

MITO E AUTOFICÇÃO: A DEFESA DE NARCISO**MYTH AND AUTOFICTION: NARCISSUS DEFENSE**Flora Viguini do AMARAL¹

RESUMO: Busca-se investigar a intersecção entre o mito de Narciso e a autoficção, neologismo cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky, em 1977. Argumenta-se que, a partir do excesso que marca Narciso em sua origem, bem como a questão da exagerada importância dada à imagem de si no mito em questão, esses aspectos embasaram, no campo da psicologia, a ideia do “narcisista”. Especialmente na psicanálise, a história de Narciso foi explorada por Freud (1974) como condição psicológica. No que tange à literatura, no campo das escritas de si, a autoficção se destaca no discurso crítico sobre o eu, seja elogiada como uma nova forma de romance, seja denunciada como signo da autocomplacência de um eu que não vê nada além dele mesmo e da sua necessidade de escrever sobre isso. “Umbiguista”, “narcisista”, a crítica literária não poupou adjetivos à autoficção. Nem Doubrovsky, considerado “pai” desse dispositivo, saiu ileso dos julgamentos. Objetiva-se analisar o porquê da autoficção e de seus praticantes serem considerados “narcisistas”. Para tanto, as contribuições de teóricos como Doubrovsky, Jacques Lecarme, Vincent Colonna e Philippe Vilain serão basilares para uma compreensão em torno da autoficção.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção. Narciso. Doubrovsky. Ética. Narcisismo.

ABSTRACT: The aim is to investigate the intersection between Narcissus myth and autofiction, neologism coined by the french writer Serge Doubrovsky, in 1977. It is argued that from the excess that marks Narcissus in its origin, as well as the question of the exaggerated importance given in the image of themselves in the myth in question, these aspects underpinned, in the field of psychology, the idea of the “narcissist”. Especially in psychoanalysis, the story of Narcissus was explored by Freud (1974) as a psychological condition. With regard to literature, in the field of self-writing, autofiction stands out in the critical discourse about the self, whether it is praised as a new form of romance, or denounced as a sign of the self-indulgence of a self that sees nothing but itself and your need to write about it. “Umbiguist”, “narcissistic”, literary criticism spared no adjectives for autofiction. Even Doubrovsky, considered the “father” of this device, was unharmed of the trials. The objective is to analyze why autofiction and its practitioners are considered “narcissistic”. To this end, the contributions of theorists such as Doubrovsky, Jacques Lecarme, Vincent Colonna, and Philippe Vilain will underpin an understanding of autofiction.

KEYWORDS: Autofiction. Narcissus. Doubrovsky. Ethic. Narcissism.

1. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutoranda no Programa Pós-Graduação em Letras – PPGL da Ufes. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: floraviguini@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2213-6588>.

Introdução

No mito, ao nascer, a vida de Narciso foi profetizada por um adivinho chamado Tirésias, procurado por Liríope, mãe da criança, receosa sobre o destino do filho. O cego vidente profetiza que ele viveria longos anos, desde que não se conhecesse (jamais contemplasse a própria figura) (BRANDÃO, 1987). Filho de um deus com uma ninfa, Narciso era um jovem extremamente belo. Sua beleza desmedida e excessiva era justamente o que o colocava em perigo. Segundo as leis vigentes na cultura grega, a desmesura, o exagero – o *hybris*, ou seja, a ultrapassagem do *metron* – colocava o mortal em risco perante os deuses. Possuidor de uma beleza ímpar, Narciso rejeitara Eco, ninfa de voz sonora, que não respondia com silêncio a quem lhe falava, e nem falava em primeiro lugar. O máximo que conseguia era repetir as últimas sílabas das palavras que ouvia. Além de Eco e outras ninfas de águas e montes, Narciso iludira também alguns rapazes. “Logo, um dos desprezados, ergue as mãos ao céu: ‘Que ele ame e quiçá não possua o amado!’” (CARVALHO, 2010, p. 102).

Com 16 anos, Narciso, ao procurar saciar sua sede em uma fonte, percebe que “outra sede” surge dentro dele. Enquanto bebe a água, a beleza que vê em sua imagem o arrebatava. Apaixona-se por um objeto incorpóreo. Vislumbra um corpo que não passa de sombra. Aprisionado, tenta em vão beijar a água enganosa. “Se embevece de si, e no êxtase pasma-se, como um signo marmóreo, uma estátua de Paros” (CARVALHO, 2010, p. 102). Sua imagem, refletida na fonte, o faz admirar tudo aquilo que o faz ser admirado. “Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva, cortejando, corteja-se; incendeia e arde. Quantos beijos irados deu na falaz fonte!” (CARVALHO, 2010, p. 102). Desesperado em sua vivência de perder-se de si, encerra-se tanto em seu desespero, em sua insatisfação, como no imenso desinteresse pelo que o circunda. Não sabe bem o que vê, seus olhos o iludem, o incitam ao erro. Quando se afasta, se desfaz. A cada nova tentativa de beijar a imagem, Narciso desapontava-se. Recusou-se a deixar a fonte e por ali passou alguns dias. Bastante fraco, morreu com o rosto pálido voltado para as águas serenas do lago. Eco chorou ao lado do corpo sem vida, até o fim da noite. Ao despertar, no lugar de Narciso havia uma bela flor perfumada.

Tomando o mito sob o vértice do excesso que marca Narciso em sua origem, bem como a questão da exagerada importância dada à imagem de si próprio no mito em questão, esses aspectos embasaram, no campo da psicologia, a ideia do “narcisista”, termo utilizado também em outras áreas de conhecimento. Especialmente na psicanálise, a história de Narciso foi explorada por Freud (1914/1974) como condição psicológica em *Introdução ao narcisismo*. Freud formula que o narcisismo é um estágio comum no desenvolvimento sexual humano. No ano de 1914, ele articula o conceito psicanalítico de narcisismo na esteira do desenvolvimento infantil e dos investimentos libidinais.

Para Freud, os investimentos libidinais podem ser direcionados ao próprio ego ou aos objetos. O psicanalista dividiu a condição em dois eixos: narcisismo primário e secundário. Em resumo, o primário refere-se a crianças e jovens que, acreditando serem superiores, investem a libido em si mesmas. Em contrapartida, após um tempo, a libido passa a ser dirigida a outros que não ao indivíduo mesmo. Uma vez que a libido é projetada para fora, esses indivíduos a direcionam de volta para si. Esse seria o narcisismo secundário, etapa em que as pessoas estariam mais deslocadas na sociedade, com dificuldade de amar e ou de ser amada pelo outro.

