levasse para casa, um deles lhe tocou de tal maneira causando até febre. A partir dessa fase da adolescência, nunca mais se desvinculou da leitura e, embora tenha demorado a tornar-se de fato um escritor, sempre esteve se preparando para a criação literária enquanto jornalista. Formou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e exerceu a profissão durante treze anos.

No processo de desenvolvimento como escritor, Luiz Ruffato atuou e atua em muitas frentes: como contista, romancista e organizador de antologias. Com a publicação de *Eles eram muitos cavalos*, em 2001, sua carreira foi impulsionada, ele pôde começar a desligar-se do jornalismo e dedicar-se apenas à literatura. Seus livros foram traduzidos em vários países, tais como França, Itália e Alemanha. Dois deles, *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009); e uma das narrativas que compõe *Inferno provisório* (2016c) – “O mundo inimigo”, serviram de base para a produção de filmes. Ao decidir dedicar-se à escrita, sua fonte de inspiração temática foi a própria experiência.

O autor afirma, em entrevista a Janine Resende Rocha, o seguinte: “[...] se algum dia eu fosse escrever algo, queria dar um depoimento de minha época, por meio da minha vivência” (RUFFATO, 2007, p. 204). O escritor cresceu vendo a sua cidade deixar ir e receber muitos sujeitos em busca de trabalho nas fábricas, por isso, logo cedo, compreendeu que uma das marcas do processo de industrialização é a imigração que, muitas vezes, gera o fenômeno do desenraizamento. Esse tema é recorrente em algumas de suas narrativas e a discussão demonstra sua preocupação em pontuar aspectos do contexto histórico.

Por se comprometer a dar um testemunho daquilo que está a seu redor, as obras ruffatianas correspondem à demanda de representação social. Em seu discurso literário, traduz muitas questões sobre a industrialização, ditaduras, guerras e transformações na sociedade que impelem o sujeito a buscar novos rumos e novos territórios. Em *Flores artificiais* (2014a), há a representação do deslocamento em várias cidades do mundo, e todos os personagens que contam suas histórias encontram-se na situação de desenraizados. A partir de sua leitura percebe-se a intersecção de vários aspectos biográficos e ficcionais, que sinalizam uma mudança nos elementos literários usados pelo literato. O conflito principal que influencia o

surgimento da estória é um acontecimento com o próprio narrador e esse é homônimo ao escritor Luiz Ruffato, logo o autor tem-se utilizado de estratégias que fogem à “regra” do romance mais tradicional.

Como esse é o fio condutor das narrativas autoficcionais, isto é, o autor sugere trazer algum caso particular para o centro da diegese, encontramos nessa teoria um aporte para sustentar a análise. Hoje, com os avanços dos estudos e a clareza de que a literatura se renova, de acordo com as exigências do seu entorno, pode-se visualizar que, ao realizar a confluência de dois temas, numa narrativa que parte de uma possível experiência pessoal, o autor enxerga que a roupagem do gênero pode ser atualizada para corresponder às novas demandas. Nessas obras, ficção e realidade estão lado a lado e vários enigmas, performances e ironias podem ser empregados para atingir o leitor.

Para tal, no primeiro capítulo, nos dedicamos a elencar algumas características da literatura contemporânea que se destacaram no final no século XX e que desabrocharam nas narrativas mais atuais, em especial, na obra de Luiz Ruffato. Primeiramente, apontamos os estudos de Beatriz Resende (2008), Perrone-Moisés (2016) e Karl Erik Schøllhammer (2009), os quais descrevem que essa literatura atual é marcada pela multiplicidade e hibridismo. Os estudiosos destacam que para compreendê-la é preciso considerar que os conceitos de outrora foram desestabilizados, o que não significa o fim da literatura, mas uma mutação que considera todas as influências, sem se preocupar excessivamente com o novo.

Como exemplo de teóricos que desenvolveram análises de obras do final do século passado, destacamos Antonio Candido e Silviano Santiago. Muitos dos prognósticos elencados em seus textos, sobre as tendências do século XX, podem ser encontradas nas narrativas ruffatianas, demonstrando que existem ligações de continuidade e ampliação dos recursos literários utilizados décadas atrás. E, para compreender o percurso de vida e obra desse escritor, ressaltamos alguns aspectos de sua biografia e os caminhos que o levaram a adentrar o chamado “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010), o lugar em que se situam os textos autoficcionais. Visualiza-se que são nas entrevistas midiáticas e em suas próprias publicações ficcionais que o escritor dispõe informações que apresentam traços de sua história pessoal e figura autoral.

Após enfatizar os momentos em que mais transparece que o autor está seguindo a tendência das escritas de si, seguimos com o segundo capítulo, que é dedicado ao debate da teoria autoficcional, desde o seu surgimento na França, passando para a discussão de como ela tem se manifestado no Brasil. Como ponto de partida, utilizamos a teoria primordial nesses estudos, o *Pacto autobiográfico* (2008), de Philippe Lejeune, em que se concentra a origem de toda essa temática. Em sua tese, o estudioso francês descreve um quadro de possibilidades de

se construir autobiografias e romances seguindo alguns critérios e, então, depara-se com algumas lacunas que ficam em aberto, as quais possibilitaram se pensar em outras formas textuais, como a autoficção.

A princípio, Serge Doubrovsky postulou que a autoficção seria uma “[...] ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p.23), considerando que as experiências (reais) seriam moldadas à forma do romance. No entanto, o teórico logo percebeu que a invenção é inevitável, pois a memória é lacunar e, conseqüentemente, preenchida pela imaginação, sendo assim, deu margem para se pensar em mais uma possibilidade de se autoficcionalizar. Vincent Colonna, em sua tese de Doutorado, publicada em 2004, concretiza essa ideia de invenção da própria história, expandindo a definição de autoficção como um texto em que o autor pode fabular a experiência de diversas maneiras. Desde então, as duas definições passaram a caminhar juntas, impossibilitando uma definição delimitada entre os teóricos e os escritores que se dedicam ao estudo dessa temática.

As principais discussões em torno do neologismo realizadas na França foram organizadas por Jovita Noronha no livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014). Dentre os teóricos que se destacam na obra estão o próprio Philippe Lejeune (2014), que descreve o posicionamento de Doubrovsky quanto aos estudos que estava realizando e que se conectaram à teorização da autobiografia. Philippe Vilain (2014), que analisa de forma comparativa textos originais e os seus rascunhos a fim de perceber o grau de alteração dos referenciais quando dispostos no plano ficcional. Também Vincent Colonna (2014), que explica em detalhes as quatro tipologias autoficcionais que um autor pode utilizar para inventar uma história para si; dentre outros estudiosos. No Brasil, destaco as pesquisas realizadas por Anna Faedrich (2022), que tem realizado muitas análises sobre como a prática é vista e realizada pelos escritores e críticos literários do país. Dentre os seus objetivos, destaca-se a busca por delimitar um conceito para o gênero a partir de características que aparecem constantemente nos vários textos já publicados.

Além dela, aponto a proposta de Julián Fuks (2017), o qual visualiza um desdobramento das narrativas autoficcionais. Segundo ele, muitas delas demonstram uma ampliação do seu caráter híbrido, por isso ele propõe que se utilize a terminologia “pós-ficção” para se referir a todos os textos que, de alguma forma, ultrapassam a dubiedade entre ficção e autobiografia. Tal proposta chama a atenção, pois pode-se perceber nas publicações mais atuais um desejo dos autores de destacar histórias familiares ou de um coletivo, que retratam aspectos da História que atingem essas subjetividades. Há também a performance de falar de literatura ou discutir temas de outras áreas na própria narrativa ficcional, o que atribui à obra um tom mais ensaístico.

A proposta da qual Luiz Ruffato sugere se aproximar é essa, ao tematizar os impactos do desenraizamento nas identidades dos sujeitos.

No capítulo três da dissertação, aprofundamos a discussão a partir da análise da obra de Luiz Ruffato, *Flores artificiais* (2014a). Começamos apresentando como está configurada a trama e, de forma concomitante, apresentamos as artimanhas do seu texto ao mesclar realidade e ficção. Na teoria literária, se distingue a figura do autor e do narrador, no entanto, no início do texto o leitor se depara com indícios biográficos que mesclam os dois elementos. A partir disso, colocamos em perspectiva a discussão a respeito da estratégia autoficcional empregada para construir a obra, visto que não há como considerá-la como um romance puro, ou como biografia, ou como autobiografia ou memórias. Por isso, dentre as possibilidades de trabalhar com os aspectos da autoficção, o autor, a nosso ver, aproxima-se de uma das tipologias propostas por Colonna (2014), a autoficção intrusiva, pois suas características permitem colocar em destaque outras histórias, para além da figura autoral que se apresenta nas arestas do texto enquanto comentador da história. A estética formal dá espaço para o outro, para que prevaleçam a intersubjetividade e a alteridade de histórias da coletividade. Além disso, observamos que o significado do título tem uma carga importante que entra em contraste com o tema, bem como coopera para impulsionar a indecidibilidade da obra.

No último subitem do capítulo, a proposta é aprofundar a análise dessas narrativas do “eu e do outro”. Ao fazer interrelações entre a história pessoal de Ruffato e a proposta da obra, constata-se que sua história familiar é marcada pelo processo de desenraizamento, pois, na narrativa, ele se utiliza de um segundo “autor-personagem”, dito seu “parente”, para destacar que, assim como ele, tanto pessoas próximas (seus familiares) quanto pessoas espalhadas pelo mundo passam pelas mesmas agruras, dores e sofrimentos causados pelos processos históricos e culturais, sejam eles quais forem: guerras, ditaduras, padrões sociais estruturados, etc. E, também, independentemente da classe a que se pertence, todos são atingidos. Os personagens são ricos, pobres, homens, mulheres, professores, engenheiros, prostitutas, exterminadores de ratos, dentre outras figuras que compartilham com o autor (e, talvez com o próprio leitor, caso esse se reconheça) as mesmas angústias/satisfações que afetam a condição humana.

Por enxergar esse viés mais “contranarcísico” em *Flores artificiais* é que se pode relacioná-la ao poema de Paulo Leminski, “Contranarciso”, evidenciado na epígrafe de abertura da dissertação. As narrativas individuais se coletivizam, pois, assim como declara o eu lírico: “em mim eu vejo o outro” e “assim como estou em você, eu estou nele”, compreende-se que sempre compartilhamos experiências e sentimentos com todos. Há uma troca mútua que não pode cair no esquecimento, a alteridade e a empatia se constroem à medida que reconhecemos

o outro e nele nos reconhecemos, ao percebermos que partilhamos muitas coisas uns com os outros, sejam elas positivas ou negativas. Assim, quando nos lembramos disso, sabemos que não estamos sozinhos, mas que “estamos em nós, mesmo que estejamos a sós”. Ao trabalhar com a polifonia de múltiplas histórias que têm como essência quase que os mesmos sentimentos, metaforicamente Luiz Ruffato quer nos lembrar que não estamos sozinhos, mas “divididos” com o outro.

## **CAPÍTULO 1**

### **MUTAÇÕES, DIÁLOGOS E DESDOBRAMENTOS LITERÁRIOS**

*Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui [...]*

(Bernardo Carvalho, 2006, p.6)

O crítico Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), define a literatura contemporânea como sendo não “[...] necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.10). São narrativas que buscam trazer para o cerne da discussão temáticas que problematizam muitas situações, cujos episódios narrados não precisam pertencer exatamente ao presente, à mesma época em que o escritor exerce a sua escrita. Muitas vezes, destacam-se temáticas que não foram valorizadas em outros momentos da história da literatura e, com o passar dos tempos, permaneceram à margem. Pode-se citar como exemplo o projeto literário do escritor Luiz Ruffato, que busca colocar em cena a vida do trabalhador operário urbano brasileiro, de classe média baixa que, de acordo com ele, foi um tema não tão contemplado na literatura brasileira, mas que merece destaque.

Neste primeiro capítulo, apresentamos algumas considerações sobre as transformações que ocorreram no campo da literatura no final do século XX e destacamos como algumas dessas mudanças perpetuaram e foram potencializadas fortemente nas formas literárias mais recentes. Buscamos explorar alguns aspectos sobre a vida, carreira e principais obras de Luiz Ruffato, escritor contemporâneo cuja obra é exemplo de algumas continuidades e descontinuidades entre as tendências dos últimos tempos. O objetivo é realizar um percurso para compreender em qual momento ele passou a ser fortemente influenciado por elas, em especial, pela tendência das escritas de si, atualmente representada pela autoficção, perspectiva sob a qual analisamos a sua obra *Flores artificiais*, publicada em 2014 e escolhida como *corpus* principal da pesquisa.

Desde o seu primeiro contato com o livro, aos 12 anos de idade, Ruffato sentiu-se totalmente envolvido e seus propósitos foram se direcionando para os caminhos da escrita, embora seu futuro estivesse sendo projetado de outra maneira por seus pais. Mudou-se para Juiz de Fora para trabalhar como torneiro mecânico, mas logo conseguiu ingressar na faculdade e, nessa fase, começou a escrever seus primeiros textos, poemas identificados com o contexto político e social da época. Seu ponto de vista está enraizado na própria experiência, pois, desde muito cedo, trabalhou para ajudar no sustento da casa e tudo que passou diante dos seus olhos foi transformando a sua escrita em um lugar um tanto pessoal.

Assim, Ruffato trabalha em seu projeto literário com temas relacionados às principais necessidades e urgências em destaque nos últimos tempos. E, trilhando esse caminho, abre espaço não só para retratar aspectos que envolvem o seu subjetivo, mesmo que parta, algumas vezes, de experiências pessoais, mas volta o seu olhar para o outro, para aqueles com quem compartilha certos receios. No primeiro momento de sua carreira, esteve vinculado à tendência

mais realista, experimental, engajada em problemáticas sociais de forma um tanto distanciada da perspectiva pessoal. No entanto, aos poucos, adentra o espaço biográfico, o espaço da subjetividade, intercalando os dois temas em um só, conectando o eu, o outro e o nós.

Sendo assim, o que se segue, num primeiro momento, é a exposição de algumas das principais marcas da literatura no final do século XX, a partir da análise de ensaios de dois dos principais críticos da época, Antonio Candido e Silviano Santiago, que elencaram muitos aspectos em comum sobre as narrativas brasileiras da segunda metade do século XX, evidenciando os principais perfis de escrita que passaram a ser desenvolvidos na literatura brasileira contemporânea. Logo depois, destacamos os caminhos percorridos por Luiz Ruffato, grande exemplo de escritor que aproveitou muito da herança literária para construir seus textos. Nesse percurso, verificamos como sua produção foi se direcionando para a tendência da escrita de si, de forma a potencializar essa tendência, fortemente valorizada pelos autores a partir das décadas de 1970 e 1980, conforme Candido e Santiago apontam de forma pioneira.

Com a leitura aprofundada de *Flores artificiais*, decidimos demonstrar uma possibilidade de aplicação da estratégia autoficcional que ultrapassasse o aspecto “egótico” por ele criticado, ao mesclar alguns de seus primeiros métodos de escrita (realismo “engajado”) com as formas textuais do campo autobiográfico. Ainda que o texto literário lide com aquilo que “poderia suceder”, ou seja, é a figuração do “como se”, existem pontos da vida do autor que podem estar infiltrados nos enredos. Nesse sentido, dentre as diversas formas de referir-se a aspectos íntimos, consideramos o viés da autoficção uma via coerente para embasar a análise por possuir o traço híbrido, de assimilação e mescla entre real e ficcional e também por abrir espaço não apenas para falar de si, mas por deixar-se transpassar por outros discursos.

Cabe mencionar que a escolha de estudar a narrativa por esse viés ocorre porque as características da vertente estão de acordo com as perspectivas valorizadas pelo autor. Hoje, as escritas autofissionais têm possibilitado aos escritores seguir inúmeros caminhos, por possuir uma definição flexível e abarcar elementos que comportam vários graus, tais como: partir mais ou menos do universo empírico, utilizar ou não a homonímia entre autor-narrador-personagem, abarcar aspectos mais intimistas, e/ou voltar-se para o entorno do sujeito, dentre outras possibilidades. Assim, para nos aprofundarmos mais, seguiremos, no capítulo dois, com o estudo da teoria da autoficção, destacando aspectos do seu surgimento e desdobramentos na literatura contemporânea brasileira e, posteriormente, no capítulo três, com a análise da narrativa *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato, a fim de compreender como ela se apresenta enquanto obra autoficcional.

## 1.1 Os caminhos percorridos pela literatura contemporânea

Analisar aspectos da literatura contemporânea é trilhar caminhos ainda em construção, visto que, no momento da escrita desta dissertação, estamos envolvidos, presentes nesse tempo. Nesse contexto, fala-se de uma evolução que está em curso, de aspectos que passam por continuidades e descontinuidades, que se transformam, evoluem e alteram sentidos de outrora. É o que Beatriz Resende chama a atenção em “A literatura brasileira na era da multiplicidade” (2008):

Ao iniciarmos qualquer observação sobre a prosa da ficção brasileira contemporânea, especialmente a praticada da metade dos anos 1990 até o correr desta primeira década do século XXI, percebemos, de saída, que precisamos deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás. Teremos que deixar jargões tradicionais no trato do literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário misterioso da informática, tudo isso atravessado pelas necessárias reflexões políticas [...] (RESENDE, 2008, p. 15).

A sua visão sobre a alteração de modelos, conceitos e espaços familiares até o momento corrobora a noção de que uma nova forma de literatura passou a se desenvolver, seguindo rumos bem diversificados. No entanto, aqueles que não estavam de acordo com essa nova roupagem, anunciaram até mesmo o seu fim, por isso, a crítica Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016, p. 17), afirma que muitos “fins” foram proclamados naquele momento, em diversas áreas, inclusive na área da literatura, porém essas constatações seriam nada mais nada menos que “índices de mutação”.

As obras publicadas nas últimas décadas demonstram uma proliferação de múltiplas tendências e formas de escrita como modos de resistência a esse “fim” e extrapolam até mesmo a noção de fato e ficção, que se mesclam e se confundem em muitos textos. O que tende a se encerrar, nos dias de hoje, são determinados aspectos, outrora privilegiados, que definiam o que era ou não literário. São as formas da chamada “alta modernidade”, um tipo de literatura com textos “[...] escritos numa linguagem particular, textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira profunda, complexa, surpreendente” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25) e que se distanciam dessa que vem sendo produzida em vários sentidos. Assim ressalta a crítica:

Cada período apresenta suas peculiaridades, no uso de recursos literários existentes desde sempre na literatura ocidental, e o nosso tem as suas. As inegáveis mudanças tecnológicas e culturais ocorridas na virada do século afetaram a literatura (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 44-45).

Muitas foram as visões a respeito do conceito de literatura e, como se sabe, é cada vez mais difícil chegar a uma definição fixa, pois a própria essência da literatura contemporânea é o seu caráter híbrido. Desde o final do século XVIII, houve uma busca por certa autonomia literária. No século XIX, o auge do prestígio levou a literatura a se desvincular totalmente de qualquer relação com a sociedade burguesa, para ter uma roupagem autotélica em que “[...] encontra seu fim em si mesma” (COMPAGNON, 1999, p. 39), sem laços com aspectos da vida e do cotidiano, apenas o uso estético da língua escrita. Com as vanguardas modernistas, no século XX, essa separação vai ao extremo. Nessa fase:

[...] a literatura era conduzida pelo projeto de ir sempre além, seguindo um impulso que, com as vanguardas, tomou a forma do ‘sempre menos’: purificação do romance e da poesia, concentração de cada gênero em si mesmo, redução de cada *medium* à sua essência (COMPAGNON, 2009, p. 24-25; grifo do autor).

E os formalistas russos, ao criarem o conceito de literariedade, buscavam formular uma essência do texto “[...] fundamentada em invariantes formais passíveis de análise” (COMPAGNON, 2010, p.41), por isso buscavam desvincular os estudos literários de qualquer relação com a historiografia e a psicologia. Na virada do século XX para o XXI, sendo a literatura caracterizada por seus aspectos múltiplos, sem determinações específicas e fechadas, esta permite um diálogo com múltiplas áreas do saber e torna-se passível de ser analisada sob várias perspectivas.

Mesmo que os valores antigos influenciem de forma significativa as análises críticas, verifica-se que hoje surgem algumas dificuldades em enquadrar as obras em determinados moldes tradicionais, pois algo novo tem proliferado nas últimas publicações. Os próprios romancistas têm escrito muitas reflexões teóricas para entender os desdobramentos do romance em relação aos últimos séculos e para realizar considerações a respeito de suas próprias obras, como, por exemplo, Silviano Santiago e Cristóvão Tezza, que demonstram múltiplas faces, como prosadores, leitores, intelectuais, professores e teóricos.

A nomenclatura dos textos do século XXI, a princípio designados por “contemporâneos”, é problematizada por Perrone-Moisés (2016) no seguinte trecho de seu livro:

Na falta de melhor designação, chamemos a literatura das primeiras décadas do século XXI de literatura contemporânea. Devemos convir que chamar a literatura da virada do século de ‘contemporânea’ é tão inconveniente quanto chamá-la de pós-moderna, porque o tempo se encarregará de mudar o sentido desse adjetivo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45).

Tal problematização ocorre, certamente, se se considerar as ponderações elencadas pelo teórico Giorgio Agamben em “O que é contemporâneo?” (2009), para responder às questões: o que é ser contemporâneo e de quem somos contemporâneos? As considerações são resultado de uma aula inaugural ministrada no curso de Filosofia Teórica da Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza. Elas partem do pressuposto de que todos podemos ser contemporâneos, desde que assumamos algumas exigências e certos posicionamentos que giram em torno desse adjetivo.

De acordo com seu texto, a contemporaneidade não está limitada a uma data em específico, mas seria sim, “[...] antes de tudo, o tempo da vida do indivíduo” (AGAMBEN, 2009, p. 60), em outras palavras, refere-se ao contexto no qual o sujeito está inserido e com o qual estabelece uma relação singular. Diz respeito à atualidade, por isso a colocação de Perrone-Moisés se faz pertinente, de que o próprio tempo tratará de alterar a nomenclatura, pois o que hoje é encarado como contemporâneo, anos à frente poderá ter outra terminologia, que ficará mais clara à medida que os estudiosos forem identificando seus principais traços. Mas, por ora, nos adequamos a tal designação.

Agamben (2009) salienta que, para ser de fato um sujeito contemporâneo, existem algumas condições, dentre elas, a própria inadequação ao cenário. Para chegar a essa conclusão, parte das considerações de Roland Barthes, que resume a ideia de Nietzsche, sobre o que é ser contemporâneo com as seguintes palavras: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES apud AGAMBEN, 2009, p. 58). É aquele que procura ir contra a corrente ou contra o senso comum a respeito da cultura histórica na qual está imerso, com o objetivo de percebê-la e captá-la. Para Agamben,

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.58-59).

Ser contemporâneo é visualizar não apenas as belezas, mas, especialmente, as mazelas e as problemáticas e, se possível, agir e mobilizar discussões e ações sobre elas. É necessário desconectar-se dos contornos de sua época, para ativar a consciência do que se passa ao redor. Deve-se caminhar e ser ativo para observar aquilo que, geralmente, tende a ser obscurecido, ao passo que aquele que concorda com absolutamente tudo, não consegue enxergar verdadeiramente o que está ao seu redor. Esse posicionamento é, para o autor, a principal forma

de agir, já que interessa ao sujeito crítico neutralizar as luzes e visualizar as trevas, pois essas se dirigem diretamente a ele, mesmo que em alguns momentos seja de forma indireta.

Dessa forma, Agamben diz que “[...] os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Nessa perspectiva, os corajosos, no meio literário brasileiro, são os escritores que conseguem impactar profundamente através do discurso narrativo; são aqueles que, incomodados com a realidade na qual estão imersos, cientes da impossibilidade de captar o momento em sua totalidade e de se utilizar formas genéricas muito compactas, buscam inovar seus textos, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo, fazendo surgir diferentes tendências que se manifestam na contramão das premonições realizadas sobre o seu rumo.

Por isso, ao pronunciarem a “morte” ou o “fim” da literatura, deve-se pensar criticamente sobre esse posicionamento, haja vista que, segundo Perrone-Moisés,

Nunca se publicou tanta ficção e tanta poesia quanto agora. Nunca houve tantas feiras de livros, tantos prêmios, tantos eventos literários. Nunca os escritores foram mediatizados, tão internacionalmente conhecidos e festejados (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25).

Tais mutações, bem como o alto índice de publicações e certa efervescência em torno dessas novas formas de escrita começaram a dar os primeiros passos no final do século XX. E, dentre os críticos especializados que se arriscaram a fazer uma leitura das principais características literárias da época, realizando diagnósticos e pensando em como todas as novidades iriam impactar nas publicações futuras, destaco dois: Antonio Candido e Silviano Santiago, por partilharem algumas colocações e prognósticos em relação a essas transformações. Seus apontamentos referem-se às mudanças que ocorreram em momentos diferentes, mas de certa forma as características apontadas se conectam, ou seja, seguem uma linearidade.

Candido, em seu ensaio intitulado “A nova narrativa” (1989), busca fazer um apanhado sobre as principais tendências e rumos que a literatura estava tomando. Parte do reconhecimento de que, desde meados de 1920, com a experiência modernista, a literatura incorporou mudanças significativas em relação às outras correntes literárias vigentes. Para ele, nos anos de 1930 e 40 uma revolução no campo da prosa começou a ganhar força, mas seu foco foi observar como essas mudanças iniciais tomaram uma grande proporção nas narrativas dos anos 1960 e 70. Por isso, ressalta que, com os escritores dos anos 1930-40,

[...] ganha ímpeto o movimento ainda em curso de *desliterarização*, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e a desarticulação estrutural da narrativa (CANDIDO, 1989, p. 205, grifo do autor).

O termo “desliterarização”, escolhido pelo crítico, é uma forma de contextualizar as mudanças em relação ao que era considerado literatura. O campo aos poucos foi se transformando devido ao abandono de determinadas regras consideradas essenciais. Tais mudanças tendiam para o “fim” de determinados aspectos clássicos, como pontuamos no início. Os termos que definiam o que era um romance, um conto, uma reportagem etc. outrora considerados critérios inquebráveis, entraram em colapso, por isso, aos poucos, teóricos e críticos foram percebendo que aquilo que era considerado “literatura” estava sendo alterado. Com isso, a própria concepção de romance mudou, a sua marca principal tornou-se o experimentalismo, não só pelo trabalho com a forma, mas também pela nova relação do autor com a linguagem e, posteriormente, pela busca de novos suportes para a publicação em livro.

Antonio Candido observa que as narrativas em prosa produzidas nas décadas de 1960 e 1970 estavam refletindo com grande potência essa nova aptidão de quebra e/ou ampliação dos muitos paradigmas tradicionais vigentes até então. Por isso, o crítico concluiu que “[...] A atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro da nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos de 1930 e 1940” (CANDIDO, 1989, p. 203-204). De acordo com o crítico, o clima dos anos 1960 impactou diretamente nas obras que, cada vez mais, aproximavam-se da cultura popular e buscavam manifestar algumas de suas reivindicações. Mesmo com a dura repressão, a partir de 1964, o foco de muitos escritores foi acompanhar as transformações e, de certa forma, trazer para suas narrativas alguns pontos que representassem a época de tão grande efervescência política. Já outros preferiam não abordar nada que estivesse ligado ao contexto, justamente para não emitir opiniões a respeito e se comprometerem.

O momento estava submetido à “urbanização acelerada” que, conseqüentemente, marcava as populações rurais e as transformava em “[...] massas miseráveis e, marginalizadas, despojadas de seus usos [...] e submetidas a neurose do consumo” (CANDIDO, 1989, p. 201); a literatura, então, correspondia a esse cenário ao tomar para si as seguintes características: “[...] literatura do contra. Contra a escrita galante, [...] contra a convenção realista, baseada na verossimilhança [...] contra a lógica narrativa [...] finalmente, contra a ordem social” (CANDIDO, 1989, p. 212).

O objetivo principal de seu texto foi destacar a permeabilidade das novas formas literárias marcadas pela renovação, por isso os textos foram considerados, por vezes, para o autor, como “textos indefiníveis” (p. 209). Por conseguinte, as suas considerações sobre a “nova narrativa” apontavam que

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance [...] (CANDIDO, 1989, p.209).

A partir das considerações de Candido, percebe-se que novas visões foram se consolidando, resultado de uma “nova literatura” plural que burla todos os segmentos fechados, antes designados como fixos para compor cada gênero textual. A partir desse momento, a principal marca seria a inexistência de gêneros considerados “puros”, mas a roupagem dos textos passa pela hibridização e heterogeneidade. O discurso literário, que, em épocas anteriores, foi marcado por características disjuntivas, de ser uma coisa ou outra, vê-se diante de uma dissolução de fronteiras. Tais travessias correspondiam a grandes mudanças sociais que passaram a acontecer no período, ligadas ao êxodo rural, à industrialização dos grandes centros urbanos e ao contexto da ditadura militar, como mencionado.

Leyla Perrone-Moisés (2016), ao constatar continuidades nessas novas tendências, afirma que a literatura contemporânea, acompanhando essas transformações, não segue um padrão único. E, embora a ficção tenha tentado se livrar de determinadas técnicas narrativas, como as ferramentas do fluxo da consciência, por exemplo, bem como a representação neutra do real própria do *nouveau roman* francês, dentre outros, muitos escritores atuais assimilaram as experiências passadas e, por isso, “[...] ora lhes dão uma continuidade, ora as ignoram, praticando tranquilamente, qualquer tipo de estilo passado, sem a preocupação modernista com o novo” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.45). Sendo assim, no atual cenário, não se trata de criar absolutamente tudo novo, mas também de considerar as fontes do passado, visto que, para os escritores dessa geração, tanto o presente quanto o passado possuem uma abundância de estilos e temas para serem explorados.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Candido, o crítico Silviano Santiago, em “Prosa literária atual no Brasil”, presente na coletânea *Nas malhas das letras: ensaios* (edição consultada: 2002), faz ressalvas sobre os novos rumos da literatura naquele momento. Em comum com as reflexões do autor de “A nova narrativa”, verifica o quão poroso o gênero romance foi se tornando ao longo dos anos de 1930 a 1980, a ponto de chegar à seguinte conclusão: “Torna-se difícil classificar o que seja ou não romance hoje” (SANTIAGO, 2002, p. 33).

Os motivos são similares aos apontados anteriormente, pelo colapso das regras tradicionais que, segundo o autor, vão se dissipando, exatamente por não corresponderem ao

que era necessário para representar as situações e os acontecimentos de determinado momento histórico. Muitas vezes, a evolução da literatura não é linear, as mudanças vão acontecendo todas ao mesmo tempo, porque, como ressalta Perrone-Moisés “[...] a arte encontra seus ‘novos fenômenos’ na vida social” (2016, p. 28), ou seja, irá responder de inúmeras formas em cada situação e passar por esses processos, visto que a natureza do fenômeno literário não é estanque, está em constante movimento.

Se Antonio Candido (1989, p. 204) verifica que, nos anos 1930, “[...] houve uma ampliação e consolidação do romance [...] como bloco central de uma fase em nossa literatura”, Silviano Santiago (2002) examina como o romance, no decorrer dos anos seguintes, tornou-se mercadoria na sociedade de consumo, passando a ser produzido em alta escala. Também observa a transformação da relação entre autor, editora e leitor no contexto do capitalismo e o desejo de muitos escritores de profissionalizarem-se, como menciona no trecho a seguir:

Tudo indica que, no estágio atual do tardio processo de modernização por que passa a sociedade brasileira, o romancista jovem poderá abdicar do trabalho literário, como bico, passatempo noturno ou atividade de fins de semana, para se consagrar à sua profissão em regime de *full time* (SANTIAGO, 2002, p. 28).

Essa mudança no mercado, aos poucos, influencia a qualidade dos romances, bem como altera o papel do leitor, que passa a ser um crítico que faz girar a mercadoria e a demanda de produção. Em sua análise, Silviano Santiago demonstra certa preocupação em relação à construção dessas narrativas, pois pela intervenção do sistema que, em geral, visa ao lucro em primeiro plano, as editoras passaram a exigir que os autores produzissem em um determinado prazo (geralmente curto) e, às vezes, focados em determinados temas.

O objetivo central de seu texto é pontuar o receio de que as narrativas perdessem a qualidade linguística e estética, devido à grande demanda mercadológica, e pelo fato de o escritor estar, cada vez mais, com o desejo de produzir e de se profissionalizar. Em sua análise final, percebe que a qualidade dessas obras não se perdeu, a única diferenciação é que novas formas foram surgindo, e alguns gêneros foram sendo mais utilizados que outros, em especial o conto. Tendo em vista essa nova disposição e o contexto social, o autor conclui:

[...] uma safra literária pode ser melhor ou pior; e tudo faz crer que, banalizado o romance como sabonete numa sociedade de consumo periférica, contrafeito o romancista a vestir a roupagem de ídolo *pop*, perdido o ofício de compor por preguiça e carreirismo, tudo faz crer que a safra não será das melhores. Mas a safra atual é boa, não tenhamos dúvidas (SANTIAGO, 2002, p. 33).

Nesse trecho, percebe-se a crítica explícita que faz ao novo *status* adquirido pelo romance, que poderia levar o autor a uma escrita forçada e à performance de imitação de ídolos

famosos no mercado. Mas, mesmo com essa tendência, verifica que a literatura não enveredou por esses caminhos, por isso termina seu comentário tecendo um elogio às escritas feitas naquele momento. Em seguida, começa a elencar algumas das principais mudanças e transformações plasmadas no texto para atender às novas perspectivas. Santiago aponta como principal tendência da literatura 1960-80 a “anarquia formal” (p. 34), ou seja, uma literatura oposta às regras tradicionais e puristas que definiam os gêneros. Ele pontua que as mudanças iniciaram desde o momento de transição literária e cita, como exemplo de texto marcado pelas novas roupagens, o romance *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Nesse sentido, pode-se dizer que está em diálogo com as proposições de Candido (1989), quando afirma que, com o passar dos anos, surgiram os romances “indefiníveis”, desvinculados dos padrões. Dessa forma, afirma:

Há uma explosão de regras tradicionais do gênero, característica aliás dos momentos de transição literária, quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou repressivos e até mesmo inconsequentes) não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais (SANTIAGO, 2002, p. 33).

A insuficiência impulsiona a busca pelo novo e, nessa fase, embora exista certa dificuldade para realizar a definição dos textos, tal aspecto não desestabiliza o *status* do romance, pelo contrário, só demonstra o quão maleável e vivo é o gênero. Além do mais, o crítico aponta que, a partir dessa fase, o consenso entre os escritores sobre as regras de composição do romance se diferenciava. Outro ponto, que ambos os estudiosos mencionados visualizaram em várias obras do final do século passado, está relacionada à tendência de uma escrita mais subjetiva, sendo ela autobiográfica ou memorialística. Essas formas textuais tornaram-se mais presentes na prosa brasileira e, muitas vezes, se mesclavam aos moldes do romance, ou seja, os textos conhecidos pelo seu pacto com a veracidade, acabavam flertando com muitas características da ficção, desestabilizando mais ainda as fronteiras dos gêneros. Assim afirma o crítico: “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor” (SANTIAGO, 2002, p. 35).

Santiago percebe que a utilização da experiência pessoal servia tanto para problematizar e refletir questões intimistas quanto para destacar acontecimentos que refletiam o contexto, visto que os textos memorialísticos descreviam muitos aspectos da coletividade; e as autobiografias, mesmo que autorreferenciais, possibilitavam certas reflexões a respeito de assuntos ligados à esfera social, ao deixar visíveis detalhes do contexto que permeavam o

entorno do indivíduo. Ao utilizar-se de traços voltados para a introspecção, os autores não apenas passaram a colocar em xeque a definição de romance como fingimento como também abriram o leque de reflexão crítica do texto literário, fazendo com que, na análise, os elementos extratextuais fossem mais observados.

Vale acrescentar que, em relação a todas essas transformações que foram surgindo, Antonio Candido finaliza seu texto com muita humildade, dizendo que suas análises não são reflexões que buscam trazer certezas, mas que o seu objetivo é instigar o leitor e o crítico literário a pensarem sobre os rumos da literatura, por isso, ao terminar, questiona: “Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica” (CANDIDO 1989, p. 215). E hoje, ao analisar as escritas do século XXI, podemos constatar que os estudiosos acertaram em cheio em suas análises e prognósticos. As suas ponderações acabaram sim se tornando um aviso e uma antecipação do que seria produzido, lido e estudado nos anos posteriores. E, como avalia Perrone-Moisés, os escritores têm diante de si uma riquíssima herança da cultura ocidental, obras extraordinárias que lhes dão a função de fazê-las prosperar.

De acordo com a autora,

Como acontece com todos os herdeiros, muitos deles dilapidam a herança, trocam-na em miúdos, produzindo uma infinidade de pequenas obras de mero entretenimento, ou nem isso. Outros a gastam moderadamente, seguindo os ensinamentos de seus pais e avós. *Mas alguns sentem mais intensamente o peso da herança e procuram ser dignos daqueles que a legaram* (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.50; grifos meus).

Em cada uma das fases apontadas nos textos, surgiam novas maneiras de se pensar o romance e pode-se verificar que, mesmo com o passar do tempo, muitos detalhes foram ressignificados como forma de dar continuidade a determinadas rupturas. Hoje, destaca-se, na literatura contemporânea, a figura do escritor contemporâneo Luiz Ruffato, um literato que busca valorizar e dignificar aquilo que foi deixado como herança literária, pois o seu projeto tem dialogado, em muitos aspectos, com as mudanças que foram decisivas para se (re)pensar as fronteiras dos textos. Ao ler suas obras, é comprovada a complexidade que o gênero romance pode alcançar, pois, dentre os apontamentos elencados pelos teóricos, Ruffato consegue desenvolver muitos deles, principalmente a aptidão à técnica das escritas de si, a mescla de formas textuais, a quebra da linearidade temporal, etc.

Dessa forma, vale ressaltar a alusão realizada por Perrone-Moisés (2016) sobre o estado atual da produção literária: “[...] a literatura atual, em suas variadas vertentes, mostra que o *cadáver está bem vivo*. Seria o caso de repetir, a respeito da literatura, a declaração de Mark

Twain: ‘As notícias de minha morte foram muito exageradas’” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 26; grifos meus). Ou seja, para uma arte que estava sendo considerada praticamente morta, perceber que as tendências continuaram a ser discutidas e exercidas por escritores do século XXI demonstra o quão precipitados foram os anúncios de seu fim.

Ao ler os romances de Luiz Ruffato, muito apreciados pelo público leitor e pela crítica literária, percebe-se que alguns aspectos que surgiram no final do século XX perpetuaram-se até de maneira mais exacerbada. A pesquisadora Carolina Barbosa Lima e Santos, em sua tese de doutorado intitulada *O realismo prismático da obra de Luiz Ruffato*, visualiza que a marca do projeto literário do autor é acompanhar esse processo de transfiguração da tradição literária:

A obra ruffatiana participa de uma geração artística cujas produções textuais vêm sendo definidas pelo questionamento e pela ruptura das fronteiras que definem o pertencimento e a especificidade de cada gênero literário, por meio da incorporação, de modo crescente, de outras linguagens no interior de seu discurso – tais como a fotografia, blogs, chats e e-mails - bem como de diversos discursos literários, como as memórias, o documental, o ensaio, entre outros (SANTOS, 2019, p. 89).

A partir dessa constatação, destacaremos, dentre as suas escolhas formais para a produção de narrativas, as técnicas da escrita de si, especificamente materializadas hoje pela autoficção, forma que tem suas raízes no gênero autobiográfico. Isso, pois estamos de acordo com Santos (2019), que diz perceber traços da autoficção na escrita de Ruffato: “[...] podemos perceber algumas marcas discursivas que apresentam um tom de autoficção nas histórias ruffatianas” (SANTOS, 2019, p.81). Tal tendência possui como eixo principal a ênfase na figura do “eu”, no entanto, ao analisar as últimas publicações da literatura brasileira, é possível perceber que múltiplas são as possibilidades de se trabalhar com esse tipo de escrita, que se torna um canal para compreender questões de toda uma fase e/ou geração.

A mescla entre a matéria intimista e a engajada é muito atual nas autoficções e corresponde a uma atualização desse fazer literário, tanto que há certos questionamentos sobre a sua nomenclatura, pois o prefixo “auto” pode traçar algumas limitações<sup>1</sup> quanto à análise do conteúdo da obra. Silviano Santiago (2002) já visualizava que, por trás das escritas intimistas, existia algo muito além do aspecto narcisista, característica atribuída à autoficção:

A experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política. Não há dúvidas de que, no palco da vida ou da folha de papel, o corpo do autor continua e está exposto narcisicamente, mas as questões que

---

<sup>1</sup> No capítulo 2, explicarei os detalhes que levam muitos escritores a observar os câmbios na escrita autoficcional, o que, conseqüentemente, levanta questões sobre a ampliação da sua nomenclatura como, por exemplo, o surgimento do termo pós-ficção, privilegiado pelo escritor Julián Fuks e também abordado por outros teóricos.

levanta não se esgotam na mera autocontemplação do umbigo (SANTIAGO, 2002, p.36).

O comentário do crítico é pertinente, pois, por trás do eu, sempre há um “nós”, um outro, por isso as escritas autoficcionais podem trazer aspectos relacionados ao contexto, também engajadas com a realidade social. Karl Erik Schøllhammer (2009) aponta para esse hibridismo crescente entre a escrita literária e a não literária, pois, para ele: “[...] há claramente, na literatura e na própria crítica contemporânea, uma acentuada tendência em valorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 106-107). Em suas análises, percebe que muitas narrativas transitam entre dois tipos de abordagem, ora mais realista, ora mais intimista. Além disso, pontua que a valorização das estratégias autobiográficas acontece por conta da mediação de um acesso mais autêntico ao real e, quando a estória está para além do enfoque na matéria pessoal, permite ao leitor certas reflexões a respeito da própria escrita literária e sobre a confiabilidade do eu narrador, etc.

