A possibilidade da carta pessoal como indício de estética autoficcional[1]

The possibility of the personal letter as an indication of autofictional aesthetics

Edson Ribeiro da Silva[2]

Resumo: O presente trabalho observa a carta pessoal como uma forma específica de estabelecimento de pacto de leitura, feito com um leitor-ideal particular. Se as mídias atuais permitem que biografemas sejam reconhecíveis pelo leitor, em épocas passadas o estabelecimento de um pacto ambíguo dependia de escritas de si, como a carta pessoal e o diário íntimo. Tomam-se como exemplos de estabelecimento de pactos de leitura particulares algumas cartas de Katherine Mansfield, Clarice Lispector e, com menos ênfase, Sylvia Plath. Mansfield e Plath também recorrem ao diário como possibilidade de pactos futuros. O pacto de leitura que se estabelece nas cartas, já como projeção da obra literária, procura indicar modos de reconhecimento da ancoragem autobiográfica. Já o diário feito para ser lido projeta um leitor-ideal futuro. A estética autoficcional é marcada pelo engajamento como desvelamento do autor.

Palavras-chave: Autoficção. Pacto de leitura. Carta pessoal. Engajamento.

Abstract: This work observes the personal letter as a specific form of establishing a reading pact, made with a particular ideal reader. If current media allow biographemes to be recognizable by the reader, in past times the establishment of an ambiguous pact depended on self-writing, such as personal letters and intimate diaries. Examples of establishing private reading pacts include some letters from Katherine Mansfield, Clarice Lispector and, with less emphasis, Sylvia Plath. Mansfield and Plath also use the diary as a possibility for future pacts. The reading pact established in the letters, already as a projection of the literary work, seeks to indicate ways of recognizing the autobiographical anchoring. The diary made to be read projects an ideal future reader. Autofictional aesthetics is marked by engagement as the author's unveiling.

Keywords: Autofiction. Reading pact. Personal letter. Engagement.

---

[1] Artigo publicado com fomento de Bolsa CNPq/Capes. Autor pós-doutorando pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa de pós-doutorado sênior, pelo CNPq, edital 31/2023.

[2] Pós-doutor e doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade), em Curitiba, Paraná. Autor de artigos e de obras teóricas, como *A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa* e *A enunciação em A hora da estrela*, dos livros de contos *Diferenças iguais* e *Trevas contadas* e do romance *Morrer de novo*. E-mail: edribeiro@uol.com.br. ORCID

Introdução

Autoficção é um fenômeno ambíguo como a própria noção de pacto de leitura que o originou e que tem sido usada para delimitá-lo. A teoria a respeito do fenômeno e do conceito que o define não encontrou ainda exatamente aquele elemento a partir do qual a obra autoficcional possa ser definida como tal. Já a relação entre o autor de autoficção e seu leitor é menos problemática, pois repousa sobre o pacto de leitura. As discrepâncias teóricas resultaram no alargamento do conceito, que na sua origem delimitava com precisão o que era autoficção. Esse alargamento tem levado a maioria dos teóricos a chamar de autoficção obras que há muito já eram definidas como ficção autobiográfica. Também tem levado a teoria a chamar de gênero o que se trata de uma estética ou de uma modalidade; ou seja, a mesma imprecisão que ocorre quando parte da teoria fala do fantástico.

Autoficção não é um gênero, como o fantástico também não é. As obras autoficcionais assumem-se como configuradas em gêneros canônicos, como romance, conto, novela, entre outros. Os autores precisam insistir que suas obras são, por exemplo, romances, como tem ocorrido com Annie Ernaux, Patrick Modiano, Milton Hatoum e Ricardo Lísias, tantas vezes tratados como memorialistas ou ensaístas. Da mesma forma, o conceito de ficção autobiográfica já existia e havia sido abordado, por exemplo, por Philippe Lejeune (2008) no conhecido ensaio "O pacto autobiográfico", de 1973.