Na literatura, notadamente no campo das escritas de si, a autoficção se destaca no incontornável discurso crítico sobre o eu, seja elogiada como uma nova forma de romance, seja denunciada como signo da autocomplacência de um eu que não vê nada além dele mesmo e da sua necessidade de escrever sobre isso. Vale lembrar que escrever sobre si era reconhecido pelos gregos como uma forma de autoconhecimento. Ou, pelo menos, uma tentativa para alcançar este fim. No texto que leva o nome desta prática “A escrita de si”, Michel Foucault (2004) procurou demonstrar nos estudos sobre “as artes de si mesmo” como o treinamento da escrita do eu não data apenas de alguns séculos em relação ao nosso atual período, mas de muitos, já que corresponde a uma das tradições mais antigas do Ocidente, que compreende a Antiguidade greco-romana. De acordo com Foucault, um dos textos mais antigos da literatura cristã de que se tem conhecimento é o *Vita Antonii*, de Atanásio. Antes de ser o tema, contudo, o eu não era o assunto, mas a finalidade para escrever. Nesse caso, a escrita funcionaria como os olhos do outro, um companheiro para um solitário que o faria manter o foco na vida espiritual, afastando pensamentos impuros, impedindo que o sujeito se enganasse ou cometesse um pecado. Era, na verdade, um “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146). De todas as formas de *askêsis*, que constituem esse exercício focado na arte de viver – meditações, abstinências, memorizações –, é a escrita, para si e para o outro, que desempenha um papel considerável.

Se para a cultura greco-romana o “conhecer a si mesmo” estava associado ao “tomar conta de si”, um dos elementos principais do ascetismo cristão será a obrigação de conhecer-se, porém, sem estar vinculado ao “cuidado de si”. Sobre isso, Diana Klinger (2012) explica:

Na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o “conhece-te a ti mesmo” passou a modelar o pensamento de Ocidente, eclipsando o “cuida de ti mesmo”, que era o princípio que fundamentava a arte de viver da Antiguidade. Com a herança da moral cristã, que faz renúncia de si a condição da salvação, paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constituiu um meio de renunciar a si mesmo. A partir de então nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que o si é a instância que se pode e se deve rejeitar (KLINGER, 2012, p. 25).

É diante desse panorama, de separação entre o divino e o terreno, que o cristianismo concebe uma nova subjetividade, pautada no desapego da carne. Sendo o pecado uma transgressão da lei divina, a confissão, por meio da escrita, se apresenta como um caminho para a purificação. Quando Santo Agostinho (1980) publica *As confissões*, a fonte da unidade do sujeito na obra é Deus e não o homem. Em contrapartida, quando Jean-Jacques Rousseau publica sua “autobiografia” *As Confissões*, em 1770, muitos teóricos concordam em nomeá-lo “pai da autobiografia”, mesmo que a publicação de Santo Agostinho seja anterior à do filósofo francês. Isso porque no primeiro parágrafo do Livro I de Rousseau percebemos a diferença em relação ao enunciador da obra: “Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu” (ROUSSEAU, 1965, p. 13). Ou seja, a unidade aqui é o homem e não Deus.

Ainda que Rousseau tenha perseguido uma “verdade” ao narrar sua vida, ele percebe, ao fim, tal impossibilidade de seu empreendimento. Podemos entender que aquilo que mais interessava a Rousseau não era contar toda a sua vida, mas falar de si, se colocar em cena.

1. Autobiografia versus Autoficção

Após Rousseau ser considerado o pai da autobiografia, essa forma de confissão torna-se objeto de estudo de Philippe Lejeune, escritor e professor francês. Em 1975, ele publica “O pacto autobiográfico”, inserido em obra homônima (2008a). O objetivo era iniciar os estudos sobre a autobiografia em solo francês, onde, segundo o autor, a utilização dessa palavra surge por volta da primeira metade do século XIX. Segundo Lejeune, sua primeira “definição deixava em suspenso certo número de problemas teóricos” (LEJEUNE, 2008a, p. 13). Inspirado pelos verbetes dos dicionários *Larousse* e *Vapereau*, ele define a autobiografia: “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, 2008a, p. 14).

A questão das identidades de autor, narrador e personagem é o componente que orienta a sistematização da autobiografia em “O pacto autobiográfico”. Lejeune defende que, para a autobiografia existir, deve ocorrer homonímia entre esses três elementos. Em tom normativo, Lejeune decreta: “uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2008a, p. 15). A noção de identidade, entretanto, suscita algumas dúvidas e questionamentos. Como o autor, por exemplo, vai convencer o leitor de que quem diz “eu” é a mesma pessoa que assina o livro, que toma para si a responsabilidade do que foi narrado? E como lidar com a questão da identidade no que tange à utilização

de pseudônimos? Para quitar as ambiguidades, Lejeune sugere o estabelecimento de um “pacto autobiográfico”, um tipo de contrato entre autor e leitor, em que o primeiro se compromete a contar somente a verdade, selando um compromisso de sinceridade com o segundo por meio da assinatura do nome próprio na capa do livro. A forma encontrada por Lejeune para explicar as variáveis entre o nome do personagem e o pacto utilizado é realizada a partir de um quadro elaborado por ele:

Quadro 1 – GRADE DE COMBINAÇÕES ENTRE NOME DO PERSONAGEM X TIPO DE PACTO

<i>Nom du personnage</i> → Pacte ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Fonte: LEJEUNE, 2008a, p. 28

No quadro acima, “os números se referem à descrição que se segue; em cada casa, é descrito o efeito que a combinação produz no leitor. Obviamente, esse quadro só se aplica às narrativas autodiegéticas” (LEJEUNE, 2008a, p. 28). Observa-se na grade, entretanto, que duas casas, pintadas de cinza, estão vazias. A da primeira fileira é para demonstrar quando o pacto é autobiográfico e o nome do personagem é diferente do nome do autor. Já a casa vazia da terceira fileira é para identificar o pacto como romanesco quando os nomes de autor e de personagem coincidem. Sobre esta, “nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (LEJEUNE, 2008a, p. 31).