A característica principal, então, das atuais narrativas seria a de ocupar o espaço do entre-lugar. É estar no meio, entre dois ou mais gêneros, e focalizar mais de um tema, qualidade que, em outros momentos, no geral, não era valorizada, haja vista que anteriormente tudo era bem definido e delimitado. O crítico chama a atenção para o modo com que Roland Barthes dá nome a essas escritas que transitam entre mais de um espaço, para ele são figuração daquilo que denomina como “o neutro”. Barthes realizou uma reflexão sobre esse lugar da escrita em um curso ministrado, em 1978, no Collège de France. Em seu livro, homônimo ao termo, Barthes apresenta vinte e três figuras que seriam concepções a refletir esse lugar “neutro”, trazendo a seguinte definição:

Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro. Paradigma é o quê? É a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido (BARTHES, 2003, p. 16-17).

Por esse conceito, pode-se compreender que o Neutro seria o texto que ultrapassa as fronteiras estabelecidas dentro do paradigma. É aquele que ocasiona o desvio e se posiciona exatamente no meio, no entre-lugar. É aquela figura que não permite a escolha definitiva, ou seja, “é isso” e também, ao mesmo tempo, “é aquilo”. O sentido que Barthes quer imprimir a esse termo não é o de neutralidade, de indiferença, ou aquilo que não se posiciona e se abstém de tomar um lado, pelo contrário, para o estudioso, “o neutro” tem um sentido mais forte, pois, de acordo com ele, “[...] meu Neutro - pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. ‘Burlar o paradigma’ é uma atividade ardente, candente” (BARTHES, 2003, p. 18-19). Em sua

definição, seria aquilo que não está de acordo com o senso comum, ou com regras tradicionais e fechadas, é a figura que se desvia das normas e provoca mudanças que podem gerar, até mesmo, certo estranhamento.

Schøllhammer (2009) esclarece que, “Para Barthes, o *O neutro* é precisamente o lugar da escrita literária, nem reflexo representativo do mundo exterior nem a expressão íntima do interior subjetivo [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 16; grifo do autor). Levando em consideração a definição proposta, há coerência com a conceitualização de literatura contemporânea, pois reflete o espaço que ela vem ocupando nos dias atuais, de transitar entre mais de um tema e mais de uma forma, tornando-se assim híbrida, quebrando os paradigmas e binarismos por anos presentes na história da literatura. No entanto, o crítico entende que a nomenclatura não corresponde à ideia que se quer passar, pois, mesmo que o conceito desenvolvido esteja de acordo com algumas narrativas e com outras figuras da atualidade, o termo, para aquele que não se aprofunda nas reflexões que Barthes realiza, pode dar a entender a ideia contrária, de que seria uma narrativa potente e inovadora. Ao contrário, a impressão que fica é a de literatura vaga, indiferente, que não se aprofunda:

Talvez seja uma *forma abstrata demais* de dizer que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade do autobiográfico, *pois, nos melhores casos, os dois caminhos se convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil* (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 16; grifos meus).

A literatura hoje está cada vez mais ocupando o espaço do entre-lugar, principalmente com o número de publicações de escritas autoficcionais, além de outras formas que não serão abordadas na dissertação, tais como romances-reportagens ou narrativas que mesclam ensaio e ficção. Há muitas implicações em jogo quando o autor assume o comprometimento de colocar seu nome no enredo, pois isso pode envolvê-lo em questões polêmicas e até judiciais. Colocar no papel assuntos íntimos e publicá-los abrange compromissos éticos e exige certa coragem do escritor, pois, a depender dos assuntos retratados, certas polêmicas podem surgir referentes à veracidade dos fatos, acontecimentos e sujeitos envolvidos na história. A autoficção é um exemplo que exprime a coragem do escritor e que, por possuir a perspectiva pessoal, muitas vezes é polêmica; em *sites*, *blogs* da internet e até mesmo em livros teóricos é destacado o caos que determinadas publicações podem gerar. O limiar dos textos autoficcionais encontra-se entre a verdade e a ficção, entre romance e autobiografia, entre o pacto autobiográfico e o pacto romanescos, logo o autor fica por trás desse traço de indecidibilidade, que pode ser um escudo para expor seu posicionamento.

Um grande número de obras publicadas segue essa linha, por isso não possuem um grau neutro, no sentido geral do termo, mas podem ser enquadradas no pensamento barthesiano, exatamente por irem contra o senso comum e contra os paradigmas conservadores da narrativa de ficção. Ao refletir sobre a proposta dessa tendência, algumas questões surgem, por exemplo: Dois estilos ditos paradoxais, ou seja, do engajamento realista e do retorno da intimidade, harmonizam-se e se complementam de maneira satisfatória? Como um escritor pode mesclar conteúdos e formas que enfatizem o lado subjetivo e, ao mesmo tempo, discuta sobre acontecimentos e problemáticas da realidade histórico-cultural explicitamente? Quais técnicas narrativas ele precisa buscar para sua construção?

Tem-se percebido que um dos gêneros que materializam essa proposta é a autoficção, a qual permite produzir uma literatura comprometida e instigante, pois, por vezes, pode até comprometer aquele que a produz. Os perfis dessa forma textual são muitos e tantas são as obras em que a focalização do eu tem algum sentido além do desejo narcísico de se expor, ou seja, pode ser o pano de fundo para evidenciar dados da realidade, do contexto que, de forma direta ou indireta, relacionam-se de maneira intrínseca à experiência pessoal. Deve-se perceber que, em suas narrativas, Luiz Ruffato abarca uma forma renovadora de texto, ainda que algumas não possuam traços claramente biográficos, uma ou outra característica revela muito sobre o autor empírico e há aquelas em que expõe claramente a sua figura.

Dessa forma, essa dissertação se propõe a apresentar detalhes da obra de Ruffato, com o objetivo de demonstrar como os aspectos de composição de suas narrativas partem de perspectivas que começaram a desabrochar no século XX. Também destacaremos alguns pontos de sua biografia que, a saber, parece ser fonte indispensável para a interpretação de seus romances, em especial a obra *Flores artificiais* (2014a). A tendência que se vê ampliada em sua estrutura é a relacionada à autoficção, que tem se desdobrado de várias formas, como temos enfatizado, desde quando o teórico francês Serge Doubrovsky, em 1977, criou a nomenclatura e passou a teorizar a seu respeito. Há outras características da literatura contemporânea que se ampliam em várias de suas obras, mas nos deteremos nessa perspectiva, ao considerar que, aos poucos, Ruffato adere ao espaço biográfico, quando expõe a experiência da escrita de forma direta no enredo e o relaciona à sua figura pessoal e autoral, conectando vida e obra.

*Flores artificiais* sugere possuir traços bem específicos que influenciam a leitura por essa perspectiva. O autor transcreve, a partir de dados tão particulares e aparentemente próprios da sua vivência, não somente a sua história, mas também a história de muitos. Apresenta ao leitor uma geração de sujeitos anônimos espalhados pelo mundo, que tiveram suas raízes e conexões esfaceladas, assim como sua família, mas que, para sobreviver, mantiveram-se firmes

e fortes, mesmo com o constante sentimento de não pertencer a lugar algum. Assim, os personagens correspondem à metáfora do título do livro, são sujeitos que podem ser comparados às *Flores artificiais*, não possuem raízes, ou melhor, são desenraizados, tema que vem sendo explorado em várias obras da literatura contemporânea.

Por fim, a radicalização dos gêneros é uma performance que aparece na construção dessa obra. Ao destacar que o texto possui teor autobiográfico, infere-se que o subjetivo é o sentimento predominante no enredo, no entanto, o engajamento social está lado a lado com esse aspecto, pois o tema do desenraizamento do sujeito contemporâneo é o fio condutor de toda a narrativa. Nesse sentido, nos próximos subitens, explorarei mais a fundo algumas nuances da vida de Ruffato que vão surgindo em sua obra, bem como os caminhos trilhados por ele para chegar ao espaço narrativo em que o subjetivo e o social se mesclam e o fazem ser um exemplo de intelectual contemporâneo atento às mazelas de seu tempo.

## **1.2. A construção da figura autoral: Luiz Ruffato entre entrevistas e seu universo romanesco**

*Confrontamos o que vimos com o que lemos, tentamos  
imaginar o que teremos para ler segundo o que vimos.  
O autor nos leva ao livro e o livro nos leva ao autor.*  
(Philippe Lejeune, 2008, p. 196)

As considerações de Philippe Lejeune, na epígrafe supracitada, referem-se a uma ação e reação que vêm ocorrendo no cenário da escrita contemporânea. Nesse momento, a imagem do escritor se constrói de diversas maneiras, ao utilizar as mais variadas formas para documentar as características de sua vida e obra, não apenas pelo viés da escrita autobiográfica pura, mas através de suas narrativas que mesclam realidade e ficção, tais como: crônicas autobiográficas, diários íntimos, memórias e, claro, as autoficções; e, pelo meio jornalístico e midiático, deparamo-nos com inúmeras entrevistas, escritas ou em vídeo, depoimentos, *blogs*, colunas de jornais e redes sociais, que correspondem a um desejo de muitos escritores de imprimir uma “[...] expressão mais imediata do vivido” (ARFUCH, 2010, p. 37). E nesse processo se constrói a imagem da figura autoral, que leva o leitor a um lugar mais próximo do autor que leu e também o aproxima daqueles que não leu, ou daqueles que pretende ler.

Percebe-se que Luiz Ruffato é um exemplo de escritor que cria sua imagem autoral e biográfica. Destaca-se nas entrevistas, fala de si e da sua obra e dispõe, em seu discurso literário, dados autobiográficos para apresentar as experiências passadas e também as histórias do presente. Através desse recurso, o leitor conhece a sua história de vida e o seu percurso como

escritor, visto que ele procura responder, minuciosamente, em meios midiáticos e em textos narrativos, questionamentos a respeito de sua trajetória. Observar aspectos que relacionam vida e obra faz parte da chamada crítica biográfica, pois “[...] possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 111), perspectiva de análise muito praticada atualmente.

Nesse subitem, partiremos do pressuposto utilizado pela crítica biográfica, analisando tanto aspectos da produção ficcional do autor, depoimentos e entrevistas para compreender sua jornada pessoal até o momento e sua jornada enquanto profissional da área da literatura. Embora Antonio Candido descreva, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (edição consultada 2000), que “Uma obra é uma realidade autônoma [...]” (CANDIDO, 2000, p. 33), ou seja, que não necessariamente precisa de suportes externos para ser compreendida e que por si só traz elementos que permitem interpretá-la, sem que o leitor precise saber o exato momento em que foi escrita ou quem escreveu. Mesmo assim, o autor afirma que há certos níveis de compreensão que auxiliam nesse processo e precisam ser levados em consideração para que seja realizada uma crítica coerente e completa. São eles:

Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que tentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, *o texto*, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles (CANDIDO, 2000, p. 33; grifo do autor).

Na atualidade, essa proposição é de extrema relevância, haja vista que, mesmo que a narrativa seja autônoma, sua relação com dados extraliterários está cada vez mais forte, como tem-se discutido. Na análise, o crítico deve considerar esses dados, principalmente quando a narrativa se enquadra no grupo das “narrativas de si”, textos intimistas e subjetivos em que os dados da vida do autor estão imersos no discurso ficcional e nele expõe muito de seu ponto de vista pessoal, ainda que o foco de seu texto não seja sua própria personalidade. Nesses casos, torna-se necessário recorrer a documentos extraliterários para estabelecer pontes, conectar dados e, assim, ampliar o repertório para a compreensão do texto, pois como afirma Philippe Lejeune,

O autor é, por definição, alguém que está ausente. Assinou o texto que estou lendo - não está presente. Mas se o texto me lança perguntas, sinto-me tentado a transformar em curiosidade por ele e desejo de conhecê-lo a inquietação, a incerteza ou o interesse engendrados pela leitura (LEJEUNE, 2008, p. 192).

E, para o estudo a que nos propomos, faz-se necessário compreender todo o percurso de vida de Luiz Ruffato, pois percebe-se o quanto sua trajetória ilumina e explica muitas de suas decisões literárias, suas fontes e influências, por assim dizer. A leitura de muitos de seus textos criará o que Lejeune denomina de “ilusão biográfica”, que direciona a uma investigação dos detalhes de sua intimidade e isso “[...] frequentemente é o próprio autor que nos incentiva a reagir dessa forma, quando tende mais ou menos diretamente a se representar em sua obra ou dar margem para se pensar isso” (LEJEUNE, 2009, p. 192). Num primeiro momento, sem adentrar em mais detalhes das características de sua escrita, partiremos, então, para a análise de alguns aspectos pessoais, dos caminhos que o encaminharam para esse meio literário, ou seja, seu contexto e lugar de origem, sua relação familiar, como foi seu primeiro contato com a literatura, etc.

A investigação de tais dados é viável porque há inúmeras possibilidades de se obter informações a respeito da figura autoral. A “ilusão biográfica” instigada pela leitura é alimentada pela exposição do autor na televisão, rádio, internet, *blogs*, feiras literárias etc, pois a ilusão “[...] aumenta proporcionalmente com a impressão de realidade criada pela mídia” (LEJEUNE, 2008, p. 196; grifo do autor). Por esses meios, tem-se acesso direto àquilo que o escritor quer que se saiba de sua vida, por isso uma “ilusão”, já que as informações estão dispostas de acordo com a impressão que ele deseja passar para os seus leitores. Lejeune alerta que “Acredita-se ver o homem ao natural e se esquece que toda e qualquer participação em programas de rádio ou televisão implica a construção de um papel ditado pela posição atribuída àquele homem” (LEJEUNE, 2008, p. 196).

Quando passamos a ler com mais profundidade a obra de Luiz Ruffato, deparamo-nos com informações que se repetem, demarcando que há certa intencionalidade em destacar algumas características de sua vivência. Nascido na cidade de Cataguases, no interior de Minas Gerais, no dia 4 de fevereiro de 1961, ele descreve em seu texto “Até aqui, tudo bem!” (2018), que a cidade, desde a implantação da indústria têxtil, em 1910, foi movimentada pelo fluxo de pessoas que vinham de outros locais em busca de mão de obra. O mesmo aconteceu com seus pais que, quando recém-casados, desejavam viver dias melhores e, com essa esperança, migraram para a cidade, deixando a vida na roça, na qual, obviamente, o modo de subsistência primordial era a agricultura, àquela altura sendo substituída por processos de mecanização e industrialização. Com defasagem no aprendizado escolar, o pai de Luiz Ruffato era semianalfabeto, e a mãe analfabeta, passaram então a trabalhar de maneira autônoma, ela lavando roupas e ele, depois de inúmeras tentativas de trabalhar na indústria, decidiu buscar

outros meios para garantir o sustento, trabalhando inclusive como pipoqueiro, profissão que o auxiliou nas despesas da família.

As mesmas informações publicadas nesse *blog* também estão presentes na narrativa de abertura de seu livro *Minha primeira vez* (2014b), coletânea de crônicas publicadas em vários jornais e compiladas para constituir o livro. Observa-se que Ruffato vai espalhando nuances autobiográficas em várias publicações, ficcionais ou não, tornando-se assim o que Souza (2002, p. 116) chama de “ator no cenário discursivo”, visto que “[...] a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário literário e cultural”. Leia-se o seguinte trecho da crônica “Sabe com quem está falando?”, presente na obra mencionada, em que ele demonstra ao leitor sua origem familiar, ou seja, deixa disponível uma imagem de sua trajetória:

Agricultores sem-terra, meus pais, Sebastião e Geni, após o casamento, mudaram-se para Cataguases, cidade onde nasci [...] pois intuía que só a escola poderia salvar os filhos da privação material. Naquela época, década de 1950, Cataguases era um polo econômico importante, com indústria têxtil consolidada e forte vocação cultural. Analfabeta, minha mãe lavava até 12 trouxas de roupa por semana – ainda sinto o cheiro de água sanitária que exalava de suas mãos azuladas pela pedra de anil. Semianalfabeto, meu pai tentou adaptar-se à rotina de cartões de ponto e chefes arrogantes, o que nunca conseguiu, tendo logo adquirido um carrinho de pipocas verde-musgo, como esquecer?, com o qual durante boa parte da vida ajudou a sustentar a família (RUFFATO, 2014b, p. 11-12).

Ruffato procura demarcar seu local de origem, de família pertencente à classe média baixa, pequenos agricultores que foram buscar uma vida melhor na cidade pensando, principalmente, na educação dos filhos. De acordo com o autor, naquele contexto de industrialização, seus pais visualizaram que era necessária certa instrução, mesmo que mínima e de qualidade, para conseguir se manter com dignidade nessa nova realidade. E não somente nesses dois textos há ênfase nos aspectos de sua origem, mas também em suas entrevistas publicadas na plataforma do Youtube, como, por exemplo, no canal da Livraria Cultura<sup>2</sup>, e em uma conversa realizada de modo *on-line* no canal da FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) da USP, para o “XI Seminário de pós-graduação do DTLLC.”<sup>3</sup>, dentre outros vídeos, em que o autor faz questão de demarcar que esteve presente nas duas realidades mais marcantes da história do país, tendo participado da transição do mundo rural para o mundo urbano, realidades que se dividiram fortemente entre as décadas de 1960 e 1980.

<sup>2</sup> CULTURA, Livraria. *Sala de visitas* – entrevista com Luiz Ruffato. Youtube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IEoJzxScTKs>> acesso em: 26/04/2022

<sup>3</sup> USP/FFLCH. *XI Seminário de pós-graduação do DTLLC: Voz do escrito com Luiz Ruffato*. Youtube, 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4wnKQtSnX30> > acesso em: 26/04/2022

Além de sua posição social, como filho de trabalhadores de classe média baixa, outro aspecto que busca deixar explícito é a sua descendência de imigrantes italianos e a presença desses colonos nas duas cidades que são palcos de suas histórias, ambas no interior de Minas, Rodeiro, onde se fixaram, e Cataguases, para onde muitos da região se dirigiram após a industrialização. A primeira representa suas raízes mais profundas, através de familiares que viviam da agricultura de subsistência e nela se mantinham; a segunda, representa a fase de sua vida em que cresceu vendo a necessidade de estudar e trabalhar para sobreviver aos novos tempos. O assunto da imigração italiana está presente em suas obras, confirmando sua predisposição de manter certo laço com o passado, por isso afirma, em depoimento intitulado “Biografia de um homem comum” (2015), publicado no site do jornal online *El país*:

Mas quando paro para pensar de onde vieram os pais de meu pai – ou seja, em que história me ancoo – uma grande noite antiga se entremostra. Não restaram fotografias, documentos, memórias, nada daquilo que nos fornece o estatuto de existir no mundo. No entanto, posso transformar essa lacuna em vantagem – o que não sei, invento (RUFFATO, 2015).

Percebe-se que para permanecer conectado e manter viva a memória dos ancestrais, o escritor, muitas vezes, parte para a invenção propriamente dita, como forma de valorização da história de sua origem. É significativo observar que a temática basilar de *Flores artificiais* (2014a) é a experiência do sujeito imigrante, que se desconecta das raízes e passa a viver a sorte do dia a dia, detido em um presente estático e em um passado que não se dissipa, sem projeções para o futuro. Dessa forma, infere-se que Ruffato parte do micro (história familiar) e discute esse assunto de forma macro, ao projetar e problematizar, a partir das vivências de seus personagens espalhados pelo mundo, como a imigração os atinge e os deixa vulneráveis não apenas devido ao sentimento de não-pertencimento, mas, principalmente, pelo medo do esquecimento, tema presente em muitas de suas obras.

As marcas de sua descendência também transparecem nas características de seus personagens, pois a maioria são oriundos das cidades mencionadas (Cataguases e Rodeiro) e, com frequência, ao nomeá-los, o autor escolhe variações de sobrenomes italianos, marcados pelo uso da consoante dobrada, tal como em: Finetto e Moretto; que, diga-se de passagem, se ligam à sua figura pessoal, a partir do momento em que o leitor começa a perceber que esses são representações de sujeitos ditos seus conterrâneos, de sua linhagem familiar, descendentes de italianos que migraram para o Brasil. É possível fazer tal conexão no trecho de *Flores artificiais* em que Dório Finetto menciona sua ligação com os Ruffato:

Há cerca de três anos, a doutora Regina me chamou a atenção para seus livros, disse que o senhor escrevia sobre a região de Rodeiro, e quando fui ver descobri que os Ruffato e os Finetto têm até laços familiares comuns. Por

*isso, e somente por isso, tomei a liberdade de escrever* (RUFFATO, 2014a, p. 14; grifos do autor).

Essas conexões são marcas da sua relação e preocupação com questões do passado e da importância de pertencer. Assim, trabalha com temas que muito lhe dizem respeito, posicionando-se como um escritor que, embora nem sempre afirme possuir intenções de demonstrar o lado mais pessoal (autobiográfico) em seus textos, mesmo assim, muitos deles são inspirados no lugar de onde veio, em suas leituras e análises sobre a história e a literatura brasileira. E não cabe ao leitor descobrir verdadeiramente se há, de fato, alguma ligação com a realidade empírica, a sua interpretação é que decidirá as relações e inferências que fará.

Também no texto “Até aqui, tudo bem” (2018), Ruffato explica que, para ele, a escrita é uma forma de dar contorno a certas histórias e pessoas que acabam por serem esquecidas com o passar dos anos. Ao observar uma fotografia em seu escritório, o autor revela certo incômodo e, ao mesmo tempo, percebe uma fonte de inspirações para escrever, pois dentre os personagens, reconhece apenas a si próprio, e isso lhe instiga a seguinte reflexão:

Todo o meu esforço como escritor tem sido o de tentar recompor essa imagem. O menino, identifico-o, sou eu, aos cinco ou seis anos de idade. Mas quem são os outros três personagens que, numa tarde de inverno para sempre perdida, imobilizaram-se para o olhar amador de alguém por detrás da máquina fotográfica? Quais são seus nomes, de onde vieram, onde estarão agora, o que fizeram de suas vidas, foram felizes? (RUFFATO, 2018).

Através de sua literatura, o escritor reconstrói ficcionalmente as histórias de sujeitos que terminam anônimos, sem nome, sem trajetória, sem história. Então, conclui:

Crescido, hoje o menino senta-se à mesa de seu escritório e tenta reconstruir a história desses personagens, inventando-lhes nomes, desenhando-lhes rostos, estabelecendo-lhes trajetórias, na ilusão de que, agindo assim, estará contribuindo para que em algum lugar alguém se lembre deles e celebre sua passagem pela Terra (RUFFATO, 2018).

Com esse posicionamento, torna-se um autor comprometido com o Outro, faz parte do grupo de intelectuais latino-americanos que acreditam na força da literatura em impactar a realidade de alguma forma. Não que essa seja sua principal função, pelo contrário, é uma das possibilidades que a escrita proporciona. Em seu famoso e polêmico discurso proferido na Feira de Frankfurt (2013), Ruffato inicia com o seguinte questionamento: “O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo?”; ou seja, um local marcado por inúmeras obscuridades, como a negação do Outro, através de muitas ações, tais como: o genocídio, a violência contra a mulher, a intolerância e a indiferença. Em sua opinião, nesse contexto, “escrever é compromisso” e a literatura possui um papel transformador, pois contém em si um “vírus” que se instala no leitor e lhe causa estranhamento e incômodo, bem como impulsiona o

sujeito a agir, criticar e olhar o mundo com outros olhos. Possui esse ponto de vista por ter passado exatamente por essa experiência; o escritor teve acesso a esse bem cultural quando já tinha doze anos, visto que, em sua casa, a única possibilidade de leitura disponível era a Bíblia e, a partir do momento que se envolveu com a leitura, despertou uma relação muito forte com a literatura, que lhe abriria muitas portas. Na versão do discurso transcrita na página do Jornal Rascunho, lê-se a seguinte afirmação: “Tive meu destino modificado pelo contato, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade” (RUFFATO, 2021).

Seu pensamento compactua com as reflexões de Eduardo Galeano no livro *A descoberta da América (que ainda não houve)* (1988), em que o crítico uruguaio se coloca em defesa da palavra e do papel do intelectual em ser um agente que coopere para a mudança social. No início, afirma: “Temos a alegria e a desgraça de pertencer a uma região atormentada do mundo, a América Latina, e de viver num tempo histórico que nos golpeia com força e dureza” (GALEANO, 1988, p. 7); tudo isso, por ser um local repleto de contradições, misérias generalizadas, formado por abismos entre classes, gêneros e raças, onde o sistema revela sua verdadeira face nos subúrbios. O principal questionamento do escritor é: como trabalhar por uma literatura que revele a voz daqueles que foram silenciados, em um contexto cultural com características “surdas-mudas”. Visualiza que seria, sim, um sonho, pensar que somente por vias culturais haveria a possibilidade de impactar toda uma sociedade que, desde sempre, foi suprimida do acesso a tais bens, e afirma:

Nosso próprio destino de escritores latino-americanos está ligado à necessidade de transformações sociais profundas. Narrar é se dar [...] por que negar a importância da literatura e sua possível função revolucionária na exploração, revelação e difusão de nossa verdadeira identidade ou de seu projeto? O opressor quer que o espelho não devolva ao oprimido nada mais que uma mancha de açoite (GALEANO, 1988, p.14-15).

Negar o acesso e a potencialidade do texto literário é cair na manipulação daquele que busca oprimir e silenciar. A literatura, embora muito se afirme que esteja perdendo algumas funções e espaços nessa sociedade cada vez mais engessada em relação à leitura literária, por estar ao lado de muitos outros meios de entretenimento, e por estar sob vigilância de uma censura velada, por aqueles que criam conteúdos específicos “para a massa” (GALEANO, 1988, p. 10; grifo do autor), atualmente está reformulando outros meios e formas para atingir o espaço público, adentrar vários contextos, principalmente no meio acadêmico.

Não se pode negar seu caráter humanizador e de transformação, mesmo que já não seja o foco principal dos jornais e revistas em geral, ou ocupe um espaço de prestígio no meio familiar, como em outros tempos, a literatura, como afirma Barthes, “[...] faz girar os saberes, não fixa, fetichiza nenhum deles; lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 1977, p.18). O exemplo disso está no próprio testemunho de Luiz Ruffato, pertencente a uma família de classe média baixa, que saiu de um contexto aparentemente desprovido do direito à literatura, cuja única preocupação era trabalhar para tentar garantir um futuro. E, a partir dos saberes proporcionados pela experiência de leitura, construiu para si outros caminhos, em contrapartida, muitos outros de sua geração não tiveram a mesma oportunidade.

Sua vida, inicialmente, estava projetada para esse universo urbano, para ser operário na indústria têxtil. No entanto, um acontecimento em sua infância foi tão marcante que acabou lhe encaminhando para algo distinto:

[...] refugiando minha timidez numa biblioteca, passeava meus olhos displicentes pela lombada dos livros, quando a bibliotecária, confundindo distração com interesse, pescou-me, felicíssima, depositando em minhas mãos um livro, que por polidez não recusei (RUFFATO, 2018).

O destino do menino foi traçado no instante em que levou para casa seu primeiro livro e o leu, tomando conhecimento de uma realidade impactante que, segundo seus relatos e em sua crônica autobiográfica “Minha primeira vez”, mudaram sua percepção de mundo, já que não conhecia nada igual ao que tinha diante de si. Eis como descreve a experiência:

Logo depois do almoço, peguei contrariado o livro, deitei no cimento amarelo que recobriria o chão da pequena varanda, e, sob um céu azulíssimo, sem nuvens, descortinei a primeira página. Caí doente de espanto [...] a história que estava lendo narrava o massacre de cem mil judeus numa ravina perto de Kiev, capital da Ucrânia, durante a Segunda Guerra Mundial [...] aquela leitura quebrou o gelo do mar da ignorância, abrindo passagem às minhas inquietações. Eu tinha apenas 12 anos [...] e, no redemoinho daquelas inacreditáveis 292 páginas de violência insana [...] eu me perdi, queimando em febre [...] Fechei o livro e, quando voltei à tona, tudo me pareceu completamente diferente de há pouco [...] (RUFFATO, 2014b, p. 87-88).

O livro ao qual se refere é do soviético Anatoly Kuznetzov, romance-documentário denominado, na tradução para a língua portuguesa, *Babi Iar: romance-documentário sobre os horrores do nazismo*, o qual retrata a história do massacre de milhares de judeus, promovido pelos nazistas, em 1940, em um tempo e espaço totalmente distintos da realidade de Minas Gerais e do conhecimento de mundo que Ruffato dispunha na época. Foi sua personalidade tímida que o levou a esconder-se entre as prateleiras da biblioteca e, por acaso, iniciar a ler um romance com viés de denúncia sobre as injustiças humanas. Talvez, ao tomar consciência do

quão engajada era tal narrativa, tenha já concluído, mesmo que inconscientemente, que poderia escrever sobre tais realidades obscuras.

O sonho de seus pais era que ele se especializasse para trabalhar na indústria, ganhasse salário suficiente para permanecer financeiramente estável, construir família e “ser feliz”. Um roteiro de vida “padrão”, almejado por muitos jovens naquela época, fase em que os próprios familiares escolhiam os caminhos que seus filhos deveriam vir a seguir, geralmente aceitos sem nenhum questionamento. Mas, ao terminar a leitura da narrativa e passar por uma espécie de epifania, mesmo com pouca idade, sentiu-se assustado com o projeto de vida que lhe haviam traçado: o de seguir os passos dos irmãos, como operários, ou seguir os passos dos vizinhos que, na primeira oportunidade, iam para outros estados, dentre outros destinos, em busca de supostas garantias de uma vida melhor.

Quando o “vírus” da literatura, forma como se refere a esse fenômeno, se instalou profundamente em seu ser, afirma que algo virou rotina, pois passou “[...] a frequentar com assiduidade a biblioteca” (RUFFATO, 2018) e, logo que se tornou mais velho, tinha consciência de que se tornaria escritor, e mais que isso, depois de uns anos, tomou a literatura como profissão em tempo integral, não apenas como um *hobby* ou ocupação secundária. Ao longo de sua jornada, passou por vários outros empregos: em Cataguases, trabalhou como atendente em bares e botequins; aos quinze anos, trabalhou em uma fábrica de algodão hidrófilo e, posteriormente, em 1978, mudou-se para Juiz de Fora, onde passou a trabalhar como torneiro-mecânico. Vivendo nessa nova cidade, decidiu inscrever-se na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal (UFJF) e logo passou a exercer a profissão de jornalista, que se estendeu por quase vinte anos, período em que se preparava para, aos poucos, se entregar à criação literária de maneira definitiva. Em 2003, decidiu deixar os jornais e, como afirma, passar a “viver de literatura”.

Quando, em 2003, me afastei da redação, comuniquei aos amigos que iria tentar ‘viver de literatura’ [...] creio que meu exemplo demonstra a mudança de paradigma havida no meio literário brasileiro neste século 21. O fortalecimento da democracia e a estabilidade econômica solidificaram as bases do mercado editorial, criando um ambiente propício à profissionalização do escritor (RUFFATO, 2014b, p. 177-78).

O seu posicionamento condiz com os prognósticos visualizados por Silviano Santiago no final do século XX. Cada vez mais, os escritores buscavam estar ativos na divulgação de seus livros e, por isso, o campo literário se ampliou, proporcionando que o escritor, por exemplo, ganhasse por suas palestras em festivais literários, por prêmios patrocinados por instituições públicas e privadas, direitos autorais, etc. Ruffato foi contemplado com inúmeras

premiações, os primeiros graças à publicação de *Eles eram muitos cavalos* (2013), a saber: “Prêmio Machado de Assis de melhor Romance do ano, da Biblioteca Nacional”; e “Troféu APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte)”; foi também ganhador do Prêmio Jabuti na categoria infantojuvenil, com o livro *A história verdadeira do sapo Luiz* (2020); e, pela pentalogia *Inferno provisório*. Também atuou como organizador de inúmeras coletâneas, tais como: *Nos idos de março* (2014c). O conjunto de sua obra está sendo muito apreciada no mundo todo, o que lhe proporcionou, em 2016, ser ganhador do prêmio alemão Hermann Hesse.

Em entrevistas, discorreu sobre as várias dúvidas que tinha em relação ao conteúdo que desenvolveria em suas narrativas. Nessa fase, deixou escapar um dado importante sobre a sua opinião a respeito da escrita, ao afirmar o seguinte: “[...] para mim, a Arte é manifestação de experiências pessoais, embora não necessariamente autobiográficas” (RUFFATO, 2018). Hoje, muitas vezes, quando questionado sobre o teor biográfico de seus textos logo muda de assunto, em outras ocasiões até realiza certa crítica às narrativas demasiadamente subjetivas. Desde o princípio, seu objetivo era falar do universo no qual estava inserido e que, hoje, faz parte de sua história, “[...] o do trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe média baixa, esse recorte social indefinido, com todos os seus preconceitos e todas as suas tragédias” (RUFFATO, 2018). Mas, mesmo desviando-se do assunto, há aquelas publicações em que esse teor mais pessoal vai se afunilando, à medida que insere, na diegese, dados próximos de sua realidade.

Escolhido o tema, o escritor passa a trabalhar no processo de criação literária. O próximo passo foi a escolha da forma. Inserido em um contexto em que a diversidade cultural e as mudanças sociais impactam diretamente nos paradigmas estéticos da narrativa, vê-se diante do desafio de inovar, com a pretensão de fazê-las dialogar com o seu conteúdo e que ao mesmo tempo representasse o ponto de vista da classe média baixa. Dessa forma, no próximo item, discorreremos sobre os principais caminhos trilhados por Luiz Ruffato na construção de suas narrativas. Foi ainda durante seu curso na faculdade, inserido no meio literário, que realizou as suas primeiras publicações, influenciado por um grupo de jovens literatos que se reuniam em torno de um “Varal de Poesias” para expor suas criações, marco da cena cultural de Juiz de Fora daquela época. Posteriormente, os poemas eram lançados em revistas e folhetos. Objetivaremos visualizar seu processo de ampliação e incorporação das tendências que surgiram no final do século passado, em decorrência das novas demandas de interpretação da realidade contemporânea.

### 1.3 A caminho do espaço biográfico

[...] Uma tarde, um homem bate à porta de hotel onde estou hospedado no Acre; uma manhã, uma mulher idosa senta-se ao meu lado num banco de uma cidadezinha no interior de São Paulo; uma noite, um adolescente me liga de um ponto perdido no interior de Minas Gerais – são personagens solicitando audiência para contar suas histórias. Começam, então, as agruras. Meu maior prazer, como escritor, é começar um livro!  
(Luiz Ruffato, 2014b, p. 32-33)

A literatura de Luiz Ruffato faz parte do momento em que ocorreu um novo *boom* da produção literária brasileira. Como destaca Schøllhammer (2009), com perfil um tanto diferente daqueles que se destacaram na literatura dos anos 1970, a geração de 1990-2000 convive com a nova tecnologia e as formas de comunicação mais avançadas desenvolvidas através do advento e da popularização da internet. Sua característica principal é dar continuidade às inovações e rupturas na forma literária a partir da utilização de estratégias que surgiram nas décadas anteriores, dentre elas, a tendência às escritas de si e o intenso hibridismo. Luiz Ruffato, apesar de sua formação em Comunicação Social (UFJF) e de toda a dedicação à carreira de jornalista, ao trabalhar treze anos no jornal *Estado de S. Paulo*, não se identifica totalmente com a profissão. Como pontua no trecho em destaque na epígrafe, seu maior prazer é a escrita literária, é olhar e, sobretudo, ouvir o mundo ao seu redor, que o instiga à urgência do escritor, de relatar as agruras e prazeres da condição humana, pois a narrativa é uma maneira de sistematizar um tempo – a contemporaneidade – de difícil captura.

Em meados dos anos 1980, como bem pontuado por Silviano Santiago (2002, p.33), torna-se difícil “classificar o que seja ou não romance”, e essa dificuldade de definição transparece nos romances ruffatianos. Consequência, segundo Schøllhammer (2009), de estarmos inseridos em um momento no qual “[...] as explicações e representações estão sob forte suspeita” (2009, p.107). Dessa forma, os escritores, motivados por uma necessidade de se relacionar com a realidade histórica e conscientes da impossibilidade de captar o presente como um todo, acabam por realizar um movimento de refração, de olhar para o passado e para a herança que lhes foi deixada e, no exercício de ampliá-las, ressignificam e criam novas formas de escrita, híbridas, documentais e testemunhais, de difícil classificação. Esse posicionamento acompanha o escritor Luiz Ruffato desde a publicação de *Eles eram muitos Cavalos*, como afirma Santos (2019) em sua tese:

Luiz Ruffato, ao refletir sobre o seu fazer literário em *Eles eram muitos cavalos*, afirma que ao se propor a escrever sobre São Paulo, ‘uma cidade inapreensível’, compreendeu que não poderia se valer das formas convencionais romanescas para representá-la, mas sim de maneiras

alternativas que o permitiriam acolher em seu universo escrito os mais diversos tipos de linguagens que dão cor àquela metrópole (SANTOS, 2019, p. 105)

A autora ainda acrescenta que esse fazer literário pautado na transgressão das convenções mais clássicas do romance não significa que se está criando um novo gênero literário. Em conformidade com outros estudiosos, tais como Florencia Garramuño (2018), Santos visualiza que “[...] ao incorporar no texto os mais diversos gêneros discursivos, essas obras multimídias expressam a proposta de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea, compreendendo a literatura como parte do mundo” (SANTOS, 2019, p. 107). Amplia-se a interrelação entre a linguagem literária e a linguagem do mundo, as quais passam a se mesclar de tal forma que convidam o leitor a interagir com a obra, a reconhecer os aspectos do contemporâneo refletidos para além de conteúdo/temas abordados, mas refletidos, principalmente, em sua configuração estética.

Schollhammer (2009, p.14) acrescenta que outra característica marcante das narrativas contemporâneas é a constante busca por um efeito de “presença” e de “apropriação da realidade”, por meio da técnica de (re)invenção do realismo, expressas por duas vertentes na escrita. De acordo com o crítico, para alguns, a demanda do real se evidencia

[...] na perspectiva de uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo (SCHOLLHAMMER, 2009, p.15)

E para outros:

[...] evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofo material da vida ordinária em seus detalhes mínimos (SCHOLLHAMMER, 2009, p.15)

Luiz Ruffato, no decorrer dos anos, passa por essas duas fases, de “reinvenção do realismo”, como se verá, primeiro materializando esse efeito em mudanças estilísticas para atingir e representar determinada realidade de forma responsável e solidária com os problemas sociais e, posteriormente, passa a exprimir essa presença, por meio da “consciência subjetiva”, ao propor um acesso mais original e autêntico à realidade que se propõe representar, ao inserir dados biográficos, referências extratextuais que dão certa autenticidade ao discurso. A segunda é utilizada tal como quisesse mostrar, a partir de seu texto, uma *selfie* de si, performática, com elementos escolhidos a dedo para compor sua imagem e a imagem do outro, que está imbricada no contexto de sua vida. Com todos esses elementos, em certas vezes, pode ocorrer no leitor o

desejo de buscar dados e documentos para sanar (ou instigar ainda mais) certa desconfiança daquilo que é verdadeiro ou ficção na narrativa.

O autor iniciou o exercício de escrita já durante sua graduação, ao lado de outros escritores e intelectuais que se destacam, como: José Santos, referência da literatura dedicada a crianças; Fernando Fiorese, poeta, ficcionista e ensaísta; Edimilson Pereira, poeta, ficcionista, traduzido e estudado em vários países; e Iacyr Anderson Freitas, prosador, ensaísta e poeta ganhador de inúmeros prêmios. Em 1979, todo o Brasil passava por penúrias econômicas e políticas, por isso pairavam os sentimentos de apreensão e esperança. Em Juiz de Fora, o clima entre os estudantes era fervoroso, engajados politicamente, começavam a agitar o movimento cultural na cidade em encontros na Rua Halfeld onde, de maneira democrática, todos podiam expor seus textos literários. Esse movimento revelou muitos poetas e prosadores, que se juntavam quinzenalmente e expunham sua produção no “Varal de poesia” para um público que aos poucos ia correspondendo às exposições.

Sobre o movimento, Ruffato comenta que:

Dali, muitas vezes, nasciam passeatas poéticas que se transformavam em manifestações políticas antitadura – política e poesia, para nós, naquele momento, eram faces da mesma moeda... Nesse ambiente de medo e ousadia formou-se uma importante geração de escritores, à qual tenho orgulho de pertencer (RUFFATO, 2014b, p. 44).

Entre os exemplares de folhetins da época em que há publicações do autor, destaca-se o folheto *Abre-Alas*, em que, nas edições de 6 de março de 1982 e de 14 de dezembro do mesmo ano, ele assina os poemas “É noite no lago Titicaca” e “Maio”. Abaixo de cada poema há uma breve descrição, como por exemplo: “Luiz Fernando Ruffato. Jornalista. Autor do livro ‘O homem que tece’. Lança em breve ‘Cotidiano do medo’”. De acordo com Silveira (2017, p. 56), “O primeiro título é de 1979 e o segundo, de 1984, e raramente são vistos em circulação”, informação que revela que, antes de seus primeiros textos em prosa, seus escritos possuem uma escassez de público leitor e crítico. Somente depois de publicar *Histórias de remorsos e rancores* (1998), livro que define sua estreia no meio literário, começa a adquirir uma visibilidade mais abrangente, sendo mencionado pelas críticas jornalísticas do momento.