De um modo mais abrangente, os teóricos da autoficção têm adotado a ideia de que ela demanda um pacto de leitura específico, que já foi definido de diversas formas, como oximórico, anfibológico, ambíguo, para que se insistisse na junção entre autobiografia e ficção como o ponto de convergência entre obras autoficcionais. O reconhecimento de um pacto de leitura que torne oscilante o reconhecimento da natureza do narrado como biografema ou como invenção do imaginário torna-se problemático quando se inclui no âmbito das obras autoficcionais algumas criadas antes da invenção do conceito por Serge Doubrovsky, em 1977. O reconhecimento do biografema, pelo leitor, exige dele o conhecimento de dados da vida do autor. Algo que torna um engano considerar autores cujas vidas são pouco conhecidas do leitor, tantos deles estreantes, como aptos a requerer dele um pacto de leitura autoficcional, ou seja, ambíguo.

A possibilidade de autores que escreveram antes da criação do conceito ou antes de tornarem-se conhecidos configurarem pactos autoficcionais fica sendo mais problemática quando se percebe que inúmeras obras foram tendo seu pacto de leitura alterado ao longo dos anos. A partir do momento em que

os biografemas vão se tornando conhecidos, o leitor passa a reconhecê-los em obras que, na origem, não poderiam ambicionar esse reconhecimento.

Existem casos recorrentes de autores que estabeleciam pactos de leitura particulares, com pessoas próximas, que conheciam seus biografemas quando serviam de material para narrativas ficcionais. O escritor de autoficção contemporâneo já foi definido por Diana Klinger (2012) como "performático", porque ele faz uso de inúmeras mídias para tornar seus biografemas conhecidos. A possibilidade de autores de épocas anteriores ao surgimento do conceito, nas quais já havia obras autoficcionais, de estabelecer pactos ambíguos, ficava limitada a meios de comunicação que circulavam em espaços íntimos. A carta era o meio privilegiado para que determinados autores, interessados no reconhecimento da natureza memorialística de alguma obra em elaboração ou lançamento, pudessem torná-la evidente para pessoas próximas. Autores trocavam cartas com outros escritores ou pessoas íntimas, onde falavam da elaboração de obras, quase sempre interessados em preparar o outro como leitor-ideal de seu texto. Aparecem nelas informações chamando a atenção para a ficcionalização da memória. Percebe-se a intenção de se estabelecer um pacto de leitor particular, específico para esse leitor-ideal. Outro meio recorrente é a elaboração de um diário pessoal, em que ficam evidentes as intenções de se chegar a um leitor futuro, que possa fazer da leitura da intimidade um arquivo de biografemas. A possibilidade de se projetar um leitor-ideal para depois da própria morte fica evidente quando se leem diários de escritoras como Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Sylvia Plath. O teor das informações, a preocupação em explicá-las de um modo desnecessário para quem escreve apenas para si, tudo aponta para um direcionamento a um leitor futuro. As mesmas autoras mantinham correspondências com pessoas com quem podiam falar das tanto das próprias obras como da vida privada. Em Mansfield e Plath, essas correspondências tencionam criar pactos autoficcionais privados; em Woolf, isso não ocorre, pois a autora não adotava essa estética. Outro caso que ilustra o procedimento são algumas cartas de Clarice Lispector, já nos últimos anos de vida, quando sua obra assume a preocupação com um desvelamento do trabalho do autor, como engajamento.

A carta e o diário são recursos de construção de pactos de leitura. A atitude torna complexo considerar obras como os contos da trilogia familiar, de Mansfield, ou o romance *A redoma de vidro*, de Plath, como autoficcionais. Neles, é evidente a recorrência de procedimentos que a autoficção recente utiliza e que são largamente abordados pela teoria. No entanto, eles podem ser assumidos como autoficcionais para o leitor em geral apenas

após essas escritas íntimas tornarem-se públicas. O mesmo pode ser dito de inúmeros contos que Lispector havia publicado na década de 60, antes de assumir uma atitude performática nas suas crônicas. Antes, sua escrita era engajada, mas não autoficcional. As cartas servem para que tais autoras construam pactos autoficcionais restritos e já sejam paradigmas de procedimentos estéticos que a teoria abordaria a partir da criação do conceito. A autoficção ilustra uma atitude engajada, em que os autores desvelam-se, seja pela recorrência da primeira pessoa ou do comentário.

