



Coordenadoria  
do Curso de Letras



Universidade Federal  
de São João del-Rei

**LIGIA NUNES MARTINS BARBOSA**

**ALTERFICÇÃO NOS CONTOS DE DULCE MARIA CARDOSO: UMA REFLEXÃO  
SOBRE A CONSTRUÇÃO DOS SUJEITOS AUTOR E LEITOR NA SOCIEDADE  
CONTEMPORÂNEA**

**SÃO JOÃO DEL-REI  
2024**

**LIGIA NUNES MARTINS BARBOSA**

**ALTERFICÇÃO NOS CONTOS DE DULCE MARIA CARDOSO: UMA REFLEXÃO  
SOBRE A CONSTRUÇÃO DOS SUJEITOS AUTOR E LEITOR NA SOCIEDADE  
CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Coordenadoria do Curso de Graduação em  
Letras, da Universidade Federal de São João  
del-Rei, como requisito parcial à obtenção do  
título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Andrea Portolomeos

**SÃO JOÃO DEL-REI  
2024**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente e de toda a minha alma, a Deus, que até aqui me cuidou e deu-me sabedoria para que hoje eu aqui estivesse, e à Nossa Senhora, minha amada mãezinha do céu, que iluminou todos os caminhos por onde andei e me guardou com seu manto protetor.

Aos meus amados e queridos pais, Solange e Arnaldo, que me incentivaram desde o início, apoiaram-me e comemoraram comigo cada conquista. Agradeço-lhes, de todo o meu coração, por não só acreditarem, mas lutarem incessantemente para que meu sonho se tornasse realidade. Amo vocês!

A toda a minha família, em especial, à minha irmã, Ísis, à minha tia, Rose Meire, e à minha madrinha de Crisma, Terezinha, que, mesmo a mais de 600 km de distância, sempre se fizeram presentes em minha vida e expressaram todo apoio e carinho desde o início. Amo vocês!

Ao meu companheiro, Bryan, que sempre acreditou em mim, até quando eu mesma duvidei, sempre me incentivou, apoiou-me em cada decisão e esteve presente comemorando cada conquista, cada sonho realizado. Obrigada por tanto, te amo!

Ao Colégio São Lucas e a todos os meus professores que fizeram parte da minha trajetória acadêmica. Foi graças ao empenho, à dedicação e excelência de vocês que eu pude realizar o sonho de cursar Letras em uma das melhores universidades do país.

Gostaria de expressar minha mais profunda e sincera gratidão às minhas professoras de Língua Portuguesa do Ensino Médio, Débora, Fabíola e, em especial, à Raquel, por todo o conhecimento compartilhado e construído durante minha trajetória escolar, que transcendeu as barreiras do tempo e espaço e continuam a me inspirar pessoal e profissionalmente até hoje. O amor e a dedicação de vocês pela profissão despertaram em mim uma paixão por essa linda área do saber, que levarei comigo para sempre.

Agradeço profundamente a todos os meus professores do Curso de Letras, por todo o apoio, carinho e oportunidades de aprendizado que me proporcionaram durante esses quatro

anos. O meu mais sincero agradecimento por me inspirarem diariamente a trilhar esse caminho com amor e, sobretudo, compromisso.

Gostaria de expressar minha sincera gratidão à minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa Portolomeos, por sua orientação, paciência e apoio incondicional ao longo deste trabalho. Obrigada por compartilhar comigo não apenas seu saber acadêmico, mas também sua paixão pela pesquisa, pelo aprendizado e, claro, pela literatura.

[Agradecer a(o) professor(a) da banca]

Aos meus colegas de curso, em especial, às minhas melhores amigas, Maria Eduarda, Ana Cláudia e Ester, por tornarem minha trajetória acadêmica muito mais leve, divertida e singular.

À Literatura, por me permitir viver infinitas vidas sem sair do lugar; por me possibilitar, a cada palavra, mergulhar profundamente em mim mesma e, assim, (re)descobrir-me. Por ser acaento. Refúgio. *Epifania*.

Por fim, meu mais sincero e profundo agradecimento a todas as mulheres, da minha família e ao redor do mundo, que lutaram com os recursos que tinham, cada qual em sua época e à sua maneira, para que hoje eu aqui estivesse, sendo a primeira mulher da família a ter acesso ao ensino superior público de qualidade. “Uma mulher que escreve, em um determinado momento, carrega na sua própria escrita todas as outras mulheres que escreveram antes dela” (Mendes, 2024, *on-line*) e complemento, as que não escreveram também. Vocês estão todas aqui, em cada uma destas páginas. Obrigada.