É essa última casa vazia, da grade de combinações empreendida por Lejeune, que inspira Serge Doubrovsky², também professor e escritor francês, a forjar, em 1977,

2. Doubrovsky nasceu no dia 22 de maio de 1928 em Paris. Após a Segunda Guerra, ele entrou para a Escola Normal Superior. Depois parte para Dublin (1949-51) e, posteriormente, para a América (1955) onde começa sua carreira de professor de Literatura. Desde então, ele manteve uma tripla carreira: professor de literatura francesa em grandes universidades americanas, crítico literário de revistas de prestígio e romancista em língua francesa. Além de *Fils* (1977), publicou *Le Jour S* (1963), *La Dispersion* (1969), *Un amour de soi* (1982), *La Vie l’instant* (1985), *Le livre brisé* (1989), *L’Après-vivre* (1994) e *Laissé pour conte* (1999). Em 2006, Doubrovsky retorna à França e escreve seu último livro, *Un homme de passage* (2006). Doubrovsky morreu em 23 de março de 2017, em Paris, aos 88 anos de idade.

o termo “autoficção” com a finalidade de definir o pacto de leitura de seu livro *Fils* (1977). Certos críticos, dentre os quais podemos citar o próprio Doubrovsky, estimam que o neologismo foi criado para nomear uma prática que, de fato, já existia. A palavra está inserida em dicionários importantes da França, como o *Larousse* e *Robert*. Disseminada para muito além do território francês, pode-se afirmar que a difusão da autoficção opera em diversas esferas: os escritores que se apropriam do termo para definir suas obras; os estudiosos acadêmicos, que a investigam e adicionam novas questões sobre esse conceito, que ganha corpo a partir da publicação de monografias, dissertações, artigos e teses; a mídia especializada, que divulga o termo por meio de resenhas e entrevistas; e a justiça, que tem sido convocada para decidir quando há conflitos no que tange ao infringimento do direito à privacidade. O que é possível destacar sobre a autoficção atualmente é que não há um consenso entre críticos, teóricos e escritores sobre o que ela é de fato.

O principal momento da autoficção surge com o “nascimento” do neologismo, cunhado por Doubrovsky quando publica seu romance *Fils*, conforme dito anteriormente. A obra foi uma resposta a Lejeune por não considerar um exemplo de um romance cujo personagem protagonista e narrador poderia ter o mesmo nome do autor. É na quarta capa de *Fils*, obra indicada pelo autor como romance, mas que apresenta a coincidência onomástica entre personagem, autor e narrador, que Doubrovsky assim define o neologismo *autofiction*:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer³ (DOUBROVSKY, 2001, p. 10; tradução livre)⁴.

Embora a palavra autoficção tenha surgido em sua obra de 1977, Doubrovsky somente se posiciona quanto à sua criação no texto *Autobiographie/ vérité/ psychanalyse*, publicado em *Autobiographie: de Corneille a Sartre* (1988). Ele afirma que a autoficção está relacionada à psicanálise: uma vez que esta fornece técnicas para acessar

3. “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore: autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir”.

4. A tradução é de Eurídice Figueiredo.

a interioridade, aquela aguça a curiosidade do leitor por meio do processo de identificação da homonímia entre autor e personagem, criando naquele que lê uma impressão de estar no inconsciente da personagem. Doubrovsky assinala que a autoficção é “nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, ela funciona entre os dois, em uma referência incessante, num lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”⁵ (DOUBROVSKY, *apud* GASPARINI, 2004, p. 23)⁶. No artigo *Pourquoi l'autofiction*, publicado no jornal francês *Le Monde* em 29 de abril de 2003, Doubrovsky também afirma que a autoficção “é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que ela não acredita mais em uma verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente, e se sabe reconstrução arbitrária e literária de acontecimentos esparsos de memória”⁷ (DOUBROVSKY, *apud* VILAIN, 2005, p. 212). Ele ainda ressalta que a autoficção é “a identidade do nome entre o autor, o narrador e o personagem”⁸ (DOUBROVSKY, *apud* VILAIN, 2005, p.205). Logo, o autor precisa assumir o risco, pagando com o próprio nome. Finalmente, Doubrovsky aponta que autoficção é um texto que não deve ser lido como uma recapitulação histórica, mas, sim, como um romance.

Após Doubrovsky, críticos como Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Jean-Louis Jeannelle, Régine Robin, Evando Nascimento e outros se debruçaram nos estudos acerca da autoficção. Para este artigo, o ponto de vista de Doubrovsky sobre esse dispositivo é o que será apreciado para investigar a produção literária doubrovskiana sob o prisma do mito de Narciso.

2. Defesa de Narciso

O que buscava o “pai da autobiografia” não era diferente do desejo do “pai da autoficção”. Para Doubrovsky, a autoficção não passava de um dispositivo simples: uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance. Uma fórmula “fácil” para expressar o “eu” numa ficção que busca algo de verdadeiro. O que Doubro-

5. “Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte”.

6. A partir daqui, todas as traduções são minhas.

7. “C’est une variante “pós-modernne” de l’autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire”.

8. “l’identité du nom de l’auteur, le narrateur et le personnage”.

vsky talvez não imaginasse é que, ao aventurar-se mascarado pela alegação peritextual da ficção, seja soletrando as letras de seu primeiro nome, seja revelando-o inteiramente, ainda assim não poderia reivindicar do romance seu salvo-conduto. O que se seguiu após a publicação de *Fils* foi que Doubrovsky não teve salvo-conduto algum ao praticar a autoficção. Seu narrador sisífico arrastou os grilhões de uma culpa opressora, principalmente após a publicação de *Le Livre brisé* (1989) [*O livro quebrado*]⁹, no qual mostrava variações ininterruptas de seu vivido imediato. Não apenas o vivido de Doubrovsky, como o de sua segunda esposa, Ilse, também personagem do romance em questão. O escritor foi acusado pela crítica francesa de ter exposto a dependência alcoólica de sua esposa, contribuindo para que Ilse se suicidasse imediatamente após receber os manuscritos do romance.

A má vontade e ignorância da crítica literária francesa com Doubrovsky existia antes do episódio de *Le Livre brisé*. Começou com o embate do escritor com Lejeune, quando ocorre o batismo da autoficção por meio da publicação de *Fils*. A trajetória literária de Doubrovsky foi menos aclamada que seu percurso teórico. Ainda que muitos críticos reconhecessem a paternidade do neologismo autoficção atribuído a Doubrovsky, bem como a importância dessa prática na França do final do século XX, nomes de peso como Gerard Genette permaneciam a desprezar o trabalho de Doubrovsky. Em *Fiction et Diction* [*Ficção e Dicção*] (1991), a aversão à autoficção e a seus praticantes é demonstrada a partir da não menção a ambos. Para Genette, autoficções eram apenas “autobiografias envergonhadas”. Jacques Lecarme, crítico francês, discorda de Genette, pois o paratexto doubrovskiano assume claramente a ideia de uma ficção fingida ou de uma ficção de ficção, que serviria de desvio à verdade: “não vejo como qualificar de ‘autobiografias envergonhadas’ narrativas que enunciam e insistem num pacto autobiográfico, a menos que se incrimine, num plano muito diferente, o conteúdo das confissões e profissões de fé” (LECARME, 2014, p. 71).

De acordo com Lecarme, a partir do momento em que a autoficção passou a ser bastante praticada pelos escritores na França, notou-se uma mescla de indiferença e de irritação nas críticas da imprensa em relação aos textos que podem ser lidos a partir desse dispositivo,

ainda mais que esses textos obtêm em geral grande sucesso de público; o que se deseja são romances ricos em invenção e criação; tolera-se, no máximo, autobiografias de alto risco e de inteira responsabilidade dos autores, mas as narrativas híbridas, que não se sabe o que são, se verdadeira ou falsificadas, são recusadas. (LECARME, 2014, p. 78-79).