Pacto de leitura e autoficcionalidade

O conceito de autoficção foi inventado em 1977, por Serge Doubrovsky, como uma possibilidade de desdobramento da teoria de Philippe Lejeune sobre os dois pactos de leitura abordados em "O pacto autobiográfico". É conhecido o fato quando se fala do conceito de autoficção: Lejeune havia estabelecido dois tipos de pacto de leitura para a narrativa literária: o pacto autobiográfico, que se refere à narrativa de fatos da vida do autor, definidos como verdadeiros ou reais; e o pacto romanesco, termo que Lejeune utiliza para se referir à narrativa ficcional, no sentido de fatos inventados. Lejeune aborda a identidade entre autor, narrador e personagem como elemento indispensável do pacto autobiográfico; no pacto romanesco, a identidade de nomes poderia ocorrer, mas o teórico afirma não conhecer exemplo. Para provar que seria possível a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem no romance, Doubrovsky elaborou *Fils* e o definiu, na contracapa, como "autoficção" (Lejeune; Colonna, 2014, p. 22), forma híbrida de pacto, porque o texto é a mistura de biografemas com invenção ficcional, e é narrado em primeira pessoa por um narrador-protagonista com o mesmo nome do autor. Doubrovsky estabeleceu, assim, os dois requisitos da obra autoficcional: possuir um pacto de leitura híbrido, que Manuel Alberca (2007) define como "ambíguo", e a identidade onomástica autor-narrador-personagem.

Assim que o conceito passou a ser objeto de atenção e de teorização, ele foi sendo modificado. Teóricos franceses, sobretudo Vincent Colonna e Philippe Gasparini, estenderam o conceito e o procedimento a obras anteriores a Doubrovsky. A autoficção perdeu, em pouco tempo, a exigência da identidade onomástica. Colonna (2014) criou uma tipologia para a autoficção (fantástica, biográfica, intrusiva, especular), em que já não se percebe a noção de pacto ambíguo; sua atenção recai sobre o reconhecimento de biografemas, mesmo que apareçam de modo muito tênue e não sejam configuradores da narrativa. O biografema não é suficiente para constituir um pacto de leitura

no qual o leitor precise estar de posse do reconhecimento daquele. Ou seja, Colonna faz com que a autoficção se identifique com o que Lejeune (2008, p. 31) havia chamado de "ficção autobiográfica". Em sua tese *A autoficção: ensaio sobre a ficcionalização de si*, de 1989, Colonna (2025, p 236s) recua a períodos onde não havia como o leitor dispor de informações sobre os autores que lia, mas considera estes como produtores de autoficção porque hoje ele próprio dispunha daquelas. Essa contradição do teórico foi sendo cada vez mais assimilada pela teoria posterior. A posição oposta à de Colonna é a que enxerga a autoficção como gênero e reconhece como tal obras exacerbadamente ancoradas na memória como portadora de fatos reais.

Essas duas posições têm feito da autoficção um conceito transitório, a ser abandonado assim que obras de autores como Ernaux e Modiano forem tratadas de modo mais hegemônico como romances e não autoficções. Isso ocorre porque a posição que reconhece toda ficção autobiográfica como autoficcional já a identifica pelos gêneros canônicos que a configuram.