Desde sua poesia, Ruffato já optava por um tema que se expandiu por todas as suas obras: falar sobre os aspectos da vida do trabalhador, em meio aos desprazeres de uma jornada de lutas e sem retornos. Como exemplo, temos o poema “O homem que tece”, publicado no livro de mesmo nome, em 1979:

desbravando novos horizontes  
na selva interminável de fios



contemporânea brasileira, pois condensa significativamente muitas das transformações estéticas da narrativa dos últimos anos, em especial, o traço da fragmentação.

Nesse livro, a personagem principal é a própria cidade de São Paulo. O autor demonstra as nuances da cidade ao juntar vários fragmentos, de diversos textos, reflexos dos acontecimentos de um dia na metrópole, uma terça-feira, 09 de maio de 2000. Isso pois, de acordo com Schøllhammer (2009), os escritores contemporâneos preservaram muitos dos traços que surgiram na ficção dos anos 1970, em especial, um olhar sobre a realidade urbana. Ele traz para o centro do enredo diversas vozes, construindo um romance (se é que se pode defini-lo assim) polifônico, com personagens trabalhadores, empresários, mendigos, religiosos etc. representantes do tecido da cidade, realizando pequenos e grandes atos. Dentre os 70 fragmentos, há diálogos, textos jornalísticos, cartas, textos religiosos, notícias; um mosaico que pretende representar a realidade da cidade, sem necessariamente representar com descrições verossímeis, mas incorporando o real. O crítico o descreve da seguinte maneira:

[...] o romance é comprometido com a realidade social do Brasil contemporâneo [...] privilegiando histórias de pessoas comuns em situações de confronto com o medo, a violência, o crime, a miséria, mas também histórias que envolvem os desejos e as expectativas dos moradores da capital paulista (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 79-80).

A escolha de cada trecho não foi aleatória, ao realizar essa “colagem”, o autor aproxima o texto da própria realidade do leitor, que pode se sentir identificado de forma direta com o livro, por possuir dados subjetivos de hábitos e acontecimentos que fazem parte do cotidiano de qualquer sujeito. Então, um relato que pretende ser micro, traduz a realidade da cena urbana de toda a sociedade, com as misérias e desalentos de vidas anônimas imersas no caos do dia a dia. E como são histórias sem um fio condutor específico de ligação, pode-se interpretar que os fatos estão ocorrendo concomitantemente ao desenrolar das horas.

Sobre essa narrativa, Schøllhammer (2009, p. 80) também afirma que: “É preciso entender melhor a exploração do recurso poético, na linguagem do romance, como produção performática dessa realidade, como procura de efeitos de realidade que ultrapassam a ilusão referencial do realismo, introduzindo o real na escrita”. Ou seja, no início de sua carreira, o autor trabalha com recursos formais para alcançar a tal “presentificação” do real, e o faz ao realizar a articulação entre elementos corriqueiros da realidade empírica em meio ao texto literário de maneira pontual. Como exemplo, pode-se citar os primeiros fragmentos do livro, que representam um noticiário apresentando a previsão do tempo para aquela manhã:

### 1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.  
Terça-feira.

### 2. O tempo

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.  
Temperatura – Mínima: 14 °; Máxima: 23°  
Qualidade do ar oscilando de regular a boa.  
O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.  
A lua é crescente (RUFFATO, 2013, p. 13).

Outro exemplo de texto muito comum no cotidiano, inserido na construção ficcional, é o que dispõe a previsão do horóscopo do signo de Touro:

### 12. Touro

A lua nova, no signo de Câncer, pede recolhimento, reflexão. Depois da agitação dos últimos dias, é hora do ritmo lento e contínuo. Aqueles que se deixarem levar pelas emoções podem se arrepender. Estão condenadas todas as atitudes radicais. O agrupamento dos planetas em Touro, signo da terra e da posse, tende a levar a exageros, mas a energia lunar acalma os ânimos (RUFFATO, 2013, p. 28).

Vê-se que exatamente por possuir microtextos que formam uma estrutura híbrida, com assuntos diversos, a narrativa é exemplo de como tem surgido novos formatos textuais no meio literário brasileiro. Esses colocam o leitor diretamente em contato com imagens que refletem as condições humanas mais dramáticas e casuais, além disso, levam-no a se questionar sobre as fronteiras entre os gêneros na atualidade, haja vista a mescla de linguagens e de textos com diferentes características.

Observando a saga *Inferno provisório*, a tônica do enredo segue a mesma linha, de não possuir um fio narrativo específico, mas trata-se agora de romances separados, os quais retratam os acontecimentos voltados para a região da Zona da Mata mineira e a cidade de Cataguases. A principal temática gira em torno do conflito entre os traços de um país rural que se entrecrocavam com os traços de um novo país urbanizado, e que levam os já imigrantes italianos, que viviam naquela região, a se deslocarem e se estabelecerem nos grandes centros, São Paulo e Rio de Janeiro, na tentativa de realizarem-se pessoal e profissionalmente.

As narrativas que compõem a pentalogia são: *Mamma, son tanto felice*, volume inicial publicado em 2005, em que há o reaproveitamento de alguns textos publicados nos dois primeiros livros de narrativas do autor. No mesmo ano, publica *O mundo inimigo; Vista parcial da noite*, em 2006; *O livro das impossibilidades*, em 2008; e *Domingo sem Deus*, em 2011. Essas unidades são completas em si mesmas se consideradas isoladamente. Em conjunto, podem ser vistas como capítulos que, entre um assunto e outro, uma personagem e outra, vão estabelecendo nexos temáticos. Nelas, o sujeito de classe média baixa é o protagonista, não

apenas por possuir alguns traços caricaturais do operariado brasileiro, mas por mostrar a sua história de forma íntima, desde o processo do êxodo rural acelerado, as mudanças de perspectivas em relação ao campo, e o desejo de mudar-se para a cidade, ainda que fosse um espaço que não estava preparado para recebê-los devidamente, quebrando todas as ilusões e expectativas.

Pode-se perceber, no geral, que certas características de técnica narrativa e de conteúdo se mantêm ao longo das obras ruffatianas, tais como: a não linearidade entre os textos que compõem a obra (geralmente são curtos e de difícil definição genérica); narrativas ambientadas na cidade de Cataguases e/ou Rodeiro e os personagens estão em constante trânsito do interior para o mundo (grandes cidades, dentro ou fora do Brasil). Também as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro são espaços que surgem em sua obra, reflexos da urbanização e destino de muitos imigrantes.

Para exemplificar a constante temática trabalhada pelo autor sobre a mobilidade territorial, temos a já referida pentalogia e a obra *De mim já nem se lembra* (2016b) que, de maneira geral, comprometem-se em retratar o processo de mudança do Brasil rural para o Brasil industrial, no qual houve um definitivo movimento propulsor de migração do campo para a cidade. Em *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), descreve a trajetória de Serginho, morador de Cataguases que, de posse de uma herança, viaja para Portugal com o objetivo de multiplicar seu dinheiro e assegurar o futuro. Já em *Flores artificiais* (2014a), há o retrato da imigração de sujeitos espalhados pelo mundo, atingidos pelo processo de globalização, causando-lhes o sentimento de não pertencimento, por sua condição de desenraizados, assunto que permeia toda a narrativa.

Desde o século XIX, como bem pontuado em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1971), de Erich Auerbach, existe essa busca por quebrar as fronteiras entre os estilos literários, para permitir que personagens de todas as classes sociais se tornem objeto de representação, dentre outras possibilidades que poderiam ocorrer com o afrouxamento das regras estilísticas clássicas. Esse realismo moderno se caracterizava pelo

[...] tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado - e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado (AUERBACH, 1971, p. 430).

Luiz Ruffato faz parte do grupo de “novos realistas” (SCHØLLHAMMER, 2009) e, nessa tendência contemporânea, mantém-se a busca iniciada pelos precursores do realismo moderno,

com o desejo de quebrar as fronteiras estilísticas, falar sobre assuntos quaisquer do cotidiano e, principalmente, trazer para o centro das narrativas sujeitos representantes de camadas mais silenciadas da sociedade, para retratá-la sob os pontos de vista marginais e periféricos. A diferença entre a tendência do passado e a atual, cujo exemplo são as narrativas ruffatianas, está na extrapolação dos “limites” literários, desejo que advém das vertentes de escrita modernistas, em que o trabalho experimental com a linguagem está marcado, por exemplo, pelo coloquialismo, pela intertextualidade e pela mescla entre as vozes dos narradores e personagens, ausência de pontuação e marcas divisórias entre os discursos.

Também, como se verá, muitas vezes o autor abdica da posição de criador de seus livros, para tornar-se coautor, ouvinte e testemunha de histórias alheias. Tais características exemplificam o que Antonio Candido anunciava como uma proposta da “nova narrativa”, o desejo do escritor de “[...] apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular” (CANDIDO, 1989, p. 213). No entanto, Schøllhammer (2009) indica que, ao invés de utilizar descrições objetivas do cenário, dos personagens, do contexto da época, hoje há uma reformulação dos moldes dos romances históricos, em que há o desejo de ser referencial, mas sem ser representativo ou engajado, sem transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos.

Em seu texto, o crítico cita um fragmento de uma entrevista realizada com Luiz Ruffato anteriormente publicada na *Folha Ilustrada*, em 14 de maio de 2005, em que o escritor fala sobre sua relação com a literatura contemporânea e explica por qual vertente caminhava:

Estou indo de certa forma na contracorrente da literatura contemporânea brasileira. Ela tende ou para o neo-naturalismo ou para uma literatura que chamo de ‘egótica’, muito centrada no eu. Tento caminhar em outra seara, a da literatura realista, que no meu entender não é otimista nem pessimista. Ela estabelece uma reflexão sobre o real a partir do real (RUFFATO apud SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54-55).

Essa ocasião ocorreu no lançamento dos dois primeiros volumes de *Inferno provisório*. O autor afirma seu posicionamento de engajamento com a vertente realista e tece, inclusive, certa crítica às narrativas de si, consideradas para ele como “egóticas”. Todavia, esse comentário está ligado ao início de sua carreira e, com o passar dos anos, a posição do escritor em relação à sua obra foi alterada, principalmente por conta do crescimento midiático que impulsionou o interesse pela subjetividade do outro. Visualizando as novas demandas, o escritor começou seu processo de reinvenção, com o objetivo de testemunhar e realizar denúncias de aspectos inerentes ao contexto do homem a partir de novas formas incorporadas à escrita.

Sendo a vertente subjetiva extremamente valorizada, Ruffato, aos poucos, passa a aderir a alguns de seus traços. Não abandona o experimentalismo com a linguagem e a forma do texto, nem deixa de perscrutar o sociocultural, mas começa a utilizar essas técnicas e a caminhar para o espaço chamado por Leonor Arfuch (2010) de “biográfico”, em que há a expressão da subjetividade, pela articulação do gênero autobiográfico canônico com formas de escritas contemporâneas, capazes de atender a um renovado interesse do leitor pelas vivências alheias. Para a autora, esse espaço se compõe:

[...] de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos - e, melhor ainda, secretos -, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeos autobiográficos, etc. (ARFUCH, 2010, p. 60).

Essas formas narrativas são, de acordo com a estudiosa, marcadas principalmente pelo “retorno do autor”, que inclui não apenas o desejo de saber mais sobre sua vida, mas de descortinar os detalhes de seu processo de criação. A partir dos estudos pós-estruturalistas, houve uma discussão em torno da ideia de “afastamento” do autor de sua escritura, ou seja, rumores de sua “morte”, para que diante de um texto se deparasse apenas com os sentidos da própria linguagem. Esse posicionamento surge no momento em que a crítica estava levando demasiadamente em consideração aspectos biográficos e psicológicos do autor na interpretação da narrativa, ao invés de considerar apenas o trabalho com a própria escrita. Roland Barthes, em “A morte do autor” (2004, p. 57), considera que “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”.

Nesse momento, a morte do autor é considerada com o objetivo de desfazer todo interesse que se poderia ter por aquele que escreveu, para que ele não seja o fim último do texto, ou seja, aquele que impõe um significado à obra. O texto, nesse caso, se torna um espaço de dimensões múltiplas e, com esse apagamento, o que entra em jogo é a leitura e o leitor, que terá em suas mãos todas as possibilidades de interpretação. O teórico visualiza que a unidade do texto não está na sua origem (o autor), mas em seu destino (o leitor). Dessa forma conclui:

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor (BARTHES, 2004, p. 64).

Essa perspectiva passou a ser contestada, principalmente nos últimos anos, nessa virada de século, em que o interesse por demonstrar a própria intimidade e por saber mais da vida do outro está totalmente avançado. Por isso, o retorno do autor está relacionado a esses anseios,

existe uma mudança de perspectiva na vivência do sujeito, em que “[...] o aprender a viver através dos relatos mais do que pela ‘própria’ experiência -, aparece como um dos registros prioritários na cena contemporânea” (ARFUCH, 2010, p. 48). Torna-se significativo visualizar a experiência do outro, para exercer o próprio autoconhecimento e vale ressaltar que, nem mesmo é preciso esforçar-se para “espiar” pelo buraco da fechadura, a maioria das informações, outrora seladas no espaço privado, estão à disposição, ao vivo e a todo momento, pois todo e qualquer segredo está sendo desnudado.

Ao adentrar no “espaço biográfico”, Luiz Ruffato passa a jogar com as fronteiras entre fato e ficção. No enredo de suas narrativas desencadeiam-se conflitos sociais e culturais através da subjetividade dos personagens, apresentados como sendo muito próximos da sua experiência pessoal, podendo levar o leitor a questionar sobre a veracidade e/ou a ficcionalidade do texto. Por isso, dentre os gêneros ou subgêneros que refletem esses aspectos por ele utilizados, percebemos indícios de autoficção, pois entre a biografia e a narrativa ficcional há vários pontos de intersecção, além de uma tentativa de “desficcionalização” do processo de escritura da obra por parte do narrador-autor, que faz com que o leitor se pergunte se a história aconteceu ou não na realidade empírica. Outras obras publicadas antes de *Flores artificiais* já apontavam para as nuances de intimidade e para o jogo entre realidade e ficção, dentre elas, as já mencionadas: *De mim já nem se lembra*, cuja primeira edição foi publicada pela editora Moderna, no ano de 2007, e, posteriormente, em 2016, a obra foi relançada pela editora Companhia das Letras; e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, publicada em 2009.

Nesses três livros existe a característica do “retorno do autor”, não apenas porque Ruffato realiza várias entrevistas falando de seus livros, mas principalmente por ficcionalizar sua personalidade no enredo. Como efeito de aproximação do real, utiliza artifícios documentais e coloca-se como autor-personagem-narrador, conferindo certa legitimidade ao seu discurso. Muitas vezes, não assume o papel de protagonista, mas se torna editor de textos alheios e explica o processo de construção da narrativa. Vale ressaltar que a presença do autor “colado” ao texto, atualmente, é diferente da concepção barthesiana, pois ao invés de trazer respostas de sentido para a interpretação, ele confunde-o, distorce situações, inventa e mescla dados da matéria real com a fictícia, além de performar o tempo todo em entrevistas para embaralhar ainda mais a fronteira genérica das narrativas. Percebe-se facilmente a intenção de abolir os limites da obra.

Ao considerarmos os aspectos paratextuais dispostos na orelha do livro *De mim já nem se lembra* (2016b), observa-se que sua proposta gira em torno da figura do autor, como descrito no trecho: “[...] trata de assuntos caros ao autor: a família, o tempo, a memória. Mais uma vez, Ruffato irá transformar um pequeno episódio familiar em oportunidade para falar de seu país e

de sua sociedade” (RUFFATO, 2016b). Em seguida, ao adentrar na estória em si, percebe-se que mescla nomes verdadeiros de seus familiares com algumas situações muito similares às que explicita quando fala de si, sobre sua origem, seus primeiros empregos, etc. Trata-se de um romance epistolar dentro do romance, construído a partir de um maço de cartas que o irmão, José Célio, trocava com sua mãe Geni, logo quando se mudou para Diadema para trabalhar como torneiro mecânico, nos anos 1970.

Em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, o narrador-autor torna-se mediador entre a história do imigrante Serginho e o leitor. No início do livro, há uma nota explicativa assinada por “L.F”, em que esclarece:

O que se segue é o depoimento, minimamente editado, de Sérgio de Souza Sampaio, nascido em Cataguases (MG) em 7 de agosto de 1969, gravado em quatro sessões, nas tardes de sábado dos dias 9, 16, 23 e 30 de julho de 2005 [...] A Paulo Nogueira que me apresentou Serginho em Portugal, e a Gilmar Santana, que o conheceu no Brasil, ofertou este livro (RUFFATO, 2009, p.14).

A breve descrição pode confundir o leitor sobre a ficcionalidade do romance, pois subentende-se que o personagem-protagonista é uma pessoa real, que esteve com Luiz Ruffato e lhe contou sua história, sua experiência como imigrante em Portugal. Outra característica que brinca com a fronteira entre fato e ficção é a “coincidência” de Serginho também ser oriundo de Cataguases e de ambos se encontrarem em Portugal para realizar tal entrevista, sendo o romance parte do projeto “Amores expressos”, que patrocinou a viagem de alguns escritores, dentre eles Luiz Ruffato, para cidades ao redor do mundo, com o compromisso de escreverem um romance e, no caso do escritor, seu destino foi Lisboa.

*Flores artificiais* (2014a) também chama a atenção por ter uma forma discursiva peculiar, é uma narrativa que, num primeiro momento, focaliza a figura do autor, mas logo depois explora a vivência do outro, e traz para o centro do debate um tema muito atual da contemporaneidade, o desenraizamento. Luiz Ruffato (autor-narrador) diz que recebeu em sua casa um conjunto de cadernos de seu conterrâneo, Dório Finetto, intitulado “Viagens à terra alheia”, em que ele narra as suas experiências de viagem como consultor do Banco Mundial. Dório lhe propõe que aproveite algumas narrativas, ou simplesmente “jogue tudo fora”. Ao ler os cadernos, Luiz julga “demandar estilo”, decide, então, editá-los para compor um livro dentro do livro e construir uma biografia desse sujeito que se diz oriundo de Rodeiro, local onde seus familiares imigrantes italianos vivem.

No início, diz nunca ter aceito propostas de escrita em parceria, mas, por ser de um indivíduo “próximo” de seu contexto pessoal, decide publicá-lo em coautoria. Dada a proposta, Dório não aceita e, ao ler o memorial descritivo feito por Luiz no final do livro, a respeito de

sua biografia, diz não se reconhecer. Tais afirmações geram dúvidas na cabeça do leitor, pois se estabelece ao longo da narrativa, a partir do próprio título, um jogo ambíguo. O que significam “flores artificiais?”; qual é o sentido da palavra “artificialidade?”; e por que, no corpo da narrativa, o autor enfatiza esse aspecto? O que todas essas pistas significam dentro do jogo discursivo? Deseja o autor fazer parecer que o leitor está diante de algo que soa artificial, fingido, mesmo que existam dados empíricos próximos à história do escritor? São questões que buscaremos interpretar.

Há, no texto, um jogo polifônico marcado pela troca de pontos de vista entre narrador-personagem (Dório) e os sujeitos com os quais ele se encontra. Essa característica faz com que o leitor perceba que, mesmo partindo para a perspectiva subjetiva, o autor não deixa de lado um ponto forte valorizado pelos novos realistas, o de retratar a realidade pelo ponto de vista dos sujeitos comuns, que outrora não entrariam no rol da matéria-prima literária. De acordo com Schøllhammer (2016), Ruffato se coloca como um narrador-autor que dá espaço para os “[...] verdadeiros autores, a saber, os homens comuns que vivem e experimentam narrativas que forjam a matéria-prima para os romancistas profissionais” (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 234). Essas narrativas são exemplos de sua aptidão para aderir a novas formas de construção do romance, pois:

[...] a forma clássica do romance foi adequada para resolver problemas da Revolução Industrial. Depois ela foi tendo que se adaptar aos novos tempos, até chegar a Joyce. O instrumento romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante da quantidade de informações hoje, ficou obsoleto [...] Quero colocar em xeque essas estruturas (RUFFATO, 2005 apud SCHØLLHAMMER, 2009, p. 55).

O espaço biográfico, por possuir traços que permitem diluir fronteiras e gerar indagações sobre o que está sendo narrado, é, então, uma escolha pertinente do autor. Faz jus não apenas ao seu desejo de utilizar-se de formas não convencionais como também o dos leitores que, cada vez mais, se constroem de histórias alheias. Ao trazer para seu texto muitos traços do gênero autoficcional, existe a possibilidade de ir além do “efeito do real” proposto por Barthes, em que a descrição dos pormenores, os chamados “enchimentos” do romance, provocariam o efeito da verossimilhança. A autoficção tem uma perspectiva intimamente conectada a acontecimentos reais, e as características da fragmentação e da indecidibilidade dialogam com o tempo da contemporaneidade. De acordo com os estudos de Schøllhammer (2016), nesse momento há uma busca por certa “radicalização do real”, em que os autores buscam, de fato, incorporá-lo em sua materialidade no texto, através de personagens e histórias que sugerem serem próprias da realidade empírica, e não mais representadas por um enredo

construído de modo fiel ao pacto romanesco, ou seja, totalmente ficcional. Assim sendo, Luiz Ruffato tem caminhado lado a lado com as novas demandas.

## **CAPÍTULO 2**

### **NOÇÕES TEÓRICAS DA AUTOFIÇÃO: DA FRANÇA AOS SEUS DESDOBRAMENTOS NO BRASIL**

*Eu te invento, realidade!*

(Clarice Lispector, 1998, p. 68)

Começamos nossas reflexões lembrando que é um sentimento inato do ser humano o desejo de registrar aspectos de sua singularidade. Por isso, há muitas marcas de subjetividade, vivências e experiências expressas das mais diversas formas, especialmente, através de narrativas. Leonor Arfuch, em *Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), diz serem muitos os textos (auto)biográficos antigos, marcados até mesmo por histórias “secretas” que revelariam muitos acontecimentos históricos pelo viés de rostos ocultos que escaparam à construção da história pública. Em epígrafe do terceiro capítulo de seu livro, a autora cita um pensamento de Paul Ricoeur: “Contamos histórias porque afinal de contas as vidas humanas precisam e merecem ser contadas” (RICOEUR apud ARFUCH, 2010, p. 111). É através do ato de narrar que se configura a experiência, tão complexa e de difícil apreensão em sua totalidade, por isso, partindo dos pressupostos de Ricoeur, Leonor Arfuch conclui:

Falar do relato, então, dessa perspectiva, não remete apenas a uma disposição de acontecimentos - históricos ou ficcionais - numa ordem sequencial, a uma exercitação mimética daquilo que constituiria propriamente o registro da ação humana, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas, mas à *forma por excelência de estruturação da vida* [...] (ARFUCH, 2010, p.112; grifos da autora).

Narrar a própria história desencadeia a possibilidade de compreensão do eu e do mundo. Não se trata, muitas vezes, de registrar os acontecimentos tal qual foram experimentados ao longo da vida. A ficção, principalmente, lida com aquilo que poderia acontecer, ou seja, possui vários procedimentos para fabular aspectos da condição humana e tornar muitos fenômenos cada vez mais familiares. Nos últimos séculos, outras múltiplas possibilidades de lidar com o romance surgiram, embora alguns críticos e teóricos não acreditassem que o gênero resistiria. O pluralismo é uma de suas marcas, pois tem se mesclado com outras formas e técnicas de escrita, em especial, aquelas que possuem certo teor de autenticidade, como arquivos, cartas, manuscritos, fotografias, etc. Ou seja, os romancistas têm extrapolado a maioria das regras tradicionais vigentes, sem se preocuparem excessivamente com o novo, como temos discutido.

Quando o leitor reconhece, no romance, conexões com acontecimentos reais, transforma-se a recepção de leitura. O estatuto do “real” intensifica o processo de identificação que, eventualmente, pode ocorrer entre ele e a obra, já que este se torna convidado a participar do processo narrativo. Verifica-se que, no contexto contemporâneo, o gênero autobiográfico está ao lado de várias outras formas literárias de escritas do eu, como diários íntimos, memórias, biografias, *blogs* pessoais e as chamadas autoficções. Essas, por possuírem características que lhe atribuem certo grau de autenticidade, estabelecem um jogo de conexão com o leitor e, pode-se dizer, tornaram-se tão populares por corresponderem aos anseios do meio no qual estamos

inseridos. Tal como aponta Schøllhammer (2009), a cena contemporânea está marcada por uma alta “demanda de real” na sociedade, na mídia e na literatura:

O que mais interessa à mídia de hoje é a ‘vida real’. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou mero entretenimento. [...] Na literatura, a situação não é muito diferente nem melhor [...] o que mais se vende são biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagens [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 56).

O estatuto puramente ficcional das obras tem se desestabilizado pelo deslocamento consciente dos aspectos consagrados à construção de narrativas. Existe, por parte do escritor, um desejo de “presentificar-se” no texto de alguma forma, e também, como performance, inserir dados e personagens históricos no discurso literário. Tal postura demarca a quebra de fronteiras entre aquilo que lhes serviu de inspiração para construir a narrativa e a própria configuração do mundo ficcional. Nesse sentido, não há mais um jogo discursivo que versa “cobrir” como foi o processo de escrita, pesquisa e construção da obra, faz parte do enredo deixar tudo explícito para o leitor, e a experiência íntima, de alguma forma, se torna coletiva.

Nos últimos anos, houve uma mudança significativa que, de acordo com Frederic Jameson (1993), demarcou a mudança na concepção de identidade do sujeito, daquele que pertencia ao período do modernismo clássico, para o sujeito que vivencia a era da pós-modernidade, caracterizado como fragmentado e descentrado. Pois, segundo o teórico, nessa fase ocorreu a

[...] “morte do sujeito”, ou para dizê-lo numa linguagem mais convencional, o fim do individualismo como tal. Os grandes modernismos [...] basearam-se na invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível quanto as impressões digitais [...] Mas isso significa que a estética modernista está, de algum modo, organicamente ligada à concepção de um eu e de uma identidade privada únicos, a uma personalidade e individualidade singulares [...] Atualmente, no entanto, de um sem-número de perspectivas distintas [...] estão todos explorando a ideia de que esse tipo de individualismo e de identidade pessoal é coisa do passado [...] (JAMESON, 1993, p. 29-30).

Na pós-modernidade, os pensamentos vigentes se distanciaram da singularidade e particularidade, pois o objetivo principal de homogeneização visa disseminar questionamentos em relação às noções básicas de verdade, razão, objetividade e, principalmente, de identidade. Conforme explorado no primeiro capítulo, com as análises de Antonio Candido e Silviano Santiago, a partir dos anos 1980 houve uma proliferação de textos com marcas da subjetividade e, em conformidade com esses autores, a estudiosa Beatriz Sarlo (2007, p.16) também visualiza esse traço no âmbito da literatura e chama-o de “guinada subjetiva”. Dessa forma, pode-se inferir que uma das faces dessa “demanda de real” demonstra o desejo do sujeito pós-moderno

de dar sentido à sua existência e organizar as experiências através da escrita. Através da narrativa, que sugere certa estrutura, é possível fixar traços da identidade e sistematizar aspectos que demarcam a individualidade, bem como cooperar para a memória de uma coletividade que está inter-relacionada à subjetividade do eu.

Nesse capítulo, portanto, refletiremos especificamente sobre o gênero da autoficção que tem se proliferado na cena literária contemporânea. O impulso autoficcional, mesmo que nas entrelinhas, representa o desejo do sujeito de narrar-se, de estabelecer conexões entre realidade e ficção, de recorrer aos recursos da memória para estabelecer relações entre passado e presente. Digo “mesmo nas entrelinhas”, pois a sua forma permite criar vários jogos em meio ao que está sendo narrado, desde pequenas nuances de presença do “eu” até traços totalmente explícitos. Dessa forma, começarei abordando aspectos de sua genealogia, das raízes ligadas ao gênero autobiográfico, posteriormente, destacarei o desenvolvimento da teoria na França, das várias teorizações que surgiram a partir da popularização do termo e a respeito da dificuldade de se estabelecer um consenso sobre a definição.

Por último, destacarei os seus desdobramentos teóricos e literários no Brasil, mencionando alguns dos principais autores que os desenvolvem e como a prática tem se manifestado seguindo um viés de engajamento sócio histórico que se destaca no enredo. Primeiramente, porque o tema do desenraizamento é uma temática recorrente na obra de Luiz Ruffato e em outras obras contemporâneas, especialmente naquelas que possuem traços autoficcionais. Em *Flores artificiais*, o desenraizamento é o fio condutor que liga todos os relatos. Além disso, o diálogo com outros campos do saber vem sendo uma das estratégias mais utilizadas pela autoficção, o que demonstra uma atualização de sua construção. Trata-se de uma mudança no enfoque, pois o modelo considerado, por vezes, narcísico, trabalha com aspectos da interioridade dos personagens e com questões existenciais. Nessa obra, no entanto, o autor transcende esse modelo.

## **2.1 Genealogias: Da autobiografia à autoficção**

O limiar entre o público e o privado foi rompido exatamente quando se passou a explorar mais detidamente as questões ligadas à intimidade do sujeito. No momento em que estavam definidos critérios bem delimitados em relação às instâncias públicas e privadas, quando estabelecida uma nova ordem na sociedade através do contrato social, exigia-se do sujeito uma postura reservada e que esse mantivesse sob controle todas as manifestações mais afetivas e de desejos intimistas em relação ao mundo exterior. Nessa era de imposição de costumes, Leonor

Arfuch (2010, p. 33) pondera que o primeiro a realizar uma exploração dos aspectos pessoais foi Jean-Jacques Rousseau, em seu livro *Confissões*, o qual deu margem, a partir do século XVIII, para que se delineassem as especificidades dos gêneros literários autobiográficos.

O posicionamento de Rousseau foi marcante nesse processo, pois, conforme as considerações de Arfuch (2010, p. 50), ele também contestou radicalmente os pressupostos filosóficos clássicos em relação à noção de verdade atrelada à razão ou à inspiração divina. Sua formulação parte da ideia de que a verdade provém do íntimo, ou seja, que o alcance da voz interior está para além dos espaços privados e permite que o sujeito reconheça a si mesmo. Dessa forma, conclui que

A necessidade da autobiografia adquire assim relevância filosófica: não apenas explora os limites da afetividade, abrindo passagem para um novo gênero entre as tendências literárias de sua época; não só expressa o sentimento de assédio e de defesa diante da intrusão no íntimo pelo social [...], mas introduz a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão (ARFUCH, 2010, p. 51).

Tantas são as possibilidades de estudo desse gênero a ponto de tornarem viáveis ou, até mesmo, recomendáveis, o diálogo com múltiplos campos do saber - história, filosofia, crítica literária, dentre outros. No âmbito da crítica literária, é possível perceber que a tendência gerou frutos que estão florescendo em alta escala na contemporaneidade. A autobiografia comporta as raízes da escrita autoficcional, pois foi a partir dos estudos postulados pelo teórico francês Philippe Lejeune que Serge Doubrovsky criou o neologismo “autoficção”, nomenclatura e conceito formulados inicialmente para definir o próprio livro que ele estava escrevendo, *Fils*, mas que ao final tomou uma maior proporção teórica, rotulando narrativas que até aquele momento não possuíam uma definição específica.

Ao se perguntar quais são as especificidades dos textos relacionados à literatura intimista, pode-se recorrer aos estudos de Lejeune, um dos principais teóricos a valorizar a autobiografia como gênero legítimo, ao lutar arduamente pelo reconhecimento do seu valor literário através de muitos estudos relacionados a esse campo. No Brasil, a principal referência de suas pesquisas é o livro *O pacto autobiográfico - de Rousseau à Internet* (2008), coletânea de ensaios traduzida e publicada pela Editora UFMG, que trazem o percurso teórico dos principais parâmetros do gênero autobiográfico em relação a outros textos que possuem características que igualmente os enquadram nas formas da literatura confessional. Desde suas primeiras reflexões, visou traçar um inventário dos principais exemplos de escrita autobiográfica e seu funcionamento, principalmente para legitimá-lo, visto que, por muitos anos, foi excluído ou malvisto tanto no meio acadêmico quanto pelos defensores do cânone.

Foi a partir de 1971, com a publicação do livro *L'autobiographie en France*, que Lejeune abordou a temática da autobiografia e, logo depois, em 1975, publicou o ensaio *Le pacte autobiographique*, em que busca uma nova tentativa de definição, com mais clareza, sendo este o ensaio mais conhecido pelos estudiosos brasileiros. Assim, em “O pacto autobiográfico” (2008), texto principal em que nos deteremos, há o seguinte questionamento: “Seria possível definir a autobiografia?” (LEJEUNE, 2008, p. 13). Segundo o teórico, apesar do risco de repisar em evidências demasiadamente discutíveis e/ou postular diferenças muito sutis entre os gêneros, seu objetivo foi estabelecer uma ordem conceitual que abrangesse as narrativas que possuíssem como tema em comum a história de vida de alguém. A partir de então, objetivou formular um conceito o mais coerente possível, fazendo paralelos com outras formas textuais: a biografia, o romance, o romance autobiográfico, etc. A definição de autobiografia de Philippe Lejeune, referida logo no início do texto, é a seguinte: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Para essa definição, considerou alguns critérios imprescindíveis, tais como: a forma da linguagem ser uma narrativa em prosa; o assunto principal ser a vida individual, a história de uma personalidade; a relação homônima entre a identidade do autor, narrador e personagem; por fim, ser uma narrativa retrospectiva. Segundo Lejeune, o texto autobiográfico deve preencher todas essas categorias “ao mesmo tempo” (p. 14), somente em alguns casos particulares serão admitidos que algumas categorias sejam flexibilizadas, mas devem ser privilegiados, principalmente, os aspectos acima mencionados. Há casos particulares que, para ele, admitem pequenos desvios, pois: “Trata-se de uma questão de proporção, ou antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com outros gêneros da literatura íntima” (LEJEUNE, 2008, p. 15); em contrapartida, não poderá ser quebrado o critério que estabelece que autor-narrador-personagem possuam a mesma identidade, pois essa categoria não comporta graus e desestabiliza toda a essência do gênero.

Lejeune afirma que os outros gêneros que se enquadram nos aspectos da literatura íntima não preenchem todos esses requisitos, pois, por exemplo: as memórias não se limitam a contar a história de uma personalidade; a biografia não comporta a mesma identidade entre autor, narrador e personagem principal; no diário, a cronologia não é retrospectiva, etc. Como a autobiografia pura, para o autor, não admite a quebra do critério da tríplice identidade (autor-narrador-personagem), muitos problemas surgem a partir de como é possível expressar e comprovar, no texto, essa relação identitária. Então, o teórico sugere que, para esclarecer e

delimitar mais precisamente o gênero, as atenções devem se voltar para o *nome* estampado na capa, que deve ser o mesmo que os dos outros dois principais componentes da narrativa.

Caracterizar a autobiografia utilizando apenas a pessoa gramatical (eu) como critério de identificação não é o suficiente, haja vista que é possível se referir a si mesmo usando a segunda pessoa (tu) ou a terceira (ele). Por isso, o autor diz que há exemplos na história da literatura que comprovam essa análise, e conclui: “[...] esses empregos da terceira e segunda pessoa são raros na autobiografia, mas nos proibem de confundir os problemas gramaticais da pessoa com os problemas da identidade” (LEJEUNE, 2018, p.18). Dessa forma, o primeiro passo para identificar uma autobiografia é não confundir a pessoa gramatical com a identidade.

Ao considerar os estudos de Benveniste (apud LEJEUNE, 2008, p. 21), de que o “conceito 'eu' não existe [...]”, ou seja, que, de maneira geral, os pronomes por si sós, no enunciado do discurso escrito, não esclarecem de quem se fala para o leitor, deve-se atentar que carecem estar articulados a um elemento que possibilite o reconhecimento daquele de quem se fala. O elemento é, para Lejeune, o nome próprio: “É no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa [...] (LEJEUNE, 2008, p. 22; grifos do autor). Esse tipo de narrativa “[...] pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa) o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24; grifos do autor).

Essa constatação é um marco em seus estudos, servindo como base para criar e diferenciar dois conceitos principais da teoria da autobiografia: *o pacto autobiográfico e o pacto romanesco*. Para estabelecer o primeiro, deve haver a tríplice identidade (autor-narrador-personagem) afirmada no texto por duas maneiras, a saber: *de forma implícita*, por uma afirmação logo na apresentação do texto e/ou desde o título, da relação entre a obra e o autor; ou *de forma patente*, quando o nome do autor é referido ao longo da narrativa, assumindo um total “compromisso” com o leitor. O pacto autobiográfico é, portanto, um “acordo” estabelecido entre autor e leitor, pautado na seguinte proposição: “[...] é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p.26, grifo do autor). A partir dessa afirmação nominal, o autobiógrafo compromete-se em dizer a “verdade” ao seu leitor.

No que lhe concerne, o pacto romanesco propõe o oposto, a afirmação de total ficcionalidade e descompromisso com a verdade, garantidos pelos seguintes elementos: “*prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto que preenche, hoje, essa função” (LEJEUNE, 2008, p. 27, grifos do autor). Delinear os aspectos desses dois

contratos é essencial, justamente porque ambos os gêneros (romance e autobiografia) possuem estruturas muito próximas como, por exemplo, ao considerar a configuração do romance do século XVIII e XIX, que buscava “imitar” a vida a partir de formas da literatura íntima como as memórias, as cartas, os diários, então, pode-se dizer que esses se deixavam traçar por nuances do pacto autobiográfico. Mas, ao considerar que o autobiógrafo estará compromissado a honrar a assinatura que interliga autor, narrador e personagem, Lejeune afirma: “O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Em relação a essa discussão teórica, o autor destaca muitos outros questionamentos levantados sobre a questão da sinceridade autobiográfica, pois vários teóricos colocavam em xeque que, em certos casos, o romance poderia ser mais “verdadeiro”. Os argumentos levantados giravam em torno das seguintes proposições: o teor de sinceridade poderia ser abalado, se houvesse conflitos de informações em uma autobiografia que se diz totalmente verdadeira, caso o leitor não vislumbrasse nenhuma semelhança entre as experiências empíricas do autor e as que estão ali descritas.

Nesses casos, Lejeune diz que o que importa é o contrato estabelecido entre autor e leitor, porque, em hipótese alguma se pode pensar em autobiografia se não há a afirmação da identidade pelo nome e, nos casos em que existem apenas semelhanças, o texto poderá ser classificado em outra categoria que envolva a ficção, pois no gênero autobiográfico não há graus: “é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 25). O pacto estabelecido pela afirmação de identidade é essencial e mobiliza as atitudes do leitor para analisar o texto. Nesse sentido, espera-se que o acordo entre ambos seja cumprido.

Em seu texto, Lejeune traz a diferença entre as formas textuais “biografia”, “autobiografia” e “romance”, ao dizer:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma forma de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito do real’, mas a imagem do real (LEJEUNE, 2008, p. 36; grifos do autor).

Ao se referir a elementos extratextuais, biografia e autobiografia comprometem-se em chegar o *mais próximo possível da realidade* à qual se referem. Por tentarem passar uma imagem do real, comportam o chamado pacto referencial, ou seja, comprometem-se com o leitor de que estão fornecendo informações passíveis de serem verificadas. Mais uma vez, tais características são questionadas, primeiro pela dificuldade de ir em busca de uma prova de verificação autobiográfica, haja vista que somente o autobiógrafo tem absolutamente todas as

informações sobre sua escrita e, muitas vezes, o leitor pode notar alguns distanciamentos que o coloquem no estatuto de veracidade. Já as biografias permitem com mais facilidade reunir informações para verificar o quanto há de semelhança entre aquele de quem se fala no texto e a pessoa à qual remete. Mas, depois de todas as considerações, Philippe Lejeune conclui que não há tanta importância a exatidão, porque o comprometimento em cumprir o pacto ao qual está submetida a narrativa é o que verdadeiramente importa.

O compromisso estabelecido com o leitor, de que se está narrando sinceramente todos os acontecimentos da vida do sujeito, é considerado, por Leonor Arfuch, como a característica mais promissora da autobiografia. Mais do que criar laços com a narrativa somente por ter a garantia do nome próprio, o seu lugar é diferenciado, ocorre “[...] por meio da explicação de um pacto singular que o inclui, o pacto autobiográfico” (ARFUCH, 2010, p. 52; grifos da autora). Tal inclusão lhe exige um posicionamento ativo e principalmente de adesão à narrativa, pois quer *ser vista como “100%” autêntica*. Isso, pois Lejeune considera que “[...] uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao *possível* [...] levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 37; grifo do autor). Assim, ao aderir ao pacto autobiográfico, garante que o jogo entre autor e leitor seja de fato frutífero, pois pode-se compreender que até mesmo o teórico considera que a verdade exata a que se propõe a autobiografia é instável, exatamente por estar submetida à memória do sujeito, o leitor estará diante apenas de uma “verdade possível”.

Exatamente pela impossibilidade de alcançar a exatidão, o teórico francês considera ingênuas as teorias de que o romance seria mais verdadeiro que a autobiografia, por isso não toma partido para favorecer nenhum lado, mas mostra que de tempos em tempos há uma aproximação indireta da ficção ao espaço autobiográfico. Dessa forma, faz o seguinte apontamento: “Qual seria essa *verdade* da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 42; grifo do autor). Ao analisar algumas obras de Gide, percebe que existem narrativas que esperam ser lidas dentro de um espaço autobiográfico, ou seja, muitos romances buscam demonstrar a verdade íntima, individual do sujeito, por isso se conectam às nuances do pacto autobiográfico.