9. *Le Livre brisé* foi o único romance de Doubrovsky que recebeu tradução para o português.

Doubrovsky foi entrevistado duas vezes por Bernard Pivot, famoso crítico literário francês, para o programa televisivo *Apostrophes*. A primeira vez¹⁰, em 1983, ele foi recebido de cara feia pelo apresentador. Pivot não gostou do livro *Un amour de soi* (1982) [*Um amor de si*]. Na ocasião, o escritor Jacques Laurent também não apreciou o romance doubrovskiano e ainda recusou a qualidade de escritor a Doubrovsky. A segunda e última vez foi ainda mais tensa. Em 1989, Doubrovsky foi novamente convidado ao programa *Apostrophes*. Seria o lançamento de *Le livre brisé*. Ilse havia tirado a própria vida e a notícia se espalhou. No programa¹¹, Doubrovsky viveu o que Lecarme chamou de “martírio de São Sebastião” (LECARME, 2014, p. 79). Pivot começa o programa com uma homenagem a Jung, mostrando algumas pinturas e quadros. Depois entrevista algumas convidadas, dentre elas a escritora Catherine Tolitch. No momento de apresentar Doubrovsky, que parece estar bastante sem graça, a apresentação de Pivot deixa o escritor ainda mais desconfortável:

O livro quebrado, [Doubrovsky] escreveu um pseudo jornal íntimo. Com cinquenta anos, se apaixona por uma de suas alunas de 27 anos. Ela relê cada capítulo do folhetim que narra os descontentamentos dele devido ao seu alcoolismo. Ela morre de overdose de álcool, sozinha em Paris depois de ler um capítulo. Ele diz “assinamos um contrato, ela estava esperando este capítulo” (PIVOT, 1989)¹².

No meio da entrevista, Doubrovsky explica que foi muito difícil sair da cama e estar ali, presente. Pivot, prontamente responde com ironia: “Você quer que eu chore?”. Para Lecarme, a avalanche de recriminações da mídia não foi suficiente para impedir Doubrovsky de sair vitorioso do estúdio (LECARME, p. 79). Acontece que, após a morte de Ilse, ao longo do tempo, o escritor de *Fils* decide tomar distância da prática autoficcional, sem renegá-la totalmente. É possível notar esse distanciamento na leitura das obras *L'après-vivre* (1994) [*Depois da vida*] e *Un homme de passage* (2006) [*Um homem de passagem*] (LECARME, p. 68). Sua despedida com *Un homme de passage* demonstrou a impossibilidade de “definir” a autobiografia e, conseqüentemente, a autoficção como “gênero”. Doubrovsky cansou do jogo:

10. Trechos da entrevista estão disponíveis em: <<https://www.babelio.com/apostrophes.php?search=3944>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

11. Um trecho da apresentação está disponível em: <<https://www.ina.fr/video/CPB89010283>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

12 “*Le livre brisé*, [Doubrovsky] a écrit un pseudojournal intime. Il a cinquante ans, tombe amoureux d'une de ses élèves de 27 ans. Elle relit chaque chapitre du journal qui raconte leurs déchirements dus à son alcoolisme. Elle meurt d'overdose d'alcool, seule à Paris après avoir lu un chapitre. Il dit 'on a passé un contrat, elle attendait ce chapitre.'”

Queria simplesmente expressar meu derradeiro sentimento de um ‘último eu’, ao fim de 40 anos de prática autoficcional. No fundo, não há oposição entre autobiografia e romance. [...] Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Para ele, o vivido se conta vivendo, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito, se desenrolando página após página. É a “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120) na qual seu projeto literário se pautava:

É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história. Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a lembramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (DOUBROVSKY, 2014, p. 123-124).

Sobre a justificativa de Doubrovsky, Vincent Colonna (seu opositor) discorda. Para ele, na literatura pessoal contemporânea, se conseguirmos ler a melhor autoficção, já lemos todas; o mesmo vale para Doubrovsky, e alguns epígonos. “Trata-se de uma literatura de fabricantes, da reprodução de uma fórmula comprovada, mesmo quando esses autores recusam ou ignoram esse fato, invocando uma divindade chamada ‘escrita’ para encobrir essa fraqueza” (COLONNA, 2004, p. 117).

Vilain, em contrapartida, defensor de Doubrovsky, afirma acreditar que não há (ou não enxerga) diferença entre “escrever o eu” e “escrever”:

Da mesma forma que não distingo o fato de escrever uma “autoficção” do fato de escrever um “romance”, uma vez que a autoficção se intitula, aliás, “romance”. Formulando de outra maneira, jamais digo que escrevo sobre mim ou sobre momentos de minha vida, mas que escrevo. A nuance me parece importante. Embora o “eu” seja objeto de minha escrita, ele só a influencia ou modifica sua orientação de maneira inconsciente. Ignoro se existe realmente uma especificidade da escrita do “eu”. Mas se é que existe alguma, talvez fosse preciso procurá-la, quanto aos meus textos, no que diz respeito a uma fidelidade sensível a meu vivido; na verdade, escrevo mais sobre o que sinto do que sobre o que vivi. Arrogo-me a liberdade de transformar os fatos, os acontecimentos, mas nunca as emoções; se, de um lado, não tenho nenhum escrúpulo em deformar o que vivi, de outro, eu teria a impressão de me trair se não retranscrevesse fielmente as emoções que senti em tal ou tal circunstância (VILAIN, 2014, p. 225-226).

Para Vilain, a especificidade de escrever o eu residiria na conjunção da fidelidade emocional e da recriação factual própria a todo e qualquer imaginário de si. O “eu”

seria assim um desafio de recomposição, de reformulação imaginária, de constante tentativa para “definir sua verdade”, uma observação bem doubrovskiana. “Escrever o eu seria no fundo tentar ser verdadeiro, não descrever a verdade efetiva, considerando que a verdade se aloja independentemente, [...] seja na estrita fidelidade ao factual como na narrativa autobiográfica, seja mais amplamente na fidelidade emocional (o que supõe um arranjo com o factual, uma ficcionalização)” (VILAIN, 2014, p. 226). O que Vilain quer dizer é que talvez o *eu* se escreva nessa busca de verdade, um mundo exterior, por meio do qual um autor afirma sua visão de mundo.