Uma posição conciliadora seria o modo como o linguista John R. Searle (2002), no ensaio "O estatuto lógico do discurso ficcional", aborda o conceito de ficção. Para Searle, existe o discurso assertivo, que se compromete com o leitor a narrar fatos reais e dispor de meios de comprovar sua verdade, enquanto o discurso ficcional não assume compromisso com essa possibilidade ou com a necessidade de comprovação, mesmo quando narra fatos reais. O texto ficcional pode narrar apenas fatos reais; o que o diferencia da asserção é o pacto de leitura. Os dois tipos se baseiam em convenções, que o leitor reconhece ao assumir o pacto proposto pelo autor. Tomando-se essa ideia de Searle como modelo, a ficcionalidade repousaria no reconhecimento do gênero do texto como historicamente convencionado, possuindo uma configuração específica. Assim, um romance pertenceria a um discurso ficcional mesmo quando narra apenas fatos reais. A ficcionalidade em uma narrativa de fato real repousaria na configuração do gênero e não na natureza do narrado. Ou seja, o leitor precisaria reconhecer como romances obras como *A noite da espera*, de Milton Hatoum, *Bambino a Roma*, de Chico Buarque, ou *A vergonha*, de Annie Ernaux, mesmo reconhecendo que se trata de narrativas de fatos reais. Os biografemas devem ser conhecidos do leitor, mas o autor se situaria numa espécie de relativismo quanto a provar que seu texto se compõe deles. Há graus evidentes de investimento do autor na explicitação dessa natureza. Mas é inegável que a autoficção atual é performática. A possibilidade de investimentos no reconhecimento de biografemas em autores anteriores ao conceito é sintoma de uma intencionalidade já autoficcional, que gera especificidades estéticas, como o engajamento.

A carta e o diário como possibilidades de pacto de leitura

A carta pessoal é uma possibilidade incipiente de estabelecimento de pacto de leitura. Um modo limitado de um autor ser performático, expor a ancoragem memorialística de alguma obra, como uma intencionalidade que não pode expandir-se para o leitor em geral. Essa intencionalidade é dirigida a um provável leitor-ideal, aquele com quem se estabelece um pacto de leitura já autoficcional.

Na literatura brasileira, é conhecido o caso de Graciliano Ramos, ao elaborar os contos que resultaram no livro *Infância*. Graciliano concebeu onze contos durante um banho, todos de base memorialística, já tendo ele inclusive definido seus nomes. Escreveu uma carta para a esposa, que estava vivendo distante, na qual mostra entusiasmo por ficcionalizar fatos da infância. Publicou os contos em jornais. Ao decidir juntá-los em livro, preferiu escrever mais doze, que dessem começo e fim aos já escritos. Os textos deixaram de ser contos e se tornaram capítulos de uma autobiografia. Ou seja, o pacto de leitura mudou, deixou de ser o da ficção. Quando algum dos capítulos é publicado como conto, o pacto já não é mais ficcional, mas autoficcional, pois o leitor atual sabe tratar-se de texto de natureza autobiográfica. É um exemplo que demonstra o quanto Searle é perspicaz.

As cartas eram recursos recorrentes entre escritores. A extensa correspondência de Clarice Lispector evidencia que ela recebia cartas de escritores como Fernando Sabino e Rubem Braga, que costumavam falar de obras em andamento e pedir opiniões a respeito. Nota-se uma necessidade, em tais amigos escritores, de estabelecer pactos de leitura com uma leitora-ideal. Mas a autora era, muitas vezes, evasiva nas suas respostas. Como ela afirmou em carta ao filho Paulo, que morava fora do país, em 1968: "Sou tão preguiçosa para escrever cartas que até para você eu adio. Eu telefonei porque não aguentei de saudade. Se não fosse caro, eu todas as semanas falaria com você" (Lispector, 2015, p. 411). É recorrente que ela fale de suas obras de modo depreciativo, como em outra carta ao mesmo filho, falando sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969:

> Hoje, dia seguinte de sua partida, domingo, ocupei-me o tempo todo para disfarçar a saudade. Acabei de copiar o resto do livro, e certamente amanhã mesmo telefono para a Editora Sabiá pedindo que mandem buscar. Se o livro é bom? Eu acho ele detestável e malfeito, mas as pessoas que o leram acham-no bom (Lispector, 2015, p. 325).

A autora falava de seus livros, às vezes justificando seus procedimentos. Mas era recorrente que falasse de sua presença como autora que se desvela, mas não que se representa em personagens. Exemplo disso está numa carta, de 1956, que responde a Fernando Sabino sobre as sugestões que ele fizera aos originais de *A maçã no escuro*:

> *1) Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar "minha vida" com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi "separar-me" com "eu" dos "outros". (Está confuso?) Hesitei muito em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me atrair), mas de repente me deu uma espécie de rebeldia e uma espécie de atitude de "todo mundo sabe que o rei está nu, por que então não dizer?" – que, na situação particular, se traduziu como: "Todo mundo sabe que 'alguém' está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo?"* (Sabino; Lispector, 2011, p. 131. Grifos dos autores).