*“O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver o quanto de escuridão existe ao redor”.*

(William Faulkner)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral investigar a formação da subjetividade contemporânea por meio da análise dos contos "Em busca d'eus desconhecidos", "A biblioteca" e "Autobiografia — Ou a história de um crime premeditado", presentes no livro *Tudo São Histórias de Amor*, de Dulce Maria Cardoso. Ancorado no conceito de alterficção, proposto por Evandro Nascimento (2010; 2017), este estudo propõe uma reflexão sobre como a subjetividade é construída na interação com a alteridade, envolvendo o autor, o narrador e o leitor em um processo dialógico que desafia a noção de centralidade do eu. O presente estudo se fundamenta em referenciais teóricos que discutem as formas de subjetividade e alteridade, bem como as potencialidades da literatura para questionar e reinventar as interações sociais e o próprio eu na contemporaneidade. A pesquisa busca compreender como essas narrativas tensionam os limites entre o real e o ficcional, propondo, assim, um olhar crítico sobre o papel da alterficção para se refletir a respeito da subjetividade na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** subjetividade; alterficção; Dulce Maria Cardoso; conto; literatura contemporânea.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>A LINGUAGEM LITERÁRIA ELABORADA POR DULCE MARIA CARDOSO NOS CONTOS SELECIONADOS .....</b>	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>EXPERIMENTOS DE UMA ESCRITA ALTERFICCIONAL EM <i>TUDO SÃO HISTÓRIAS DE AMOR</i>.....</b>	<b>15</b>
<b>4</b>	<b>FORMA E CONTEÚDO NOS CONTOS DE DULCE MARIA CARDOSO: A ALTERFICÇÃO E A DENÚNCIA DE UMA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA NARCÍSICA .....</b>	<b>24</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>32</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>33</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea, marcada pelo capitalismo tardio (Jameson, 1997), podemos observar um fenômeno cada vez mais forte de sedução pelo real imediato, traduzido pelo alto consumo dos reality shows nas mídias, das biografias e autobiografias mais factuais possíveis no campo da ficção, dos documentários no cinema, dos milhares de perfis de mídias sociais atrelados ao cotidiano dentre outros.

Do início do século XX para cá, inúmeros autores têm se debruçado sobre o tema das origens desse comportamento e do impacto desse tipo de consumo, oferecendo lastro para um pensamento sobre a crise da interioridade moderna ou o declínio do *homo psychologicus*. Dizendo de outro modo, discute-se um deslocamento do eixo em torno do qual se edifica o que se é: de dentro (intro-dirigido) para fora (alter-dirigidos), conforme nos explica Paula Sibilia (2016), o que significa que a imagem de cada um passou a ser nosso principal valor de troca em detrimento de elementos ligados ao caráter, fato debatido por Richard Sennet (1999) como “corrosão do caráter”.

Como dissemos, esse complexo movimento que acontece com as subjetividades vem sendo abordado, de modo direto ou indireto, por renomados autores de variadas áreas do conhecimento como Umberto Eco, Ernest Fischer, Ítalo Calvino, Guy Debord, Walter Benjamin, David Riesman e também por muitos autores literários de diferentes tempos e lugares como Jorge Luiz Borges, Paul Auster, Juan Pedro Gutiérrez, Adriana Lisboa, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Dulce Maria Cardoso e outros.

Este trabalho tem como objetivo geral oferecer uma contribuição para a reflexão sobre essa complexa formação da subjetividade contemporânea, tendo como recorte os contos “Em busca d’eus desconhecidos”, “A biblioteca” e “Autobiografia — Ou a história de um crime premeditado”, presentes no livro *Tudo São Histórias de Amor* (2017), de Dulce Maria Cardoso, no qual a autora contemporânea experimenta ficcionalmente a chamada alterficção (Nascimento, 2017), um tipo de procedimento narrativo no qual o “eu” autor/narrador se constrói não apenas por meio de suas próprias experiências, mas também em relação com o outro, seja este o outro da ficção ou o leitor. Ao contrário da autobiografia, que coloca a vida e a figura empírica do autor como centro da narrativa, a alterficção desloca o foco para a interação e o encontro com a alteridade, reconhecendo que a subjetividade não é um reflexo isolado do eu, mas um campo em constante construção, que se define e redefine a partir do contato com o outro. Este conceito será explorado mais detalhadamente ao longo do trabalho, evidenciando-se como a subjetividade é (re)construída no encontro com o outro, o que promove também um



envolvimento ativo do leitor nesse processo.