Para complementar, Arfuch traz as considerações do teórico Starobinski também a respeito desse limiar que separa autobiografia de ficção e que, apesar do desejo de sinceridade, “[...] o ‘conteúdo’ da narração pode *escapar*, se perder na ficção, sem que nada seja capaz de deter essa transição de um plano para outro” (apud ARFUCH, 2010, p. 54; grifo do autor). Pode-se dizer que o eu que narra não é o mesmo do passado, assim a reprodução exata e fiel se torna inviável, já que o objeto de inspiração que o autor dispõe é a sua própria memória.

Tendo em vista o exposto, vê-se que a busca por uma “ancoragem factual” só é sustentada se o leitor aderir ao jogo narrativo a que se propõe a autobiografia. A inclusão do mesmo no processo narrativo foi uma das possibilidades promissoras para chegar a uma caracterização mais delineada do gênero. Além do mais, de acordo com Arfuch, há outras vantagens na autobiografia, mesmo se considerar as dificuldades do “eu” atual em capturar fielmente a experiência do passado, como, por exemplo, permitir “[...] ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou* a ser, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” (ARFUCH, 2010, p. 54-55; grifo da autora).

Essas últimas considerações correspondem à análise realizada por Mikhail Bakhtin pontuada pela autora. De acordo com ela, o teórico considera que a literatura, por ser uma “totalidade artística”, não a tem necessidade de capturar os eventos tais quais foram acontecendo, mas de possibilitar que o enunciador recapitule sua experiência com um olhar sensível e analítico. Então, é primordial reconhecer que a identidade entre autor-narrador-personagem possui certos contrastes e pode não ser totalmente idêntica em relação ao extratextual. A literatura transforma as nuances da vida em arte e, por assim dizer, a autora considera que:

Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação ‘fiel’ de acontecimentos ou vivências, nem das transformações ‘na vida’ sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos — autor e personagem compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo [...] que, para contar a vida [...] realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valorização (ARFUCH, 2010, p. 55).

A valorização de aspectos biográficos possibilita não apenas narrar a história de uma vida, mas também organizar a experiência e, assim, dar margem a uma compreensão analítica. Tal expressão propicia que tanto o autor como o leitor se reconheçam – o primeiro, ao colocar em ordem aspectos de sua vida, e o outro, ao visualizar a si mesmo através da narrativa. Nesse sentido, pode-se concordar com Lejeune de que não há tanta relevância em considerar qual é o mais verdadeiro, romance ou autobiografia, pois para cada gênero existem algumas limitações: “à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade, etc.; ao romance a exatidão” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Para o autor, “[...] esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um ‘espaço autobiográfico’” (LEJEUNE, 2008, p. 43), que diz respeito às muitas publicações ficcionais que se deixam perpassar por nuances biográficas e acabam aproximando o pacto de leitura do texto ao pacto autobiográfico, mobilizando uma ruptura no contrato de leitura estabelecido por norma nos romances.

Ao chegar nesse ponto, Lejeune conclui que ficam, de fato, questões em aberto na teoria que propõe, exatamente por não conseguir deixar totalmente claras e definitivas as distinções entre os gêneros que estão em foco em sua teoria, para além dos pactos de leituras próprios de cada um. As lacunas da teoria dão margem para o surgimento do “espaço autobiográfico”, onde o leitor irá se deparar com várias formas textuais em que o pacto de leitura que estabelecem acabam por serem indefinidos e ambíguos, por transitarem entre o real e o ficcional. Como exemplo, tem-se as narrativas que possuem certos indícios biográficos e que acabam levando o leitor a se questionar sobre a verdadeira identidade do personagem. O teórico exemplifica que o romance autobiográfico é uma das formas que possui características que permite relacionar o personagem, o narrador e o autor, no entanto, por não ter o contrato de leitura marcado pela afirmação da identidade, deve-se desconsiderar o pacto autobiográfico.

Outros dois casos de criação de narrativas mencionados por ele deixaram brechas na teoria. Um deles permitiu que Serge Doubrovsky criasse a expressão “autoficção”, formulada, inicialmente, para designar o pacto de leitura de seu livro *Fils*. O termo encontra-se exposto na contracapa da primeira edição como uma espécie de “resposta” à Philippe Lejeune que, ao criar seu quadro de “casos possíveis” para se escrever uma autobiografia ou um romance, deixa em aberto algumas possibilidades. Esse termo tomou proporções muito maiores do que imaginava o crítico, classificando uma gama de livros.

Ao conceituar os pactos designados para cada gênero (romance e autobiografia), Lejeune estabelece dois critérios que demarcam a ocorrência de um ou de outro, são eles: a relação nominal entre o personagem e a natureza do pacto firmado pelo autor. Na coluna horizontal do quadro, descreve as possibilidades de relação nominal que os personagens podem ter, que são: o nome diferente do autor; não ser nomeado; ou ter o nome idêntico ao do autor. Na coluna vertical, expõe as seguintes ocorrências de pacto de leitura: o romanesco; o pacto ausente; ou o pacto autobiográfico.

Ao realizar a combinação entre as colunas, depara-se com três possibilidades de se construir um romance e três de se ter uma autobiografia. Há a possibilidade de ocorrer uma indeterminação genérica, quando o personagem não tem nome, nem mesmo o autor estabelece um pacto de leitura para o livro. Por fim, sobram dois casos, dos quais ele não visualizou nenhum exemplo, nem mesmo enxergou, no momento da teorização, a possibilidade de existência de livros com tais características. A primeira “casa vazia” caracteriza-se por ter o nome do personagem diferente do autor, mas o pacto ser autobiográfico; e a segunda, ser o nome idêntico ao do autor e o pacto ser o romanesco. Ao fixar-se na sua teoria, Lejeune desconsidera que possa existir um livro cujo pacto seja o romanesco e o nome do personagem

ser homônimo ao do autor, e também não considerou que os autores pudessem criar uma autobiografia de um ser fictício, desconsiderando o seu próprio nome. Mas, ao final do texto, ele se questiona:

As soluções que declarei impossíveis seriam mesmo impossíveis? [...] O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes (LEJEUNE, 2008, p. 31).

Sua proposição tem realmente gerado muitas discussões. A dúvida deu margem para o surgimento do neologismo “autoficção”, narrativa que, em palavras gerais, mescla dados relacionados ao autor e a forma romanesca. A prática, como o próprio Doubrovsky afirma, já existia, um grande número de livros estava à mercê de uma classificação, por possuírem como essência de seu perfil a dubiedade entre ficção e autobiografia. Por conseguinte, vários autores se apropriaram da ideia para definir seus textos, e muitos críticos discutiram sobre suas principais especificidades com o intuito de chegar a uma definição sobre o que seria tal terminologia: um novo gênero? Um pacto de leitura? Uma forma de autobiografia contemporânea? Um dispositivo de reflexão? etc.

Na coletânea *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, há um panorama histórico de como foi a recepção crítica, na França, do conceito proposto, quais as suas implicações e também quais foram os desdobramentos teóricos empreendidos por outros estudiosos renomados na área. Dentre eles, está o próprio Doubrovsky, que estabeleceu a primeira definição; também Vincent Colonna, responsável por ampliar a perspectiva de construção autoficcional; Philippe Vilain, que discute como o texto apreende o que é referencial e como permite que seja experimentado; Jean-Louis Jeannelle, que traz uma importante discussão sobre a dificuldade de se formular com rigor uma definição delineada, dentre outros. O ensaio que abre a coletânea é denominado “Autoficções & Cia: peça em cinco atos”, foi escrito por Philippe Lejeune e é resultado de sua conferência em um congresso, retomando, com certo humor, a situação de criação do termo, além de discorrer sobre os principais marcos da sua evolução até meados de 1990, metaforicamente, como se fosse uma peça teatral. Assim menciona:

Acreditando que a casa estava vazia, já que as janelas foram lacradas, aparece um invasor. Serge Doubrovsky, que está escrevendo um texto de caráter pessoal e estatuto indeciso, reconhece naquela casa cega sua própria indecisão e decide ocupar o espaço [...] (LEJEUNE, 2014, p. 22).

Lejeune também destaca trechos de uma carta que recebeu do autor de *Fils* a respeito de sua formulação:

Lembro-me que, ao ler o seu estudo na revista *Poétique*, marquei aquele trecho... Estava então em plena redação e aquilo me dizia respeito, me atingiu em cheio. Mesmo agora, ainda não estou certo do estatuto teórico do meu empreendimento, não me cabe decidir, mas fiquei com muita vontade de preencher aquela ‘casa’ que sua análise deixara vazia, e foi um verdadeiro desejo que subitamente ligou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo senão às cegas, pelo menos na penumbra (DOUBROVSKY, 1977 apud LEJEUNE, 2014, p. 22-23).

Os estudos de Doubrovsky se iniciaram antes da concretização da narrativa acima referida, anteriormente ele estava trabalhando no livro *Le monstre* (“O monstro”) mas, ao perceber que a prática condizia com a “casa vazia” de Lejeune, a respeito da contradição interna, começa a desenvolver *Fils*. Nesse jogo entre os estudiosos, surge a dúvida se ambos esperavam que a palavra se tornasse essa espécie de “bomba” que, ao mesclar traços referentes ao pacto autobiográfico com aspectos do romanesco, resulta numa explosão de formas e performances de exposições de si.

As inquebráveis fronteiras entre vida e arte foram sendo rompidas, de pequenos indícios, a partir da narrativa de Rousseau, constata-se que, de 1970 para cá, o “eu” se infiltra e impregna muitas obras de forma explícita, mesmo que em algumas narrativas não transpareça a homonímia entre autor/narrador/personagem. O “eu” se espalha como símbolo de experiências, tanto de si mesmo como de experiências conjuntas, exemplos disso são as narrativas brasileiras que se inscrevem no conceito de pós-memória ou pós-ficção, escritas por filhos, netos ou escritores sensibilizados pelos traumas e catástrofes ocorridos ao longo da história.

Em torno das especificidades do gênero<sup>4</sup>, existe muitas contradições entre os teóricos, o que dificulta a delimitação de um consenso sobre a definição e, principalmente, sobre a característica de ter ou não o nome do autor assumido explicitamente. Há outros aspectos que uns julgam necessários, outros consideram apenas como adendo da forma textual, por isso Jean-Louis Jeannelle aposta em uma definição geral que traduz o que estamos lidando: “[...] a autoficção é uma aventura teórica” (JEANNELLE, 2014, p. 127). A extensão que vem tomando e as múltiplas possibilidades de se construir narrativas nessa perspectiva nos leva a vivenciar uma verdadeira aventura de estudos, análises e comparações. Por isso, nos próximos subitens, adentramos mais a fundo no percurso teórico da autoficção, descrevendo algumas das principais teorias francesas elencadas por Noronha (2014) e explorando a prática na literatura brasileira,

---

<sup>4</sup> Nessa dissertação, adotaremos a perspectiva da autoficção como um novo gênero, devido à evolução teórica e ao grande número de publicações de obras sob esse rótulo, cada uma com seu desdobramento, mas que por um ou outro traço confirma estar inserido nesse campo de escrita.

a partir dos estudos de Faedrich (2022), grande especialista do gênero no Brasil, e Julián Fuks, dentre outros.

## 2.2 Mas, afinal, o que é a autoficção?

*(...) se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.*

(Santo Agostinho, 2000, p.322)

Tomo as palavras do filósofo Santo Agostinho, de quando hipoteticamente lhe perguntavam a definição de tempo, para refletir sobre a tamanha dificuldade que também é definir em palavras simples o que é a autoficção. Para realizar tal empreendimento, é necessário revisitar o percurso histórico do neologismo, desde que surgiu para preencher a “casa vazia” do quadro que Philippe Lejeune propõe, até a sua expressão mais atual. Primeiramente, nada melhor do que trazer um exemplo da própria literatura para iniciar a discussão, por isso destaco os primeiros trechos da obra *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato, um “romance epistolar” que tem como capítulo principal um compilado de cartas encontradas pelo narrador, trocadas entre o irmão José Célio e sua mãe, enquanto esteve em Diadema a trabalho.

Enxugando as mãos no avental, minha mãe veio ao meu encontro, aninhou-me em seus braços e, avesso a seu feitio, beijou-me o rosto, olhos derramando saudades [...] A todo momento, Ô, de casa!, palmas no portão, minha mãe coadjuvando o entra e sai, parentes, amigos, O Luizim?, Cadê?, Meu deus, está diferente!, E São Paulo, heim? Sua filha? [...] Ela trazia sempre arrumada uma ‘bolsa de viagem’ - camisola, muda de roupa, chinelo, sandália [...] ‘para alguma precisão’, que se manifestava no soar do telefone: algum Ruffato de Rodeiro ou de Ubá está internado [...] (RUFFATO, 2016b, p. 11-12).

No decorrer da leitura do trecho, pode-se notar que se trata de uma narrativa em primeira pessoa, que descreve um encontro entre uma mãe e seu filho, que logo é identificado como Luiz, que acaba de chegar à casa dos pais em Cataguases, cidade que, por “coincidência” (ou não), é a mesma cidade em que nasceu o autor. Mais adiante, demarca as conexões familiares, ao dizer que a mãe estava sempre pronta para visitar os parentes de sobrenome “Ruffato” nas cidades vizinhas. Tais indícios apontam para um aparente autobiografismo que se mescla e altera o pacto romanescos pré-estabelecido, e essa suspensão afeta o posicionamento do leitor, que se vê ante um texto híbrido, podendo se perguntar: é verdade ou ficção?

O Luiz mencionado na narrativa seria o mesmo que o seu referente? Pode ser a representação de um duplo da sua personalidade, que chega próximo à “verdade” da sua história de vida, ou também pode representar uma ficcionalização do autor, ou seja, que ele tenha inventado para si uma história a partir de alguns dados da sua realidade. Nessa obra, não há

apenas a mediação do narrador sobre a história de vida de Luiz Ruffato, as suas identidades se mesclam e ele “mostra” nuances de uma vida entre o presente da narração e fluxos de consciência que rememoram a infância, o narrador-autor oscila entre passado e presente, o dentro e o fora de si. O limiar entre ficção e realidade é tênue e o pacto que se estabelece nesse caso é ambíguo.

O próprio autor embaralha os limites entre realidade e ficção nas suas entrevistas. Destaco o trecho de uma que está disponível no jornal online *O Globo*, em que, ao referir-se a essa narrativa, o escritor afirma:

Tudo que está no livro é verdade, mas tudo que está no livro é ficção. Meu irmão, minha mãe e outros parentes são citados com os nomes reais, há um personagem secundário com meu nome, as questões nas cartas do irmão são reais, o relato sobre a morte da mãe é próximo do que aconteceu comigo. Mas quem disse que as cartas existem? Não garanto. Toda literatura, de uma forma ou de outra, é autoficção, mas não gosto daquela que se “vende” como autoficção [...] (RUFFATO, 2016a).

Ao não assumir um posicionamento fixo em relação a seu livro, o autor complementa a dubiedade entre as duas instâncias, real e fictícia, que, em linhas gerais, define os traços do gênero. A (auto)representação a que recorre o autor é um exemplo de escrita autoficcional, pois as suas características formais e de conteúdo engendram mais que um pacto de leitura. Os dados que dizem respeito aos personagens, tais como nomenclaturas e experiências, relacionam-se a algumas referências extratextuais. Mas é preciso afirmar que esse é apenas um exemplo dentre as múltiplas formas possíveis que os autores têm para escrever obras com esse caráter. Desde o surgimento do termo, várias maneiras de proceder para a construção de narrativas autofissionais surgiram, assim, num primeiro momento, apontarei as fases marcantes sobre a evolução da definição na França, recorrendo à primeira delas, disposta na quarta capa do romance de Serge Doubrovsky, *Fils* (1977), o primeiro livro a exemplificar o que vinha a ser a prática. Eis o trecho da definição:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem (DOUBROVSKY, 1977 apud GASPARINI, 2014, p. 186; grifos do autor).

Nesse primeiro momento, o termo serviu para designar o gênero do livro, visto que o seu modo de escrita e conteúdo realizam um desvio daquilo que é considerado adequado para se escrever uma autobiografia (a essa, estão reservadas outras formas de caracterização e abordagens), como descreve no início do trecho. Nela, os “acontecimentos e fatos reais” estão moldados à forma ficcional do romance, quando o autor decide submeter as aventuras da sua

vida à “aventura da linguagem”. Ao fornecer ao leitor uma chave de interpretação, preconiza aspectos teóricos que seriam essenciais para realizar a leitura de outras obras não classificadas até aquele momento.

O criador do neologismo reconhece que, desde o surgimento do termo, esse tipo de escrita se apresenta de formas variadas e essa é a essência de sua riqueza. No texto publicado na coletânea de Noronha (2014), intitulado “O último eu”, Doubrovsky relata que a marca da sua subjetividade foi surgindo gradualmente em *Fils*: “[...] sob a forma de iniciais gravadas em uma pasta, J.S.D, depois na *mise en abyme* de meus dois nomes, *Julien-Serge*, enfim pela maneira como me chamam, *Professor Doubrovsky* [...]” (DOUBROVSKY, 2014, p. 114, grifos do autor). Tais traços são a resposta ao questionamento de Lejeune, sobre a possibilidade de o narrador, personagem e autor, compartilharem a mesma identidade num romance declarado. Os indícios autorreferenciais correspondem àquilo que é considerado primordial para inscrever o texto no pacto autobiográfico, sendo responsáveis por criar a ambiguidade ao se chocarem com o atestado de ficcionalidade impresso no início do livro.

Deve-se lembrar que, para o autor, a forma da ficção é apropriada para moldar o gênero e abrir um leque de possibilidades de falar de si, pois na forma autobiográfica admitia-se apenas uma narrativa retrospectiva, e a diferença dessa categoria é a quebra de toda a linearidade, sintaxe e completude. Ao contrário de uma enunciação que retoma as experiências do referente no passado, na autoficção, “[...] o vivido se conta *vivendo*” (DOUBROVSKY, 2014, p 116; grifo do autor). Diante disso, compreende-se que são dispostos nuances, fluxos e *flashes* de uma vida que constituem o conteúdo da obra. A forma ficcional irá inscrever a narrativa no estatuto do pacto romanescos, por que nela é possível jogar com a linguagem do texto e com sua estrutura.

Nessa primeira fase de formulação do conceito, Doubrovsky defende que a autoficção é o trabalho com a linguagem – seu modelo contempla uma ruptura com os moldes academicistas, em que o estilo linear era supervalorizado, com o objetivo de causar no leitor novas sensações. De acordo com Gasparini, em “Autoficção é o nome de quê?”, a concepção de ficção abordada difere do sentido de invenção: “O verbo latino *fingere* significava de fato ‘afeiçoar, fabricar, modelar’. O *factor* era alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o poeta, o autor” (GASPARINI, 2014, p. 187). Nesse momento, recai sobre o escritor a responsabilidade de dar forma e aperfeiçoar seu texto para entrelaçar as vivências estritamente reais e modular uma nova forma de leitura.

Com base nessas discussões, pode-se dizer que a proposta de Luiz Ruffato, em *De mim já nem se lembra*, se alinha aos moldes do texto autoficcional. O trecho destacado, por ser totalmente (auto)referencial no início, insinua o pacto autobiográfico e, posteriormente, por

possibilitar que se reconheça que o ato narrativo assume a forma do “vivido que se conta *vivendo*”. O narrador-personagem transporta o leitor para o presente da ação quando chega na casa da família e articula os acontecimentos do momento e suas lembranças, tudo isso, através do recurso do fluxo de consciência. Também nos outros capítulos, o autor não dispõe da sua trajetória completa retrospectivamente, mas descreve algumas cenas de si mesmo na infância, em meio à história central do irmão José Célio, tomado como protagonista. Dessa forma, o leitor reconhece certa ambiguidade na leitura da narrativa, na qual o autor dispõe apenas alguns reflexos relacionados à vida do narrador-personagem homônimo a si mesmo, em meio à total fragmentação do discurso, contrária à forma autobiográfica.

Ao revisitar e debater o conceito original de autoficção, em “O último eu”, Doubrovsky desconstrói (e se contradiz) sobre o seu posicionamento teórico, ao dizer que o caráter de verdade das confissões é frágil, por isso chega a afirmar que: “No fundo, não há oposição entre autobiografia e romance” (DOUBROVSKY, 2014, p. 121), visto que, quando o escritor modela uma narrativa, deve selecionar, investigar e também inventar determinadas informações para formar a imagem de uma personagem, e o motivo principal são as lacunas da memória:

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’ comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Compreende-se que, ao considerar a dificuldade de fugir das lacunas da memória, não há saída senão recorrer à invenção. Outro teórico, Philippe Gasparini, entende que: “A partir do momento que contamos o que nos ocorreu (ou poderia nos ocorrer), criamos um personagem com o qual nos identificamos e construímos uma história, um roteiro, uma fábula” (GASPARINI, 2014, p. 189). Por isso, alguns escritores, assim como Doubrovsky, recusam-se a fazer distinções entre romance e autobiografia. Nesse patamar, estamos diante da “fase” de contradição do autor, ao mudar o conceito de ficção no sentido de “dar forma” para o sentido de “criação/invenção”.

Diante desse posicionamento, o leitor pode perguntar se realmente existe diferença entre as formas referidas e, principalmente, sobre qual é a essência da autoficção. Os questionamentos se intensificam porque o momento de teorização do termo condiz com a fase em que a noção de verdade, completude do sujeito, identidade e a noção de autobiografia clássica se tornam alvo de críticas na era da pós-modernidade.

Doubrovsky, quando considera a instabilidade da sinceridade nas narrativas de si, chega à conclusão de que a escrita autoficcional é uma “variante pós-moderna da autobiografia”. Porque a sua forma (ambiguidade e aventura da linguagem) corresponde às novas demandas sociais, tendo em vista que a relação do sujeito consigo mesmo se transformou e cada escritor deve buscar novas formas de se expressar. Por conseguinte, essa seria sua principal particularidade em relação aos outros gêneros – não surgiu apenas para preencher a lacuna da teoria da autobiografia, mas seria apropriada para substituí-la e retratar as novas demandas do eu e da sociedade na qual está inserida.

Essa visão sobre a insuficiência da autobiografia foi sustentada também por outros estudiosos que consideravam os seus moldes obsoletos. A estudiosa brasileira Anna Faedrich, em *Teorias da autoficção* (2022), afirma que Jaime Ginzburg considera a definição de Lejeune, a respeito da autobiografia, vinculada ao pensamento cartesiano. Para ele, a “[...] ‘orientação cartesiana se associa à expectativa de uma imagem ordenada e totalizante do narrador’” (apud FAEDRICH, 2022, p. 61). Por isso, o sujeito daquela fase tinha a noção concreta da sua individualidade, da sua identidade pessoal, logo poderia escrever com facilidade uma narrativa retrospectiva, contando a história da sua vida, pois conseguiria ter uma visão totalizante de si mesmo. No entanto, Fernandes (2010) afirma que, na pós-modernidade, uma nova percepção do ser foi formulada, por constituir um momento em que: “As ideias de um trabalho completo e da existência de certezas acabam, e entramos em um mundo caracterizado pela profusão de fragmentos e incertezas” (2010, p. 367). Ao pensar nesses fatores e transformações, o autor de *Fils* declara em um de seus livros:

Não percebo de modo algum minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história (DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

A autoficção conta com alguns traços que refletem essa indefinição do ser, expressa na sua própria forma, que consiste nesse jogo de pertencer e não pertencer ao romance ou à autobiografia, e também por desestabilizar a tradicional linearidade do discurso. No entanto, mesmo com essas conspirações que afirmam que na era da pós-modernidade o texto autobiográfico seria uma forma de escrita que não contempla a nova essência do ser e da verdade, não se pode afirmar que ele se tornou obsoleto, ou mesmo que a autoficção é uma forma substituta por ter certas características que refletem a nova roupagem do contexto. Isso porque concordamos com o posicionamento de Faedrich (2022), quando diz que

[...] autobiografia e autoficção não são práticas idênticas, e essa diferença merece ser considerada. A aparição de uma [a autoficção] não exclui a

existência da outra [a autobiografia]. A autoficção vem para nomear obras antes inclassificáveis, o que não é o caso das autobiografias. A autoficção não vem para substituir a autobiografia porque a proposta dela é outra. A grande ironia da autoficção reside justamente no fato de uma narrativa ficcional, um romance declarado, ter como herói o próprio autor – ou, pelo menos, o mesmo nome do autor -, de modo a estabelecer uma ambiguidade irresolúvel (FAEDRICH, 2022, p. 62).

Cada um dos gêneros se propõe a uma especificidade, assim eles não são excludentes. Devemos recordar que, durante a discussão da sua teoria, Lejeune já percebia a fragilidade desse aspecto da verdade, por isso postulou as considerações de “espaço autobiográfico”, ou seja, sobre a possibilidade de surgirem obras que se desvinculassem da essência central da autobiografia ao assumir ambiguidades e desvios que tendiam para o lado ficcional ou vice-versa. À vista disso, como pontuado no subitem anterior, a essência do gênero autobiográfico está mais para a relação que ele estabelece com o seu leitor, ao lançar o compromisso do pacto autobiográfico. Diante dessa forma textual, espera-se que o leitor entre no jogo, coparticipe do processo, considerando a história como a “verdade” do indivíduo. Sobre esse aspecto, Faedrich menciona uma importante entrevista que Philippe Lejeune concedeu à Jovita Noronha, em 2002, na qual ele explica o seu ponto de vista:

Fiquei espantado ao constatar que o *texto* autobiográfico e o texto ficcional podiam obedecer à mesmas leis. A diferença entre eles não estava no próprio texto, mas no que Gérard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo. É completamente diferente do compromisso que se tem na ficção – que é antes um *descompromisso*, a instauração de um jogo, de um distanciamento. E a atitude do leitor, seu tipo de investimento é também muito diferente. É claro que entre esses dois polos, pode-se ter posições intermediárias, comprometimentos, ambiguidades – tudo aquilo que se define hoje com o termo vago de ‘autoficção’. Mas as posições intermediárias nascem desses polos, elas não existiriam sem eles (LEJEUNE apud FAEDRICH, 2022, p. 61; grifos do autor).

Independentemente das mudanças do contexto, a essência do gênero autobiográfico está no compromisso entre leitor e autor, acordado através do pacto autobiográfico. O jogo da autoficção está no próprio texto, nas ironias que ela emprega ao embaralhar dados referenciais e fictícios, que mobilizam um pacto de leitura ambíguo e instala o texto no lugar designado por Lejeune como “espaço autobiográfico”, no qual romance e autobiografia atuam em consonância e propiciam que o sujeito fale de si utilizando outros recursos. Mesmo que o conteúdo autoficcional possua vínculos com os dados biográficos do autor, nem sempre esses podem ser colocados à prova de verificação.

Philippe Vilain discute esse dado no ensaio “A prova do referencial” (2014), em que menciona a sua própria experiência quando compara aspectos de seus manuscritos aos respectivos textos originais. O objetivo foi analisá-los seguindo os critérios da crítica genética para verificar como ocorre o processo de manipulação e apreensão do referencial numa escrita autoficcional. Assim, percebe que, muitas vezes, os seus rascunhos (antetextos) não poderiam ser considerados como referenciais absolutos dos vestígios, espalhados no texto, que se referem ao autor. Muitas vezes, tais detalhes podem comprovar, ou não, se a experiência está totalmente vinculada à realidade extratextual, visto que, no processo de autoficcionalização, os dados são manipulados parcial ou integralmente.

Ao colocar lado a lado dois trechos (do texto e do antetexto), ambos referentes à mesma situação, destacou-se uma conotação bem distinta entre a situação referencial e a fictícia. Conforme o autor, o desvio de sentido fez-se em prol do literário, portanto, segundo a sua perspectiva, não se trata apenas de buscar as referências “[...] *atrás de si*, no antetexto, mas também *diante de si*, no texto e na própria escrita”, visto que “o referencial se *reelabora* constantemente, se reproduz e se dá a ler na sua unidade própria como variação dele mesmo” (VILAIN, 2014, p. 168; grifos do autor). Para ele, a escrita autoficcional se torna um espaço simbólico propício em que o autor tem a possibilidade de brincar e dissimular sobre si e onde as referências, mesmo mascaradas, permitem manter o “real” presente, não por retratá-lo fielmente, mas por ter uma extrema carga sensível e emocional relacionada à memória afetiva do escritor.

[...] é como se escrita pretendesse extrair dessas referências toda a carga afetiva, a verdade sensível, emocional que é, a meu ver, [...] uma verdade talvez mais essencial, embora impossível de ser comprovada, que, abolindo a temporalidade de dois contextos diferentes, produzindo uma ‘ilusão referencial’, assegura a permanência do ‘eu’ entre o antetexto e o texto, entre o verdadeiro e o verossímil e, ao mesmo tempo, significa a via decididamente autoficcional tomada pelo escritor (VILAIN, 2014, p. 176).

A “verdade” da autoficção, para o autor, está mais na fidelidade daquilo que foi sentido, pois o lado afetivo é o que mantém a essência da personalidade do “eu” na escrita. Seu posicionamento em relação à possibilidade de transpor para o texto os acontecimentos vividos é de que devemos, antes, falar de um “*referencial apócrifo*” (p. 177; grifo do autor), devido às manipulações que este sofre ao entrar no jogo da ficção. A transposição entre as duas instâncias, real e ficcional, muitas vezes distancia os referentes do seu contexto de origem, mas, pelo trabalho com a linguagem, o escritor consegue assegurar a presença da subjetividade ao possibilitar que as sobreposições de espaços-tempos distintos se tornem referenciais absolutos na mente do leitor, ao possibilitar que este crie as conexões entre vida e obra.

O trabalho com a linguagem instiga o leitor e o leva a buscar dados extratextuais para comprovar a veracidade ou a ficcionalidade dos acontecimentos narrados, no entanto, como eles são transformados no processo de escrita, a chance de um veredicto fechado é instável. O leitor pode se deparar com mais incógnitas como, por exemplo, na entrevista mencionada acima, em que Luiz Ruffato não dá respostas para a interpretação do livro, pelo contrário, reforça ainda mais o jogo de ambiguidade do texto. A autobiografia, por ser um texto conectado com os seus referentes, certamente não entrará em contradição com eles, por ter como princípio retratar com sinceridade a experiência do autobiografado. Tal característica possibilita que o leitor some informações a respeito daquele de quem se fala.

Outro ponto que demarca a distinção entre os dois gêneros está na própria definição doubrovskyana de autoficção, em que afirma o seguinte: “Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo” (DOUBROVSKY apud GASPARINI, 2014, p.186), ou seja, a autobiografia tem como função ser uma forma propícia para consolidar histórias de pessoas notórias que, de alguma forma, chamaram atenção em sua jornada, como famosos ligados à televisão, grandes artistas ou escritores. Na autoficção, não há tal restrição, ela é palco para retratar as nuances da vida, principalmente do seu criador, mas o seu ponto de vista não necessariamente precisa estar no centro das atenções, além da história dele, mesclam-se histórias de familiares, de conhecidos, etc. sem “limites” definidos rigorosamente. Por isso, Faedrich (2022) pondera que a principal distinção entre autoficção e autobiografia está amparada em dois movimentos:

[...] o movimento da autobiografia parte da vida em direção ao texto, uma vez que é a vida de uma celebridade que chama a atenção [...] O leitor/consumidor, no caso, compra o livro para saber mais sobre a vida daquela pessoa importante, seja importância histórica, política [...] nesse sentido pouco importaria o estilo da escrita, o trabalho com a linguagem [...] O movimento da autoficção parece ser diferente: do texto, da obra literária, para a vida. Em geral, um escritor que ficcionaliza de forma deliberada fragmentos de sua vida em uma narrativa para ser lida como romance. Essa ênfase no romance significa que o leitor está em busca da forma, do modo como o texto faz sentido, seus símbolos e suas metáforas (FAEDRICH, 2022, p. 67).

Nesse sentido, a proposta da autoficção é suscitar interesses a partir da sua própria forma e do trabalho com a linguagem, por isso as escolhas dos mecanismos devem ser minuciosas a fim de envolver o conteúdo e despertar nos leitores interesses e curiosidades; enquanto a procura por autobiografias advém do próprio interesse pelas informações a que ela se propõe fornecer. Quando Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional à impossibilidade de se construir a verdade do indivíduo, na segunda fase do seu posicionamento conceitual, dá margens para que a sua primeira formulação, de relatar apenas “fatos e acontecimentos reais”,

seja estendida por outros estudiosos. Segundo a sua "nova" perspectiva, deve ocorrer o seguinte: “Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, *inventar* sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123; grifo meu). Ao afirmar isso, confirma não haver impedimentos para ocorrer a invenção das experiências do autor, essa nova noção amplia as possibilidades, e vários autores se apropriaram do neologismo para expandir o seu uso, inclusive a partir desse critério.

Jacques Lecarme (2014), considerando a existência de múltiplas formas de autoficção, ao estudar algumas obras da literatura francesa, conservou alguns dos aspectos da primeira definição doubrovskyana a fim de verificar quais obras seguiam estritamente a definição e quais se desviavam dela, a saber: o rótulo “romance” e a tríplice identidade entre autor/narrador/personagem. Ao final, percebeu que algumas delas, embora tivessem a homonímia, não impediam que seu conteúdo fosse inventado; também encontrou alguns casos em que era inexistente a relação identitária, mas a correlação com dados extratextuais ligadas ao autor estava explícita. Percebeu também que a maioria dos autores, embora construíssem os seus textos embaralhando as fronteiras entre o real e ficcional, não assumiam o rótulo de “autoficção” para nomear os seus livros. Logo, já se percebia que a prática estava extrapolando a definição inicial.

Vincent Colonna consolida a possibilidade de fabulação da experiência ao publicar a sua tese de doutorado, sob a orientação de Gérard Genette, no ano de 2004. Segundo a interpretação de Lecarme sobre os estudos do teórico: “O autor dá ênfase à *invenção* de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 69), ou seja, utilizando-se da sua identidade, do seu nome, poderá fabular histórias sobre si mesmo, que tanto podem ser verossímeis quanto inverossímeis. O seu objetivo foi expandir o uso do termo, que era restrito por utilizar o rótulo de ficção apenas para organizar a experiência numa narração bem trabalhada. No capítulo “Tipologias da autoficção”, também publicado na coletânea de Noronha (2014), Colonna distingue quatro diferentes formas de se produzir uma obra autoficcional. Nelas, conserva o critério do nome próprio, mas transforma o sentido da palavra ficção, atribuindo-lhe também a acepção de invenção.

O primeiro modelo se chama “autoficção fantástica”, nela o autor está no centro, como o herói ao manter a sua identidade, no entanto, as suas experiências versam sobre o irreal, o inverossímil. Nessa construção, o autor produz a sua (auto)fabulação, tornando-se uma figura histórica, quase mitológica, transfigurado não apenas em personagem, mas em objeto estético que se doa à imaginação: “O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum,

perfeito herói de ficção, que ninguém teria ideia de associar diretamente a uma imagem do autor” (COLONNA, 2014, p. 39). Diferente da “autoficção biográfica”, nessa forma textual o autor não irá partir de acontecimentos da sua realidade para escrever, mas irá inventá-los, construirá um mundo totalmente novo, utilizando-se apenas de alguns traços da sua personalidade, tanto que o seu leitor pode nem mesmo imaginar que o personagem tem ligações com o seu criador.

O segundo modelo, já mencionado acima, a “autoficção biográfica”, aproxima-se da concepção de Doubrovsky. Nela, o autor está no centro como herói e constrói o enredo baseando-se em experiências reais, assim, a verossimilhança é mais nítida. Segundo o autor, o leitor irá compreender a obra como um “mentir-verdadeiro” e graças a esse mecanismo “[...] o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau [...] não permitia” (COLONNA, 2014, p. 45- 46). Em outras palavras, ainda que exista um entrelaçar com o pacto autobiográfico pela afirmação da identidade (ou outros traços, como: nomes e sobrenomes verdadeiros, informações sobre profissões, local de origem, datas, fotografias), o autor não tem compromisso de referir todas as nuances da sua vida, pelo contrário, ele poderá brincar, forjar e mascarar as informações sem que o grau de ficcionalidade ou veracidade tenha tanta importância.

Nessa tipologia, Colonna enfatiza que não há nenhuma tentativa de ocultar o nome, os personagens, cenas e acontecimentos são demarcados tais quais os referentes. Por isso, os textos podem despertar muita intriga por parte daqueles que visualizam alguma semelhança entre o texto e sua realidade, desencadeando até mesmo processos judiciais, por despertar problemas em relação à ética. Segundo o autor, as narrativas possuem uma outra característica: “O livro não é mais aquele grande cemitério onde, sobre a maioria dos túmulos, se leem apenas nomes apagados [...] é uma quermesse onde os vivos deambulam com um crachá indicando sua identidade” (COLONNA, 2014, p. 50). Embora considere que essa prática de nomeação apareça em alguns romances do pós-guerra, declara que hoje há uma supervalorização do procedimento, pois, atualmente, enxerga-se um amplo movimento que desperta os olhares para a intimidade, cuja expressão mais visível é a ascensão do conceito de “extimidade”, que reflete a onda em que muitos aspectos íntimos do sujeito são desvelados abertamente, na literatura e nas mídias.

A “autoficção especular”, terceira tipologia apresentada, difere das demais porque o autor estará refletido dentro da sua obra como num espelho, ou pelo jogo de metalinguagem do livro dentro do próprio livro. Sua presença se fará como uma silhueta, refletida em pequenos espaços e não inteiramente. A reversibilidade é um princípio do texto que possibilita visualizar os traços biográficos do autor gradualmente porque, segundo o teórico, o fenômeno:

[...] cochila no fundo das obras literárias e, sem aviso prévio, sua hibernação é interrompida por uma primavera imprevista, o autor pode se tornar personagem, o personagem escritor, o leitor pode se ver no meio do complô maquinado pela ficção, transformado em sujeito da história (COLONNA, 2014, p. 54 -55).

Posteriormente, ao afirmar que a autoficção sempre teve algo de especular, pode-se compreender que as formas, embora tenham certas fronteiras, podem se conectar, como no caso em que autor e personagem partilham do mesmo nome, há um reflexo, um espelhamento da identidade. Conforme o teórico, ao colocar o seu nome na obra e dissertar sobre o processo de escrita, o escritor provoca o efeito do reflexo de si, mas, nem sempre o mecanismo *mise en abyme* (estrutura em abismo) que define o procedimento de "livro dentro do livro" trará a fabulação de si na sua construção, portanto, não será reflexiva.

Por fim, define a “autoficção intrusiva” (ou “autoral”) como aquela onde o autor não se transforma no personagem principal da intriga, mas que: “O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (COLONNA, 2014, p. 56). Ele atuará como uma voz que direciona ao leitor informações com a finalidade de garantir a veracidade dos fatos ou não, explicando alguns episódios ou realizando digressões. O autor tem a liberdade de enriquecer o seu papel e usar os mais diversos artifícios para mobilizar uma discussão sobre a história, por assim dizer, ele se constrói como um “herói extra” (2014, p. 65). Essa tendência, para Colonna, também não é novidade, pois, segundo ele, retoma alguns procedimentos narrativos do romance clássico pré-flaubertiano. Seria um retorno da voz autoral sobre sua criação, visto que, na história da literatura:

[...] a partir de Flaubert e James, a literatura romanesca se construiu com base na ocultação progressiva da instância narrativa, se empenhou em dissociar o escritor de sua ‘voz’, em preconizar um ideal estético de apagamento e impassibilidade do autor, para fazer do romance uma cena imaginária cujo maestro estaria ausente (COLONNA, 2014, p. 57).

No século XX, esse processo se deu continuamente entre os formalistas russos, vanguardistas, estruturalistas e pós-estruturalistas, por considerarem até mesmo a “morte do autor”, como mencionado no capítulo 1. Mas, nos estudos das escritas do si, o autor é peça chave e, por isso, se encontra imerso nas narrativas de muitas formas. Nessa tipologia intrusiva, o autor se encontra ainda mais nas arestas de seu texto em relação à autoficção especular, dessa forma, como exemplo, Colonna menciona o livro *Le père Goriot (O pai Goriot)*, de Balzac, em que o autor dá muitos indícios de intrusão. Nos primeiros trechos, demarca seu posicionamento de autor e, à margem da história principal da tragédia vivida por Goriot, trabalha em uma narrativa que visa seduzir o leitor, por conseguinte, se transforma não em herói da intriga, mas

em um contador, um autor que não está encenado (refletido) na intriga principal, mas disponibiliza nuances de sua presença seguindo outros mecanismos.

Gasparini (2014, p. 202) considera que boa parte dos livros publicados de uns anos para cá tem muito a ver com a formulação de Colonna, “[...] na medida em que o autor se representa nela, voluntariamente em situações que não viveu”, e em muitos deles não há homonímia entre autor, narrador e personagem, mesmo assim, podem ser lidas como tal, pois “[...] essa homonímia funciona somente como um indício suplementar de referencialidade, suscetível de ser contrabalançado por indícios de ficcionalidade igualmente convincentes” (GASPARINI, 2014, p. 204-205). Ou seja, os traços da autoficção se expandiram muito e as marcas da identidade do autor podem estar expressas de outras maneiras além da tríplice identidade.

Com esse novo olhar sobre a autoficção, os autores e os críticos tiveram mais dificuldade para chegar a um consenso fechado sobre o gênero, como, por exemplo, Jacques Lecarme, em “Autoficção: um mau gênero?”. Ao analisar a proposta de Doubrovsky, em que o rótulo de romance é enfatizado apenas pelo viés da forma textual, conclui que dessa definição surgem “autobiografias desenfreadas”, em que o termo ficção se torna apenas um “salvo-conduto” para abordar todo tipo de conteúdo. Posteriormente, ao analisar os critérios da expansão do termo propostos por Colonna, chega à conclusão de que: “Nessa extensão do termo, pouco resta de ‘auto’ e surge algo que faz a ficção transbordar para todo lado [...]” (LECARME, 2014, p. 70). Os dois extremos entregam ao escritor possibilidades bem distintas, por isso encontra-se uma grande gama de textos com traços bem diversos que transitam num “vai-e-vem” entre o fictício e o autobiográfico. Ao final do ensaio, Lecarme termina as suas reflexões até com certa ironia, questionando o porquê de tanto defenderem a existência desse gênero, dado que aquilo que o termo designa não é recuperado estritamente pelos que o praticam.