Um pacto explicitamente autoficcional ocorreu mais tarde. Ela passou a falar da natureza autoficcional de seus contos quando, em algumas cartas, após ter um espaço para publicar crônicas, onde era performática, falava de si. Algumas crônicas deram origem, em 1973, ao livro *Água viva*, em que Lispector já assumia procedimentos recorrentes na autoficção. A partir desse livro, a autoficcionalidade tornou-se uma marca, em obras como *Um sopro de vida* e contos de *A bela e a fera*. Lispector passa a tratar dessa incursão pelo fato real em cartas à amiga Nadia Batella Gotlib, também crítica e organizadora de suas últimas publicações. Nesse momento de sua produção, o leitor-ideal de Lispector já dispunha largamente de biografemas capazes de gerarem pactos autoficcionais e fazerem com que contos mais antigos, tais quais "Felicidade clandestina" e "Tentação", pudessem ser lidos como estéticas autoficcionais. A interrogação que fica é se a autora precisava desse pacto em relação a obras mais remotas ou se a mudança de pacto é consequência do reconhecimento de sua personalidade e biografia.

Clarice Lispector reconhecia em sua obra a semelhança com os procedimentos estéticos de Katherine Mansfield. Chegou a traduzi-la. A escritora neozelandesa faleceu em 1923, com pouco mais de trinta anos. Publicou poucos livros, mas manteve um diário por muitos anos. E se correspondia com pessoas próximas, de modo recorrente. A publicação de seu diário, em 1927, iluminou aspectos de sua produção, à que a de cartas serviu como acréscimo. Mansfield costumava falar das obras em andamento. Passou a escrever sobre elas com mais afinco ao saber da tuberculose e sofrer limita-

ções quanto a práticas sociais. Em carta de 1922, para a escritora sul-africana Sarah Gertrude Millin, Mansfield (2025, s/p.) reforça a memória como inspiração para sua literatura:

> Acho que o único modo de vida para um escritor é recorrer à sua vida familiar real – descobrir nela o tesouro, assim como fez Olive Schreiner [...]. Nossa vida secreta, a vida a que voltamos repetidas vezes, a vida do "você se lembra?" é sempre o passado. E o curioso é que se descrevemos isto que nos parece tão intensamente pessoal, outras pessoas dele se apropriam e o compreendem como se fosse delas.

A possibilidade de um outro se apropriar da memória do escritor é uma sugestão de pacto próximo do que intenciona o autor de autoficção. Tornar possível ao leitor a depreensão da natureza memorialística demanda estratégias de configuração. Em uma entrada de seu diário, de 1922, Mansfield (2025, s/p.) fala sobre a carta como forma de se chegar à depreensão de intenções de um autor, ao falar sobre Tchekhov, autor fundamental para a estética do conto de atmosfera:

> Portanto, se o Grande Lama do Tibete prometeu ajudar – como pode hesitar? Arrisque! Arrisque tudo! Não dê importância às opiniões dos outros, àquelas vozes. Faça o mais difícil nesta terra para você. Aja por si mesma. Enfrente a verdade.
> Certo, Tchekhov não a enfrentou. Sim, mas Tchekhov morreu. E sejamos honestos, o que sabemos de Tchekhov a partir de suas cartas? Isso foi tudo? É claro que não. Não é de supor que ele tenha tido uma vida inteira de desejos sobre a qual dificilmente se encontra uma palavra? Leiam-se as últimas cartas. Ele abriu mão da esperança. Eliminando-se os elementos sentimentais dessas cartas finais, elas são terríveis. Não há mais Tchekhov. A doença o tragou.