A justificativa para o estudo de procedimentos narrativos que discutam a formação da subjetividade se ampara na ideia do potencial transformador da literatura para propor outros tipos de interação social hoje baseados na imaginação, na criatividade e na fantasia exercitados nos atos de escrita e leitura do texto ficcional. Conforme argumenta Lejeune (1975 *apud* Nascimento, 2010, p. 61), “Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia”. Esse ponto de vista sugere que a autoficção permeia todas as formas de escrita, inclusive a produção acadêmica, evidenciando que “interesses de pesquisa nunca são neutros, mas resultantes de ‘frustrações e desejos’ do teórico e crítico” (Ibid.). Nesse sentido, o interesse por esta temática nasceu de uma experiência pessoal vivida no ensino médio, a qual despertou reflexões sobre o caráter transformador da literatura, tanto na sua escrita quanto na sua leitura. Tal inquietação foi aprofundada nas aulas da disciplina “Ficção e Autobiografias”, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa Portolomeos, orientadora deste trabalho, motivando a realização desta pesquisa.

Dessa forma, o presente estudo se fundamentará em referenciais teóricos que discutem as formas de subjetividade e alteridade, bem como as potencialidades da literatura para questionar e reinventar as interações sociais e o próprio eu na contemporaneidade. Como aporte teórico, utilizaremos autores como Nascimento (2017), Lejeune (1975), Doubrovsky (1977) e Arfuch (2012), que discutem autobiografia e a autoficção, além de Cortázar (2006), Piglia (2004), Chklovski (1978), Hoisel (2008), que abordam a construção da linguagem literária do gênero conto, bem como Sibilía (2016), Hall (2003), Jameson (1997) e Debord (2007) que discutem a sociedade contemporânea, dentre outros pesquisadores relevantes para o trabalho em questão.

## 2 A LINGUAGEM LITERÁRIA ELABORADA POR DULCE MARIA CARDOSO NOS CONTOS SELECIONADOS

Em uma entrevista concedida a Ricardo Viel, ao ser questionada sobre a frase “Tudo o que não vivi, li” (Cardoso, 2017, p. 21), Dulce Maria Cardoso responde:

Adorava ter escrito essa frase, mas não é minha [...] Isso foi um louco que disse, um louco que conheci, que era bipolar e estava na fase maníaca [...] Esse louco resumiu exatamente o que eu queria dizer. Na verdade acho que não há grande diferença entre as vidas que vivi, as que li e as que escrevi. Na minha cabeça vão se misturando, e é bom que assim seja. Eu gosto. (Viel, 2020, p. 57).

Tal frase, presente em vários dos contos que compõem a obra *Tudo São Histórias de Amor, corpus* da presente pesquisa, fecha o conto intitulado “Em busca d’eus desconhecidos”. Nele, a narradora recorre a uma pergunta muito frequente em sua infância: “O que queres ser quando fores grande?” (Cardoso, 2017, p. 07), abrindo margem para a reflexão sobre, especialmente, como a leitura e a escrita possibilitam que o ser humano descubra novos eus e, assim, viva muitas vidas, como Dulce ressalta também na entrevista.

Por meio de breves recortes de sua vida — que se iniciam na sua infância quando lhe perguntavam o que queria ser quando crescesse até a vida adulta, em que visita um amigo num hospital psiquiátrico e ouve de um paciente a frase já citada — a narradora constrói um conto que parte de experiências pessoais, individuais e atingem o coletivo, o leitor, provocando nele reflexões. Cortázar (2006) aponta essa característica como um dos aspectos do gênero conto:

Abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana [...] Recorte de um fragmento da realidade, com determinados limites, mas de uma forma que esse recorte atue como uma explosão que abra para uma realidade muito mais ampla (Cortázar, 2006, p. 155).