A partir dessas considerações, pode-se compreender que a formulação inicial do conceito foi primordial, pois forneceu uma base capaz de dar margem para se pensar nas primeiras especificidades dessa forma textual. Ela nomeou vários textos que se desenvolviam a partir da dubiedade entre romance e autobiografia, mas que até o momento eram inclassificáveis. A ampliação do termo também foi extremamente plausível. O próprio Doubrovsky se contradizia, ora defendendo o conceito original, ora versando sobre as falhas da memória, sobre a impossibilidade de se falar toda a verdade do sujeito e que o escritor poderia ou deveria recorrer a formas fantasiosas para descrever as percepções que tem de si.

Por isso, ao consolidar a expansão do termo, Vincent Colonna foi certo, visto que, desde essa etapa, pode-se observar mais uma grande quantidade de textos que possuíam a dubiedade do eu autobiográfico, esparsos no mar de enredos fictícios. Lecarme descreve muitos

exemplos de obras entre aquelas que correspondiam à primeira definição ou à segunda, mais ampla, de Colonna, ao construir um pequeno quadro ilustrativo.

Tomando por postulado a existência de um conjunto “autoficção”, mantendo os dois sentidos dados à palavra, um estrito (Doubrovsky) e outro mais amplo e mais solto (Colonna), tentamos fazer uma lista de obras. Esse *corpus* constitui principalmente uma arqueologia do modelo [...] o que levamos em conta são certos dispositivos e regras de funcionamento observáveis. [...] Os dispositivos são em geral singulares e originais, *pois a diversidade e a inovação são dois traços constantes de nosso gênero* (LECARME, 2014, p. 80; grifos meus).

Do lado esquerdo do quadro, menciona a obra *Roland Barthes par Roland Barthes* como representante de uma autoficção à maneira de Doubrovsky; do lado direito, cita a obra de Georges Perec – *W ou le souvenir d'enfance* [*W, ou a memória da infância*], que se caracteriza pela definição mais ampla, de Colonna, além de outras mais. É possível realizar um “gancho” com essa última fala do teórico grifada no trecho, para dizer que, por ter essas características, isto é, diversidade de traços e inovações, a prática autoficcional passou a ser exercida em larga escala em vários outros países. No Brasil, não foi diferente. Num primeiro momento, a recepção do termo não foi acolhedora por parte dos escritores porque, de acordo com Faedrich, “[...] boa parte da antipatia procedeu do desconhecimento do amplo debate em torno do novo termo e da possibilidade de estabelecimento de um novo gênero literário” (FAEDRICH, 2022, p. 167). Mesmo assim, posteriormente, vê-se surgir várias narrativas baseadas nas técnicas desenvolvidas pelos teóricos franceses e, até mesmo, os próprios escritores e estudiosos do país realizando reflexões críticas sobre o gênero.

Nesta dissertação, concordamos que a autoficção se junta aos múltiplos exemplos de escrita que compõem o espaço biográfico (ARFUCH, 2010) contemporâneo. Esse espaço, mencionado primeiramente por Lejeune, como visto anteriormente, e ampliado por Leonor Arfuch, congrega as múltiplas formas de narrativas de si (que proporcionam a expressão da subjetividade) e “alimentam” o desejo dos leitores, que têm buscado obras que contemplem a exasperada “demanda do real” e a “extimidade”<sup>5</sup>. Por isso, analisaremos a narrativa *Flores artificiais* com o objetivo de verificar como se deu a sua construção, mais especificamente, para refletir sobre quais técnicas o autor utilizou, em meio a essa multiplicidade, que lhe permitiu congrega muitos traços de hibridização: narrativa autorreferencial em que debate assuntos

---

<sup>5</sup> O termo é citado no texto de Vincent Colonna, “Tipologias da autoficção”, e na crítica literária brasileira é retomado por Eurídice Figueiredo, ao afirmar que [...] “se vive hoje na **era da extimidade**, já que se exhibe aquilo que sempre foi considerado intimidade; assim, fala-se em ‘extimidade’ quando o que, em princípio, deveria ficar reservado ao domínio privado é exposto pelo sujeito [...]” (FIGUEIREDO apud FAEDRICH, 2022, p.182; grifos da autora).

ligados ao contexto sócio histórico no primeiro plano da narrativa, através de uma construção de narrativas encaixadas (TODOROV, 1969), que intercala muitos pontos de vista e não apenas enfatiza a sua subjetividade.

Faedrich (2022) pontua que, dentre os estudiosos franceses que observam as publicações brasileiras, Isabelle Grell, referência nos estudos autoficcionais, percebe algumas especificidades nos textos aqui publicados: “Grell observa que, por ser o Brasil um país tão complexo, em sua geografia, miscigenação, desigualdades, os autoficcionistas acabam tratando de questões políticas, raciais e sociais do país em suas obras intimistas [...]” (FAEDRICH, 2022, p. 174). Espera-se corroborar com essa afirmação na análise aqui proposta, já que os indícios da obra dizem muito sobre o contexto histórico através da subjetividade (auto)ficcionalizada do autor. Nesse sentido, faz-se necessário primeiramente analisar alguns dos principais debates críticos sobre a autoficção no Brasil, que auxiliará na compreensão das particularidades mais intrínsecas das produções contemporâneas do país.

### **2.3 Desdobramentos autoficcionais no contexto brasileiro: discussões e temas recorrentes**

Muitos críticos brasileiros dedicam-se aos estudos do gênero autoficcional e têm desenvolvido reflexões frutíferas que possibilitam compreender as constantes características que surgem nas obras desse caráter. Anna Faedrich é um exemplo de pesquisadora do tema, ao buscar esclarecer questões basilares sobre o neologismo, bem como ao realizar análises de obras e fazer entrevistas com diversos autores e críticos que se lançam nos estudos e nas escritas autoficcionais. Conforme suas pesquisas mais recentes, ela conclui que “[...] entre nós, o termo difundiu-se a partir dos anos 2000 [...]” (FAEDRICH, 2022, p. 27). Segundo a autora, no ano de 1977, num evento organizado pela Universidade Federal Fluminense (UFF), a escritora francesa Régine Robin palestrou a respeito dos seus estudos sobre o termo. Nesse dia, muitos escritores devem ter sido tocados pela aventura que é a autoficção, dentre eles, Faedrich menciona o escritor e crítico Evando Nascimento, que afirma ter se inspirado no depoimento de Robin para escrever um livro dentro daqueles moldes. Por isso, complementa que “[...] além de arguto crítico literário, interessado pelo surgimento do termo e pelo debate teórico acerca da autoficção, Nascimento é escritor e desenvolveu projeto literário autoficcional [...]” (FAEDRICH, 2022, p. 28).

Em *Teorias da autoficção* (2022) e em outros estudos, Faedrich trabalha “por um conceito de autoficção”, ou seja, procura demarcar uma formulação mínima a respeito das principais características do gênero dentro de um vasto campo de realizações. Após se debruçar

nas teorias mais relevantes, publicadas desde o surgimento do neologismo, dispõe a seguinte definição daquilo que considera pertinente para compor uma obra autofictícia:

A autoficção é a prática literária – em especial, contemporânea – de ficcionalizar a si mesmo e de mergulho introspectivo. O autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor e elimina – deliberadamente – a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra. O modo composicional da autoficção é caracterizado pela fragmentação. Isto é, o autor não pretende (e talvez não creia possível) abranger linearmente a história *total* de sua vida; porque na autoficção o movimento é da obra para a vida, não da vida para a obra, caso da autobiografia. Essa inversão abre espaço para um texto com a linguagem criadora mais livre [...] O autor rememora fatos e emoções passadas que marcam seu presente e precisam ser compartilhadas por meio da escrita metaficcional. A identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista é explícita ou implícita, desde que o autor intencionalmente crie um jogo de contradições. Nesse jogo a indecidibilidade é a marca da autoficção (FAEDRICH, 2022, p. 191-192; grifo da autora).

Embora seja longa a citação, é extremamente necessária mencioná-la, pois, considerando todo o debate em torno da problemática da definição, a autora consegue condensar, dentre tantas noções, aquilo que é preciso observar na leitura do texto: perceber se há a mistura entre realidade e ficção; se o autor se coloca no texto; como se dá a construção da linguagem e da temática; se há uma indecidibilidade irresolúvel, etc. Nesse sentido, consegue chegar a um nível de maturidade nos seus estudos para formular diretrizes que podem ser utilizadas como principais critérios de análise em muitas narrativas.

A autora também considera que existem “autoficções”, visto que os autores empregam mecanismos textuais de formas variadas e, para além da mescla entre realidade e ficção, os demais critérios mencionados em sua formulação devem ser considerados necessários. Na literatura brasileira, deparamo-nos com narrativas que seguem tais características em maior ou menor grau, sobre elas, tecerei apenas alguns comentários, ou apenas as mencionarei como exemplos, a fim de não fugir do objetivo principal que é a análise da narrativa *Flores artificiais*. Das obras consideradas autoficcionais pode-se mencionar, por exemplo: *Antiterapias*, de Jacques Fux; *K, relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski; *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy; *A resistência*, de Julián Fuks; e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, dentre muitas outras. Essas, em especial, dispõem de vários estudos publicados no meio crítico acadêmico e enfatizam, à sua maneira, no testemunho de algum acontecimento dramático, disponibilizam pequenos indícios que mesclam dados autobiográficos com fictícios, e também jogam com relação à realidade ou ficcionalização da narrativa, por reproduzir declarações que muitas vezes confundem o leitor.

Bernardo Kucinski realiza um trabalho ambíguo em duas de suas obras porque, depois de publicar o livro que relata a história de um pai que busca o paradeiro da filha desaparecida durante a ditadura, retoma a história em *Os visitantes* (2016b). Nesse livro, alguns dos personagens ou leitores de *K. relato de uma busca* são os protagonistas, embarcam em uma jornada de cobranças e queixas na porta da casa do “autor”, a fim de reivindicar esclarecimentos, por terem se reconhecido na obra anterior, ou por que acreditam que a história de Ana Rosa Kucinski Silva e de seu companheiro não estivesse bem contada. O livro relata inclusive algumas ameaças que o autor recebeu – seria verdade? ou tudo invenção?

*Os visitantes* (2016b) torna-se um exemplo de o quanto os autores podem usufruir dos pressupostos que envolvem o gênero. Nele, o escritor realiza o jogo linguístico não apenas na mescla de aspectos biográficos em meio ao enredo ficcional, mas também para realizar uma reflexão crítica a respeito das possíveis implicações que envolvem o gênero, utilizando-se do recurso metaficcional. Na orelha do livro, estão dispostas algumas questões que são o norte do enredo e, paralelamente, também podem ser perguntas que escritores ou leitores de autoficções realizam em potencial, a saber: “Foi ético mencionar determinada pessoa? Ou referir-se à aquela outra por seu verdadeiro nome? Por que citar alguns pelos nomes reais e outros não? [...]” (KUCINSKI, 2016b)

De acordo com Amaral (2020):

Kucinski tematiza a recepção de K. por meio da estratégia narrativa de colocar em cena esses onze visitantes, que vão ao seu encontro para interpelá-lo, criticá-lo, cada um com um motivo diferente, porém quase todos confusos com essa estética que agrega elementos claramente factuais e biográficos numa narrativa ficcional [...] O acontecido se embaralha com o imaginado de maneira que o leitor não é capaz de distinguir um do outro [...] Não há terreno sólido para “verdades” nas práticas autoficcionais (AMARAL, 2020, p. 244).

A narrativa envolve questionamentos sobre verdade, identidade e ética na escrita literária. Dessa forma, a cada análise se confirma o que muitos críticos dizem sobre a existência de múltiplos perfis autoficcionais. Com os estudos de Anna Faedrich, o leitor tem diante de si um panorama a respeito da recepção do termo no Brasil, bem como análises de muitas outras obras, à vista de compreender os diversos pontos de vista sobre a teoria. No apêndice de seu livro, a autora dispõe o resultado de uma entrevista exclusiva com vários brasileiros que desenvolvem importantes pesquisas e criações literárias autoficcionais. Seu objetivo foi verificar a opinião de indivíduos que, em algum momento, tiveram seus nomes relacionados à prática. As perguntas foram elaboradas diferentemente para aqueles que escrevem e para

aqueles que analisam os textos, mas vale lembrar que é comum encontrar os que exercem uma dupla função, de escritor e crítico.

Os dois escritores/críticos que realizam essa jornada, citados pela pesquisadora, são Silvano Santiago e Evando Nascimento. Este último é autor dos livros de ficção *Retrato desnatural* (2008) e *Cantos do mundo* (2011). Em relação à teoria autoficcional, não demonstra o mesmo posicionamento que a maioria dos autores, para ele, o neologismo não configura um novo gênero, mas sim “[...] um fenômeno, ou melhor, um dispositivo que surge em determinadas circunstâncias, com certas características, mas sem materializar uma identidade genérica” (NASCIMENTO apud FAEDRICH, 2022, p. 251). Considera como um “dispositivo” porque explora mecanismos que são maleáveis e promovem múltiplos resultados na produção e também na recepção, já que a leitura do texto como autoficcional irá depender do grau de envolvimento e a experiência do leitor. Em sua opinião, a escrita de si acontece com frequência, atualmente, pela necessidade de compreender-se:

[...] necessidade humana de entender minimamente o que se vivencia. Uns fazem isso por meio do cinema, filosofia, pintura, já os escritores optam pela palavra inventiva. Com ou sem autobiografia ou autoficção, creio que toda literatura, e mesmo toda arte, em certo sentido, passa pela experiência pessoal. O que distingue artistas e autores entre si é o procedimento utilizado: autobiografia em uns, autoficção em outros (NASCIMENTO apud FAEDRICH, 2022, p. 253).

Veja-se que a reflexão parte da hipótese de que a experiência pessoal é norteadora no processo de escrita, independentemente do gênero que será escolhido para atingir os objetivos.

Silvano Santiago, crítico literário e escritor, afirma que talvez tenha sido um dos primeiros brasileiros a recorrer à terminologia para designar seus livros.

A etiqueta em questão, criada por Doubrovsky, e talvez utilizada por mim pela primeira vez no Brasil, como, aliás, outras etiquetas, servem para acentuar um traço dominante em determinada produção que requer tanto o devido registro (daí a criação do vocábulo) quanto a devida análise (daí a transformação do vocábulo em conceito) (SANTIAGO, 2022 apud FAEDRICH, 2022, p. 275).

Algumas de suas publicações com traços de autoficcionalidade são: *Em liberdade* (1981); *Stella Manhattan* (1985); *O falso mentiroso* (2004); e *Histórias mal contadas* (2005). Em entrevista concedida à Faedrich (2022, p. 274), relata que, desde os anos 1980, suas pesquisas apontavam para um grande número de escritores que criavam obras mesclando ficção e autobiografia. Por isso, a estudiosa o considera altamente consciente do seu fazer literário, que está interconectado com o fazer crítico. Em uma das questões da entrevista, Faedrich afirma que percebe em *O falso mentiroso* um trabalho com a linguagem que envolve todo o debate sobre a autoficção:

[...] é interessante saber que a descoberta do termo dubrovskyano pelo senhor é posterior à escrita de seu romance, levando em consideração que o próprio Doubrovsky afirma [...] que ele é o criador do termo e não da ‘coisa’. Eu arriscaria dizer que *O falso mentiroso* funciona como uma ‘meta-auto-ficção’, pela presença, no texto, de uma reflexão profunda de todas as noções pertinentes à prática da autoficção (FAEDRICH, 2022, p. 276).

Conectando as constatações de Faedrich com o que se pode perceber na narrativa de Kucinski, nota-se que o trabalho de reflexão sobre a própria construção narrativa dentro do livro é uma constante na produção autoficcional desenvolvida na literatura brasileira. Silviano Santiago discute esse assunto na entrevista disposta ao final do livro da pesquisadora e amplia o espectro de análise: “[...] a discussão-teórica-sobre-o-romance dentro do romance-que-se-escreve é uma prática da pós-modernidade. No meu caso herdei-a diretamente de André Gide [...] (SANTIAGO apud FAEDRICH, 2022, p.31). Como é uma técnica que condiz com o próprio contexto cultural, constatamos que esse recurso literário pode ser identificado em *Flores artificiais*, quando o narrador-autor descreve aos leitores as fases da escrita do romance até a compilação final, não de forma aprofundada, mas não deixa de fazê-lo, como apontaremos com mais profundidade no capítulo 3.

Os autores que se dedicam apenas à crítica literária mencionados pela autora (FAEDRICH, 2022) são: Jovita Maria Gerheim Noronha, uma das responsáveis pela tradução do livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2008), de Philippe Lejeune; Luciana Hidalgo, que realiza diversas pesquisas sobre a autoficção na Literatura Brasileira; Eurídice Figueiredo, pioneira nos estudos autoficcionalistas brasileiros que, em suas análises, versa sobre a relação das escritas de si e as mulheres; Luciene Azevedo, que analisa a relação da autoficção na literatura contemporânea com o “retorno do autor”, não mais para emitir respostas sobre o texto, mas para performar a sua imagem e embaralhar as instâncias do real e do ficcional.

Um autor ativo nos estudos e na prática do gênero no Brasil e que tem buscado ampliar a teorização sobre a autoficção é Julián Fuks. Em sua perspectiva crítica, reivindica o conceito de pós-ficção em paralelo à autoficção por considerá-la uma “nomenclatura” que não contempla totalmente os objetivos propostos pelas narrativas contemporâneas. Philippe Gasparini, em “Autoficção é o nome de quê?”, constatou esse posicionamento de “desvio” em alguns dos autores franceses que se dedicam às escritas de si. Dentre eles, destaca-se a figura de Philippe Forest, que opta por chamar os seus textos de “romance do eu”. Tal nomeação serve para demarcar o teor diferenciado de suas narrativas em relação à tendência “pós-moderna” da autoficção, que, segundo o escritor, é “[...] sintoma de um individualismo reacionário, narcisista, hedonista e consumista” (FOREST apud GASPARINI, 2014, p. 210).

Anna Faedrich (2022) pontua que a autoficção, muitas vezes, relaciona-se ao mito de Narciso por referir-se

[...] ao ato narcisista de escrever sobre si, que pode ser tanto por meio da simples exibição superficial quanto por meio de uma produção literária de introspecção, em que o autor busca autocompreensão e/ou compartilha suas inquietações existenciais e literárias (FAEDRICH, 2022, p. 90).

Forest, contrário a essa perspectiva, confere às escritas de si uma carga que vai além da autocontemplação do “eu” e propõe ao texto a responsabilidade de testemunhar contra as mais variadas tragédias sociais ausentes em muitas dessas obras. Não somente ele: Gasparini menciona também Annie Ernaux e Chloé Delaume como escritoras que partem dessa concepção. A primeira, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura de 2022, também busca outra terminologia para se referir aos seus textos como “narrativa transpessoal” ou “narrativa-socio-biográfica”, com o objetivo de anunciar as conexões do relato a partir da importância de contextualizá-lo: “[...] o morfema ‘socio’ notifica que o testemunho pessoal deve se inscrever em um contexto social e histórico, que ele contribui senão para elucidar, pelo menos para descrever” (GASPARINI, 2014, p. 211-212).

Com essas novas demandas, os autores aprofundaram o conceito desenvolvido por Serge Doubrovsky ao atribuir “[...] à autoficção uma função ética, e em sentido amplo, política” (GASPARINI, 2014, p. 211). O teor das escritas de si, nessa perspectiva, seria o de denúncia das imposturas, das mazelas e do silenciamento, por isso, muitos se perguntam até que ponto o termo autoficção seria pertinente, haja vista que a princípio a figura do “eu” está no centro das atenções nessa forma de escrita.

Julián Fuks, por partilhar dessas concepções, opta por trazer algumas discussões sobre o gênero autoficcional e seu status diante das múltiplas possibilidades de se apropriar do termo. Em seu ensaio “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo” (2017), enfatiza o quanto os escritores têm trabalhado para criar “enredos verdadeiros” em detrimento àqueles pautados numa construção ficcional que pretende alcançar a verossimilhança. Na busca por criar enredos que remetam à sinceridade, o autor pontua que lhes resta inspirar-se em suas biografias, em lembranças e vivências, voltando-se assim para a escrita autoficcional, que lhes permite trabalhar com a linguagem e embaralhar as fronteiras entre verdade e ficção. Conforme sua análise, nessa “era da pós-ficção” (p. 68), época de enfraquecimento da fabulação, é comum deparar-se com narrativas híbridas:

Narrações sem narradores típicos, conduzidos pela voz quase imediata dos autores, dos sujeitos cujos nomes se estampam nas capas dos livros. Romances sem personagens convencionais, suas páginas ocupadas por figuras

preexistentes à própria obra, figuras que subsistem para além das palavras que supostamente as constituiriam (FUKS, 2017, p. 69).

Diante da insuficiência fabular, os autores procuram acessar o “real” de forma mais direta, de maneira que se inclua, no enredo, recursos advindos dos textos referenciais que possam atribuir-lhes certo grau de confiança e trazer discussões próximas ao cotidiano do leitor. Fuks percebe um certo algo a mais em muitas das obras caracterizadas como autoficcionais, assim como os autores acima mencionados, ao ultrapassarem a autocontemplação e reflexões intimistas e se tornarem uma forma textual aberta à pluralidade, para além da aproximação com o gênero autobiográfico. Em entrevista concedida a Arthur Marchetto, do portal de jornalismo *Escotilha*, o escritor afirma que:

[...] a ‘autoficção descreve uma aproximação entre a invenção e o autobiográfico, mas há outras situações de distensão. Há a linguagem do romance que se aproxima do ensaio, da historiografia, do discurso político e uma série de outros hibridismos contemporâneos que não são só uma mera aproximação entre a ficção e a autobiografia’[...] (FUKS, 2018).

A cada fase, a atualização das fronteiras do gênero se expande, possibilitando ao autor realizar inúmeros debates e explorar uma pluralidade de formas textuais, mas sem perder de vista a essência do texto que é a subjetividade. No seu trabalho construtivo, o escritor “pós-ficcional”, que se preocupa em ultrapassar as vias do narcisismo, traz em suas reflexões muito do contexto no qual seu personagem está inserido, pelo viés de sua trajetória pessoal. Para esclarecer seu ponto de vista, Fuks menciona que o escritor alemão W.G. Sebald formou um pequeno cânone do romance pós-ficcional. Isso, porque utiliza-se do “enredo verdadeiro”, marcado pela mescla de dados biográficos e referenciais, pela presença do autor, pelo pacto ambíguo em lugar do ficcional, dentre outras ferramentas que internalizam, na própria obra, o aspecto da autenticidade. Mas o seu objetivo não é enfatizar aspectos de sua intimidade, e sim retratar a presença do trauma e das reverberações da guerra que transpassam sua subjetividade. Em suas obras, verificam-se as seguintes características:

[...] o romancista minimiza o espaço de seus próprios trajetos e passa o foco ou a palavra a outros sujeitos, vítimas silenciosas daqueles duros acontecimentos ou testemunhas distantes cujas lembranças já fraquejam. Quase tudo se consome em certa desolação, refletida também na melancolia das imagens que o autor acrescenta (FUKS, 2017, p. 75).

Nesse patamar, desloca-se o ponto de vista e fica em segundo plano qualquer traço narcisista, pois, embora o texto flerte com aspectos do gênero autobiográfico, os fatores histórico, social e político estão em primeiro plano. Quando o autor opta por deixar esses assuntos numa esfera privilegiada, compreende-se que o romance adquire algumas funções:

Romance e testemunho do mundo se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo (FUKS, 2017, p. 74).

As narrativas de W.G. Sebald denotam uma nova disposição literária que está surgindo. Os romances pós-ficcionais, para Julián Fuks, são aqueles que buscam novos meios para alcançar a representação da realidade, a partir da própria materialidade e com ênfase em aspectos de todos os âmbitos e não apenas biográfico. Nesses textos, “[...] o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar crítica, o narrar opina” (FUKS, 2017, p. 70). O termo “pós-ficção” traduz um desdobramento da tendência autoficcional, que passa a acomodar em si mais do que a espetacularização do sujeito, ao trazer consigo os relatos que evocam o passado, a memória, questões políticas e reflexões críticas e filosóficas sobre muitos assuntos, dentre eles a própria literatura. Nesse sentido, o autor afirma que, assim como Sebald, “[...] por toda parte uma série de romancistas tem cruzado com liberdade as fronteiras tortuosas entre ficção e realidade, entre ficção e memória, entre ficção e testemunho pessoal, *fazendo proliferar amplamente o hibridismo das autoficções*” (FUKS, 2017, p.76; grifos meus).

Beatriz Sarlo, em *Tempo passado - Cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), afirma que o testemunho pessoal se tornou um ícone muito valorizado desde a proliferação da “guinada subjetiva”, isto é, a fase de retorno do sujeito. E em consonância com a proposta de Fuks, a autora visualiza a possibilidade de manifestações públicas de testemunhos sobre aspectos históricos a partir da experiência íntima.

Vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apoiam na visibilidade que ‘o pessoal’ adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública [...] Se há três ou quatro décadas o ‘eu’ despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar (SARLO, 2007, p. 20-21)

A confiança na voz subjetiva favorece o testemunho que tem por objetivo reparar alguma lacuna entre passado e presente. Por isso, muitos escritores motivados pelas urgências de se conectar com a realidade sócio histórica têm optado por essa vertente que conjuga os dois temas abertamente: o das problemáticas sociais e o da experiência íntima. Finalmente, pode-se dizer que, na autoficção de Luiz Ruffato, em *Flores artificiais* o autor demonstra seguir essa via. Como pontuado no primeiro capítulo, embora Ruffato tenha se negado, a princípio, a seguir a corrente da literatura contemporânea em direção a formas que compõem o espaço biográfico, por classificá-las como “egóticas”, aos poucos cede ao subjetivo, e, ainda assim, não

negligencia seu objetivo de estabelecer uma “reflexão do real a partir do real”, segundo entrevista concedida à *Folha Ilustrada* (RUFFATO apud SCHØLLHAMMER, 2009, p. 55).

Dentre as temáticas sociais em que sua discussão está engajada, o autor destaca o tema do desenraizamento:

Todos os meus livros, de uma forma ou de outra, tratam de uma única questão: o desenraizamento. Este tema principal está presente em *Eles eram muitos cavalos*, está presente no *De mim já nem se lembra* [...] e está presente no projeto *Inferno provisório*. O que houve é que em *Estive em Lisboa e lembrei de você* ampliei esse olhar acompanhando o personagem, um imigrante brasileiro, no exterior. Até então, havia me dedicado a entender este processo de desenraizamento dentro do Brasil. Com *Estive em Lisboa e lembrei de você*, comecei a perfazer esse novo caminho, que em *Flores artificiais* eu aprofundo (RUFFATO, 2014 apud SCHØLLHAMMER, 2016, p. 233).

Desenraizar-se evoca uma mobilidade constante, revestida de uma significação ligada a algum tipo de desprendimento. Ao observar os fenômenos da contemporaneidade, o desenraizamento é um dos principais movimentos que afetam a relação do sujeito com o espaço, com a sua noção de pertencimento e reconhecimento identitário. Esse tema é o fio condutor de toda a narrativa *Flores artificiais*, em que o narrador-autor se apresenta nas arestas do enredo e volta o seu olhar para fora, para o outro, para os sujeitos que vivenciaram, assim como seus familiares, as agruras do trânsito por não-lugares, em tempos de globalização. Pertencer a um espaço, a uma coletividade, a um grupo, é uma das necessidades do ser humano, e aqueles que vivenciam essa permanente mudança, acabam transformando significativamente o sentido da experiência, ou mesmo acabam por conviver com a estranheza de não pertencer a lugar algum.

Clarice Lispector reflete sobre a vontade de pertencimento do sujeito em sua crônica “Pertencer”, publicada em *A descoberta do mundo* (1999). A narrativa começa ressaltando que, desde o nascimento, conectamo-nos ao ambiente em volta e, a partir desse momento, é que surge no ser humano o desejo de pertencer, sentimento que o acompanha pelo resto da vida. Quando isso não ocorre, o indivíduo cai na “solidão de não pertencer”, que não diz respeito somente à falta de associar-se a algo “coletivo”, clubes, academias, instituições etc, mas refere-se a algo mais afetivo, de compartilhamento íntimo:

Só tenho um corpo e uma alma. E preciso mais que isso [...] pertencer não vem apenas de ser fraca e precisar unir-se a algo ou a alguém mais forte. Muitas vezes a vontade intensa de pertencer vem em mim de minha própria força — eu quero pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa. [...] A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: pertencer é viver (LISPECTOR, 1999, p. 110-112).

Na literatura brasileira contemporânea, vários autores têm problematizado, através de narrativas autoficcionais e de outros gêneros, a respeito dos efeitos do deslocamento e do

sentimento de não pertencer. Tatiana Salem Levy, em *A chave de casa* (2013), traz a história de uma mulher não nomeada, mas, assim como a própria autora (o que pressupõe uma ficcionalização), é descendente de turcos judeus, nasceu em Portugal enquanto seus pais estavam exilados pela ditadura militar brasileira, e pôde viver no Brasil apenas depois da Lei da Anistia, de 1979.

A protagonista está em uma situação de imobilidade (física e psicológica), pois sente um peso no corpo, causado por experiências traumáticas que lhe afetaram profunda e definitivamente. Sente um estranhamento de si mesma, principalmente por não reconhecer suas próprias raízes: “Nasci no exílio, e por isso sou assim, sem pátria, sem nome. Por isso sou sólida, áspera, bruta. Nasci longe de mim, fora da minha terra – mas, afinal, quem sou eu? Que terra é a minha?” (LEVY, 2013, p. 24). Diante da situação, pode-se inferir que o processo de deslocamento causa os dois efeitos em sua jornada, o negativo – pois chega nessa condição da “solidão de não pertencer”, por não se conectar nem ao seu local de origem e nem ao país que a acolheu; e o lado positivo, que surge quando seu avô lhe entrega a chave de sua antiga casa na Turquia, com o objetivo de que a neta faça uma viagem e se (re)conecte com suas raízes, reconciliando passado e presente.

Nessa viagem de retorno às origens, todo peso que lhe afligia vai se dissipando. À medida que conhece seus familiares e os lugares onde vivem, se (re)conhece em seus traços, nos aspectos culturais, mas também vê muitas contradições entre seu modo de vida e o deles, dessa forma, entre contrastes, vai reconstruindo de maneira caótica sua identidade fragmentada. No trecho seguinte, a protagonista escancara seus sentimentos:

O encontro com a família ainda atravessa minhas ideias, numa mistura de decepção, contentamento e graça. [...] Nunca imaginei que fosse ser diferente [...] e quero ainda ir a Portugal, onde não há parentes nem casa para procurar. De qualquer maneira, é o país de onde veio a minha família e também onde nasci. Eu tinha nove meses quando saí de lá, nos braços da minha mãe. Certamente, o tempo foi curto, não deu para formar lembranças, mas ainda assim acredito que possa encontrar em Lisboa alguns sentidos para o meu corpo, a minha história (LEVY, 2013, p. 156).

Nessa mesma perspectiva, pode-se mencionar a narrativa *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal. Nela, há a presença de uma narradora-protagonista (não nomeada também, como na narrativa de Levy), que se submeteu ao exílio por conta do regime ditatorial argentino, assim como a autora do livro, filha de pais exilados no Brasil. Nesse contexto, inúmeras pessoas tiveram que deixar seus locais de origem em busca de abrigo, logo, seu pai foi o primeiro a partir, posteriormente, ela, sem previsão de retorno. Na primeira parte da obra, o leitor se depara com a protagonista na fase da adolescência, quando era muito próxima de sua melhor amiga,

Vicky, e mantinha um namoro com um ex-aluno do colégio militar, e que teve um final trágico, pois foi vítima de violência sexual. Na segunda parte, em que a narradora retoma os momentos mais difíceis do deslocamento, já está com setenta anos, e os rememora depois de encontrar os cadernos de seu pai, nos quais ele escrevia reflexões sobre os dias de vida no exílio.

Quando o pai parte, fica em suspenso a real motivação, tanto para a protagonista quanto para o leitor. A separação entre pai e filha é o maior conflito da narrativa e, ao debruçar-se sobre os cadernos antigos do pai, ela tenta compreender os acontecimentos passados: “É uma forma de voltar. Depois de tantos anos o que ele escreveu me conduz a um lugar que já não existe [...] (VIDAL, 2012, p. 79). E, em suas leituras, o que mais lhe afligia era saber que seu pai não escrevia sobre os momentos em que estava em seu convívio, por isso ele era uma incógnita para ela. Quando criança, não compreendia o porquê de sua partida, mas intuitivamente já aceitava que ele não mais retornaria.

Para mim meu pai era uma pergunta. Que eu tenha me acostumado com essa forma de suspensão talvez seja o dado mais singular da minha infância. Mas houve um momento em que soube e aceitei que a resposta não viria; que meu pai não viria, não retornaria para me encontrar; que ele havia abandonado sua cidade para sempre, supondo que isso, a existência naquelas ruas, naquele bairro [...] fosse para ele uma realidade em que ele se reconhecia (VIDAL, 2012, p. 61-62).

Durante a leitura dos cadernos, a narradora percebe que seu pai aos poucos transforma aquelas palavras em desabaços sobre a experiência de viver em outro país. Neles, eram registradas todas as lembranças que ele queria certamente extrair de sua mente e, nessas confissões, também se afastava mais e mais de si. A narradora, muitas vezes, se pergunta se, caso seu pai soubesse a lacuna que abriria em sua identidade, por acaso teria ido embora e teria a abandonado. À medida que vai lendo, também vai escrevendo no verso das páginas do diário do pai o seu ponto de vista sobre essa fase:

Se meu pai tivesse intuído o estado a que chegaria a sua mente teria se confinado naquela cidade? Se ele soubesse teria amado aquela paisagem erma em lugar do convívio com os que não se cansam de falar? Ele me acusava: *¿no te cansás de hablar?* (VIDAL, 2012, p. 74; grifos da autora).

A protagonista permaneceu na Argentina ainda por alguns anos, vivia com Vicky e sua mãe, amigas de confiança. Mas foi percebendo que o regime do país aos poucos começava a ficar mais duro, e logo se prepara para partir: “Pensava no plural, como há tantos anos fazia. Inscrevi a Vicky e a mim num curso de línguas. Havia algumas opções: as mais óbvias, francês, inglês e italiano, mas também, português, por que não?” (VIDAL, 2012, p. 92). Nos seus planos, não contava que algo terrível poderia acontecer, mas aconteceu – sua amiga desapareceu em 26 de junho de 1976 e, três meses depois, ela teve que ir embora sozinha. Assim descreve:

[...] quando envelhecer nesta cidade terei que tomar cuidado com as pedras. [...] Na carta que escrevi para a mãe de Vicky havia uma descrição da cidade sentida pelos pés. Ela entendeu o que significava para mim poder caminhar como antes fazia, mas num lugar novo. Por isso me respondeu que estava feliz porque eu seguiria adiante [...] (VIDAL, 2012, p. 45).

Nesses poucos trechos, pode-se perceber que o deslocamento lhe causou tamanha aflição durante sua jornada. Em sua velhice, as memórias lhe causam mais incômodos ainda, pois diante de uma maior disposição de tempo, todos os dias se pega com os cadernos do pai em mãos, na tentativa de reconstruir e compreender os acontecimentos que atingiram seu ser, bem como amigos e familiares que ficaram para trás. Nesse contexto, o leitor se depara com a fragilidade do corpo e também de sua identidade, memórias e lembranças. Paloma Vidal também trabalha com essa temática no conto “Viagens”, presente na coletânea *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros* (2014c), organizada por Luiz Ruffato.

Vale ressaltar que outras obras têm se ocupado de temas relacionadas ao deslocamento, tais como: *O altar das montanhas de minas* (2010), de Jaime Prado Gouvea; *Hotel Atlântico* (2012), de João Gilberto Noll; *A resistência* (2015), e a *A ocupação* (2019), ambos de Julián Fuks. Percebe-se que a estética literária de muitos autores brasileiros se situa nessa era da “pós-ficção”, e alguns optam pelas ferramentas do gênero autoficcional, pois, empenhados em trabalhar com estratégias de representação social, muitas vezes se baseiam, direta ou indiretamente, em suas biografias, experiências, lembranças e memórias. Embora Vidal não reivindique abertamente a etiqueta de autoficção para seus livros, pode-se associar muitos traços de sua biografia ao enredo das obras, tais como as experiências partilhadas entre ela e a protagonista do livro – ambas filhas de exilados pela ditadura argentina; e a profissão – sendo ambas professoras universitárias na área de Letras. Tatiana Salem Levy, ao contrário, assume que seus textos fazem parte desse gênero e deixa expresso na narrativa os traços biográficos compartilhados entre ela e a protagonista (filha de exilados, viveu em Portugal e retornou para o Brasil).

Luiz Ruffato também não assume que suas obras fazem parte do rol de escritas de si, pelo contrário, amplia o jogo da ambiguidade em relação ao conteúdo nas entrevistas publicadas na mídia. Mas, considerando as teorias apresentadas, aliadas aos indícios presentes na construção da obra, no próximo capítulo aprofundaremos a análise de *Flores artificiais* que, a nosso ver, apresenta muitos traços de uma autoficção híbrida. O enredo comporta aspectos do subjetivo e do social, ao partir da ficcionalização do autor para ancorar a narrativa nos moldes dos “enredos verdadeiros”. Traz muitos traços da biografia e de seu círculo familiar, mas o leitor depara-se com uma preocupação de dar espaço para o outro, sujeitos que através de suas

histórias reconstituem aspectos da história, da política e do contexto em que vivem. E para metaforizar as problemáticas que dizem respeito à memória, que tem como característica principal as lacunas, o autor utiliza-se da sobreposição de vozes narrativas para pelo menos tentar alcançar discursos que remetam aos aspectos ligados ao contexto sócio histórico, mesmo que estes não sejam rememorados tais como aconteceram.

Tal disposição nos leva a pensar que se faz necessário reconstruir os caminhos percorridos a fim de compreender aspectos identitários tão descentrados na era contemporânea. Mesmo que “caminho nenhum é caminho de volta” (FREITAS apud RUFFATO, 2014a, p. 8), como Ruffato aponta na epígrafe de *Flores artificiais*, à medida que o sujeito rememora aspectos do passado, compreende aspectos de si, de sua identidade e história. Muitas vezes, o deslocamento o leva à solidão, à perda de referências e raízes, assim, o próprio título da narrativa constitui uma metáfora do tema abordado, e a retomada de recordações, ainda que não puras, mas com mesclas e ressonâncias na ficção, cooperam para o não esquecimento e para a interconexão entre passado e presente.

## CAPÍTULO 3

### A AUTOFICÇÃO EM *FLORES ARTIFICIAIS*: UM OLHAR PARA SI E PARA O OUTRO

*A propensão de autoencenação autoral, a inclusão de referências e pistas autobiográficas podem, nesse sentido, ser lidas não apenas como sintoma da espetacularização da figura do autor e das condições de produção do livro, mas ‘como dispositivos de exibição de fragmentos do mundo’*

(Karl Erik Schøllhammer, 2009, p. 111)

Como temos discutido, as escritas de si estão em destaque no Brasil desde o final do século XX. Através da perspectiva íntima, pode-se explorar a interioridade dos sujeitos, seu cotidiano e vivências e também observar o contexto no qual estão imersos. Cada vez mais, a figura do eu está expressa nas várias formas textuais que compõem o espaço biográfico. Vimos, a partir dos estudos de Philippe Lejeune, que muitas das publicações que possuem como personagem o próprio autor, não podem ser consideradas autobiografias, se romper com algum critério indispensável para tal, em especial, se não narrar a experiência completa do personagem, homônimo ao autor, de forma retrospectiva. Essas poderão ser enquadradas em algum subgênero semelhante, tais como, por exemplo: o diário, se nela houver registros do dia após dia da experiência, numa ordem linear e cronológica; as memórias, caso o objetivo da narrativa não se limite à história de uma personalidade. Mais recentemente, vimos que muitas podem ser classificadas como autoficções, caso exista relação entre a personagem principal e o autor, induzidas através de pistas que, intencionalmente, confundem os pactos romanesco e autobiográfico.

Vê-se que muitos são os escritores brasileiros que assumem fazer parte de um rol que utiliza os modelos do gênero autoficcional, mas há aqueles outros que preferem não assumir definitivamente tal empreendimento e, até mesmo, despistam para tentar distanciar-se de qualquer associação que sugira seguir a perspectiva. Essa é a estratégia empregada por Luiz Ruffato, mesmo que algumas análises demonstrem que ele se propõe a entrar nesse campo das escritas de si, principalmente, nos seus últimos livros, o literato realiza, na cena midiática, performances que tentam driblar qualquer afirmativa. Ele está sempre atento às técnicas mais recentes da ficção contemporânea e opta por produzir obras em que a proposta formal é totalmente fragmentada e os aspectos linguísticos também perpassam pelos caminhos do experimentalismo.