Lejeune, em contrapartida, receoso com a ideia do “eu” desde que Doubrovsky interferiu em seu quadro em *O pacto autobiográfico*, acredita que a palavra “eu” confere a impressão de uma substância grudenta. Por outro lado, é possível lançar um olhar positivo sobre isso: escrever o “eu” supõe o desejo de ser verdadeiro. “Não há coerção mais difícil do que a da autobiografia a partir do momento em que esta é levada a sério. Escrever o ‘eu’ é uma ascese, é preciso ver as coisas lucidamente, conhecer logo que talvez sejamos os últimos a poder conhecer” (LEJEUNE, 2014, p. 227).

Sobre essas semelhanças entre autor e narrador, Dany Laferrière afirma que todo narrador se parece com o autor, mas um é feito de carne e sangue enquanto o outro é feito de letras e tinta (LAFERRIÈRE, 2013); são, portanto, realidades de ordem diferente (LAFERRIÈRE, p. 133).

Em *Défense de Narcisse* (2005) [*Defesa de Narciso*], livro que inspirou o título deste artigo, Vilain examinou nessa obra, a partir de sua experiência enquanto escritor, e por meio dos trabalhos teóricos de Lejeune e de Lecarme, os motivos por trás do desprezo intelectual, da diabolização da qual a autoficção foi e ainda é objeto há vários anos. “Impudica”, “narcisista”, “terapêutica”, “imoral”, essas foram as palavras proferidas pela crítica nas últimas décadas, desde a gênese do neologismo. Escrever sobre si, segundo certas pessoas, equivaleria a se excluir do campo da literatura.

Seria, então, a autoficção narcisista? Para Vilain, existem, incontestavelmente, estratégias de autocelebração na medida em que uma construção de si por si mesmo não pode escapar à tentação narcísica (VILAIN, 2005, p. 15). Impõe-se, entretanto, certa necessidade de nuançar essa ideia e diferenciar a contemplação passiva-idealista de Narciso da construção intelectual, artística, ativa do escritor que procura uma verdade sobre ele, na avaliação de Vilain. Escrever não seria apenas um ato de admiração, tal como quando Narciso se deleita ao olhar sua imagem refletida, mas se escreve também porque se queria isso: “o escritor se situaria antes numa esperança narcísica” (VILAIN, 2014, p. 239).

Como afirmou Paul Valéry, “existem eus mais eus que outros”. Assim, o grau de egotismo não seria idêntico de um autor a outro. Devemos pensar também que o “narcisismo” não decide quanto à qualidade de um texto, sua relação está mais conectada ao ato de escrever e com toda a socialização de si mesmo, desse eu que escreve:

Seria *naïf* achar que basta não escrever autoficção para escapar à suspeita de narcisismo. O narcisismo se situa em outro lugar, em regiões periféricas à própria escrita.

Da mesma forma, a autoficção seria impudica? Não se trata aqui de uma concepção moralizante: a resistência moral é também, nesse caso, resistência estética. Mas, no fundo, em que o impudor impediria a literatura? Não se poderia tornar estético o que o impudor tem de inestético? É o processo de realismo que é tentado à autoficção. Eu falaria em uma estética da transparência na qual se trata de dizer, de confessar, mesmo se “dizer tudo” não é necessariamente “dizer a verdade”, e não se tem certeza de que a verdade possa jorrar da confissão.

Além disso, deveríamos nos perguntar se o excesso de impudor de certos textos não seria, de certo modo, uma resposta ao voyeurismo dos leitores [...]. A má fé do leitor é, pois, manifesta (VILAIN, 2014 p. 231- 232).

Diante das acusações em torno desse *nombrilisme*¹³ da autoficção, não concordo quando Vilain afirma em sua obra que as acusações contra os autores que praticam autoficções não devem ser vistas como “sérias”. Isso porque ele crê ser o ponto fraco de tais acusações o fundamento em critérios éticos, não em critérios estéticos. “Um texto narcisista e impudico pode possuir mais qualidades literárias do que um texto que não é nem uma coisa nem outra” (VILAIN, 2014 p. 233). Voltaríamos, assim, para uma defesa da arte pela arte do final do século XIX. A palavra “narcisismo” tem uma conotação negativa, mas certos psicanalistas utilizam o termo a partir de um aspecto positivo. A criança tem necessidade de ser “narcisada” para assumir riscos, enfrentar perigos. O autor seria narcisado pela autoficção para assumir riscos? Quais? Os de difamar pessoas, invadir a privacidade alheia para criar folhetins de escândalo? Prefiro defender que, ao ser narcisado e buscar escrever sobre esse ou esses outros eus, que ele pense nos riscos para si e para os outros, assumindo, portanto, uma responsabilidade ética sobre a escrita que desnuda “eus” que, na maioria das vezes, não têm controle sobre os efeitos que essa escrita pode produzir sobre eles.

Fato curioso é que Doubrovsky, que não se entendia como Narciso, foi narcisado e, de fato, assumiu os riscos de sua escrita. Como ele afirmava: “é preciso que o autor se assuma, pague com o próprio nome, se responsabilize por esse risco” (DOUBROVSKY, *apud* VILAIN, 2005, p. 205).

Em entrevista à Isabelle Grell, realizada em 2006 (publicada em 2009), Doubrovsky responde a diversas perguntas da teórica sobre seu projeto de escrita, suas relações familiares, seu trabalho como professor e teórico etc. No meio da conversa, alguns questionamentos recaem sobre o contexto do suicídio da ex-companheira. Grell pergunta sobre as personagens femininas de Doubrovsky inspiradas na vida real:

13. Do francês, *nombrilisme* poderia ser traduzido para o português como “umbiguismo”, ou seja, característica de uma pessoa que se concentra apenas em si própria; egocentrismo.

IG: Você escolheu também mulheres frágeis, com exceção de Rachel.

SD: Minha primeira mulher era uma mulher sólida, racional [...]. Ela é a mãe das minhas duas filhas. Era uma mulher notavelmente inteligente, que estava menos interessada em literatura do que em política. E nós tivemos questões complexas. Enfim...

IG: Então, elas eram mulheres *borderline*.

SD: Ilse e Elle de *L'Après Vivre*, eram então mulheres, cujas vidas pessoais não eram consumadas nem pela maternidade nem pela ocupação ou produtividade. O caso de Ilse foi o caso de *Le Livre brisé*. Ela era uma mulher extremamente, como muitos austríacos, dotada de música. Ela tinha um pai que havia lutado na guerra, mas, ao retornar, ele se tornou o que era, ou seja, um grande pianista que tocava frequentemente no rádio de Viena. E ela, desde a infância, fazia parte de um coral, tocava piano e se preparava para dar seu primeiro recital. Seu pai morreu quando ela tinha onze anos. Ela está voltando da escola, o piano desapareceu, e sua mãe disse: "Ficamos sem dinheiro, eu vendi o piano". Então sua carreira foi liquidada.

IG: Com exceção de Ilse, alguma de suas mulheres não pediu para você escrever sobre ela.