Para que o gênero conto atue, de fato, como uma *explosão*, Cortázar (2006, p. 154) ressalta que é necessário um tema *excepcional*, não no sentido de que este seja misterioso, fora do comum, mas ao contrário: pode ser comum, trivial, mas que dê margem para uma reflexão, permitindo que o leitor ultrapasse seu horizonte de expectativa sobre si mesmo e sobre o mundo. Isto dialoga com o conceito de *ostranenie* (estranhamento, em português), desenvolvido pelo teórico russo Viktor Chklovski em seu ensaio *A arte como procedimento*, publicado em 1917, e recuperado por muitos teóricos na contemporaneidade, tendo em vista sua arguta reflexão sobre a arte de maneira mais ampla.

No referido ensaio, Chklovski (1978) propõe uma distinção entre linguagem poética e

linguagem prosaica, sendo a primeira usada em textos literários e a segunda, no cotidiano. Com relação às suas características, na linguagem poética há um conjunto de procedimentos de ordem sintática, semântica e fonológica, empregados deliberadamente pelos autores a fim de causar nos seus leitores o que o teórico chama de *estranhamento*.

Segundo Chklovski, “a arte se caracteriza por procedimentos de construção textual que visam, por meio da desautomatização da percepção adormecida pelos hábitos cotidianos, oferecer ao seu destinatário uma percepção mais rica em informações sobre os temas ou assuntos de que trata” (Franco Junior, 2003). Ou seja, na visão do teórico russo, o objetivo de um texto literário é “restaurar a intensidade do conhecimento [...] gerar a desautomatização, mediante o estranhamento ou a singularização da estrutura que o artista oferece à contemplação.” (Teixeira, 1998, p. 37).

Nesse sentido, segundo Chklovski, em textos literários é empregada uma linguagem que causa estranhamento no leitor, que se trata da reação desse mediante o trabalho do autor com a linguagem poética. Essa reação ocorre uma vez que o receptor do texto não está habituado a esse tipo de discurso, mas sim ao discurso prosaico, cotidiano (Chklovski, 1976 *apud* Franco Junior, 2003, p. 118). Por isso, ao entrar em contato com a linguagem poética, sua percepção é desautomatizada, exigindo “uma atenção mais intensa e demorada do que aquela conferida cotidianamente aos demais textos e mensagens” (Franco Junior, 2003, p. 118).

Nos contos de Dulce Maria Cardoso, em análise, observamos o trabalho meticuloso e profundo com a linguagem poética proposta por Chklovski, a partir de desvios ortográficos intencionais, por exemplo, que fazem parte da construção de seu eu criança, como neste trecho de “Em busca d’eus desconhecidos”:

Durante muito tempo, fumei. Quando era pequena — tão pequena que ainda não andava na escola — e me perguntavam — O que queres ser quando fores grande? respondia — Fumadola.  
(Cardoso, 2017, p. 07).

Destaca-se também, especialmente no conto supracitado, o uso recorrente do travessão no corpo do texto, convidando o leitor a fazer pausas intencionais durante a leitura, não só causando estranhamento, por estas pausas se darem muitas vezes no meio do parágrafo, tanto que o trecho continua em letras minúsculas, mas também, de certa maneira, forçando-o a uma leitura mais ativa, desautomatizada, como podemos observar no trecho abaixo, do mesmo conto antes citado:

O meu pai fumava eu queria ser como ele. Gostava tanto do meu pai. Era belo, bom e poderoso. E ainda o era mais quando fumava. Sabia fumar, o meu pai. Se eu fechava os olhos e pensava  
 — Pai.  
 via-o invariavelmente a fumar.  
 (Cardoso, 2017, p. 07).

Em outro conto da obra, intitulado “Autobiografia — Ou a história de um crime premeditado”, a autora escreve um conto em formato de carta, endereçado ao seu eu do passado, um eu que ela confessa ter matado, fazendo menção ao título “crime premeditado”. Neste conto, Dulce realiza um primoroso trabalho com a linguagem poética, recorrendo ao gênero carta, o que causa o chamado estranhamento no leitor. Nessa carta, ela percorre espaços e situações em sua trajetória de vida, desde a infância até a vida adulta, o que nos dá ainda mais clareza sobre a escolha lexical que faz no título “Autobiografia”, como se estivesse de fato contando-nos sua própria história. Por outro lado, a forma como se refere ao seu eu do passado, como “você” e usando pronomes da terceira e segunda pessoa do singular, possibilita-nos refletir sobre ela estar contando a *história de um crime premeditado* como se fosse outra pessoa, como se ambos os eus que ali aparecem não fossem a mesma pessoa, o que fica ainda mais evidente — e, ao mesmo tempo, ambíguo — no vocativo que usa inicialmente, “Minha querida”, e em sua despedida na carta, que assina como “Dulce”.