Diante das reflexões realizadas até o momento, no presente capítulo, retomaremos alguns pontos das discussões teóricas para analisar a narrativa *Flores artificiais*. Então, inicialmente, partimos da perspectiva de que ela é uma obra que se enquadra na era “pós-ficcional”, ao conjugar dois temas: o da subjetividade íntima e o do engajamento social. Diante disso, analisamos como o autor trabalha para expressar esse viés a partir de dois segmentos principais: no primeiro, destacamos como a obra está estruturada e a importância do paratexto para revelar as possibilidades de interpretação pelos caminhos das escritas de si. No segundo segmento, buscamos compreender as estratégias do gênero autoficcional que o autor utiliza para dar continuidade à sua proposta de analisar aspectos da História que atingem o sujeito e, ao mesmo tempo, seguir as tendências vigentes na atualidade. Para isso, analisamos a postura do

narrador da obra e sua função no texto. Observamos como essa estrutura propicia a discussão do tema principal da obra: o deslocamento, o desterro, o desenraizamento; assim, abordaremos como essa temática se manifesta em alguns dos relatos. Nesse subitem, retomamos as tipologias propostas por Vincent Colonna, comentadas no capítulo anterior, para realizar algumas relações e, além disso, verificamos que a escolha de Ruffato dá continuidade a procedimentos de ficcionalização do autor já utilizados na literatura brasileira, os quais foram considerados imprescindíveis para discutir temas que ultrapassam a subjetividade do “eu”.

Nessa narrativa, o autor está subsidiado pelo seu “eu” autoficcionalizado e procura criar estratégias que disseminem incertezas e povoem o texto com certa ambiguidade. Há quase que um “quebra-cabeças” diante do leitor, cujas peças provêm de histórias alheias (relatos colhidos por Dório Finetto) que muito dialogam com a própria história familiar de Ruffato: histórias de sujeitos marcados pelo processo de imigração, desenraizamento, mudanças na identidade e medo do esquecimento. Por essa razão, a obra é sobreposta em camadas, em que os principais episódios foram colhidos em um jardim de “flores artificiais”, os quais supõem partir de situações verdadeiras, mas por uns e outros indícios mais parecem contos pautados na fabulação. O próprio título da obra instiga a pensarmos sobre os limites entre verdade e ficção.

De acordo com Faedrich (2022, p. 81): “O pacto da autoficção com o leitor é oximórico (ambíguo ou contraditório) [...]”, por essa razão, o objetivo não é descobrir em qual das duas instâncias deve-se situar a obra, pois aqui mesclam-se todos os sentidos. Há uma postura de conexão entre vida e obra que reflete a preocupação do autor em manter laços com histórias passadas, a fim de mantê-las vivas. Se não há fotografias, se não há documentos que assegurem a existência e confirmem determinados acontecimentos, há a ficção e a possibilidade de inventar baseando-se naquilo que já passou. E, como essa condição de deslocamento constante não é restrita apenas à família do escritor, não há como escrever uma narrativa “individualizada”. Sua proposta sempre teve algum tipo de engajamento para além do particular, através da estratégia de falar de toda uma coletividade que, por inúmeras razões, passou e passa por esse processo. A narrativa, embora pareça que irá focar em uma personagem, ou em uma história pessoal, torna-se coletiva.

### 3.1 A relação entre o paratexto de *Flores artificiais* e a tendência autoficcional

A tônica das obras de Luiz Ruffato está amparada em recursos estilísticos pouco convencionais. Esse viés corresponde ao seu objetivo de retratar a história do proletariado, das pessoas comuns, as quais não escaparam dos impasses e agruras dos acontecimentos históricos. Em depoimento sobre o seu processo de escrita, presente na obra *Ofício da palavra* (2015), o autor diz que, depois de certas reflexões, tomou uma decisão:

Eu me impus a seguinte questão: o que seria escrever a história do ponto de vista do proletariado? O proletariado como uma classe social que não tem voz, não tem imagem, não tem rosto e que, portanto, não tem nem o próprio discurso. Eu peguei a ausência do discurso – ou o discurso em ruínas – e fui escrever os meus livros em ruínas (RUFFATO, 2015, p. 19).

Mas o que significa escrever um livro em ruínas? No romance tradicional, há a ordenação do caos temporal da vida, ao seguir uma ordem cronológica bem delineada, encadeando os acontecimentos de acordo com suas causas e consequências. Cristóvão Tezza distingue o real da escrita logo no início de seu ensaio “A ética da ficção” (2017): “O real, aquilo que se vive sem pausa, paralisado no tempo e no espaço. Escrever é capturar, conquistar e, enfim, controlar, figurado, o mundo indócil” (TEZZA, 2017, p. 39). Tendo essa clareza sobre os dois polos, Luiz Ruffato se propõe a pensar como captar os novos tempos, referir-se a determinados contextos com ordenação. A solução é desenvolver uma “escrita em ruínas”, que seria a inovação da forma ficcional, a quebra de todo o controle estético-formal para incorporar os aspectos que se quer representar. À vista disso, o autor diz: “O texto para mim deve ser uma espécie de ligação entre a sociedade e a sua representação, seria como um espelho” (RUFFATO, 2015, p. 19). E, para representar as particularidades de seus personagens, elege uma forma que com eles dialogue.

*Flores artificiais* não foge à essa regra e traz, em seu núcleo, um labiríntico esquema de narrativas, pontos de vistas e subjetividades, os quais desestabilizam o pacto de leitura da obra, tornando pertinente a análise de seus detalhes. A começar, descreverei a ordem que determina a arquitetura da narrativa, a saber: Parte I – “Apresentação” do volume; Parte II – “Carta de Dório Finetto”; Parte III – núcleo da diegese, intitulada “Viagens à terra alheia”; e a Parte IV – “Memorial descritivo”. Chamo cada um desses fragmentos de “partes”, visto que a obra se constitui de um livro dentro do livro, ou seja, *Flores artificiais* abarca um outro livro em seu interior, uma narrativa supostamente enviada a Ruffato por um homem chamado Dório Finetto. Esse “livro” se chama, então, “Viagens à terra alheia” e é formado por um conjunto de oito textos cujo foco está centrado na trajetória de viagens do seu autor/protagonista (Dório) por

várias partes do mundo. Alguns desses relatos, curiosamente, já haviam sido publicados anteriormente à composição que estudamos<sup>6</sup>. E os que formam o conjunto foram supostamente selecionados pelo autor dentre tantos outros, pois ele afirma que os cadernos de Dório somavam quase seiscentas páginas.

A partir dessa descrição, observa-se o seu caráter híbrido e, dentre as partes que chamam a atenção, destacam-se os paratextos da obra, que estabelecem um jogo ambíguo com o leitor. Gérard Genette, em *Paratextos editoriais* (2009), afirma que uma narrativa sempre está acompanhada de outras informações fundamentais para a compreensão da intriga. Tais elementos que a cercam tem a função de apresentá-la e torná-la presente no mundo, para consumo e recepção. Esse acompanhamento é denominado de “paratexto da obra”, que “[...] é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*” (GENETTE, 2009, p. 9; grifo do autor). Limiar entre o mundo exterior e o mundo interior da narrativa.

O paratexto é o espaço em que o autor pode informar muitas chaves de leitura e que vem sendo muito utilizado pelos autoficcionistas para expor algumas considerações que despertam, desde o início, a indecidibilidade. Pode-se considerar como elementos paratextuais, “[...] a apresentação exterior de um livro, nome do autor, título e a sequência como se oferece a um leitor” (GENETTE, 2009, p. 10), dentre outros. Esses elementos são dotados de uma “força ilocutória” (p. 16) e, muitas vezes, são empregados estrategicamente nas bordas do texto com a finalidade de persuadir e induzir a determinados pactos de leitura.

Em *Flores artificiais*, destaca-se o valor do paratexto peritextual (aquele que está dentro dos limites do texto) disposto no início do livro, pois é ele que conduz à leitura pela perspectiva autoficcional. O paratexto da “Apresentação” se configura como um prefácio, e é nele que se presentifica a “voz” que dá as diretrizes da obra. É quando Luiz Ruffato, transfigurado em autor-narrador, mais do que descreve como se deu o processo de escritura, e indica, a partir de certos indícios, um caminho para a interpretação. A sua construção não é neutra e transporta consigo um grau de importância fundamental, dada “sua localização preliminar, e, portanto, monitória: eis *por que* e eis *como* você deve ler este livro” (GENETTE, 2009, p. 176, grifos do autor). Leia-se o trecho inicial:

---

<sup>6</sup> Em uma matéria do Jornal Rascunho, há a menção ao texto “El gordo”, um dos relatos protagonizados por Dório Finetto e publicado separadamente como conto. Não aprofundamos a busca para verificar se há mais textos publicados esparsamente antes de “compilados” em *Flores artificiais*, porém é um aspecto relevante para perceber o trabalho que Luiz Ruffato desenvolve para dar forma “definitiva” a uma narrativa com mais fôlego. Link da matéria disponível em: < <https://rascunho.com.br/noticias/vidraca-20/> > acesso em 25 jan. de 2023.

Em 2007 lancei um livro, *De mim já nem se lembra*, no qual compilo cartas enviadas por meu irmão, José Célio, para minha mãe, Geni, entre 1970 e 1978, período em que ele trabalhou como torneiro mecânico em Diadema, na Grande São Paulo. Dois anos depois, publiquei *Estive em Lisboa e Lembrei de você*, gravação de quatro sessões de entrevistas com Sérgio de Souza Sampaio, imigrante brasileiro em Portugal. A divulgação dos dois títulos, nos quais, mais que criador, atuo como organizador e editor, levou várias pessoas a me procurar com histórias que poderiam ser utilizadas em volume (RUFFATO, 2014a, p. 9).

Nesse primeiro momento, não há a indicação nominal do narrador, mas ele inicia fazendo alusões às publicações realmente feitas por Luiz Ruffato. Essas menções levam o leitor a associar a figura do autor empírico à do narrador-autor. Nessas obras mencionadas, Ruffato também desempenha o papel de mediador de textos alheios. Quem conhece seu projeto literário, percebe que a primeira narrativa à qual faz referência possui teor autoficcional explícito, pois o autor se coloca como escriba de seu “irmão” José Celio, não obstante, em muitos momentos, há também a presença de sua figura, portanto, indiretamente, o leitor tem acesso ao seu eu autoficcionalizado, como mencionado no capítulo anterior. Na segunda, também não deixa de destacar a sua “presença” no texto, e um dos indícios mais evidentes é a mescla entre realidade e ficção, haja vista que o leitor é induzido a crer que o protagonista existe para além do mundo diegético.

A partir dessa menção, já se tem um primeiro indício considerado relevante para destacar a figura autoficcionalizada do escritor, pois uma obra tende para a autoficção quando menciona “[...] uma série de artimanhas sutis, entre elas, naturalmente, a menção às obras anteriores do mesmo autor” (LECARME, 2014, p. 99). Somado a isso, há outras “artimanhas sutis” observadas no paratexto que incentivam a pensar nessa tendência literária. As principais delas são as referências que sugerem ser factuais os dados que levaram à escrita do livro, as quais se entrecrocaram com o pacto de leitura pré-estabelecido. Os paratextos frequentemente têm a função de revelar o compromisso da narrativa para com o leitor; nesse caso, na orelha de *Flores artificiais*, há a indicação de que se trata de um “romance”, mas, ao se deparar com as primeiras linhas da apresentação, o leitor desfaz a ideia de um romance “puro”. Eis o trecho:

[...] nunca pretendi tornar-me coadjuvante de textos alheios, recusei as doações [...] No entanto, em setembro de 2010 recebi uma correspondência que, pela singularidade da proposta, me persuadiu a repensar a decisão. A carta, que reproduzo à frente, expunha, de maneira sucinta, o desejo do remetente, Dório Finetto, de me submeter suas ‘memórias’ para, quem sabe, “aproveitar algum dos temas”. Sincero, admitia não ser nem querer tornar-se escritor e franqueava ampla liberdade para fazer o que quisesse com os “papéis”, até mesmo jogá-los no lixo (RUFFATO, 2014a, p. 9).

Nesse momento, o leitor compreende o que o aguarda nas páginas seguintes. Luiz Ruffato, emitindo um comentário metaficcional<sup>7</sup>, discorre sobre o próprio processo de criação da narrativa ao afirmar ter recebido em sua casa um pacote de manuscritos, destacando até mesmo a data específica em que porventura o fato aconteceu, detalhes que desestabilizam as fronteiras entre o mundo empírico e o mundo diegético. Dório Finetto (autor/protagonista) é caracterizado como um consultor do Banco Mundial que, por conta do emprego, passou a vida realizando incursões em várias partes do mundo, experiências que se tornaram gatilhos para a escrita das suas memórias. Nessa etapa da leitura, surgem muitas questões, tais como: quem é Dório? Por que seus cadernos foram escolhidos por Ruffato para compor o livro? Dório é um sujeito que realmente existe?

Assim, Dório não é caracterizado como um simples personagem fictício, mas é apresentado ao leitor como conterrâneo do narrador/autor, que afirma: “[...]Talvez por sermos conterrâneos, e contraparentes, acabei aceitando o inusitado encargo” (RUFFATO, 2014a, p. 10). Essa artimanha amplia o peso da primeira colocação, pois Dório é definido não somente como um sujeito que existe, mas também como parente de Ruffato. A mescla de dados parece estar ancorada na realidade empírica, e essa é uma estratégia dos autoficcionistas para se trabalhar com o jogo da desconfiança e, ao mesmo tempo, insistir para que o texto consiga atrair a atenção do leitor para o estatuto da verdade. Torna-se pertinente retomar os estudos de Santos (2019), em sua tese *O realismo prismático da obra de Luiz Ruffato*, na qual aponta que o literato já havia mencionado o sobrenome “Finetto” em outra obra. Ela afirma:

[...] podemos perceber que outra importante questão presente em *Domingos sem Deus* é a menção à família Finetto, nas histórias Trens e Milagres, respectivamente. Trata-se, pois, da criação de uma família de personagens que é retomada e apresentada com maior profundidade na obra publicada pelo autor em 2014, *Flores artificiais* (SANTOS, 2019, p. 85).

É possível pensar, portanto, que as estratégias da obra são exploradas para chamar a atenção sobre as possibilidades de criação que o autor tem à sua disposição. Sendo a família Finetto uma invenção ou ser, de fato, ligada à realidade empírica do autor, em *Flores artificiais* se entremostra uma performance que situa a narrativa em um entre-lugar biográfico, familiar e coletivo. Ao ressaltar que não inventou nada, que é apenas o mediador dos textos de “Viagens à terra alheia”, demonstra uma tentativa de direcionar a narrativa para o campo dos “enredos verdadeiros”. Nessa construção, ele tanto pode chamar a atenção para o processo de escritura e

---

<sup>7</sup> Marcelo Araújo (2016) diz que a metaficção “[...] ocorre quando um texto de ficção tem como tema a própria produção de um texto de ficção. A narrativa, nesse caso, envolve uma reflexão sobre o que está envolvido na produção de uma narrativa de ficção” (ARAÚJO, 2016, p. 146).

meios de construí-la, como pode destacar detalhes de sua subjetividade, viabilizando a representação do outro ao evocar uma suposta experiência “alheia”, como as viagens do próprio Finetto.

Faedrich (2022) indica a peculiaridade da autoficção em relação a outros textos que possuem laços com dados referenciais: “O pacto da autoficção tem que ser estabelecido no momento da leitura, por meio do próprio texto literário ou de recursos utilizados no próprio livro”(FAEDRICH, 2022, p. 194); ou seja, se, no momento da leitura, surgirem questionamentos a respeito da realidade/ficcionalidade da obra ou se o leitor tiver dúvida se aquela primeira pessoa é ou não é o autor, a própria linguagem dúbia da narrativa o encaminha para as aventuras de um gênero híbrido e indeterminado por natureza. No caso de *Flores artificiais*, já nas primeiras palavras a dúvida que se instala é se realmente o autor recebeu esses textos ou se é tudo ficção.

Há outros traços que reforçam o movimento duplo do jogo meio autoficcional meio metaficcional executado pelo(s) narrador(es). Ao destacar a história do outro, o narrador-autor procura distanciar o olhar de si, no entanto, brinca com algumas pistas que problematizam seu papel na obra. Em meio a tentativas de convencimento, a narrativa tende mais, na maioria das vezes, para a ficcionalidade, exemplo disso é quando Ruffato afirma que seu papel no texto, além de organizador, é também o de coautor:

Escritas em um português bastante peculiar, mescla de ecos do falar mineiro com rastros de clássicos da língua, portavam um distúrbio irremediável, o tom excessivamente relatorial. Expus meu diagnóstico – assunto demandando estilo – e ele teimou que, então, ‘*envernizasse a trama*’ segundo meus *predicados* [...] Com a anuência de Dório, a quem estendi a coautoria, rechaçada de maneira peremptória, elegi alguns capítulos para, *refeitos*, compor o livro (RUFFATO, 2014a, p. 10; grifos meus).

A sua visão a respeito das histórias de Finetto, num primeiro momento, não foi das melhores, motivo que “supostamente” o direcionou a manipular os cadernos. Logo, ambos irão compartilhar as histórias e, por conseguinte, compartilhar os testemunhos nelas expressos, por isso, indiretamente, há um espelhamento do autor nos textos. A narrativa “Viagens à terra alheia” manipulada por esses “dois” autores, seria então formada por aquilo que ouviram, viram, leram e principalmente inventaram. Nesse estágio, instala-se a ambiguidade em relação à coautoria do livro e, novamente, sobre a existência desse sujeito como seu “parente”. A primeira profissão de Luiz Ruffato está ligada ao jornalismo e nada impede que esses relatos, sendo todos resultados da fabulação do autor-narrador, tenham sido inspirados em suas viagens e percepções como jornalista.

Entretanto, logo após o trecho exposto, a parte da narrativa que veicula a suposta “carta” que Dório teria enviado junto com os cadernos, está disposta estrategicamente em uma posição que reforça que, de fato, a experiência preexistiu à criação da diegese. Nela, Finetto, ao se dirigir ao “parente” Luiz Ruffato, justifica suas motivações de escrita e, deliberadamente, expõe um pouco de sua trajetória pessoal. Leiamos um trecho:

*Confesso que, embora seja de uma família de colonos italianos de Rodeiro como o senhor, não sabia de sua existência como escritor [...] Há cerca de três anos, a doutora Regina me chamou a atenção para seus livros, disse que o senhor escrevia sobre a região de Rodeiro, e quando fui ver descobri que os Ruffato e os Finetto têm até laços familiares comuns. Por isso, e somente por isso, tomei a liberdade de escrever (RUFFATO, 2014a, p.12-14; grifos do autor).*

Há, no trecho, vários dados biográficos que relacionam os dois – toda a família de Luiz Ruffato é oriunda da cidade mineira de Rodeiro, local onde seus antepassados se instalaram logo após realizarem o trânsito, como imigrantes, da Itália para o Brasil. Outro modo de inter-relacioná-los biograficamente é a partir da própria escolha dos nomes. Não apenas em Dório, mas também no nome da psicóloga, Regina Gazolla, existem conexões deduzidas a partir da duplicação da consoante nos sobrenomes de origem italiana, tal como em Ruffato e Finetto, detalhes que levam o leitor a conectar vida e obra. Utilizando-se desse elemento, o autor liga os personagens à sua figura e linhagem familiar.

Faedrich (2022) sugere que, quando se mescla realidade e ficção em um texto, o que deve ser realmente observado é o seu *modus operandi*, o fato de que

*A mistura de realidade e ficção (no sentido de criação, invenção) não é característica apenas das autoficções [...] A diferença essencial está em como isso é feito. Na autoficção é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção para confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra (FAEDRICH, 2022, p. 193; grifos meus).*

E todas as características que destacamos acima corroboram a compreensão de que há intenção de sugerir uma recepção no mínimo contraditória, pois numa leitura mais atenta pode-se perceber as estratégias irônicas do autor. A passagem que fecha com “chave de ouro” o jogo de indecidibilidade está no final da Apresentação. Ao terminar suas explicações, Luiz Ruffato narrador-autor metaforiza: “Enfim, ao leitor, ofereço um *buquê de flores artificiais*” (RUFFATO, 2014a, p.11; grifos meus). Aqui, ele se dirige diretamente ao leitor, provoca-o e o põe a pensar: mas, o que seria um buquê de flores artificiais? Um conjunto de histórias inventadas? Talvez. Ou seja, ao mesmo tempo em que tenta reforçar que não há distanciamento entre a narrativa e a esfera referencial, nesse trecho o escritor coloca em xeque que, por mais que se queira trazer a “verdade” para dentro da obra literária, essa verdade é “artificial”, pois,

a partir das múltiplas matérias e fontes, a ficção reelabora as experiências e acentua a fabulação muito mais do que se supõe em um texto autoficcional. São artificiais porque, configuradas por elementos abstratos e alegóricos, não é possível tê-las de forma “real” na escrita (flores “naturais”?), há apenas a possibilidade de descrever o que poderia ter acontecido, concepção básica do fenômeno literário.

A nosso ver, a escolha do título *Flores artificiais* também não é neutra e está relacionada a essa problematização. As flores do romance são denominadas “artificiais” e essa artificialidade tem um duplo sentido. Primeiramente, diz respeito ao próprio tema da obra – o desenraizamento, tema com que o leitor se deparará ao ler a narrativa. Flores artificiais não possuem raízes e os personagens são a personificação dessa imagem, ao caracterizarem-se como sujeitos desvinculados de suas origens, “desarraigados”. Podemos, além disso, associar o título à proposta estética de criar uma ambiguidade quanto ao estatuto do texto, pois o seu significado, conforme se insinua já nas primeiras linhas da apresentação, anula o pacto romanesco e provoca deliberadamente o leitor a aceitar – ou não – essa ambiguidade e duplo sentido metaficcional do relato.

O confronto entre as instâncias do real e do ficcional leva-nos a refletir sobre a “sinceridade” da narrativa, não exatamente em relação aos fatos externos, mas dentro da obra em si, a lidar indistintamente com dados biográficos e inventados. É assim que Philippe Vilain (2014) entende a relação entre o texto e o antetexto, como comentado no capítulo 2, à medida que o leitor não deve buscar conexões exatas entre o texto e o referente, mas observar como o referente é trabalhado na obra. A escrita faz uso particular do referencial e há muitas formas de apreendê-lo, logo “[...] o referencial se *reelabora* constantemente, se reproduz e se dá a ler em sua unidade própria como variação dele mesmo” (VILAIN, 2014, p. 168; grifo do autor). Esse trabalho com a linguagem é que suscita analogias e questionamentos, quando o autor afirma algo e, em seguida, se contradiz.

Além disso, a escolha de utilizar uma forma que abarque o biográfico tem o papel de romper o distanciamento entre o leitor e a obra, especialmente quando há o desejo de destacar determinada temática, já que, caso fosse articulada a partir de outras estratégias, poderia não atingir o leitor do modo desejado. Isso se relaciona ao que aponta Arfuch a respeito dos anseios dos leitores contemporâneos, que possuem um grande interesse pela presença e querem “viver” experiências a partir do ponto de vista alheio, que têm “[...] seu impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2010, p. 69).

Leyla Perrone-Moisés (2016) também entende que o sucesso de uma obra, nos dias atuais, acontece quando o autor consegue aproximar a narrativa dos seus leitores:

Esses leitores desejam que o narrador seja uma pessoa reconhecível, que a vida narrada se pareça com a existência deles, que o texto literário lhes revele como essa outra pessoa age, sente e pensa. Em nossa época de incertezas filosóficas e existenciais, os leitores buscam o registro de experiências particulares, as únicas que restam aos indivíduos num mundo caótico que ultrapassa seu conhecimento e sua compreensão (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 218).

Detalhes semelhantes, explorados na construção de *Flores artificiais*, também chamaram a atenção de Silva (2017), como os comenta no artigo “Lutar com palavras entre ruínas: narrativa e errância em *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato”. Como ponto de partida da análise, retoma a teoria de Walter Benjamin (1987) sobre a impossibilidade de se narrar devidamente na contemporaneidade, pela falta de experiências comunicáveis no contexto pós-guerra. Em resposta a essa crise, ela interpreta que a construção da obra é uma forma de reconstituir o vivido e contá-lo através do testemunho, direto ou indireto, do sobrevivente, daquele que possui informações repletas de significado. Por isso, nos textos mais recentes, na ânsia pelo cotidiano e por plasmar uma certa “realidade”, busca-se atingir o leitor e lhe transmitir o relato da experiência por outras vias. Assim, conclui:

Nas primeiras décadas do século XXI, essa estratégia [...] pode ser interpretada como resistência à morte da narrativa, decretada por um contingente significativo de estudos críticos do século XX [...] Ruffato explora a autoficção e o narrador-testemunha, aquele que não mais narra os seus feitos e, sim, o ouvinte que não tem uma sabedoria para contar, contudo pode conduzir o leitor por um universo de ruínas e traumas, a fim de, quem sabe, como defende Gagnebin (2009), esboçar novas possibilidades de lembrar o passado e lembrar o presente (SILVA, 2017, p. 256).

Sua interpretação está de acordo com a visão de Schøllhammer (2009), segundo a qual, por conta de estarmos vivendo um momento de “forte suspeita” sobre as narrativas, as estratégias que envolvem os dados autobiográficos tornam-se supervalorizadas.

Nessa renovada aposta na tática da autobiografia, dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr e que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 107).

Por isso, muito embora *Flores artificiais* apresente mais marcas de ficcionalidade do que, propriamente, dados autobiográficos espalhados ao longo do enredo, o propósito do autor, no paratexto, é aproximar o leitor do relato não pela sinceridade, mas pela subjetividade que sua performance supostamente carrega. Há uma busca nítida por mais do que a verossimilhança e aproximação do real, e os limiares entre verdade e ficcionalidade se tornam ainda mais

tênués<sup>8</sup>. Em *Ofício da palavra*, o autor destaca que não se preocupa em seguir certas tendências apenas para enquadrar sua obra em determinado adjetivo. Segundo ele, seus textos têm o propósito de corresponder, a partir da temática e da forma textual, aos anseios de seu tempo.

Na minha literatura, o compromisso é antes de tudo com o tempo que eu vivo. O tempo em que eu vivo faz com que eu escreva esse tipo de literatura que eu escrevo. Em outro momento, talvez escreva outra coisa, mas vivendo nesse tempo eu escrevo dessa maneira e, com certeza, tento fazer o melhor que eu posso (RUFFATO, 2015, p. 27).

E os anseios dos leitores atuais são bem claros: querem absorver a essência das coisas a partir da vivência do outro, e essa experiência deve ser a menos fabulada possível e dialogar de alguma forma com ele. Logo, se considerarmos os argumentos de Julián Fuks a respeito de escritores que exploram questões pós-ficcionais, não é difícil imaginar a obra de Luiz Ruffato como tributária dessa tendência. No ensaio “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação do romance contemporâneo”, já na introdução, Fuks faz uma comparação entre os escritores do passado e do presente. Toma como ponto de reflexão um trecho de um conto de Juan José Saer, em que diz: “[...] Outros, eles, antes, podiam” (FUKS, 2017, p. 67) e questiona: o que os escritores do passado podiam, que os de hoje já não podem mais? Para ele, os autores mais antigos tinham toda a liberdade de criação, podiam fabular lugares, nomes e inventar variados conflitos, preocupando-se em parecer ao menos minimamente verossímeis. Para os escritores de hoje, não é necessariamente assim.

Pelos indícios paratextuais, *Flores artificiais* pode ser considerada uma obra pós-ficcional, visto que há todo um trabalho desenvolvido pelo narrador-autor de não deixar de lado seu caráter referencial e histórico. Além disso, outros detalhes, a serem analisados nos próximos itens, são elementos que a enquadrariam na perspectiva de Fuks. Tentamos entender se há porventura uma especificidade e uma deliberação explícita em sua estratégia autoficcional.

A estratégia de autoficcionalização de Luiz Ruffato é uma perspectiva abordada por Santos (2019) em sua tese. Ao analisar algumas de suas obras, percebe que o autor trabalha com as nuances autoficcionais, especificamente em *Domingos sem Deus* – último livro da pentalogia *Inferno provisório*. A estudiosa percebe que, na narrativa, o autor torna-se o referente, porém a escrita não necessariamente inter-relaciona vida e obra, por isso ela identifica

---

<sup>8</sup> Na abertura de “Uma história inverossímil”, o primeiro relato de “Viagens à terra alheia”, há uma citação de Luigi Pirandello que corrobora essa reflexão sobre a busca pela verossimilhança e as contradições que se pode encontrar durante o percurso da escrita. Eis o trecho: “Luigi Pirandello [...] afirma que *a vida pode ser inverossímil, a arte não*. Pois esta história, por ser real, soará talvez fantasiosa. [...]” (RUFFATO, 2014a, p. 21; grifos meus). Ou seja, a busca por uma verdade pode fazer com que mais se fabule do que propriamente traga para o texto dados factuais da experiência. O ensaio a que se refere o narrador Dório (ou Ruffato?) pode ser lido na obra *O falecido Mattia Pascal*, de Pirandello.

que “O estudo sobre a autoficção não se encontra pautado na mera relação do texto com a vida do autor, mas sim na construção do texto ancorado ao ideal da criação de um mito: o mito do escritor” (SANTOS, 2019, p. 81). Sua interpretação é baseada nos estudos de Diana Klinger, desenvolvidos na tese *Escritas de si, escritas do outro* (2007). Seu trabalho é observar as peculiaridades dos personagens e como esses expressam as particularidades do sujeito da escrita.

Ao optar por seguir essa tendência, a estudiosa diz que a escrita pode contribuir para uma reflexão sobre aquele que escreve e afastá-lo do “[...] ideal romântico de genialidade e inspiração” (SANTOS, 2019, p. 82). Desse modo, sua pesquisa indica que Ruffato investe em reflexões realizadas em entrevistas midiáticas, sobre os aspectos relacionados ao processo de escrita e às condições de produção de suas obras, e também investe na criação de personagens os quais representam a sua própria vivência e desenvolvimento como escritor, a fim de trazer para o cerne da discussão os sinuosos caminhos que levam a essa profissão. A pesquisadora cita como exemplo o personagem Guto, do texto “Outra Fábula”, presente em *Domingos sem Deus*:

Em *Outra fábula*, Guto parece representar metaforicamente o espelho do escritor, confirmando e multiplicando a subjetividade ruffatiana expressa na entrevista [...] Suas reminiscências apresentam ao leitor todo o caminho percorrido pelo protagonista, desde a sua infância vivida no interior de Minas Gerais, até a sua formação enquanto um escritor jornalista da cidade de São Paulo. Despida de adornos, a figura sóbria e prosaica do personagem, que se torna um redator, sofre diversas mudanças internas no decorrer da narrativa (SANTOS, 2019, p. 84).

Além desse personagem, a estudiosa não deixa de mencionar Dório Finetto, o qual também se tornou um escritor logo após deixar a família, tornando-se um exemplo de espelhamento da figura do escritor. Assim, observa:

Notemos que, tal como o Ruffato da realidade empírica e o personagem Guto, de *Outra fábula*, Finetto é apresentado como um personagem que se tornara escritor em meio à sua maturidade, depois de sair de Cataguases e viver em grandes metrópoles. [...] por ora, cabe notarmos aqui o diálogo promovido pelo autor entre as suas respectivas narrativas autoficcionais. Podemos compreender que o desenvolvimento desse projeto literário, tecido por meio do diálogo entre diversas obras ruffatianas e as entrevistas concedidas pelo autor sobre o seu próprio ofício, confluem na construção do mito do escritor em meio à contemporaneidade brasileira (SANTOS, 2019, p. 85-86).

A análise enriquece a fortuna crítica a respeito de *Flores artificiais*, pois, através de um olhar acurado, demonstra que o trabalho com a linguagem promovido pela escrita leva à reflexão sobre o sujeito que enuncia e os caminhos que eventualmente percorre. Santos também aponta para a mescla de realidade e ficção, explorando um detalhe imprescindível no fazer

literário de Ruffato – o fato de que o escritor parte da experiência intimista para abarcar um contexto mais amplo e coletivo.

Vale notar, no entanto, que ao questionar os limites da literatura, especialmente no que concerne à interface entre o real e o ficcional, a escrita de Luiz Ruffato não se propõe a recapturar apenas a experiência pessoal do autor, mas também o contexto no qual este se encontra inserido. Ao longo de sua prosaica odisseia contemporânea, o escritor denuncia a miséria física, moral e social da sociedade patriarcal brasileira. Situada no limite da ficção, suas narrativas propõem uma mudança de valores socioculturais ao ambiente relatado (SANTOS, 2019, p.86; grifos meus).

É pensando nesse aspecto que, a seguir, adentraremos na análise dos significados da escolha da forma textual e da posição do eu autoficcionalizado na obra. O lugar do narrador proporciona ao sujeito biográfico não apenas se “confessar”, mas também expor a coletividade e a alteridade, a fim de criar uma linha mais tênue entre o passado e o presente.

### 3.2 O narrador intrusivo de *Flores artificiais*

A abertura de *Flores artificiais* direciona o olhar do leitor para o personagem Dório e seus relatos. Pode-se dizer que o objetivo do autor-narrador não é destacar detalhes de sua intimidade de forma confessional, mas sim construir uma “quase-biografia” desse sujeito a partir da junção de fragmentos. Nas notas de rodapé da Apresentação, afirma-se que Dório é um homem aposentado desde 2013 e que vive em um pequeno sítio na região serrana do Rio de Janeiro. Também revela que muitas informações que obteve foram baseadas em “encontros” que tiveram no Rio e em São Paulo, bem como a partir de perguntas aos familiares de Rodeiro. Ao final da narrativa, disponibiliza um “Memorial descritivo” em que expõe breves notas sobre o seu passado, desde a infância até formar-se e sair pelo mundo.

O rótulo “quase-biografia” torna-se pertinente para definir a história de Dório nesse livro, visto que gira em torno das informações toda a indeterminação apontada. O narrador-autor afirma que, mesmo com seu esforço de relatar o mais próximo possível a vivência do sujeito, principalmente no “Memorial descritivo”, o mesmo diz não se reconhecer. Mais uma vez, há uma ironia do autor quando diz que “[...] ele afirma não se reconhecer. Se pilhéria do biografado ou incompetência do retratista, eis a questão” (RUFFATO, 2014a, p. 11).

O “Memorial descritivo” tem por objetivo aproximar mais o leitor do personagem. Curiosamente, a epígrafe de abertura traz uma frase do heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, Bernardo Soares, em que alega: “A minha vida é como se me batessem com ela” (SOARES apud RUFFATO, 2014a, p. 142). Portanto, o ficcional salta aos olhos do leitor. O

gênero memorial se caracteriza por ter os registros do processo de formação e da carreira do indivíduo, está relacionado à área acadêmica e ao universo do trabalho, configurando um texto “autobiográfico” mais profissional. Mas o autor brinca com a sua funcionalidade ao inverter a autoria e, por isso, também inverte, nesse texto, a lógica da sinceridade. As informações são tão “artificiais” que nem mesmo o seu protagonista se reconhece nelas. Essas são algumas das principais características sobre o engenheiro elencadas nessa parte:

Sob o signo de Sagitário, nasceu Dório Finetto em Rodeiro, interior de Minas Gerais, no dia 12 de dezembro de 1952, numa família de pequenos agricultores – o pai, Pedro Finetto, e a mãe, Luisa Preti, filhos de italianos fugidos da miséria do Vêneto, em fins do século XIX [...] Caçula, Dório desenvolveu-se, calado e pensativo. Muito cedo o estranharam, pois, ao contrário dos irmãos, que se assenhoravam das horas, domesticando-as, ele delas permanecia refém [...] Dório precisava ir embora estudar, Serve para capina não. E a mãe, como em combinação, completou, Tem uma cabeça! [...] Em 4 de fevereiro de 1961, apeou do ônibus da viação Marotte na rua São José, em Ubá (RUFFATO, 2014a, 142-144).

O autor-narrador constrói um panorama sobre a vida de Dório, desde o dia do seu nascimento, as características da família e do lugar onde viveu, até o momento em que se mudou para a cidade, cursou faculdade e começou a trabalhar no Banco Mundial. Diante disso, verifica-se que as suas contradições revelam um fingimento proposital (mesmo que finja que não finje), com a finalidade de confluir as duas instâncias (referencial e imaginária). Vale ressaltar que, ainda que parta dessa base autoreferencial, a estratégia autoficcional utilizada destaca a história de um outro, ou melhor de outros (Dório também altera o foco narrativo de seus textos), de toda uma coletividade que se conecta pela partilha da mesma experiência. Logo, a escrita de si faz-se um espaço para revelar a intersubjetividade, e essa se faz a partir de Dório (testemunho-ouvinte), para Ruffato (que acolhe os relatos e os publica) e dele para o leitor.

Comentei, no capítulo anterior, que os autores têm em suas mãos um leque de possibilidades para construir narrativas autofissionais. Dentre elas, mencionei as quatro tipologias conceitualizadas pelo teórico francês Vincent Colonna. Ao realizar a análise dos indícios, percebemos que os detalhes que se destacam aproximam a narrativa das características da “autoficção intrusiva (autoral)”, por possuir o movimento de duplicação da trama e do foco narrativo. Para compreender melhor a relação entre o romance e essa tipologia, o objetivo foi verificar as aproximações e os distanciamentos entre a sua construção e os exemplos e as explicações que o teórico disponibiliza.

Colonna (2014) pontua que, na autoficção intrusiva (autoral), o autor está nas arestas de seu texto, por isso se define não como um “narrador-personagem”, mas como um “narrador-autor” pré-disposto a explicar, dar informações e emitir comentários a respeito da intriga. O

leitor pode se perguntar, “em qual momento o autor realiza esses comentários?”. O crítico explica que eles podem ser expressos no próprio corpo do texto, por isso, “[...] supõe um romance ‘em terceira pessoa’, com um enunciador exterior à trama [...] criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história” (COLONNA, 2014, p. 56). Seria o caso de um narrador heterodiegético, ou seja, que não está imerso na diegese principal enquanto atuante, porém seu ponto de vista é onisciente e ele conhece tudo e todos da história a ponto de emitir comentários e realizar objeções.

Na literatura contemporânea, muitos escritores de autoficção evitam empregar narradores com esse perfil, visto que uma das intenções das escritas de si é falar da própria história, então utilizam, preferencialmente, o foco narrativo em primeira pessoa. Mas não se pode esquecer do significado do paratexto e, como pontuamos, a voz que comenta as particularidades de *Flores artificiais* se situa nesse espaço. É nele que o autor explica as motivações da escrita e apresenta alguns detalhes que implicaram a compilação do volume. Logo, pode-se interpretar que o narrador-autor da obra de Ruffato assume esse perfil de comentador “intrusivo”, que se posiciona no exterior da trama e cria uma intriga à parte, tornando-se um “herói-extra”, dada a importância das suas colocações. Ainda que a voz do comentador não perca ao longo de todo texto, percebe-se a particularidade da narrativa que valoriza o paratexto como um alicerce para embaralhar os pactos de leitura.

Na autoficção intrusiva, Colonna afirma que o narrador-autor “[...] opera uma estratégia de contato com o público, teoriza sobre a veracidade de seu romance [...] Ele se transforma não em protagonista [...], mas em contador de uma espécie particular, um tapeador de sua própria história” (COLONNA, 2014, p. 58). E Ruffato, ao final da Apresentação, após explicar cada detalhe da sua opinião sobre os manuscritos e detalhar sua relação com Dório, chama a atenção do leitor de forma direta, dizendo que oferece, “ao leitor”, um buquê de memórias “artificiais”.

O crítico segue afirmando que o narrador intrusivo não descreve as suas particularidades, mas dramatiza o processo de escrita e procura seduzir/persuadir o leitor a respeito da veracidade da trama vivida pelo outro, e que ele tomou a iniciativa de publicá-la. Nesse sentido, o papel desse narrador é ser o “escriba” e “mediador” de uma história alheia. Como exemplo, Colonna menciona o romance *O pai Goriot*, de Balzac, que segue a linha de um “autor” que comenta uma narrativa que fica conhecendo através de um terceiro. Ele destaca que um dos questionamentos levantados em relação à obra é “[...] como Balzac descobriu a tragédia de Goriot?” (COLONNA, 2014, p. 59), já que o autor-narrador é um sujeito à margem da intriga. E, de acordo com o teórico, tal descoberta pertence a um personagem fictício: “A

descoberta desse drama é contada nas primeiras páginas pelo próprio ‘autor’, ela pertence ao romance do romance e é atribuída a Rastignac” (COLONNA, 2014, p. 59).

A narração de *Flores artificiais*, portanto, muito dialoga com esse perfil autoficcional, pois verifica-se o mesmo movimento por parte do autor. Assim como Balzac, “[...] um ‘autor’ que tem a pretensão de contar a história, ‘verdadeira’ de um Rastignac” (COLONNA, 2014, p. 60), personagem que já havia sido mencionado em outras obras dele. Paralelamente, Ruffato-narrador também quer contar a história de Dório, pois dá destaque a seus relatos, tal como “[...] Rastignac se torna o autor invisível de *Le père Goriot*; Balzac, o escriba de Rastignac” (COLONNA, 2014, p.60). Dório também é um autor invisível de *Flores artificiais* e Ruffato é o seu escriba e mediador, numa relação especular que prefigura todo um esforço para assegurar a existência “real” do personagem. Muitas vezes, algumas informações podem levar o leitor a estabelecer certas relações identitárias entre ambos, no entanto, essa proximidade é sugestiva por conta do próprio trabalho com a linguagem.