SD: Não. Pelo contrário. ELA para quem eu simplesmente não queria dar um primeiro nome, ou mesmo um pseudônimo, disse: "Você é um usurpador, Doubrovsky, sempre se apropriando da vida dos outros." Você sabe, eu sempre gostei de mulheres mais jovens que eu. É muito trivial e nada original. O que é diferente dos meus relacionamentos com minhas filhas. Elas significam muito para mim. E, curiosamente, esses são sentimentos sobre os quais não deveria estar falando. São questões muito profundas e ambivalentes do início de suas vidas. Como minha esposa cuidava de crianças, porque era considerado o papel das mulheres na época, ao mesmo tempo, contudo, ela queria fazer um doutorado em Ciência Política, ela estava matriculada na Universidade de Harvard, tinha um professor notável do qual me falava que se chamava Henry Kissinger e um economista prodigioso chamado John Galbraith. Assim, minha esposa costuma dizer às minhas filhas: "Seu pai deixou para mim o papel de criar vocês." Mas agora vejo que minhas duas filhas realmente me amam. É por isso que eu também as amava [...]. Caso contrário, as crianças não nos amam se não forem amadas. Dar e receber. Se eu analisar, minhas filhas foram o que me trouxe de volta à infância [...]. (GRELL, 2009, p. 13-14).¹⁴

14. "IG: Vous avez pris aussi des femmes fragiles, à part Rachel.

SD: Ma première femme était une femme solide, rationnelle [...]. Elle est la mère de mes deux filles. C'était une femme remarquablement intelligente, qui s'intéressait moins à la littérature qu'à la politique. Et on avait des rapports complexes. Enfin...

IG : Ensuite, c'étaient des femmes *borderline*.

SD: Ilse et Elle de *L'Après vivre*, étaient alors des femmes, dont la vie personnelle ne s'était pas accomplie, ni par la maternité, ni par le métier ou la productivité. Le cas d'Ilse, était un cas dans *Le livre brisé* tout à fait pathétique. C'était une femme qui était extrêmement, comme beaucoup d'Autrichiennes, douée pour la musique. Elle avait un père qui avait fait la guerre, mais à son retour, il est redevenu ce qu'il était, c'est-à-dire un grand pianiste qui jouait souvent à la radio de Vienne. Et elle, dès son enfance, elle était dans une chorale, elle jouait du piano et elle se préparait à donner son premier récital. Son père meurt quand elle a onze ans. Elle revient de l'école, le piano a disparu, et sa mère a dit : "On n'avait plus d'argent, j'ai vendu le piano." Alors sa carrière était liquidée.

IG : À part Ilse, aucune de vos femmes ne vous a demandé d'écrire sur elle.

SD: Non. Au contraire. ELLE a qui je n'ai justement pas voulu donner de prénom, ni même de pseudonyme, disait : "T'es un charognard, Doubrovsky, toujours à prendre la vie des autres." Vous savez, j'ai toujours aimé les femmes plus jeunes que moi. C'est très banal et n'a rien d'original. Ce qui est différent, ce sont mes rapports avec mes filles. Elles comptent énormément pour moi. Et, très curieusement, c'est même des sentiments dont on ne devrait

Direcionando a entrevista para *Le Livre brisé*, Grell pergunta a Doubrovsky o porquê de ele apresentar seu personagem no romance, Serge Doubrovsky, como um homem monstruoso. Seria tal postura uma tentativa de se exercitar para trazer à superfície o pior e o melhor do homem ou a criação do personagem o excederia em algum momento? Que limites Doubrovsky se permite por escrito? (GRELL, p. 26), Doubrovsky lhe responde que

[...] é verdade que essa escrita pode atingir espíritos facilmente chocáveis. **Você pode contar histórias, mas não deve falar de si mesmo.** Há um limite que não deve ser excedido. Vou citar um exemplo pessoal. Meu livro *Un amour de soi* foi apresentado a uma das principais editoras parisienses e entregue às mãos de um leitor profissional. Essa pessoa me disse: “Olha, nós não podemos publicá-lo, não porque é ruim, mas você entende, você está chamando o herói de seu livro de S. Doubrovsky. Se você o tivesse chamado Jacques ou Michel, poderíamos publicar, mas você fala de si mesmo e ainda conta coisas sobre outras pessoas que... Não podemos...” Este lado chocante, acho que é absolutamente essencial na autoficção.

Digamos que meus únicos limites sejam ditados para mim pelos relacionamentos com os outros, e em particular com uma mulher. Todos os meus livros, até agora, são a história da perda de uma mulher. Minha mãe em *Fils*, a que eu chamei Rachel de *Un amour de soi*, Ilse, cujo nome é verdadeiro no *Livre quebrado*. Penso que a acusação de muitas pessoas de que “falar de si mesmo é narcisista, sem vergonha” são considerações que não me interessam e que não considero absolutamente. Acredito que você tem que ter coragem, se escrever, para revelar sua própria verdade e a dos outros, porque você não mora sozinho em uma ilha. Não pode haver apenas autoficção, também há heteroficção. Então isso é realmente um problema. Ficção de eventos e fatos estritamente reais. Os limites são aqueles que se relacionam com os outros. Até que ponto temos o direito de fazê-lo, não conheço os limites precisos. Quando falamos sobre nós mesmos, quando nos colocamos na ficção ou narrativa em geral, necessariamente incluímos outros. Rousseau não queria que suas *Confissões* fossem publicadas durante sua vida. A maioria das memórias de Chateaubriand foram publicadas após sua morte. No meu caso, não só o SD não está morto, mas as pessoas sobre quem você escreve, você e os outros, são pessoas vivas. **Existe, portanto, o problema da transgressão da privacidade. É um problema legal, moral, ético.** Podemos falar de nós mesmos com toda a nossa baixaza, mostrando os lados repulsivos, brutais e sórdidos que podemos ter quando envolvemos o outro?

pas parler. Ces ont des rapports très profonds, et qui étaient très ambivalents au début de leur vie. Parce que ma femme s'occupait des enfants, comme on considérait que c'était le rôle de la femme à l'époque, mais en même temps, elle voulait faire un doctorat de Sciences Politiques, elle était inscrite à l'Université de Harvard, elle avait un professeur remarquable dont elle me parlait, qui s'appelait Henry Kissinger et un économiste prodigieux qui s'appelait John Galbraith. Alors ma femme dit souvent à mes filles : "votre père m'a laissé tout le soin de vous élever." Mais maintenant je vois que mes deux filles m'aiment vraiment. Alors c'est donc que je les ai aimées [...]. Autrement les enfants ne nous aiment pas, s'ils ne sont pas aimés. Give and take. Si je réfléchis, mes filles étaient ce qui me ramenait en enfance moi-même."