Minha querida,

Não quero ser cruel mas tenho de dizer-te que quase ninguém se apercebeu da tua morte. Só te conto isto porque sei que te interessa. Sempre foste curiosa. E ainda mais sobre os afectos e a lealdade. [...]

Passou muito tempo desde que te matei, mas quase não há dia em que não me lembre de ti. Tenho esperança de vir a ter a casa grande com que sonhavas e de nela poder reunir-me com o que foste. Então acordarás no quarto luminoso virado a sul para as tuas manhãs doces e tranquilas.

Com amor,  
 Dulce.

(Cardoso, 2017, p. 245).

Assim, há um trabalho com a linguagem em seus contos sugerindo ao leitor que nenhum elemento foi empregado por mero acaso. Pelo contrário, são fundamentais para o entendimento total e a interpretação do conto, tanto em um primeiro quanto em um segundo plano textual (Cortázar, 2006; Chklovski, 1978). Desse modo, segundo Cortázar (2006, p. 152), não se encontram nesse gênero literário “elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é

trabalhar em profundidade”, como é possível observar nos trechos da obra citados anteriormente.

Cortázar (2006) aponta, ainda, uma característica pela qual o conto é muito conhecido: sua brevidade. Nesse sentido, é como se o tempo e o espaço estivessem condensados, o que pede ao contista que trabalhe em profundidade e com intensidade, como conseguimos observar, por exemplo, tanto no conto “Autobiografia — Ou a história de um crime premeditado”, quanto no conto “Em busca d’eus desconhecidos”, nos quais há recortes temporais e espaciais estritamente fundamentais para a compreensão do texto por parte do leitor.

Nos trechos a seguir, um de cada conto, é possível observar esses recortes de tempo e espaço, ficando evidente como são condensados, conforme sugere Cortázar (2006). No primeiro, há uma transição sutil do passado para o presente, com uma passagem da narradora no oitavo ano e outra que se passa no momento em que ela está nos narrando, que conseguimos observar por meio, principalmente, da escolha que a autora faz dos tempos verbais, pretérito e presente do indicativo, além de uma breve transição de espaço, da estação para o local atual, de onde está a escrever-nos:

Andava no oitavo ano quando comecei a fumar. Já tinha fumado antes mas no oitavo ano passei a comprar tabaco. Lembro-me de entrar no café da estação caminho-de-ferro de Caiscais e imitar o tom adulto, despachado  
— Um S.G. Filtro.  
Fumei durante trinta e quatro anos. Fumei até gastar os pulmões. Há nove meses que não fumo.  
(Cardoso, 2017, p. 10).

Nesse conto de Dulce, para além do tema excepcional individual que atinge o coletivo por dar margem à reflexão, observamos tempo e espaço condensados, em que a autora realmente só recorre a acontecimentos passados e percorre espaços fundamentais para o conto, trabalhando em profundidade com cada elemento.

Em “Autobiografia — Ou a história de um crime premeditado”, escrito em formato de carta, outro gênero breve, Dulce se dirige a um eu predominantemente passado, mas que ainda a espreita — um eu que ela “matou”, pois era um eu que sempre buscava corresponder às expectativas alheias, sobretudo familiares, e nunca próprias. Dulce parte de algo individual para atingir o coletivo dentro de um limite muito bem definido de espaço-tempo, por meio do gênero carta neste conto.

O mesmo ocorre em “A biblioteca”, em que enquanto um velho aguarda a hora da própria morte, narra ao seu interlocutor-assassino como os livros o salvaram quando era jovem

e, por isso, considera-os divindades. Partindo do que fala a narradora de “Em busca d’eus desconhecidos”, “Também eu, tudo o que não vivi, li. Ou escrevi. Vivendo, lendo ou escrevendo, estive lá. Eu estive lá. E, por vezes, também enlouqueci. — Eu?” (Cardoso, 2017, p. 21-22), e do subtítulo do conto “A biblioteca”, “Livrentemente baseado em factos reais”, uma possibilidade de leitura seria que Dulce esteve no velho e os livros também a salvaram, o que dialoga com o primeiro conto em análise.