Ao pesquisar sobre a fortuna crítica de Ruffato e sobre as autoficções, na literatura brasileira, que se enquadrariam nas tipologias do teórico francês, deparamo-nos com o artigo “Crise do romance e o pacto ambíguo de Lima Barreto” (2013), de Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo. O objetivo de seu estudo foi analisar os elementos estéticos desenvolvidos no primeiro romance de Lima Barreto, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, publicado em 1909, mas sobretudo a segunda edição, de 1917. Suas considerações chamam a atenção por dois motivos: primeiramente, ela observa, na narrativa, a ficcionalização do processo de edição da obra por meio de um narrador-autor que comenta e cria uma ambiguidade no discurso literário; e o segundo, relaciona-se à particularidade de o narrador estar em consonância com a tipologia intrusiva, pois o mote da sua história é a edição de textos de um “conhecido” o qual, por não querer torna-se escritor, encaminha-lhe seus manuscritos para que deles aproveite alguma coisa. Detalhes esses semelhantes ao que apontamos a respeito de *Flores artificiais*. De acordo com a autora,

A voz intrusiva do autor está presente no prefácio, apresentando trama e personagem e discutindo os desdobramentos da ação a narrar. Temos, assim, uma espécie de intriga secundária – a do autor e seu processo de narrar, com os recursos escolhidos para tornar seu relato convincente, além do histórico das edições da obra, com todos os seus percalços [...] Isaías Caminha torna-se o autor anunciado das memórias e Lima Barreto o seu escrívão [...] no romance de Lima Barreto, do início do século XX, percebe-se a fabulação do eu do autor em uma espécie de ‘autoficção intrusiva’[...] num movimento que cria paradoxos semânticos porque não permite a tentativa de inscrever-se o confessional e a confidência, mas traz a presença do autor, como uma voz solitária que corre paralela à trama e no cenário da narração (FIGUEIREDO, 2013, p. 19-20).

Segundo ela, o narrador-autor afirma, no prefácio, que publicara anteriormente alguns dos textos na revista “*Floreal*” e, pela recepção crítica que obtiveram os primeiros capítulos, decide organizá-los depois de uns anos e publicá-los por completo, já que não havia disponibilizado tudo o que tinha em mãos. O que faltou na primeira, e que foi adicionado na segunda edição, foi o prefácio de Isaias Caminha em que justifica os motivos de escrever as suas memórias. Ela transcreve alguns trechos da narrativa de Lima Barreto:

[...] Quando comecei a publicar, na *Floreal*, uma pequena revista que editei, pelos fins de 1907, as Recordações do meu amigo, Isaias Caminha, escrivão da Coletoria Federal de Caxambi, Estado do Espírito Santo, publiquei-as com um pequeno prefácio do autor. Mais tarde, graças ao encorajamento que mereceu a modesta obra do escrivão, tratei de publicá-la em volume [...] e, pensando serem verdadeiras as razões que expus, restabeleço o manuscrito como me foi confiado, passando a transcrever o prefácio inteiramente como saiu na inditosa *Floreal* (BARRETO, 1990, p. 15 apud FIGUEIREDO, 2013, p.20)

Por ser um romancista pertencente ao século XX, Figueiredo visualiza uma transformação em sua escrita, que se torna uma espécie de montagem, uma “simulação de autobiografia” que resulta na transgressão do romance convencional. Embora identifique que o autor utiliza referências importantes de romances do século XIX, que influenciam nas temáticas abordadas, os princípios formais que utilizou produzem uma crise:

[...] compreende-se a crise como a consciência crítica acerca da impossibilidade de narrar, de escrever um romance, ou “as memórias”, nas primeiras décadas do século XX e em seu contexto cultural efervescente, com os mesmos recursos estéticos e formais do século anterior. [...] Na forma antiga (ou a esperada pelo leitor), inserem-se os novos elementos formais, como a temporalidade complexa, uma subjetividade flutuante e instável, a crítica à concepção da linguagem límpida e transparente em relação ao real e a contaminação do ficcional pelo autobiográfico. Todos esses aspectos formais renovam o romance, no início do século XX, e alcançam os nossos dias (FIGUEIREDO, 2013, p. 33).

Ainda que pertençam a temporalidades distintas, notamos, portanto, uma espécie de aproximação entre as estratégias narrativas de Luiz Ruffato e de Lima Barreto, por ambos utilizarem técnicas que remontam ao romance clássico do século XIX. Essa aproximação está de acordo com o que Colonna propõe, de que a suposta “novidade” da autoficção está associada mais à definição e à nomenclatura proposta por Serge Doubrovsky, sendo a sua proposta mais um tipo da prática de ficcionalização de si<sup>9</sup>. Tanto é que, como exemplo dessa tipologia, o autor se ocupa de um texto clássico próprio do século XIX. Nessa perspectiva, Luciana Hidalgo, em

---

<sup>9</sup> De acordo com Faedrich (2022, p.157) o paradigma da autoficção fantástica retoma a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o que demonstra uma longa tradição de fabulação da figura do escritor.

seu artigo “Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas” (2013), destaca que o pioneirismo da escrita autoficcional no Brasil pertence a Lima Barreto. A autora considera que o caráter de sua escrita é o hibridismo, pois, a partir do eu, sua narrativa trouxe várias denúncias sociais, raciais e políticas que envolviam o coletivo. Ela afirma que:

Ao unir vida e obra, o autor quebrou os rígidos códigos ficcionais da literatura de sua época, sendo recusado pela crítica, que não perdoou a virulência verbal com a qual ele expunha traumas e práticas históricas nacionais [...] Lima inaugurou uma via exclusiva de dizer o *eu* na literatura brasileira, indo além do egocentrismo e sugerindo uma possibilidade mais ampla: uma espécie de *narcisismo útil* (HIDALGO, 2013, p. 229; grifos da autora).

Paralelamente, transpondo para a análise que estamos realizando, a técnica narrativa que Ruffato utiliza também se direciona para cumprir esse objetivo, dentro do seu contexto, de partir do eu, mas de focar no coletivo. A influência do autor se manifesta em outras esferas, visto que Santos (2019) analisa que o uso da figura do autor como um sujeito ficcional em *Flores artificiais* faz com que “[...] deparamo-nos [...] com um tipo de literatura que se *posiciona contra a pretensão naturalista* de fazer com que o leitor se esqueça de estar diante de uma operação conduzida por meios estilísticos (SANTOS, 2019, p.113; grifos meus). E, no século XX, quando passou a vigorar um certo naturalismo estilizado, inspirado na *belle époque* europeia, todos aqueles que rompiam com a cultura de escrita puramente verbal foram considerados como pré-modernistas, conforme afirma Alfredo Bosi em sua *História concisa da Literatura Brasileira* (2006)<sup>10</sup>. Lima Barreto é um dos nomes mencionados, por deixar de lado o esvaziamento do enredo e problematizar a realidade social e cultural.

Toda essa relação e diálogo faz-nos pensar sobre as influências e a continuidade das heranças literárias na literatura contemporânea e como o autor de *Flores artificiais* segue esse viés. A aproximação pode ser compreendida como uma referência explícita ao romancista do século XX, como uma postura de reverência e ressignificação. Santos (2019, p. 119-21) aponta que outros autores e tendências são referenciados ao longo do texto de Ruffato, tais como: o diálogo com o português Almeida Garrett, pela analogia com seu livro *Viagens na minha terra* (*Viagens à terra alheia*- Dório); o trabalho com uma estética similar ao Romantismo pela contemplação da natureza em muitos momentos; a homenagem à obra baudelairiana por meio da escolha do título que retoma as obras *Flores do mal* e *Paraísos artificiais*; e o diálogo com o poema “Ao leitor”, também de Baudelaire, em que o eu lírico estabelece um diálogo com o leitor tal como o narrador-autor, dentre outros.

---

<sup>10</sup> Alfredo Bosi afirma que “[...] é efetiva e organicamente pré-modernista tudo o que rompe, de algum modo, com essa cultura oficial, alienada e verbalista, e abre caminho para as sondagens sociais e estéticas retomadas a partir de 22: em plano de destaque [...] o romance crítico de Lima Barreto” (BOSI, 2006, p. 197).

Na história da literatura, vários escritores recorrem ao uso de um narrador que interfere na história principal (narrador heterodiegético), como por exemplo Machado de Assis em *Quincas Borba* e José de Alencar em *O guarani*. Tanto que, na teoria da literatura, houve um grande esforço para fixar a distinção entre as figuras do narrador e do autor quando há essa intrusão<sup>11</sup>. Na visão dos estudiosos, os leitores se confundiam ao associar as duas figuras, por isso há várias teorizações a respeito desse aspecto. No caso dos dois textos, de Ruffato e Lima Barreto, verifica-se que ambos possuem um “herói-extra” que se situa especificamente no paratexto da narrativa e, nessa postura intrusiva, o que os diferencia é exatamente a homonímia com o autor que assina a publicação do livro e a sua insistência em assegurar a veracidade do relato.

A escolha do tipo de voz que irá conduzir o romance está “[...] historicamente condicionada [...] suscetível a contextos históricos e culturais” (DAWSON, 2020, p. 43). O narrador-intruso utilizado em *Flores artificiais* tem as suas especificidades e não pode ser comparado tal qual a usualidade atribuída a esse elemento da narrativa em séculos anteriores. No entanto, não há como deixar de lado a ideia de que há uma continuidade entre as propostas de Lima Barreto e Luiz Ruffato. Nesse sentido, torna-se pertinente compreender o valor da estética destacada e (re)significada em *Flores artificiais*.

Ao se inter-relacionar vida e obra do autor com as demandas do escritor, entende-se que, mais do que subverter o romance convencional, o interesse por essa técnica está relacionado ao papel do escritor de aproximar o leitor da trama, como mencionado no item anterior. Além disso, por estar inserido na era pós-ficcional, Ruffato procura estratégias para que o seu texto se deixe permear pelo “real” em sua materialidade e também pelos discursos que debatem questões históricas e teóricas da própria literatura, dentre outros assuntos. Por meio desse modo de narrar, o texto se afasta da concepção de que o caráter autorreferencial é individualista e narcisista, no sentido de autopromoção ou “egótico”, tal como o próprio Ruffato visualizava em certas narrativas. A autorreferência, nessa perspectiva, está relacionada a um intuito mais social.

Nas margens, como mediador, o autor torna viável que se conte a história do outro – no caso de *Flores artificiais*, de Dório Finetto, personagem que Ruffato cria e caracteriza como testemunha e ouvinte. Não apenas nesse texto, mas também em uma coletânea de folhetins

---

<sup>11</sup>Arnaldo Franco Junior, em “Operadores de leitura da narrativa”, diz que “A distinção entre autor e narrador é fundamental para o desenvolvimento do estudo do texto narrativo a partir de princípios e metodologia científica [...] Autor, para ficarmos com a simplificação extrema, é aquele que cria o texto e narrador é uma personagem que se caracteriza pela função de, num plano interno à própria narrativa, contar a história presente num texto narrativo [...]” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 40).

disponível na Internet e intitulada *Como Valentina aprendeu português (uma história de amor)*, Ruffato recupera a figura de Dório Finetto. Como o autor é contemporâneo, acompanhamos de perto as mutações de seu projeto literário, sendo assim, muitas outras leituras dessa narrativa poderão ser realizadas nos próximos anos, a depender daquilo que o autor decidir publicar. Em uma nota disposta na apresentação da narrativa, ele afirma que ainda há muitos relatos de Dório que podem vir a se tornar livros, pois: “Menos da metade dos textos foi aproveitada. Caso conte com a benevolência do público e da crítica, um segundo volume pode vir a ser editado” (RUFFATO, 2014a, p. 10).

O folhetim acima mencionado foi desenvolvido em um projeto do Sesc Pompeia denominado “Experimento Literário”, realizado no ano de 2020. Nesses textos, o personagem atua de forma semelhante à sua “participação” em *Flores artificiais*: encontra-se viajando pelo mundo e, nessas suas andanças, também conhece alguém que conta a ele aspectos de sua vida. Novamente, ele se torna ouvinte, é mais do que o protagonista, é uma testemunha ocular. Em episódios curtos, conhece Valentina Pecchio na cidade de Milão, e ela, ao saber que sua nacionalidade é brasileira, dispõe-se a dialogar sobre alguns acontecimentos e, principalmente, relata como aprendeu a falar a língua portuguesa. Leiamos um trecho do folhetim em que Valentina narra um pouco de sua trajetória no episódio “Agora, em português” (2020):

Daqui para a frente, só falo em português... Quero praticar um pouco, nunca tenho essa oportunidade... Estacou, titubeou, completou: - E também porque... porque não quero que ninguém conheça essa parte da... da minha vida...[...] - Imagine, eu, que estava habituada com a praia, o mar, o sol, a liberdade do Rio de Janeiro, de repente me encontrava aqui em Milão, onde não conhecia ninguém, presa em casa, odiava os invernos, o frio deixa as pessoas sérias e tristes... E ainda por cima vivíamos os anos de chumbo, ataques terroristas, greves, desemprego, passeatas, desgoverno... Infernizei a vida dos meus pais, queria porque queria voltar para o Brasil... (RUFFATO, 2020)

No folhetim, a temática do desenraizamento também se repete, a mudança de espaço atinge-a fortemente, pois confessa no mesmo episódio: “[...] acabei adoecendo... Sofria com enxaquecas terríveis, crises de melancolia, virei uma adolescente problemática...” (RUFFATO, 2020). As andanças do personagem o levam aos campos mais “obscurecidos” da era da globalização, visto que demonstra vivenciar conflitos identitários de sujeitos anônimos, profundamente marcados pelas migrações.

Nessa forma de autoficção intrusiva, portanto, o autor ameniza o seu “protagonismo”. Mas a história de Dório não deixa de ser uma “escrita de si” e junto dela há várias outras, umas encaixadas às outras, formando uma história coletiva. Leyla Perrone-Moisés fala sobre o peso e a importância dessas narrativas que trazem como marca a subjetividade:

O individualismo e o narcisismo são, certamente, características de nossa época. Entretanto, o ‘cuidado de si’, tal como postulado pelos filósofos gregos e retomado por Foucault, não se restringe ao ‘pequeno eu’; cuidar de si é o primeiro passo para servir à *polis*, é também cuidar dos outros. Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual. Portanto, a autoficção não é necessariamente egoísta e descartável (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 206).

As reflexões dizem muito sobre a relação do sujeito com o espaço, fator que influencia fortemente a estrutura social e identitária de uma geração. Dório, de forma diferente dos familiares, demonstrava que a vida rural não lhe agradava totalmente, pois desde a infância/adolescência já havia internalizado o sentimento de não pertencimento. Logo, mudou-se para uma cidade maior, em 4 de fevereiro de 1961, data de nascimento de Luiz Ruffato. Para Dório, essa seria uma data de (re)nascimento, visto que é a partir dessa fase que passaria a trilhar caminhos com suas próprias pernas, porém, nesse novo ambiente, sente-se constantemente incomodado, por não conseguir ajustar-se à realidade urbana e aos novos tempos.

Antes, despertava quando a luz irritava os olhos, comia quando roncava a barriga, bebia água fria da moringa quando a boca seca. Se cansado, retirava-se para a sombra. Se amedrontado, refugiava-se no meio do bando [...] E não o afugentavam especulações se o dia findo se dissipara para sempre, porque, repetidas, sentia a duração das coisas. Agora, no entanto, as madrugadas insones eram a compreensão da ausência que maculava a memória. O mundo não existe, existimos no mundo – se sucumbimos, sucumbe o mundo (RUFFATO, 2014a, p. 145).

Quando o leitor passa a conhecer a sua história, nos paratextos e nos relatos propriamente ditos, começa a se inteirar sobre as questões existenciais que permearão toda a narrativa. A partir do momento em que o protagonista, atento e receptivo, passa a falar de si, logo surgem outras pessoas que com ele partilham reminiscências. Em sua escrita, então, há uma abertura para discussões sobre o mundo que o cerca e, com isso, espera-se que o outro, a quem se dirige, acolha as suas colocações. Ao voltar o olhar para aquilo que está ao seu redor, indiretamente, olha para o contexto em que o leitor está inserido e, assim, estabelece-se um diálogo.

De acordo com Faedrich, “É comum autores declararem a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, para mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática [...]” (2022, p. 206). No caso de Luiz Ruffato, responsável por moldar essa trama, pode-se pensar que a sua escolha se deu pelo compromisso em apontar as fraturas que enxerga

em meio ao cotidiano e ao contexto globalizado, os quais possuem muitas faces e, muitas delas, as menos favorecidas, são silenciadas.

A forma com a qual Ruffato mais parece ter se identificado já vinha sendo praticada na literatura contemporânea. Pode ser que a principal inspiração do autor não tenha sido propriamente as diretrizes específicas da autoficção intrusiva, pois para a Hidalgo “[...] o neologismo parece avalizar autores, mas o que os move, e inspira, no fundo, em vários casos, é a urgência de sua situação pessoal” (2013, p. 227-28). É por perceber as possibilidades que o “eu” proporciona e por sua intrínseca projeção poética que cada autor decifra a autoficção à sua maneira, aponta a autora.

Híbrida por excelência, não cabe enquadrar esse tipo de narrativa em um molde específico, e a obra *Flores artificiais* não foge a isso, sobretudo se pensarmos que a sua construção pode despertar várias linhas de interpretação. É por esse viés que Santos (2019) afirma:

Chegamos ao fim desta análise, portanto, com a compreensão de que a metalinguagem e a combinação híbrida entre as categorias tipológicas romanescas são as estratégias pelas quais Luiz Ruffato se vale para desafiar o leitor a participar da construção de sentidos propostos em sua obra. Uma leitura atenta sobre o livro permite-nos compreender as escolhas de temas e elementos estéticos que compõem *Flores artificiais* relacionam-se harmônica e coerentemente na arquitetura deste romance que reinventa a tradição literária ocidental em favor de perspectivas renovadoras [...] (SANTOS, 2019, p. 129).

Por possuir tais características, percebe-se que em sua construção também existem traços da “autoficção especular”, visto que há desdobramentos de histórias e de temas. Colonna (2014, p. 55) afirma que toda autoficção tem algo de especular, devido aos traços biográficos e referenciais que interligam os nomes em destaque na obra. Em *Flores artificiais*, há um espelhamento entre os “heróis”, metaforizado, por exemplo, pela semelhança de sobrenome; pela origem espacial, pela proximidade numa suposta linhagem familiar e aptidão pela escuta e pela escrita de histórias alheias, dentre outros fatores. Retomando a conceitualização da tipologia especular, Colonna diz que

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho (COLONNA, 2014, p. 53).

Podemos relacionar o trecho ao livro aqui estudado, já que o autor está sim refletido na obra e nela há “um livro dentro do próprio livro”. Não a consideramos como uma autoficção especular “pura”, pois o movimento de reflexo do autor é diferente. A diferença que se pode

pontuar, que a aproxima da outra tipologia, é a função e o lugar atribuídos ao autor; na autoficção especular, o autor coloca-se na silhueta do enredo principal enquanto personagem e, à medida que se leem os acontecimentos da intriga, o leitor se depara com a sua figura agindo, mesmo que de forma secundária ou indireta. Ou seja, ainda que o autor insira outros personagens com papéis importantes, o seu objetivo será colocar-se nas entrelinhas e transmitir um reflexo de si, seja realizando algum ato ou mesmo ao disponibilizar informações que façam com que o leitor observe a sua presença na narrativa. Para Colonna, “[...] o escritor pode se tornar personagem, o personagem escritor” (COLONNA, 2014, p. 55).

A função do narrador homônimo a Luiz Ruffato em *Flores artificiais* é comentar, de fato, cada circunstância que teria impulsionado a construção da narrativa. Embora exista nela “um livro dentro do livro”, o objetivo do enredo é apresentar ao leitor várias histórias, não propriamente contar a história do narrador-autor. Na verdade, na intriga em si, que são os relatos, o leitor não é informado de nada sobre ele, pois está à margem da parte principal da narrativa de Dório, seu personagem fictício criado para dar corpo a essa construção. Nessas pequenas narrativas nos deparamos com Dório viajando pelo mundo, hospedando-se em hotéis ou pousadas por exigência de sua função como engenheiro, sendo que a sua história é disposta nas entrelinhas, pois ele inverte o esperado ponto de vista de um protagonista para tornar-se testemunha e ouvir histórias alheias. Ao sair pelas cidades, para passear, tomar drinks ou comer algo, sempre conhece alguém que lhe presenteia com uma narrativa peculiar.

A obra também é permeada por traços da autoficção biográfica, pois, embora o autor não seja o herói-protagonista, o evento que lhe desperta a vontade de publicar o livro surge a partir de dados “possivelmente” reais. Como destacamos, o autor quer aproximar-se da verossimilhança para criar um enredo marcado pela subjetividade. Para isso, cita outras obras de sua autoria, afirma que Dório faz parte de seu círculo familiar e descreve o lugar e a vida desse personagem de modo muito próximo àquilo que afirma ter, ele próprio, vivenciado em sua infância na cidade de Rodeiro, no interior de Minas Gerais. Mas, considerando os objetivos do autor, de adequar a forma ao que deseja narrar, concluímos então que, em *Flores artificiais*, prevalecem os traços da autoficção intrusiva, pois, além de todas as outras características exploradas nesse subitem, é a tipologia que legitima discursos que vão além da esfera biográfica, uma vez que, como veremos a seguir, permite que associemos uma narrativa híbrida, “familiar”, com tantas “intrusões” do autor, ao que Julián Fuks atribui como a função do narrar pós-ficcional: “[...] o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar crítica, o narrar opina” (FUKS, 2017, p. 70).

### 3.3 Escrita de si como cenário de alteridade: reflexões sobre o “eu” desenraizado

Nas autoficções da era pós-ficcional, os autores se utilizam de histórias pessoais com o objetivo de promover, principalmente, o não esquecimento de fatos marcantes da história. Julián Fuks afirma que:

Por toda parte [...] nas mais diversas sociedades, nos mais diversos regimes, um conjunto grande de escritores vem se incumbindo de promover uma reflexão sobre as repressões várias, as violências oficiais, as incontáveis formas de autoritarismo, os muitos traumas históricos. Por toda parte a literatura tem se ocupado de combater o déficit de memória e a sordidez da linguagem institucional, enfrentando, ainda que tardia e quiçá inutilmente, a máquina coletiva de recalque (FUKS, 2017, p. 76).

Diante de um contexto em que a verdade está em crise, posicionar-se contra o esquecimento é uma das urgências do escritor. O sujeito contemporâneo é aquele que vai “contra a corrente” e consegue visualizar as mazelas de seu tempo exatamente por questioná-las e problematizá-las. Embora os textos de caráter autobiográfico possuam certo grau de ficcionalidade, como afirma Doubrovsky (“Nenhuma memória é completa ou fiável”; 2014, p. 121), a escolha das escritas de si para vincular temáticas ligadas ao contexto prevalece, pois são alternativas que transpassam certo grau de sinceridade ao pôr em destaque dados biográficos, referências históricas, datas e fotografias. E o objetivo da autoficção é trabalhar com estratégias de linguagem que despertem curiosidades que partam do texto para a vida.

A relação entre literatura e história tem sido pauta para muitos estudiosos no decorrer dos anos. Hayden White pontua que, no século XIX, tornou-se comum opor esses dois campos e “[...] identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la” (WHITE, 1994, p. 145). Naquele momento, à ficção era atribuída apenas o “imaginável” ou o “possível”, com intuito de conferir credibilidade apenas aos discursos históricos como sendo fontes claras e verdadeiras. No entanto, em sua teoria, o historiador propõe diluir as fronteiras rígidas que separam história e ficção, pois o que deveria interessar, na verdade, é o grau em que o discurso do escritor ou do historiador se aproxima um do outro ou se sobrepõe. Assim, o autor afirma que

Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos são amiúde os mesmos. Além disso [...] pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas (WHITE, 1994, p. 143).

É por esse motivo que os leitores podem identificar semelhanças entre ambos os tipos de texto. O trabalho que antecede a escrita de uma narrativa perpassa pela busca de bases que fazem parte da realidade na qual o escritor está inserido. Para White, pois,

O escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador (WHITE, 1994, p. 143).

Luiz Ruffato promove várias reflexões a respeito de fenômenos históricos e sociais a partir da representação ficcional. O seu trabalho é mais do que fruto da inspiração, nasce daquilo que ele vivenciou e conhece. A narrativa *Flores artificiais* retoma e ilumina certos momentos históricos (diásporas, imigrações, ditaduras etc), pois a base temática dos relatos se relaciona a um contexto mais contemporâneo e aos impactos de certos acontecimentos na vida dos personagens. Esse aspecto adentra sua escrita, através, por exemplo, daquilo que experienciou como descendente de imigrantes italianos, por ter crescido em meio à passagem do meio rural para o meio urbano e por sua própria leitura de mundo.

De acordo com a informação presente em sua crônica autobiográfica “Os indiferentes”, do livro *Minha primeira vez* (2014b), a cidade de São Paulo é povoada, em grande parte, por sujeitos advindos de outras regiões e que “[...] 64%, não participa de nenhum movimento social, quer dizer, não se engaja em nenhuma atividade de ação coletiva” (RUFFATO, 2014b, p. 109). Essa reação resulta do processo de imigração que gera o sentimento de não pertencimento; por ter presenciado todo o processo de mudança social, o autor consegue visualizar as consequências dessa transição na vida dos indivíduos e, então, utiliza-se da ficção para elaborar algumas reflexões. Sobre essa mudança constante do sujeito, diz que:

[...] se é traumática a imigração (quando o curso natural da história pessoal é interrompido), ainda resta o consolo, quase ilusório, de um retorno à terra natal, o presente profundamente contaminado pelo passado. Nem isso, entretanto, sobra para o descendente do imigrante. Não há para onde voltar, o presente flutua no presente, sem raízes. É essa crise de identidade, que perpassa todos os níveis sociais, toma uma forma particularmente perversa na classe média baixa e no proletariado, onde a sensação de não pertencimento alia-se a falta de perspectivas e de mudanças (RUFFATO, 2014b, p. 109-110).

O autor possui uma visão bem definida dos impactos do desenraizamento nas várias gerações de uma família, especialmente, das famílias descendentes de imigrantes e mais pobres,

as quais enfrentam muitas dificuldades para alcançar um futuro promissor ou mesmo sobreviver no presente. Em suas obras de modo geral, Ruffato aborda essa temática e, em *Flores artificiais* em particular, não poderia ser diferente, sendo o desenraizamento o mote que une as histórias e que demonstra a tese de que a mobilidade e as constantes migrações humanas atingem pessoas globalmente, e não somente os indivíduos mais próximos. E, na maioria das vezes, são os fatos e fluxos históricos que os levam a confirmar a veracidade e as consequências dessa suposição, alterando significativamente a vida de inúmeras famílias e gerações.

Nos relatos de Dório que integram a parte intitulada “Viagens à terra alheia”, os personagens fazem alusão a esses momentos através de diálogos que remetem a marcadores de referencialidade (locais, datas, nomes), que transportam o leitor a distintos espaços e tempos. Essa parte está dividida em oito “micronarrativas” protagonizadas por pessoas diferentes, por isso não há exatamente um personagem central, e os pontos de vista vão se alternando. Isso porque o texto segue a estrutura de narrativas encaixadas. Todorov, em *As estruturas narrativas* (1969), comenta essa técnica. Para ele, surgir uma nova personagem no enredo significa que surge também uma nova intriga.

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o ‘eu estou aqui agora’ da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe* (TODOROV, 1969, p.123; grifo do autor).

Há a possibilidade de ler cada um dos textos sem precisar seguir uma linearidade e, juntas, as micronarrativas compõem um todo harmônico que levam o leitor a perceber que o que se estabelece entre Dório e os demais personagens é um encontro entre estranhos. Zygmunt Bauman, em *Modernidade líquida* (2001), define como é esse encontro:

No encontro de estranhos não há uma retomada a partir do ponto em que o último encontro acabou, nem troca de informações sobre as tentativas, atribuições ou alegrias desse intervalo, nem lembranças compartilhadas: nada em que se apoiar ou que sirva de guia para o presente encontro. O encontro de estranhos *é um evento sem passado*. Frequentemente *é também um evento sem futuro* (o esperado é que não tenha futuro), uma história para “não ser continuada”, uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião (BAUMAN, 2001, p. 111; grifos do autor).

São estranhos, pois encontram-se ao acaso, em locais aleatórios nas cidades, em meio à correria dos afazeres diários. Nesse momento, estabelecem um vínculo único que logo será quebrado e, sabendo disso, encontram um eixo de assunto que remete aos seus sentimentos mais angustiantes. Em *Flores artificiais*, os indivíduos, no decorrer de suas andanças, desenvolvem o sentimento de não pertencimento e o desejo de se transformarem. Elas não são

pressionadas a falar e tirar as suas máscaras, mas, pelo vínculo que estabelecem e, sabendo que é um momento oportuno para um desabafo, passam a se confessar. Talvez por saberem da fluidez do encontro e de sua característica de descontinuidade é que não sentem medo de se abrirem. O protagonista do relato “El gordo” exemplifica como é esse tipo de relação, visto que no último dia que se encontraria com Dório, na cidade onde vivia, confessa-lhe algo que nunca conseguira dizer a ninguém, exatamente por compreender que é um momento único para desabafar sem pensar em justificativas. Assim ocorre o diálogo:

Aconteceu algo? Ele, titubeando, disse, Não... *No pasa nada...* Sem me convencer, perguntei de novo, Está tudo bem? Fitando a tela da televisão desligada, que refletia os clarões a iluminar o céu escuro, declarou, agoniado, É que... talvez...eu precise... acho... eu preciso... dizer uma coisa... A história... a história que contei... sobre meu pai... quer dizer... essa história que eu conto... que é a que todo mundo conhece... É que não...não aconteceu bem assim... Eu... eu encontrei meu pai em São Paulo... Encontrou?!, Indaguei, surpreso. Mas nunca... nunca disse para ninguém ... Nem para Cristina [...] Mas isso fica aqui... remoendo... dentro de mim... [...] Preciso contar ... contar para alguém (RUFFATO, 2014a, p.77; grifo do autor).

O tom de desabafo é nítido e, sabendo que a possibilidade de manter vínculos posteriores com Dório é muito baixa, El Gordo resolve contar tudo o que está lhe incomodando, sem precisar de muitos detalhes. O diálogo não pressupõe um futuro, por isso é um momento propício para consumir uma necessidade urgente de confessar, libertar algo que poderá impulsionar o sujeito a seguir em frente. Os outros encontros também seguem essa mesma perspectiva, o desabafo é a libertação do incômodo. O primeiro relato, “Uma história inverossímil”, retoma o momento de juventude de Dório, no entanto, seu objetivo é contar a história de Robert (Bobby) William Clarke, sujeito atingido pelo deslocamento desde a infância e, na busca por encontrar o seu lugar no mundo, participa de guerras e de outros tensos movimentos ocorridos ao longo do século XX. Logo depois, temos o texto “O presente absoluto”, no qual se destaca a história de uma professora francesa que percebe que vive em uma “bolha” na Europa, então viaja para a Argentina com o desejo de (re)conhecer-se através do tango. No terceiro, “El gordo”, mencionado acima, Dório é apresentado a El gordo em um restaurante e os dois criam um vínculo de amizade, que dá espaço para que o uruguaio lhe conte a sua história: sua infância marcada pelo processo ditatorial daquele país, período em que seu pai desapareceu.

No quarto relato, “Uma tarde em Havana”, a protagonista é Nadia, que durante a conversa com Dório tenta atraí-lo, mas com um único objetivo: quer sair de Cuba, lugar onde vivia na miséria, resultado do regime do país. O quinto se chama “A perna”, e traz a narrativa de Anka, que ficou com sequelas físicas quando, ainda bebê, migrou com sua mãe na Segunda

Guerra Mundial. Em “Comer sushi em Beirute”, Dório se encontra com Marcelo, sujeito desenraizado por conta da ditadura argentina. Em “Susana”, destaca-se a trajetória de uma moça que sofreu em todos os espaços aos quais tentou pertencer. Por último, no relato “O homem que não tinha onde cair morto”, Dório conhece um homem que está em busca do “lugar certo” para viver os últimos anos de sua vida, e sua história o instiga a falar mais de seus sentimentos.

A instabilidade causada por guerras, ditaduras, questões econômicas ou mesmo desajustes sociais foram os principais motivos elencados pelos personagens que os levaram a migrar. E o novo contexto suscita novas subjetividades que os levam a falar e indagar sobre si. Por isso, as personagens funcionam como espelhos que refletem os dissabores do tecido social. Nesse movimento, anseiam compreender a sua constante transformação diante do descentramento das várias esferas. Sobre Dório, desde o Memorial descritivo, sabe-se que o jovem percebeu que, com a industrialização, seus conterrâneos foram se espalhando por outros lugares:

Da janela [...] contemplou os destroços da família [...] uma a uma se foram, arrulhando, as mulheres da casa: Neusa para Cataguases, com Alírio, contramestre na industrial; Hilda, para Juiz de Fora, Com Vasconcelos, militar; Cleusa, para Astolfo Dutra, com Solano, dono de sorveteria; Cintia, para São Paulo, com um tal Doutor Coutinho [...] Juliano resistiu, casado, até os filhos alcançarem a idade de desasnar. Então, pressionado pela esposa, que os queria calcando as pegadas de Dório [...] mudou (RUFFATO, 2014a, p.147).

Por ter se mudado cedo, a sua figura representava sofisticação para os seus parentes, tanto é que muitos queriam que os seus filhos o imitassem. No entanto, na carta, ao escrever os motivos de redigir as suas memórias de viagem, o leitor se depara com um indivíduo frustrado com a sua jornada, procurando alguma saída para externalizar sentimentos.

*Na passagem do milênio fui para o Brasil [...] Sentei de novo na poltrona e comecei a pensar. O que tinha feito da minha vida? Não casei, não tive filhos, nunca mais tinha falado com meu irmão e nem com as minhas irmãs. Não tinha amigos para conversar comigo. Quanto mais aproximava a meia-noite, mais angustiado ficava. Lembrei da minha mãe, que morreu quando eu tinha dezessete anos. Lembrei do meu pai, que na época ainda estava vivo mas que eu não procurava há anos. Lembrei das mulheres que cruzaram o meu caminho. Parecia que naquela sala vazia estavam todos os meus fantasmas [...] eu estava com sintomas de depressão (RUFFATO, 2014a, p.12-13; grifos do autor).*

Veja-se que, nesse momento, o personagem passou a questionar tudo o que havia feito na vida, ou melhor, lamenta tudo o que não fez, com certo tom de melancolia e arrependimento. Escrever os cadernos foi uma das sugestões da sua psicóloga, por isso Dório também produz a sua escrita de si. Essa forma textual é, muitas vezes, relacionada a uma escrita terapêutica. Dório

escreve para desabafar o que sentiu, viu e ouviu em sua trajetória, e essa postura é válida, pois auxilia no processo de cura. De acordo com Faedrich (2022), o relato serve para “[...] mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática que, no plano dos sentimentos, antes da escrita, é confusa e caótica” (FAEDRICH, 2022, p. 205-206). Nos relatos, embora não focalize especificamente a sua história, a cada conversa e a cada testemunho que escuta, ele repensa alguns aspectos de sua experiência a partir das vivências do outro.

Em “Uma história inverossímil”, nos primeiros parágrafos, paralelamente à performance realizada pelo narrador-autor Luiz, o narrador-personagem brinca com as linhas que separam realidade e ficção ao dizer para o leitor que seus relatos estão permeados pela fabulação, mas seu objetivo é chegar o mais próximo possível da “verdade”. Ou seja, busca mascarar o que é inventado. Assim inicia:

Li, certa vez, um ensaio do escritor italiano Luigi Pirandello em que ele afirma que a vida pode ser inverossímil, a arte não. Pois esta história, por parecer real, soará talvez fantasiosa. Para comprová-la sequer conseguiria avocar o testemunho do protagonista, que jaz numa cova rasa no alto do Cemitério Municipal de Juiz de Fora, interior de Minas Gerais [...] Portanto, cabe empenhar minha palavra de que o aqui exposto busca recompor, da melhor maneira possível, alguns aspectos da biografia de Robert (Bobby) William Clarke. O resultado é uma envergonhada sombra de sua verdadeira trajetória – que possui muito mais passagens insólitas (RUFFATO, 2014a, p. 21).

Eis que, jogando com as estratégias das obras referenciais, Dório se propõe a narrar a “biografia” de Bobby, um sujeito que conheceu enquanto estava na fila de um restaurante. À primeira vista, essas eram as suas características: “[...] ralos cabelos agrisalhados, barriga cirrótica, cachimbo pendurado no canto da boca, carregando uma valise de couro ressecado” (RUFFATO, 2014a, p. 23). Desde o encontro, iniciaram uma amizade que permitiu que Dório conhecesse a sua trajetória de mudanças, de experiências traumáticas, de experiências amorosas, etc. Bobby nasceu em Southampton, sudeste da Inglaterra, mas desde a infância transitou por vários espaços e, direta ou indiretamente, foi atingido pelas catástrofes desencadeadas no século XX.

Quando criança, veio viver no Brasil, pois o pai havia sido convidado para empregar-se na São Paulo Railway, como engenheiro ferroviário. Nessa fase, percebia que a mãe não se adequava ao ambiente brasileiro, pois “[...] a mãe vivia o ocaso de sua lucidez” (RUFFATO, 2014a, p.25). O clima quente, tropical, os animais, os insetos, o barulho da natureza, o silêncio da noite, absolutamente tudo apavorava os seus nervos, mas a sua ruína se deu quando se deparou com uma cobra, e um de seus ajudantes na casa, para provar a inocência do réptil, aproximou-o dela e então, ela desfaleceu no chão com medo; a ação gerou um aborto espontâneo da criança que estava gestando há quatro meses.

Essa foi a primeira transição realizada pelo personagem e, depois do trauma vivenciado pela mãe, eles voltaram para a Inglaterra. No entanto, os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial os atingiram de forma brusca, pois a mãe não resistiu às tensões do momento e precisou ser internada em um manicômio, e o pai foi convocado para a frente de batalha. Aos poucos, a Bobby restou trilhar seus próprios caminhos, e tudo o que ele buscava era a solidão:

[...] Bobby se deu conta, estupefato, de que precisaria, dali para a frente, fazer alguma coisa, ser alguém, ter uma utilidade. Há muito não sabia o paradeiro do pai e a mãe definhava no sanatório. Sentia-se só, incapaz de cumprir um papel na sociedade, constituir família, filiar-se a algum clube, morrer enfadado nos estreitos limites da ilha (RUFFATO, 2014a, p. 27).

Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), afirma que o lado controverso da quebra com os laços familiares é esse sentimento, pois “Livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se ‘completamente livre’. O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão. [...] Disponível, liberado de tudo, o estrangeiro nada tem, não é nada” (KRISTEVA, 1994, p.20). Em meio ao caos, a falta de vínculos dilacera o sujeito, e Bobby tinha consciência de que precisava levar a vida mais a sério, então o seu destino foi tentar buscar forças para resistir. De acordo com Kristeva, “A rejeição de um lado, o inacessível do outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho” (1994, p. 13).

De acordo com Silva (2019), em sua tese de doutorado intitulada “Sou, sempre fui um estranho, um estrangeiro: figurações do deslocamento em narrativas de Luiz Ruffato”, o desenraizamento pode atingir o indivíduo de duas formas:

[...] em sua face positiva, em que o “eu” percebe a solidão como uma necessidade construtiva de encontro consigo mesmo. A palavra que determina essa necessidade de estar sozinho cujo fim é o autoconhecimento é *solitude*, ou seja, uma forma de solidão benéfica para a constituição e autonomia do “eu”. Em sua face negativa, a solidão pode ser entendida como uma ocorrência nefasta, responsável pelas tragédias e angústias sofridas pelo “eu”. Nesse sentido, ela não traz benefícios, somente o seu avesso (SILVA, 2019, p.18).

No caso de Bobby, a face negativa é a que prevalece em sua jornada, pois, mesmo ao tentar encontrar um caminho, sua identidade foi esfacelada e ele acabou por se tornar um sujeito violento e com necessidade de esconder a sua trajetória. Envolveu-se em guerras em que tinha como função exterminar os feridos sem piedade; entrou para um grupo de mercenários, não porque fosse uma pessoa de má índole, mas para tentar encontrar uma colocação, um lugar no mundo, ou seja, por querer pertencer. Passada essa fase, começou a namorar, no entanto, ao se abrir e contar a respeito de seu passado para a namorada, foi abandonado. Em outras tentativas também se frustrou, quando acometido pelo ciúme bebia muito e se tornava agressivo, logo não

conseguia estabelecer nenhum vínculo afetivo duradouro. Por fim, passou a trabalhar exterminando ratos:

Visitou bares e botequins, que a preços módicos serviam pratos feitos a comerciários e operários, oferecendo-lhes, como demonstração, uma maneira original de exterminar ratos, um veneno que os ressecava em vez de matá-los por hemorragia, rápido, limpo e higiênico [...] (RUFFATO, 2014a, p. 46).

Muitos outros personagens de *Flores artificiais* são igualmente solitários, o próprio narrador-personagem, nas poucas vezes em que se refere a si mesmo nos relatos, deixa explícito o sentimento de solidão que lhe assola. É principalmente no último, intitulado “O homem que não tinha onde cair morto”, que o leitor se aproxima mais da sua subjetividade. Ele inicia a narrativa situando o local onde está – San Juan, capital de Porto Rico. Embora tenha se encontrado com um veterano da Guerra do Vietnã, no ponto de embarque e desembarque de ônibus em que estava, e esse tenha lhe contado um pouco de sua trajetória nas batalhas, o clímax do texto é a reflexão que faz sobre a própria vida:

Não pertença a lugar algum, sou, sempre fui, um estranho, um estrangeiro... Não me entreguei à vida – ela me largou num parque abandonado.... E não tive competência para formar família, filhos, cães, gatos, passarinhos... Amei algumas mulheres, mas sempre me apavorou a ideia de ser rejeitado – antes que me repelisses, abdicava delas... Para não sofrer no futuro, padecia no presente [...] Perambulo pelo mundo, dissipando minhas pegadas, esquecendo-me de que não tenho paradeiro... Desencontrei-me de mim, arruinei-me para sempre... Agora, talvez, reste apenas uma campa em Rodeiro, onde vim ao mundo (RUFFATO, 2014a, p. 140-141).