Tentei resolver esse problema pedindo a Ilse que fosse minha revisora do *Livro quebrado*. Terminei o livro quando estava na América, ela ficou na França e enviei os capítulos para ela, como estavam escritos, dizendo: “Se há algo que você não pode suportar, eu não vou publicá-lo.” Ela teria, portanto, a oportunidade de decidir o que é publicável ou não. Liguei para ela alguns dias antes de sua morte, depois de ter enviado a ela, como um imbecil, o capítulo “Bebendo”, que contava sobre o aspecto miserável de sua vida, seu alcoolismo, do qual ela e eu também havíamos sofrido. Ela disse: “Sabe, você foi duro comigo.” Queríamos conversar sobre isso, mas ela nunca chegou a Nova Iorque desde que foi encontrada morta no quarto que havia alugado na minha ausência em Paris. Ela estava morta, e eu publiquei. É um direito que me dei [...] (GRELL, 2009, p. 25-26; grifos meu).¹⁵

Curioso é que Doubrovsky fala de limites, problemas de transgressão da privacidade, mas decidiu escrever sobre a personagem Ilse, cujo nome era o mesmo de sua esposa, relatando os problemas com a bebida. Ele não pensou que, mesmo numa leitura solitária, a narrativa poderia provocar em Ilse uma forte reação emocional? Doubrovsky orienta que se deve contar histórias, mas não se deve falar de si mesmo. Ora, por mais que mantenha a homonímia de seus “heróis”, ao retratar seus persona-

15. “Il est vrai que cette écriture peut heurter des esprits facilement choquables. On peut raconter des histoires, mais il ne faut pas parler de soi. Il y a une limite qu’il ne faut pas dépasser. Je citerai un exemple personnel. Mon livre *Un amour de soi* avait été présenté à un des grands éditeurs parisiens, il est passé entre les mains d’un lecteur professionnel. Cette personne m’a dit : “Écoute, on n’a pas pu le prendre, non pas parce qu’il est mauvais, mais tu comprends, tu appelles le héros de ton livre S. Doubrovsky. Si tu l’avais appelé Jacques ou Michel, on aurait pu, mais tu te racontes et tu racontes quand même des choses sur toi et sur les autres qui... On peut pas...” Ce côté choc, je crois qu’il est absolument essentiel dans l’autofiction.

Disons que mes seules limites mes ont dictées par les relations à autrui, et en particulier à une femme. Tous mes livres, jusqu’à présent, sont l’histoire de la perte d’une femme. Ma mère dans *Fils*, celle que j’ai appelée Rachel dans *Un amour de soi*, Ilse, dont c’est le nom réel, dans *Le livre brisé*. Je crois que l’accusation que font beaucoup de gens que “parler de soi, est narcissique, impudique”, ce sont des considérations qui ne m’intéressent pas et dont je ne tiens absolument aucun compte. Je crois qu’il faut avoir le courage, si l’on écrit, de révéler sa propre vérité et aussi celle des autres parce qu’on ne vit pas seul sur une île. Il ne peut pas y avoir simplement autofiction, il y a aussi l’hétérofiction. Alors cela pose effectivement problème. Fiction de faits et d’évènements strictement réels. Les limites sont celles qui concernent d’autrui. Dans quelle mesure a-t-on le droit de le faire, je ne sais pas les limites précises. Lorsqu’on parle de soi, lorsqu’on se met en fiction ou en récit d’une manière générale, on inclut forcément les autres. Rousseau ne voulait pas que ses *Confessions* soient publiées de son vivant. La plus grande partie des *Mémoires de Chateaubriand* a été publiée après sa mort. Dans mon cas, non seulement SD n’est pas mort, mais les gens sur lesquels on écrit, soi-même et autrui, sont des gens vivants. Se pose donc le problème de transgression de la vie privée. C’est un problème juridique, moral, éthique. Peut-on parler de soi avec toutes ses bassesses, en montrant les cotes répugnantes, brutaux, sordides que l’on peut avoir soi-même lorsque cela implique l’autre?

J’ai essayé de résoudre ce problème en demandant pour *Le livre brisé* à Ilse d’être ma correctrice. J’ai fini le livre quand j’étais en Amérique, elle était restée en France et je lui envoyais les chapitres à mesure qu’ils étaient écrits en lui disant : “S’il y a quelque chose que tu ne peux pas supporter, je ne le publierai pas.” Elle aurait donc eu la possibilité de décider de ce qui est publiable ou non. Je l’ai eu au téléphone quelques jours avant sa mort après lui avoir envoyé par la poste, comme un imbecile, le chapitre “Beuveries” qui racontait l’aspect misérable de sa vie, son alcoolisme, dont elle et moi aussi avons énormément souffert. Elle m’a dit: “Tu sais, tu as été dur avec moi.” On voulait en parler mais elle n’est jamais arrivée à New York puis qu’on l’a retrouvée morte dans la chambre qu’elle avait louée en mon absence à Paris. Elle était morte, et je l’ai publié. C’est un droit que je me suis donné.”

gens alheios, como Ilse, a regra não parece ser a mesma. Em um primeiro momento pensei que Doubrovsky não tivesse se preocupado com a família da ex-esposa, que teria acesso ao livro publicado depois de sua morte. Doubrovsky de fato pensou na família. Acreditou, contudo, que por não falarem francês, já que eram austríacos, não saberiam da história. Sua posição me parece um pouco contraditória em relação ao que ele defende. Pode-se narrar o outro, desde que esse outro não seja ele mesmo ou até mesmo suas filhas. Afinal, como ele reafirma, Serge Doubrovsky não é ele, é um eu da ficção em busca de verdades.

Conclusão

Quase ao final da entrevista Grell questiona Doubrovsky se o mito de Narciso lhe diz algo. Ele prontamente responde que não. Para ele, o eu é apenas um tema que utiliza em suas obras de forma “obsessiva”. Se Doubrovsky seria um tipo de “Narciso”? Ele discorda. Para o escritor, falar de si mesmo é falar dos relacionamentos que ele tem com os outros. Quando falamos de nós, falamos de outros, segundo Doubrovsky. E arremata: não moramos verdadeiramente sozinhos em casa (GRELL, p. 30). A entrevistadora, todavia, insiste:

IG: Se na autoficção é autorizado se colocar como modelo no sentido da pintura, em qual medida podemos nos autorizar a colocar todas as pessoas que fazem parte de nossas vidas como sendo outros personagens? Não há nisso uma dificuldade moral ou intelectual?