Os imperativos, como conselhos, em um texto de natureza íntima, servem como um indicador de que a autora fazia de seu diário um vestígio de natureza metatextual para a formação de um leitor-ideal futuro, como Tchekhov tencionava nas suas cartas. Vê-se uma relação entre arriscar e ter esperanças quanto ao próprio texto. Há cartas em que Mansfield fala do processo de elaboração de sua trilogia familiar. Nelas, aparecem tanto informações sobre a escritura de tais textos, quanto sobre o impulso autoficcional, que leva o autor de volta ao passado e aos aspectos passionais que persistem no presente. Exemplo disso é uma carta de 1921, escrita da Suíça para a amiga Dorothy Brett:

> Acabei de terminar meu novo livro. Concluído ontem à noite às 10:30. Larguei a pena depois de escrever "Graças a Deus". Gostaria que houvesse um Deus. Tenho desejo de (1) elogiá-lo, (2) agradecer-lhe. O título é *At the Bay*. É o nome de uma longa história incluída no volume – uma continuação de *Prelude*. Cerca de 60 páginas. Trabalhei nela toda a noite passada. Minhas preciosas crianças sentaram-se aqui comigo, jogando cartas. Andei perambulando por toda espécie de lugares – entrando e saindo – espero que seja boa. É o melhor que posso fazer, e todo o meu coração e a minha alma estão na história… todos os seus pedacinhos. Oh, Deus, espero que dê prazer a alguém… É tão estranho trazer os mortos de novo à vida. Lá está a minha avó, de volta à sua cadeira com o tricô cor-de-rosa, ali meu tio anda a passos largos sobre a grama. Enquanto escrevo, sinto: "Vocês não estão mortos, meus queridos. Tudo é lembrado. Eu me curvo diante de vocês. Apago-me para que possam viver mais uma vez por meio de mim, com sua riqueza e beleza." A sensação é a de estar possuída. Depois, o lugar onde tudo acontece. Tentei torná-lo tão familiar para "vocês" quanto é para mim. Conhece os cravos-de-defunto? Sabe daquelas poças de água nas rochas, conhece a ratoeira sobre o peitoril da janela do quarto da lavanderia? Além disso, tenta-se ir mais fundo – falar do ser secreto que todos temos – reconhecer isso. Não devo dizer mais nada a respeito (Mansfield, 2025, s/p).

Ao falar do desejo de tornar o passado "tão familiar para 'vocês' quanto é para mim", Mansfield exibe uma intenção de produzir o reconhecimento da memória, como fato real, nos contos da trilogia. Trata-se, sem dúvida, de um pacto de leitura particular, estabelecido com uma pessoa própria. Uma possibilidade de atitude performática, possível dentro de uma época sem recursos para o autor fazer-se notado pela sua biografia. Mas o plural em "vocês" é sintoma de que a autora não pensava só na amiga. A carta é uma possibilidade para a explicitação de aspectos passionais da memória, enquanto que mídias como o jornal e a revista literária dão maior atenção a aspectos monumentais, como formaturas, casamentos, nascimentos de filhos.

O caso de Sylvia Plath é exemplar de uma passionalidade que estava na obra, mas que, se fosse apreendido em sua complexidade pelo leitor, colocaria a vivência da autora com a depressão e a ideação suicida em uma evidência escandalosa. Ela falava da morte em sua poesia. Mas é em um texto narrativo, em que a relação autor-narrador-personagem é mais complexa que a do autor com o eu-lírico, que Plath pôde ficcionalizar a passionalidade como fato real retido na memória. O ódio pela mãe está no romance *A redoma de vidro*, de 1963, publicado sob o pseudônimo de Victoria Lucas,

semanas antes de seu suicídio. Definido como romance-autobiográfico desde a estreia, o texto evidenciava a natureza memorialística. Mesmo Plath ainda não sendo uma autora muito conhecida, a configuração do romance já deixava transparecer elementos recorrentes na autoficção. No caso específico dela, o diário assume a condição de "garrafa lançada ao mar", de que fala Lejeune (2008, p. 303), tanto que a autora se torna popular após a publicação daquele. Percebe-se que é um texto para um leitor futuro. Existem destaques feitos pela própria autora, para enfatizar aspectos passionais:

> POR QUE NÃO SINTO QUE ELA ME AMA? O QUE ESPERO EXATAMENTE QUE SEJA O "AMOR" POR PARTE DELA? O QUE É QUE NÃO RECEBO E ME FAZ CHORAR? Creio que sempre senti que ela me usa como uma extensão de si mesma; que eu, quando cometo suicídio, ou tento, faço com que ela passe "vergonha", sinta-se acusada. O que é verdade, claro. Trata-se de uma acusação de que seu amor foi ineficaz. (Plath, 2004, p. 519. Grifos do autor).