Verifica-se o grande conflito que o personagem encara diariamente. Para os personagens com quem conversa não expõe absolutamente quase nada, deixa a sua história de lado, mas convive em seu interior com toda essa insegurança e medo. Não tem nem mesmo certeza se terá um lugar para ser enterrado em sua terra natal, Rodeiro, e isso o assola. A forma com que o personagem se descreve relaciona-se a um ponto descrito por Kristeva: “A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa [...]” (KRISTEVA, 1994, p. 15).

O que se pode perceber na trajetória de Dório Finetto é que o seu deslocamento não foi “forçado”, como geralmente ocorre em tempos de guerras ou ditaduras. Sentiu-se impelido a buscar trabalho como consultor do Banco Mundial pelas necessidades de acompanhar as mudanças sociais que se iniciaram na década de 1950. Todos em sua família viviam no meio rural e foram levados a sair de seu espaço para adequar-se, e com ele não foi diferente.

Zygmunt Bauman, em *Globalização: as consequências humanas* (1999), faz uma reflexão que aborda o processo de deslocamento através das mudanças do contexto. Segundo

ele, nos últimos tempos, só se torna “global” aquele que segue os fluxos de movimentos e mudanças, visto que aqueles que resistem em suas localidades podem estar fadados à inadequação, já que,

Ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação social. Os desconfortos da existência localizada compõem-se do fato de que, com os espaços públicos removidos para além do alcance da vida localizada, as localidades estão perdendo a capacidade de gerar e negociar sentidos e se tornam cada vez mais dependentes de ações que dão e interpretam sentidos, ações que elas não controlam (BAUMAN, 1999, p. 8).

Os pequenos espaços locais tornam-se insuficientes e sem perspectivas diante das múltiplas possibilidades que as grandes metrópoles supõem oferecer. Os pequenos territórios passam a não mais dispor de estruturas suficientes para contemplar os novos desejos, urgências e hábitos dos sujeitos dentro de uma sociedade do consumo. Dório e seus familiares são exemplos de indivíduos que entraram no fluxo de migração por não enxergarem mais, em Rodeiro, suporte para melhorar suas condições de vida e perspectiva profissional. O que não fica explícito é o que a ruptura pode causar. Peter Burke, em *Perdas e Ganhos: Exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000* (2017), afirma que

Transplantar-se da terra natal para o que seria conveniente chamar de ‘terra acolhedora’ envolve o trauma do deslocamento e a ruptura na carreira, sensação de insegurança, isolamento e nostalgia, além de problemas práticos, como o desemprego, pobreza, dificuldades com o idioma estrangeiro [...] (BURKE, 2017, p. 18).

Alguns reflexos desses apontamentos podem ser vistos no relato intitulado “Comer sushi em Beirute”, não somente pela experiência dos personagens principais, como também pela situação dos personagens secundários. Dório Finetto encontra-se na cidade de Beirute, no Líbano, em um restaurante estilo *sushi lounge bar*, localizado no próprio hotel em que estava hospedado. A atendente do restaurante, que ele não sabe ao certo definir sua verdadeira nacionalidade, é uma jovem que acabou de chegar ao país, “[...] uma jovem e sorridente oriental [...] talvez tailandesa” (RUFFATO, 2014a, p. 108); apresentava muita dificuldade na comunicação com os clientes, pois, de acordo com a descrição feita por Dório, ela falava um “inglês arrevesado”. Ao perceber sua insegurança, enfatiza: “Me condoí com a aflição da vietnamita, ou birmanesa talvez, tentando explicar numa língua que não era a sua, as diferenças entre os diversos pratos de uma culinária em tudo a ela alheia” (RUFFATO, 2014a, p. 109).

Nessa noite, Dório conhece Marcelo Baresi, argentino de nascimento, um sujeito desenraizado e auto exilado na França. Para iniciar a conversa, negociam um idioma para se comunicarem, ambos falavam francês, mas quando Marcelo descobre que seu interlocutor é

brasileiro, pede para conversarem em espanhol: “[...] Podemos conversar em espanhol, *por supuesto?* Assenti, e ele emendou, Até falava português, mas esqueci” (RUFFATO, 2014a, p. 110; grifo do autor). Posteriormente, ambos passam a comentar os motivos de estarem ali e Dório pergunta sobre o seu local de nascimento. A resposta de Marcelo: “Não tenho pátria [...] Sou argentino, ou fui... um dia” (RUFFATO, 2014a, p. 111). Percebe-se nitidamente, em sua fala, um sentimento de nostalgia e isolamento – o personagem saíra de seu país há muito tempo, desde o período da última ditadura da Argentina, fato que o obrigou a se exilar no Brasil e ir posteriormente para a Europa.

No diálogo entre Dório e Marcelo, este retoma a ida de seu avô, da Itália para o Brasil, em 1913, raiz que norteou toda a sua jornada posterior. No Brasil, Salvatore Baresi esteve envolvido com a militância e, posteriormente, seu destino foi se exilar na Argentina. O avô construiu uma família, mas desapareceu em meados de 1930; sua avó, devido a esse trauma, estabeleceu que ninguém mais da família se envolveria com questões políticas, no entanto, Marcelo, desde a infância, a isso se sentiu atraído. Como consequência, foi obrigado a se exilar no Brasil e, posteriormente, conseguiu um emprego na França, local onde residia no momento em que conversava com Dório em Beirute. Por isso, comenta:

[...] Angustiado, sabia que nunca mais teria coragem de voltar à Argentina, país que amava mas ao qual não me sentia pertencer. Aliás, essa, minha questão, não consigo estar à vontade em lugar algum, o desconforto parece ser minha condição de existir (RUFFATO, 2014a, p. 122).

Observa-se que sua noção de pertencimento se encontra definitivamente abalada. A narrativa leva à reflexão de que alguns desses sujeitos híbridos acabam ficando marcados pelo sentimento de não pertencimento, afinal, em meio a tantos grupos e culturas, a perda de referentes espaciais fixos acaba ocasionando essa sensação. Infere-se que eles não abandonaram totalmente os referentes da cultura de origem, mas também não aderiram ao novo, ou a ele não conseguiram se adaptar. Marcelo afirma ser argentino, mas logo depois corrige sua fala, dizendo que um dia foi, isto é, ele sente expressamente que está no “entre-lugar”, vive entre pertencer e não pertencer, nem à sua cultura nem à cultura do local que o “acolheu”.

Sobre Dório, sabe-se, pelas entrelinhas dos capítulos de *Flores artificiais*, que ele é um consultor do Banco Mundial. Faz parte de sua profissão, portanto, viajar para várias partes do mundo e vivenciá-los como “não-lugares”, isto é, simples lugares de trânsito. Embora possua um apartamento no Rio de Janeiro, não é um local onde possui referentes e raízes, ou seja, ele não enxerga esse espaço como um lar fixo. Então, logo após Marcelo dizer que não possui pátria, Dório faz a seguinte reflexão: “[...] Também eu não tenho lar, família, ninguém me

pranteará no chão onde for enterrado” (RUFFATO, 2014a, p. 112). Dório é um estrangeiro em terras alheias, como se pressupõe a partir do próprio título de suas memórias. Para Julia Kristeva, “[...] sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma”, e por esse motivo, “[...] o estrangeiro crédulo é um curioso incorrigível, ávido por encontros; alimenta-se deles e os atravessa” (KRISTEVA, 1994, p. 18). Assim, pode-se compreender o motivo de um olhar mais observador, que está sempre pronto para escutar e aprender com o outro, em tempos de modernidades cada vez mais “líquidas”.

Deslocar-se implica adaptar-se ao novo, o que muitas vezes pode ser difícil ou mesmo psicologicamente impossível. Dório Finetto encara esse processo com dificuldade, sendo os relatos que ouve gatilhos para pensar a sua própria condição: não possui um local fixo, nem relações fixas, afinal, seu modo de vida resulta em relações um tanto fluídas que geram certo desconforto. Os personagens acabam tendo que negociar um novo sentido para o significado da palavra pertencer e, conseqüentemente, um novo significado para suas identidades e vidas sociais.

Desde o título, a narrativa “Comer sushi em Beirute” chama a atenção para a mescla cultural existente nesta era globalizada. Dois latino-americanos desenraizados, jantando comida japonesa no Líbano, e sendo servidos por uma garçonete oriental, sem “país definido”. O trânsito espacial gera câmbios em todos os indivíduos, e aqui parece atingir sua plenitude. Da janela do restaurante japonês, Dório percebe que a cidade se parece com o Rio de Janeiro à qual compara sem deixar de fazer uma crítica social: “Sentei-me e busquei usufruir a beleza daquela cidade que me lembrava tanto o Rio de Janeiro, pequena faixa de terra espetada de edifícios na baía esplendorosa, cercada por uma cortina de montanhas, só que ali as encostas não estavam tomadas por favelas” (RUFFATO, 2014a, p. 108).

Nessa mescla, a identidade do sujeito é marcada por uma profunda e definitiva fragmentação, pois, entre um local e outro, uma cultura e outra, há a tentativa de conciliação com o novo e, como afirma Figueiredo, “[...] nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas, em função de elementos nacionais, culturais, de gênero, de classe [...] enfim, das várias identificações que formam o sujeito mosaico de nossa era” (2005, p. 191). O retorno ao local de origem nem sempre acontece, às vezes é um retorno apenas passageiro, pois, ao final, Marcelo diz ter retornado uma vez à Argentina, por motivos de herança familiar; e Dório volta para o Brasil apenas para descansar, em seguida já retoma suas viagens. A lógica, portanto, é invertida, e os sujeitos se tornam “turistas” em sua própria terra.

Diferentemente da forma como o desenraizamento é encarado pelos sujeitos apresentados até então, em dois dos relatos de Dório, o fenômeno é visto como algo que soa

positivo. Neles os personagens, muitas vezes, buscam e desejam transitar por outros lugares. Isso ocorre porque, para alguns, mudar-se seria uma condição que os favoreceria em muitos sentidos, até mesmo por sentirem o desejo de sistematizar a identidade fragmentada. Burke enfatiza que isso pode acontecer, ao citar a experiência de Bauman, de quando exilou-se na União Soviética, após a invasão nazista à Polônia: “[...] os ganhos de estar ‘fora do lugar’ são muito maiores do que as perdas” (BURKE, 2017, p. 51). E alguns dos personagens de “Viagens à terra alheia” enxergavam mais vantagens se saíssem do local onde viviam do que se continuassem em determinadas condições, pois “O desenraizamento em relação a um lugar pode provocar a reterritorialização “[...] processo de identificação com a sociabilidade do novo lugar” (SILVA, 2019, p. 18). Pode-se perceber isso em “Uma tarde em Havana” e em “O presente absoluto”.

Em “Uma tarde em Havana”, Dório encontra-se em Cuba. Ao decidir passear pela cidade, logo é abordado por um trabalhador que lhe pergunta a sua nacionalidade e, se por acaso, não poderia presentear-lo com a camisa que estava vestindo. Foi uma reação que surpreendeu o personagem, então Dório pediu para que ele lhe acompanhasse até o hotel em que estava hospedado, mas, sempre vigilante e pouco à vontade, disse que não poderia ir. De acordo com Silva (2019),

Essa história tem como pano de fundo Cuba, aproximadamente no ano de 1980, momento de enrijecimento da ditadura empreendida pelo governo de Fidel Castro. A repressão e a violência institucionais estão presentes nesse capítulo como uma força panóptica que cerceia e silencia os sujeitos (SILVA, 2019, p. 150).

Percebe-se que o regime cubano impele as pessoas a ficarem sempre atentas e com medo, por isso a personagem principal quer sair do país. À tarde, no bar do hotel, Dório encontra Nadia, e logo pergunta a ela se pode lhe fazer companhia. Começam a conversar, mas ele percebe muitas reações estranhas na jovem, tais como:

[...] tirou da bolsa surrada, napa imitando couro, um saco plástico que encerrava um pequeno álbum. Desembrulhou-o e me entregou. Abri e, para minha surpresa, surgiam sete ou oito fotografias, tamanho dez por quinze, pareciam reveladas a algum tempo, mostrando-a de calcinha e sutiã vermelhos em poses pretensiosamente eróticas, deitada numa toalha estendida no chão [...] Imagens amadoras, desfocadas, nas quais forçava uma naturalidade impossível (RUFFATO, 2014a, p. 92).

Percebe-se por parte da personagem uma tentativa de seduzir, ou ao menos chamar a atenção de Dório, que se caracteriza como estrangeiro e que de alguma forma pode ajudá-la a sair do país. Tal postura acontece porque as condições em que vive são tão precárias que a marginalizam nos subúrbios da cidade. Mais tarde, nesse mesmo dia, Dório quer dar uma volta

e a convida, ao final do passeio, ela pede para que o motorista pare próximo a um terreno baldio, pois quer dar a Dório algo em retribuição pelo passeio. Dório pensa que ela o levaria a algum lugar especial, mas novamente percebe as reações estranhas da moça: “[...] Ela disse, Não ande junto comigo, mas atrás e a certa distância. Por quê? perguntei. Respondeu, ríspida, Faça desse jeito, para não me criar problemas” (RUFFATO, 2014a, p. 98). O tempo todo ambos viviam um sentimento de insegurança, mas esse sentimento aflora especialmente quando os dois chegam ao lugar onde possivelmente Nadia “mora”, precário e quase inabitável:

Chegando em frente a uma porta, bateu, surgiu uma cabeça que olhou na minha direção, e ambas entraram. Eu fiquei parado sem saber como agir. Cumprimentei desconhecidos, amarrei e desamarrei o cadarço do mocassim, analisei com denodo as características das folhas, dos frutos, da casca e dos galhos [...] até notar alguém me fazendo sinais. Precipitei-me, o coração aos coices [...] Entreabri a cortina de miçangas, à esquerda, um quarto desarrumado, à direita outro e o banheiro cheirando a urina. Entreabri a porta do pequeno cômodo, guarda roupa e cama de casal, sob um lençol amarelado, Nadia. Vem, sussurrou, a voz rouca. Não consigo, falei, imaginando o homem e a mulher postados a poucos passos de nós (RUFFATO, 2014a, p. 98).

Ao ver o estado em que Nadia (sobre)vive, Dório se desespera, percebe rapidamente sua situação deplorável e pressente a promiscuidade à qual a moça precisa se submeter para garantir a subsistência. Ela demonstra ter muito medo de ser pega, seja pelos donos da pensão onde trabalha, seja pela própria repressão instaurada no país, por isso pensa calculadamente em todos os movimentos para não sofrer duras consequências. Seu estado físico reflete o que passa todos os dias, “[...] a pele magoada, marcas vermelhas e roxas de outros encontros” (RUFFATO, 2014a, p. 99).

Em dois momentos, fica claro que o seu desejo é arrumar um noivo para sair do país: o primeiro, quando comenta que tinha um pretendente brasileiro: “[...] Sabe que quase casei com um brasileiro? O nome dele é Rafael. No ano passado, estive aqui, ficou apaixonado por mim (RUFFATO, 2014, p. 95); e quando, logo depois, de súbito, também pede Dório em casamento de forma bem direta, “[...] Nadia perguntou, de chofre, Quer casar comigo? Respondi, jocoso, E o... como é mesmo o nome dele? De quem? Do seu pretendente brasileiro...” (RUFFATO, 2014a, p. 97). Vê-se que a personagem representa aquela parcela de indivíduos que, mesmo tentando de tudo, não consegue alcançar condições dignas, pois não dispõem de meios para deslocarem-se em busca de novos caminhos. Mesmo que sintam a necessidade de “outros ares”, permanecem à mercê da marginalidade.

Após sair do local, Dório reflete novamente sobre sua condição de desenraizado. O fato de não ter ninguém esperando por ele o leva a reflexões profundas sobre os caminhos que trilhou:

Assim que sai na calçada, ocorreu-me que não tinha nem ideia de onde estava e não possuía sequer um centavo para sair dali. Exausto, frustrado, furioso, não lembro como cheguei à orla nem quanto tempo levei caminhando [...] o burburinho engolfou o meu corpo, puxando-o para as profundezas abissais. Quando, sem fôlego, voltei à tona, era apenas destroços, um homem que avançava célebre para os sessenta anos e sabia que não o ocupava pensamento de nenhuma pessoa em lugar algum do mundo [...] Que, caso morresse ali, naquele momento, ninguém lamentaria a minha ausência (RUFFATO, 2014a, p. 99-100).

A postura dos personagens revela que há uma cicatriz que não se cura na vida de um desenraizado, mesmo com o passar dos anos. Pelo contrário, o tempo faz com que essa ferida se abra ainda mais, pois não há como refazer o caminho de volta, o que eles buscam é identificar-se em algum lugar, o que, aparentemente, também é praticamente impossível, já que no exterior, onde o exilado não possui raízes, as flores são “artificiais”. A sina do estrangeiro é:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais (KRISTEVA, 1994, p. 15).

É no relato intitulado “O presente absoluto” que o desenraizamento também aparece para uma das personagens como algo positivo. Dório encontra-se em Buenos Aires, em um dia chuvoso (a “Sudestada”), está no restaurante do hotel e alguém chama a sua atenção sobre o clima. Era uma mulher que lhe instigava, eis como a descreve: “[...] misteriosa beleza que suscita em nós a urgente necessidade de largar tudo” (RUFFATO, 2014a, p. 48). Mais uma vez, nota-se que o personagem sente necessidade de contar a sua história: “[...] Quando falava, suas mãos buscavam libertar as palavras, como se fossem pássaros aprisionados” (RUFFATO, 2014a, p. 48). De acordo com a sua descrição, logo após se aposentar, pensou que teria poucos afazeres para aproveitar o tempo que lhe restava, no entanto, se deparou com algo diferente que o destino lhe possibilitou experimentar: o presente absoluto (como uma epifania que transformou seu ponto de vista sobre a vida). Assim argumenta:

Agora estou aposentada, faz pouco mais de oito meses. A vida inteira ministrei aulas de língua e cultura alemã. Veja que zombaria: nunca me interessei, nada que fosse, pelo Terceiro Mundo... Tudo que estivesse para além das fronteiras da Europa, e, a bem verdade, para mim a Europa limitava-se à França e à Alemanha, todo resto representava barbárie, terras apartadas da civilização (RUFFATO, 2014a, p. 49).

Em certo momento de sua jornada, a personagem foi convidada, por um ex-aluno, para participar de uma apresentação de tango. Não sabe ao certo os motivos que a levaram a aceitar o convite, mas tudo que experimentou no evento a transformou:

Eu contemplava aquele homem e aquela mulher movimentando-se harmoniosos à minha frente e percebia que de alguma maneira eles encontravam-se em outra... outra dimensão... Os corpos estavam ali, compreende, mas a alma... havia migrado para um espaço sem tempo... [...] Aquele ritmo, meio primitivo na sensualidade brutal, meio grotesco na postura caricata, anunciava um universo bipartido, onde a mulher se entrega submissa aos caprichos do parceiro, contrariando tudo o que eu aceitava como sinônimo de bom gosto, de transcendência, de elevação espiritual. E, no entanto, aquilo...aquilo, de certa forma, fez aflorar em mim um sentimento desconhecido... abissal... (RUFFATO, 2014a, p. 50).

Esse evento leva a francesa até a cidade de Buenos Aires para aprender a dançar tango. Ela decide sair do seu espaço, deslocar-se, pois precisava sentir novamente ou ter experiências similares àquela que vivenciou no momento da apresentação. Ou seja, a busca por mudanças ocorre porque o seu lugar de origem já não está mais adequado às suas perspectivas e desejos, a única saída que visualiza é recomeçar a trajetória por outros caminhos. Mesmo diante desse anseio, pode ser que o sujeito não encontre o seu lugar, nessas andanças ainda há riscos de ter a sensação de não pertencer a lugar algum, pois, a partir desse movimento em busca do novo, ele desloca-se do seu lugar de origem, mas também não adere totalmente ao novo, visto que por sua condição não vê possibilidade de abandonar tudo: no caso da personagem dessa narrativa, ela é esposa, mãe, professora aposentada, francesa. Há certo desconforto em sua situação quando afirma:

[...] Quem voltou para Paris no dia seguinte não era a mesma pessoa, apesar de o passaporte insistir que sim... Tudo tinha se tornado tão prosaico...Tão... vulgar.... Eu poderia dizer que após essa experiência não me preocupava mais com a minha finitude, porque, de alguma maneira, havia colocado o pé na eternidade. Mas estaria mentindo... Somos humanos, insaciáveis... Estou aqui de novo porque quero tentar repetir aquela sensação de... felicidade? Não sei... (RUFFATO, 2014a, p. 57).

Nesses relatos, à medida que Dório escuta as histórias alheias, vai reconhecendo a si mesmo. Ao conhecer as experiências do outro, percebe nitidamente seus próprios traços, o seu modo de ser. Paralelamente, a escrita dos cadernos também proporciona ao autor verificar quais aprendizados pôde obter em cada conversa e interação. Ao caminhar pelas cidades, o sujeito busca encontrar-se e qualquer caos a que estava submetido o seu sentimento é reordenado pela escrita, e através dela a identidade também vai se remodelando em meio à fragmentação. Assim, afirma Faedrich (2022, p. 206): “Autoconhecimento, autocompreensão, reconstituição de si, partilha da dor, elaboração do trauma, reestruturação do caos interno [...] deflagram nas escritas

do eu”. A ação de narrar efetuada pelos personagens de cada um dos textos também possibilita reordenar e entender a experiência, conectar passado e presente. Por isso, nessa “escrita do eu” um “nós” é protagonista, visto que todos têm oportunidade de se expressar.

Em todos os acontecimentos relatados, o autor objetiva destacar algum fato histórico, a fim de promover reflexões a respeito dos caminhos pelos quais transitam os indivíduos. Schøllhammer (2016) tem uma visão bem clara sobre a narrativa e sobre o mundo globalizado, não apenas o local e o nacional, e nem somente a experiência individual, mas a coletiva.

Em lugar de produzir ou reproduzir os discursos de aventuras universais a partir de uma perspectiva de um mundo a ser conquistado, *Flores artificiais* reflete uma perspectiva global totalmente esfacelada, fragmentária e disfórica de personagens em profundo desespero e em busca de alguma afirmação numa existência em que nem a nacionalidade nem o cosmopolitismo oferecem identidade plausíveis (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 241).

Constata-se, portanto, que as relações são rápidas e fluídas, e não há uma “continuação” depois de cada narrativa, ou seja, cada relato “termina” ali, sendo um constructo próprio. Dório sempre encontra essas pessoas geralmente no último dia de sua viagem e em lugares que podem ser caracterizados como “não-lugares”, termo utilizado por Marc Augé (2007, p. 73) para designar “[...] um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”. O não-lugar é aquele em que o sujeito permanece somente por alguns momentos transitórios, por exemplo, quartos de hotel, saguões de aeroporto etc., isto é, espaços efêmeros de trânsito, onde o indivíduo desenraizado passa a maior parte do tempo ou frequenta constantemente, em consequência de compromisso de trabalho, estudo ou mesmo outra causa, como lazer. Desse modo, não estabelece relações fixas nem com os lugares nem com outros indivíduos a eles associados.

A partir da leitura desses relatos, o leitor compreende que o desenraizamento implica um constante ir e vir nesses espaços, pois os encontros sempre ocorrem em “não-lugares”. O contato que estabelecem são passageiros, os quais remetem à liquidez e instabilidade típicas de nosso tempo. Os personagens, portanto, “fluem, escorrem, esvaem-se, transbordam” (BAUMAN, 2001, p. 8), ao exporem histórias que atingem em cheio a sua identidade e seu modo de ser no mundo. Há muitas marcas que ligam história e literatura nos textos, ainda que sejam acontecimentos construídos ficcionalmente, por isso correspondem a uma atitude típica da era da pós-ficção. A escrita destaca a intersubjetividade como um testemunho do mundo, testemunho de uma face dos modos de vida atuais e dos modos contemporâneos de estabelecer relações interpessoais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação, o nosso objetivo foi estudar a obra *Flores artificiais* pelo viés teórico da autoficção. Pelos indícios que apresenta, especialmente nos paratextos, pode-se perceber que não é possível defini-la como um romance “puro”, e pelas características pontuadas por Philippe Lejeune, em sua teoria, também não poderia ser considerada uma autobiografia. Logo, optamos por trilhar caminhos teóricos que pudessem sustentar a análise da obra e que demonstrasse uma chave de leitura a respeito do seu gênero de forma mais esclarecida, para compreender o diálogo entre a construção formal e o tema principal.

Ao estudarmos as principais características da literatura contemporânea, a partir das considerações de Perrone-Moisés e Schøllhammer, dentre outros, constatamos que essa literatura é marcada por um hibridismo latente, uma multiplicidade de formas e mesclas, bem como por uma forte tendência de “presentificação” da figura do escritor nos enredos. Em algumas obras publicadas no presente século, especialmente as de Luiz Ruffato, pode-se observar que muitas tendências literárias que se destacaram no final do século XX estão estampadas em seus enredos que, pode-se dizer, se caracterizam como “romances indefiníveis”. Observando as nuances de escrita de Luiz Ruffato, verifica-se que o autor trabalha com interrelações, entre as suas obras e a de alguns escritores de destaque na literatura ocidental, desenvolvendo uma relação de continuidade e ressignificação de estratégias para dialogar com as urgências do tempo. E, se no primeiro momento de sua carreira, optava por não trabalhar de forma direta com traços autobiográficos em seus textos, posteriormente, mudou de técnica, passando a jogar com as possibilidades disponíveis das escritas de si, em especial as da autoficção, ao mesclar dados autobiográficos e fictícios nos enredos.

Para alcançarmos os objetivos propostos, foi necessário examinar detalhes da biografia do autor e estabelecer relações entre sua vida e obra. Partimos, então, para um levantamento bibliográfico, a fim de coletar dados a respeito de sua jornada. Constatamos que, até o último estágio da pesquisa, Ruffato não possui nenhum texto ou *site* assumidamente autobiográfico, as informações sobre sua vida, carreira e publicações são encontradas em *sites* jornalísticos, *blogs* e vídeos de entrevistas, como também em suas próprias obras ficcionais. Pode-se dizer que o seu objetivo é formar uma “imagem” de sua figura autoral, que seja passível de ser relacionada com os objetivos da obra. Em muitas delas, fala sobre sua condição social na infância, como pertencente à classe média baixa operária, sua descendência de imigrantes, as reações da família diante das mudanças sociais no Brasil, bem como as influências da literatura em sua formação.

Verificamos que diversas obras estão intimamente relacionadas à subjetividade do eu, principalmente, com a subjetividade do escritor, sendo que há diversas formas de autoficções publicadas, desde antes da criação do neologismo. O livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha, e a obra *Teorias da autoficção* (2022), de Anna Faedrich, possibilitam que compreendamos que as narrativas que se situam entre o romance e a autobiografia se manifestem de formas distintas, a depender do objetivo do escritor. Os críticos franceses esclareceram que, desde a primeira definição, muitas “regras” para a construção de narrativas autoficcionalis se alteraram, tanto em relação à veracidade ou à ficcionalidade dos acontecimentos, quanto em relação à exigência do uso do nome próprio. Certos apontamentos confirmam o que Schøllhammer (2009) define como característica das obras contemporâneas: muitas utilizam-se de dados íntimos, mas não deixam de evidenciar as urgências do contexto no primeiro plano da narrativa.

Esse é o ponto chave para compreender o projeto literário de Luiz Ruffato, que, desde o início, colhe seus elementos na realidade empírica, pois, em suas entrevistas, afirma que, direta ou indiretamente, seu projeto tem conexões com o autobiográfico. No decorrer dos anos, o autor foi acentuando essa concepção de escrita literária relacionando-a à tendência de ficcionalização do autor. Como sua veia de engajamento social é o fio condutor dos seus romances, mesmo situando as suas obras no espaço biográfico, o autor procura meios para continuar a chamar a atenção para esse aspecto. Nesse sentido, as formas que elege para dispor determinado conteúdo são sempre adequadas para estarem em diálogo. Levando em consideração essa disposição, no capítulo 3, buscamos observar o trabalho desenvolvido pelo escritor, em *Flores artificiais*, para estabelecer uma relação frutífera entre a tendência das escritas de si e o seu comprometimento com a realidade social.

Ao se deparar com certas evidências passíveis de serem relacionadas entre vida e obra, o leitor é instigado a buscar informações extratextuais. O primeiro traço que nos faz compreender a obra *Flores artificiais* como uma autoficção é a menção, feita pelo narrador-autor, a duas obras de Luiz Ruffato como sendo também suas. Posteriormente, dispõe de várias artimanhas sutis, insinuando que recebeu os cadernos de seu parente Dório Finetto para publicá-los. A alusão ao local de nascimento de Dório (Rodeiro-MG), bem como a utilização da consoante dobrada em seu sobrenome são indícios que fazem com que a obra se situe entre ficção e realidade, biografia e romance. Fora isso, o jogo de ironias do autor demarca a sua intencionalidade de criar um texto ambíguo, que instigue o leitor a pensar sobre as fronteiras entre os gêneros.

Considerar as múltiplas formas de se produzir autoficções foi essencial para embasar a pesquisa. Desde algumas ponderações de Doubrovsky, acredita-se na possibilidade de inventar uma história para si através de recursos da escrita autoficcional. E Ruffato utilizou-se de uma forma bem particular de autoficcionalização da figura do autor, ao fabular uma experiência para si. Colocou-se em seu texto, não como um herói protagonista; não como um personagem-escritor que surge nas margens do texto; mas como um comentador e organizador da história alheia, alguém que viabiliza o testemunho do eu e do outro. Pela autoficção intrusiva (autoral), ele se transforma em alguém que, direta e indiretamente, é um contador e acolhedor de narrativas alheias. O recurso ao qual recorreu dialoga com aquele utilizado pelo escritor Lima Barreto, portanto, compreendemos que as influências das tendências passadas na escrita do autor são fortes, além do mais, outros estudiosos indicam que há outras tendências e autores aludidos nessa obra. Logo, compreende-se que as particularidades das escritas vinculadas ao subjetivo viabilizam muitas reflexões, assim, desde os romances clássicos do século XIX, estão em destaque e vem sendo ressignificadas até os nossos dias.

A função dada aos personagens que compõem *Flores artificiais* reflete a que certamente é exercida pelo autor Luiz Ruffato empírico, em especial no momento em que atuou como jornalista. Sendo assim, verifica-se um movimento especular nas entrelinhas da narrativa, pois, em uma das epígrafes mencionadas no corpo dessa dissertação, destaquei um trecho de uma das suas crônicas autobiográficas chamada “Agruras e prazeres da escrita”, do livro *Minha primeira vez* (2014b). Retomo-a aqui para destacar que, analogamente ao que Ruffato narrador-autor e Dório Finetto fazem na obra, também o “eu-autor” dessa crônica realiza, ou seja, torna-se ouvinte das histórias do outro, que são personagens solicitando audiência.

[...] Viajo pelo Brasil participando de lançamentos, de entrevistas para jornais, de encontros em feiras e festivais literários, de palestras em colégios e universidades [...] Uma tarde, um homem bate à porta do quarto de hotel onde estou hospedado no Acre; uma manhã, uma mulher idosa senta-se ao meu lado num banco da praça de uma cidadezinha do interior de São Paulo; uma noite, um adolescente me liga de um ponto perdido no interior de Minas Gerais – são personagens solicitando audiência para contar as suas histórias. Começam, então, as agruras. Meu maior prazer, como escritor, é começar um livro (RUFFATO, 2014b, p. 32-33).

Luiz Ruffato fez de sua prática de escrita um lugar propício para vincular a intersubjetividade de outros sujeitos, a partir de um acontecimento vivenciado por seu eu autoficcionalizado. Através do enredo de *Flores artificiais*, o autor trouxe à tona a representação do contexto da globalização e os conflitos que esse momento da história traz para os sujeitos através da interrelação entre literatura e história. Ao falar sobre o desenraizamento,

que é uma experiência vinculada à sua família, não pode deixar de destacar que pessoas próximas e do mundo todo também foram influenciadas por esse processo, nesse sentido, escolhe uma forma textual que parte do micro (história pessoal) para o macro (história do coletivo).

Por esse motivo, não podemos deixar de destacar o diálogo do texto com as considerações de Philippe Gasparini (2014) e Julián Fuks (2017), os quais pontuam que muitos autores, por tratarem de outros assuntos em seus textos, além do biográfico, recusavam o uso do termo autoficção e buscavam novos nomes para defini-los. Julián Fuks nos apresenta o termo “pós-ficcional” para definir as obras atuais que não se desvinculam da realidade e trazem assuntos marcantes do contexto sem rodeios. Os textos poderiam ser considerados autoficções híbridas ou serem chamadas de pós-ficções. *Flores artificiais*, por possuir essa estrutura que permite dar espaço para outras histórias, nos leva a associá-la também a uma narrativa da era pós-ficcional. O autor que extrai indícios do seu contexto pessoal e sociocultural, para o crítico brasileiro, já está situado nessa era. Além disso, tonam-se escritores pós-fissionais aqueles que ampliam o hibridismo das autoficções, permitindo que o narrar traga em si mais do que reflexões introspectivas, e sim críticas e testemunhais.

Através dos relatos do personagem Dório Finetto, pode-se compreender que toda mudança tem dois lados, o vantajoso e o desvantajoso, por isso, a literatura não busca trazer uma verdade absoluta (nem mesmo é esta sua função) sobre a condição do sujeito desenraizado ou do próprio descendente do imigrante, mas trazer para o debate como as identidades foram transformadas pelo processo. Destaca-se, especialmente, como os contextos sociais, históricos e culturais é que levam o sujeito, obrigado ou não, a buscar a alternativa de deixar o seu local de origem, a passar pelo não-lugar e viver no entrelugar, obrigando-os, assim, a ressignificar o sentido da palavra pertencer. Refazer o percurso de retorno ao passado metaforiza a ideia de que, para compreendermos quem somos hoje, é necessário retomar a experiência, para reorganizar o caos da identidade.

A partir da leitura dos textos da fortuna crítica, compreendemos as possíveis abordagens dessa obra. Muitos deles apontam o caráter autoficcional dessa e também de outras obras do escritor, mas através de uma abordagem diferente, relacionando os textos como constructos de um mito do escritor. O tema do deslocamento é enfatizado pelos pesquisadores como um grande aspecto a ser analisado. Em nossa pesquisa, buscamos verificar as estratégias e o manuseio dos elementos da narrativa utilizados pelo escritor para abordar as tendências subjetiva e social. Assim, vale ressaltar que pretendemos contribuir com os estudos tanto da obra de Ruffato quanto a respeito da autoficção no Brasil, visto que cresce o número de críticos que analisam

como essa forma narrativa tem se materializado na literatura dos escritores contemporâneos. Esse é um texto muito rico e o viés da autoficção é mais uma vertente, dentre tantas outras, possíveis de serem estudadas a partir dos indícios de *Flores artificiais*.

## REFERÊNCIAS

### Do corpus:

RUFFATO, Luiz. *Flores artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

### Literárias:

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

KUCINSKI, Bernardo. *Os visitantes: novela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

LEMINSKI, Paulo. Contranarciso. In. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Pertencer. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RUFFATO, Luiz (Org.). *Tarja preta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

RUFFATO, Luiz. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.

RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e de rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RUFFATO, Luiz. *Minha primeira vez*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014b.

RUFFATO, Luiz (Org. e Apresentação). *Nos idos de março: A ditadura militar na voz de 18 autores brasileira*. São Paulo: Geração Editorial, 2014c.

RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c.

VIDAL, Paloma. *Mar Azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

### Teóricas:

AGANBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo? - e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

AMARAL, Flora Viguini do. Os visitantes: autoficção, resistência e ética na novela de B. Kucinski. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 28, 2020, p. 237-255. Disponível

em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1676>>. Acesso em: 05 set. 2022.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.57-64.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BURKE, Peter. *Perdas e ganhos: exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

DAWSON, Paul. O retorno da onisciência na ficção contemporânea. *Revera - Escritos de criação literária*, v. 5, 2020, p. 42-70.

FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 367-391.

FIGUEIREDO, Eurídice. Identidade Nacional e Identidade Cultural In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 189-205.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. IN: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros. Crise do romance e o pacto ambíguo de Lima Barreto. *Revista Diadorim*, v. 13, p. 12-38, 2013. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3982> > Acesso em: 02 fev. 2023.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian [et. All.]. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p.67-86.

FUKS, Julián. Reflexões sobre a autoficção, a pós-ficção e o “eu” na literatura. [Entrevista concedida a] Arthur Marchetto. *Escotilha* [online], 27 de set. de 2018. Disponível em: < <https://escotilha.com.br/literatura/contracapa/reflexoes-sobre-a-autoficcao-a-pos-ficcao-e-o-eu-na-literatura/>>. Acesso em: 15 set. 2022.

GALEANO, Eduardo. *A descoberta da América* (que ainda não houve). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1988.

GARCIA, Maria José Ladeira. A mise en abyme em Inventário do Inútil de Elias José. *Verbo de Minas: letras*. Juiz de Fora, v. 7, n. 13, jan./jun. 2008, p.127-138. Disponível em: < <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/450>>. Acesso em: 10 set. 2022

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.181-221.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 15, p. 218-231, 2013. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/alea/a/pnSw5V3xCdCtzPCFJKsfQbS/abstract/?lang=pt> >. Acesso em 05 fev. 2023.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: E. Ann Kaplan (Org.). *O mal estar no pós-modernismo: Teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, p. 25-44.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.127-162.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.21-37.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. Editora Companhia das Letras, 2016.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos: expressões da literatura no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008, p.15-40.

RUFFATO, Luiz. Até aqui, tudo bem!, *Blog Olho de vidro* (online), 31 de jan. de 2018. Disponível em: <<https://edicoesolhodevidro.com.br/tag/luiz-ruffato/>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

RUFFATO, Luiz. Biografia de um homem comum. *El país* [online], 29 abr. 2015. Disponível em: < [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/29/opinion/1430319907\\_540182.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/29/opinion/1430319907_540182.html). > . Acesso em: 28 abr. 2022.

RUFFATO, Luiz. Como Valentina aprendeu português (uma história de amor). *Sesc Pompeia* [online]. 23 dez. 2020. Disponível em: < <https://folhetimsescpompeia.medium.com/intervalo-como-valentina-aprendeu-portugu%C3%AAs-uma-hist%C3%B3ria-de-amor-por-luiz-ruffato-ep-4-6b777c3ab7b9>>. Acesso em: 10 out. 2022.

RUFFATO, Luiz. Discurso em Frankfurt. *Jornal Rascunho* [online], 01 out. 2021. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/liberado/discurso-em-frankfurt/>>. Acesso em: 09 mai. 2022.

RUFFATO, Luiz. Entrevista: A literatura segundo Luiz Ruffato. [Entrevista concedida a] Janine Resende Rocha. *Revista do CESP* – v. 27, n. 37 – jan.-jun. p. 203-213, 2007. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6605>>. Acesso em: 09 out. 2022.

RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato. In: GONÇALVES, José Eduardo (Org.). *Ofício da palavra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 12-27.

RUFFATO, Luiz. Cada romance uma tentativa de reconstruir história diz Ruffato. [Entrevista concedida a] Guilherme Freitas. *O Globo* [online], 27 de mar. de 2016a. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cada-romance-uma-tentativa-de-reconstruir-historia-diz-Ruffato-1896096>>. Acesso em: 01 set. 2022.

RUFFATO, Luiz. *Um deserto de estranhas veredas*. Eloésio Paulo entrevista Luiz Ruffato. Curitiba: Cia Bras. de Educação e Sistemas de Ensino, 2022.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 28-43.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Um mundo de papel – reflexões sobre o realismo de Luiz Ruffato. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 18/2, p. 232-242, 2016. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/alea/a/CPhSpTpttVkgGy439s9qLXt/abstract/?lang=pt> >. Acesso em: 09 ago. 2022.

SANTOS, Carolina Barbosa Lima e. *O realismo prismático da obra de Luiz Ruffato*. Tese (Doutorado em Letras) - Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Três Lagoas, 2019, 148f.

SILVA, Marcela Ferreira. “*Sou, sempre fui um estranho, um estrangeiro*”: figurações do deslocamento em narrativas de Luiz Ruffato. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. 178f. Disponível em: < [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMG\\_5c0d6b65c95dc3fedc0ceed29ae7c381](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMG_5c0d6b65c95dc3fedc0ceed29ae7c381) >. Acesso em: 10 out. 2022.

SILVA, Marcela. Ferreira. Lutar com palavras entre ruínas: narrativa e errância em flores artificiais, de Luiz Ruffato. *Scripta*, 21(42), p. 236-258, 2017. Disponível em: < <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2017v21n42p236> > Acesso em: 28 jan. 2023.

SILVEIRA, Carolina Nalon. *O escritor como autor de si mesmo: Luiz Ruffato na imprensa*. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura brasileira) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. 117f. Disponível em: < [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF\\_94032c65b85a226df62dc0d6df60ee63](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_94032c65b85a226df62dc0d6df60ee63) >. Acesso em: 5 mai. 2022.

SOUSA, Camila Galvão de. *Personagens em trânsito: do trabalho ao lar em O mundo inimigo de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa-MG, 2017. 96f. Disponível em: < [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFV\\_6a30f83bba88bfd362b299508188419b](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFV_6a30f83bba88bfd362b299508188419b) >. Acesso em: 5 mai. 2022.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2002, p. 112-119.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.163-179.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: *Trópicos do discurso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 1994, p.137-155.