SD: Certamente existem dificuldades morais e éticas. Eu preferiria dizer ética. Em uma das entrevistas que dei para uma revista americana, que reli recentemente, eu disse: “Escrever é um ato muito imoral.” O que quero dizer é uma escolha a ser feita constantemente; citarei um exemplo de um autor ou autora cujo nome certamente não darei, que me disse que também fazia autoficção, ela, ao escrever um livro sobre seus relacionamentos com o marido e a vida familiar, o entregou para o marido ler. O marido disse-lhe: “Seu livro é excelente, é um texto muito bonito; se você o publicar, eu a deixarei”. Então ela disse “eu amo meu marido” e colocou o texto em uma gaveta. Este é um caso que me parece exemplar, há escolhas a se fazer, riscos a assumir. Às vezes há uma transgressão. Rousseau e Chateaubriand foram publicados anos após sua morte. Mas quando você publica em vida, sobre os vivos, sobre os outros com quem você tem relacionamentos, há inevitavelmente riscos. Podemos ser processados [...]. A escritora de quem eu estava falando preferia o marido ao invés do texto, então ela não o publicou. Não há regra geral. Acho que dissemos ontem que, sobre esse problema, na maioria dos casos, tentei fazer meus livros com o consentimento de outras pessoas. Com Ilse, eu disse que enviaria os capítulos para ela enquanto escrevia. Ela os releu. No capítulo “Aborto” do *Livro Quebrado*, ela me disse: “Isso me comoveu muito: você sentiu a situação.” Então eu a enviei o capítulo “Beber” e ela me disse: “Da mesma forma...”

IG: Você tinha sido forte.

SD: Foi muito forte. Eu disse a ela: “Olha, eu lhe disse que não publicarei algo se você não quiser.” Ela disse: “Vamos conversar sobre isso em Nova Iorque.” Enquanto isso, ela bebeu um litro de vodca, com sete gramas de álcool no sangue, ela morreu.

Quem escreve na veia da autoficção, necessariamente, mistura outros com a sua vida e há uma espécie de transgressão [...]. Então, sim, há uma questão ética, um compromisso pessoal. Eu disse que *Un amour de soi* era um acerto de contas. Lá, eu não perguntei à pessoa se ela gostou ou não. Eu sei que no começo ela estava muito magoada, furiosa. Nós nos vimos e nos reconcilhamos (GRELL, 2009, p. 30-31).¹⁶

Para Doubrovsky, talvez a autoficção seja muito mais do que a sombra de uma imagem refletida no lago. Ainda que negue ser Narciso, um obcecado pelo próprio reflexo, Doubrovsky não deixa de estar entorpecido pelas águas cristalinas como um todo. A atitude de publicar *Le Livre brisé*, após o suicídio de Ilse, me leva a suspeitar que o “pai da autoficção” não estava preocupado com o efeito da leitura em quem estava implicado no romance. A hipótese é de que sua única preocupação parecia ser com a própria imagem. Dessa forma, Doubrovsky não deixa de ser também um tipo de Narciso, cuja sede de escrita somente é aplacada ao beber da fonte da autoficção.

16. **IG: Si dans l'autofiction, on s'autorise à prendre soi comme modele dans le sens pictural, dans quelle mesure on peut s'autoriser à prendre tous les gens qui font partie de sa vie comme étant d'autres personnages? Est-ce que là, il n'y a pas une difficulté morale ou intellectuelle ?**

SD: Il y a certainement des difficultés morales, éthiques. Je préférerais dire éthique. Dans une des interviews que j'ai donnée, que j'ai relue récemment, pour une revue américaine, je dis: “Écrire est un acte très immoral.” Ce que je veux dire, c'est un choix à faire sans cesse, je citerai un exemple d'un auteur ou d'une auteure dont je ne donnerai certainement pas le nom, qui me disait qu'elle faisait aussi des autofictions, elle avait écrit un livre sur ses rapports avec son mari et sa vie de famille, elle l'a donné à lire à son mari. Son mari lui a dit: « Ton livre est excellent, c'est un très beau texte, si tu le publies, je te quitte ». Alors elle a dit « J'aime mon mari », donc elle a range son texte dans un tiroir. Voilà, cela c'est un cas qui me paraît exemplaire, il a des choix à faire, des risques à prendre. Il y a parfois une transgression. Rousseau, Chateaubriand furent publiés des années après leur mort. Mais quand on publie de son vivant, sur du vivant, sur autrui, avec lequel on a des rapports, forcément, il y a des risques. On peut être poursuivi [...]. L'écrivaine dont je parlais préférait son mari à son texte, dont celle ne l'a pas publié. Il n'y a pas de règle générale. Je crois que nous avons dit hier qu'à propos de ce problème-là, j'ai essayé dans la plupart des cas de faire mes livres avec le consentement d'autrui. À Ilse, j'avais dit que je lui en verrais les chapitres à mesure que j'écrirais. Elle les relisait. Sur le chapitre “Avortement” du *Livre brisé*, elle m'a dit: “Ça m'a beaucoup ému : Tu as bien senti la situation.” Puis je lui ai envoyé le chapitre “Beuveries”, là elle m'a dit: “Quand même...”

IG: Vous y aviez été fort.

SD: C'était trop fort. Je lui ai dit: “Écoute, je t'ai dit que je ne publierai pas quelque chose si tu ne veux pas.” Elle m'a répondu: “On en reparlera à New-York.” Entre-temps, elle a bu un litre de Vodka, avec sept grammes d'alcool dans le sang, elle est morte.

Toute personne qui écrit dans la veine de l'autofiction, forcément, mêle autrui à sa vie et il y a une sorte de transgression [...]. Donc oui, il y a une question éthique, un engagement personnel. J'ai dit qu'*Un amour de soi* était un règlement de comptes. Là, je n'ai pas demandé à la personne si cela lui plaisait ou non. Je sais qu'au début elle a été très blessée, furieuse. Nous nous sommes revus et réconciliés.

Referências

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. II; Petrópolis: Vozes, 1987.
- CARVALHO, R. N. B. de. (2010) *Metamorfoses em tradução*. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento – Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. [S.L.]: Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*, coll. « Folio », Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *Fils*. Paris: Galimard, 2001.
- _____. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.
- _____. O último eu. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Org. e sel. de Manoel Barros da Motta. Trad. de Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Col. Ditos e Escritos; v. V).
- FREUD, S. [1914]. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. 1. ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIV, p. 85-119.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.
- GRELL, Isabelle « *La madeleine à l'envers : entretien avec Serge Doubrovsky* », Australian Journal of French studies, vol. XLVI, n° 1-2, janvier-août 2009, p. 3-30.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 15-57.
- LAFERRIÈRE, D. *Journal d'un écrivain en pyjama*. Paris: Grasset, 2013. p. 165.
- LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero?. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 13-47.
- _____. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PIVOT, Bernard. « Qu'est-ce qui ne va pas? », *Apostrophes*, émission du 13 oct. 1989, Paris: Antenne 2, 1h 23min 45s.
- ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Confissões*. Tradução e prefácio de Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.
- _____. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.