A falta de amor da mãe e a vergonha que esta sentiu diante da tentativa de suicídio da filha são fatos reais ficcionalizados em *A redoma de vidro*. A dureza da representação faz com que o romance também assuma a condição de garrafa lançada ao mar. O romance sobre a ideação suicida faz da autora-narradora-personagem a vítima, enquanto é a frieza de sentimentos da mãe que faz desta uma pessoa real para quem a autoficção funciona como instrumento de vingança, de quem se é objeto. O leitor do diário a reconhece no romance. Ela é dispositivo que intensifica a ideação suicida: "Isso deve deixar minha mãe atônita. Como posso ser feliz, tendo feito algo tão perigoso como seguir meu próprio coração e minha mente, apesar de seus conselhos experientes?" (Plath, 2004, p. 504). Plath também escrevia cartas em que tratava desse mesmo sentimento, sobretudo aquelas endereçadas à sua analista. Também há outras para pessoas próximas, que já sabiam de sua ideação suicida. Informá-las de que se escreve um romance é fixação de pacto de leitura, é tornar reconhecíveis nele as pessoas mencionadas nas cartas.

Uma autora brasileira que sofria com a ideação suicida, Ana Cristina César, traduziu Plath. Assim como fez com Mansfield. Também tornou a escrita de si uma garrafa lançada ao mar, para que sua literatura ganhasse leitores-ideais, caso ela concretizasse sua ideação, o que ocorreu.

A possibilidade de pactos particulares de leitura, como antecipações de recepções intencionadas, é parte não só do projeto estético como também da pulsão que leva um autor a expor biografemas ou a intimidade. Existe a intenção de que essas naturezas da narrativa elaborada sejam per-

cebidas. É um aspecto que diferencia, sem dúvida, a ficção autobiográfica da autoficção. Quando se pensa na tipologia da autoficção elaborada por Colonna, esse elemento passional pode estar ausente. O reconhecimento da natureza autobiográfica, como pacto de leitura, também pode não ocorrer naquela tipologia. Por isso, a atitude de considerar a autoficção um gênero específico, que finge ser romance, não dá conta de sua complexidade. É atitude redutora do trabalho de configuração estética. Não é só o romance que intenciona o pacto autoficcional. Contos de Mansfield e de Lispector ensejam pactos ambíguos.

Em seu ensaio "Posição do narrador no romance contemporâneo", Theodor Adorno (2003, p. 81) fala de uma nova possibilidade de o narrador configurar-se, não mais objetivamente, como nas estéticas realistas, mas colocando-se como "eu" que assume a voz que narra e pode, portanto, comentar:

> Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.

O que Adorno reconhece no romance também pode ser observado em outros gêneros narrativos canonicamente considerados ficcionais, como o conto e a novela. O narrador que comenta é engajado, assume posições diante do que narra. Adorno trata a narrativa em primeira pessoa como possibilidade de encurtamento da distância estética. O leitor daquele ensaio reconhece que revelar os bastidores pode ser, para quem escreve, desvelar a natureza autobiográfica da narrativa. A casa de máquinas funciona melhor quando azeitada pelo comentário que identifica o aspecto passional contido nessa natureza. Tal passionalidade é primordial em autores de autoficção como Ernaux e Modiano. Neles, o "eu" comenta a dor e fala da própria elaboração dos textos a todo momento, já como metaficcionalidade. A atitude de comentar a obra ao final é encontrada em romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks, também como intensificadora da passionalidade e reificadora do pacto ambíguo.