Nesse sentido, mais uma vez, nesse terceiro conto, Dulce parte de uma experiência pessoal para atingir o coletivo, o leitor, por meio, agora, de um outro personagem, fazendo uso de sua linguagem estética trabalhada em profundidade para, justamente, provocar o efeito explosão, ressaltado por Cortázar (2006). Além dos demais elementos por ele destacados, como por exemplo o espaço-tempo condensado, no caso, pode-se tomar o espaço destes contos como sendo a memória.

Nessa linha de pensamento, quando analisamos a etimologia da palavra “conto”, temos que ela vem do latim, “*Computus*”, que significa “cálculo, conta”, convergindo com as definições de Cortázar no que tange à brevidade deste gênero, como se o contista fizesse, antes mesmo de escrever, um cálculo dos elementos essenciais daquele texto, ciente de suas delimitações. Cálculo esse tão bem feito, elementos esses tão bem colocados no texto, que abrem margem para contar-se não apenas uma, mas duas histórias no mesmo conto. Sobre isso, Ricardo Piglia (2004), vai observar que “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subtendido e a alusão” (Piglia, 2004, p. 90-92). Como se houvesse algo oculto, um não-dito, um segredo, o contista vai tecendo a história de modo a postergá-lo para o final, mas já vai deixando “pistas” para o leitor, quase que exigindo deste uma postura ativa e astuciosa diante do texto que está a ler.

Este conceito é proposto por Evelina Hoisel em seu texto *O leitor astucioso*, no qual faz alusão a um texto de Silviano Santiago, *O falso mentiroso: memórias de Silviano Santiago*. Hoisel (2008, p. 88) ressalta a “importância do leitor como tradutor e intérprete dos signos textuais”, atribuindo ao leitor o papel de auxiliar na construção plural de possíveis sentidos de um determinado texto, ao lê-lo astuciosamente, e não apenas conferir um sentido a ele. Para isso, Hoisel (2008) destaca que é necessário um conhecimento prévio por parte do leitor, a fim de que este consiga realizar esse atravessamento no texto e, assim, construir múltiplos sentidos. Hoisel (2008) ainda destaca que, quanto mais leituras o leitor vai fazendo, mais níveis distintos ele vai atingindo, por assim dizer, migrando do primeiro plano para outros, e produzindo, assim, novos sentidos.

Nesse viés, Santiago (*apud* Hoisel, 2008, p. 67) ainda ressalta a contribuição da leitura

astuciosa para o autoconhecimento “cada leitor é, quando está lendo, o leitor de si próprio”, isto é, os livros descortinam novas percepções de mundo e sobre a vida para o leitor, ampliando seus horizontes não só a respeito do mundo ao seu redor, mas também sobre si próprio e sua existência.

Pode-se fazer uma analogia desta tese de Piglia (2004) e Hoisel (2008), do leitor astucioso, com a *Teoria do Iceberg*, de Hemingway (Baker, 1974, p. 126), a qual diz que o texto literário é como um iceberg: em uma primeira leitura, o leitor depara-se apenas com a ponta, mas há uma profundidade de não-ditos por debaixo dela que, nas próximas leituras, já mais atentas e astuciosas, é possível perceber e, assim, notar que um mesmo conto narra duas histórias; a primeira, em um primeiro plano narrativo, e a segunda, mais implícita, construída a partir dos elementos profundos (Piglia, 2004) trabalhados a partir da linguagem estética do contista.

Dessa maneira, ressalta Baker (1972, p. 117), biógrafo de Ernest Hemingway, a respeito da *Iceberg Theory*, o contista sabe "como tirar o máximo do mínimo, como podar a linguagem e evitar desperdício de movimento, como multiplicar intensidades e como não dizer nada além da verdade de uma forma que permita dizer mais do que a verdade", dialogando com Hoisel (2008), Piglia (2004) e Cortázar (2006).