Se esses últimos autores mencionados acima já pertencem ao fenômeno da "guinada subjetiva", chamada por Beatriz Sarlo (2007, p. 66) de "mito da memória", que se configura pela disseminação de narrativas memorialísticas em primeira pessoa, são parte do "retorno do autor", autores como Mansfield, Lispector e Plath escrevem em épocas em que o desvela-

mento da natureza autobiográfica era mais limitado. Tal problema se referia tanto à desconfiança da crítica sobre o valor estético desse desvelamento, quanto aos meios de tornar os biografemas reconhecíveis em um meio literário ainda sem possibilidades midiáticas de atitude performática. A carta torna-se possibilidade de comprovação da presença do autor no narrador engajado. O comentário do narrador pode ser percebido na obra, pelo leitor da carta, como coincidindo com o do autor. Trata-se de uma identificação autor-narrador, que leva ao reconhecimento daquela também na personagem. Tal comentário pode apontar para os bastidores, como o das cartas de Mansfield e Lispector em final de carreira; pode ser passional e autodesvelador, como o das cartas de Plath. Também é perceptível nos diários. É uma possibilidade limitada de criação de um leitor-ideal presente ou futuro.

Considerações finais

A autoficção é uma estética sem determinantes hegemônicos nem entre quem a escreve nem entre quem a estuda. Dentre as inúmeras especificidades que vêm sendo objeto de atenção da teoria literária, o pacto de leitura ambíguo ainda sobressai, mesmo quando se constata que essa ambiguidade é vista de modo diverso por aqueles que consideram ou não a autoficção como gênero. O estabelecimento desse pacto como estratégia que configura a totalidade da obra literária pode ser entendido a partir das convenções adotadas por gêneros assertivos ou ficcionais, conforme observadas por Searle. Um pacto ambíguo autoficcional significa o reconhecimento de biografemas que devem ser percebidos dessa forma em obras também reconhecidas como pertencentes a gêneros canonicamente definidos como ficcionais, entre eles, romance, conto e novela. Se atualmente há possibilidades midiáticas de o leitor estar de posse de tais biografemas quando empreende a leitura de obras autoficcionais, em um passado não muito distante tal reconhecimento era limitado pela falta de mídias. Autores pouco conhecidos, estreantes ou discretos não tinham suas biografias acessíveis ao leitor-comum. Sabendo-se que a autoficção trata de aspectos nem sempre biografáveis fora da narrativa literária, como acontecimentos do cotidiano ou de foro íntimo, tornar perceptível a natureza autobiográfica de uma obra poderia ser um empreendimento discreto, feito através de escritas de si, como o diário pessoal ou a carta. O diário apostava no reconhecimento da natureza autobiográfica do texto ficcional por leitores-ideais futuros; a carta procurava criar esse leitor-ideal no presente, mas focalizando pessoas próximas do autor.

Nesse sentido, as cartas de Katherine Mansfield, Clarice Lispector e Sylvia Plath exemplificam modos diferentes de estabelecimento de pactos de leitura ambíguos com pessoas próximas, capazes de reconhecer biografemas e de, ao mesmo tempo, ficar em dúvida quanto ao uso da ficção como imaginário em obras literárias das quais os autores tratam nessas mídias limitadas.

Afinal, o que se propõe aqui é problematizar as possibilidades de ampliação do conceito de autoficção a obras anteriores ao conceito, os modos pelos quais as autoras abordadas já tinham como intencionalidade um pacto ambíguo de leitura e usavam recursos diversos hoje observados na estética autoficcional.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

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

COLONNA, Vincent. L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. *In*: **Linguistique**. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. Français. Disponível em: https://theses.hal.science/tel-00006609. Acesso em: 11 jun. 2025.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In*: NORONHA, Jovita Maria G. (Org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. *In*: NORONHA, Jovita Maria G. (Org.) **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe; COLONNA, Vincent. Autoficção em cinco atos. *In*: NORONHA, Jovita Maria G. (Org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Organização de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

MANSFIELD, Katherine. Algumas cartas e páginas do diário. *In*: **Íbis. Literatura & Arte**. Disponível em: http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao_1/algumas-cartas-e-paginas-do-diario. Acesso em: 11 jun. 2025.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath. 1950-1962**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**: Dois jovens escritores unidos pelo mistério da criação. 8ª ed., Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2011.

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

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