A respeito dessa postura ativa do leitor na construção de significados de uma obra, consideramos as postulações de Diana Klinger (2012) sobre “o retorno do autor”. Inicialmente, é proposto por Barthes (2004) “a morte do autor”, que implica maior liberdade do texto, em que o significado é desvinculado da intenção original do autor, transferindo o protagonismo para o leitor. Essa ideia desestabiliza a tradicional concepção de que a intenção do autor é determinante para a interpretação da obra. No entanto, em narrativas autoficcionais, a figura do autor não desaparece completamente, como nos aponta Diana Klinger (2012): a obra pode representar um “retorno do autor”, mas não no sentido de restaurar uma autoridade absoluta sobre o texto. Em vez disso, o autor retoma sua posição, porém como um sujeito que se reconstrói dentro das fronteiras da narrativa, interagindo com o leitor e o contexto. Assim, ao mesmo tempo que se distancia da centralidade tradicional, o autor passa a ser uma presença mais fluida, interligada à experiência interpretativa e ao próprio movimento do texto.

Nessa perspectiva, os três contos aqui apresentados de Dulce apresentam esse duplo movimento em que algo está explícito na história e, por outro lado, há uma parte oculta, que pede ao seu leitor uma leitura atenta e ativa. Muitas vezes, no caso de Dulce, esta segunda história relaciona-se com a escrita de si, isto é, sua presença em cada conto, em cada personagem, ainda que não seja explícita ao leitor, o que será analisado de forma mais profunda nas seções seguintes.

### 3 EXPERIMENTOS DE UMA ESCRITA ALTERFICCIONAL EM *TUDO SÃO HISTÓRIAS DE AMOR*

Do início do século XX até os tempos atuais, como dissemos, o interesse pelo consumo do real imediato tem sido objeto de estudo de diversos autores das mais variadas áreas do saber. No campo da literatura, mais especificamente no da ficção, muitos pesquisadores têm se debruçado sobre o crescimento desse fenômeno da ficcionalização do eu na contemporaneidade, dentre eles Philippe Lejeune.

Em sua obra *O pacto autobiográfico* (1975), Lejeune define autobiografia como uma narrativa em prosa, de caráter retrospectivo, na qual uma pessoa relata sua existência. Embora haja uma predominância do uso da primeira pessoa do singular, observa o autor, encontram-se também diversos casos de narração em terceira pessoa, cujas motivações para tal variam, indo desde vergonha até mesmo um desejo de distanciar histórica e temporalmente um eu-passado de um eu-presente.

Lejeune (1975) introduz, ainda, o conceito de "pacto autobiográfico", que configura um acordo implícito entre autor e leitor, no qual o autor se "compromete" a relatar fatos reais de sua vida, "dizendo a verdade, não mais do que a verdade" (Nascimento, 2010, p. 60). Esse pacto, portanto, tem o objetivo de assegurar autenticidade e credibilidade ao relato, aos olhos do leitor.

Embora as ideias de Lejeune (1975) sejam bastante normativas, por assim dizer, desempenharam um papel crucial ao legitimar o discurso autobiográfico dentro da literatura, ao teorizar um gênero que até então permanecia à margem do cânone literário. Após sua contribuição, o gênero passou a ganhar muita força e outros autores continuaram pesquisando e se debruçando sobre ele, sendo Serge Doubrovsky um deles.

Buscando estabelecer parâmetros para classificar sua obra *Fils* (1977) e questionando o conceito proposto por Lejeune (1975), Doubrovsky propõe o termo "autoficção" para obras narrativas nas quais os nomes do autor, narrador e personagem coincidem e há uma fusão entre o "real" e o ficcional, assinalando um não comprometimento por parte do autor com o leitor no que tange à escrita de fatos totalmente verídicos.

Nesse sentido, o autor pode narrar sua vida, mas sem se comprometer completamente com a verdade factual. Há uma liberdade criativa que permite misturar elementos reais da vida do escritor com ficções, rompendo com a noção de que o relato deve ser inteiramente verídico. Doubrovsky critica o rigor normativo de Lejeune e sugere que, na autoficção, o autor não precisa se comprometer a dizer a verdade, podendo modificar, recriar ou até extrapolar eventos



de sua vida para fins literários, questionando a rigidez das fronteiras entre autobiografia e ficção.

Dulce Maria Cardoso, em entrevista, confessa quebrar esse pacto autobiográfico, bem como suas barreiras, em suas obras: “Acho sempre que a melhor maneira de contar a verdade é inventar a melhor mentira que a sirva. Além disso, também gosto muito de brincar com os meus dados biográficos” (Luís, 2023, *on-line*), afirmando interessar-lhe muito “esse jogo entre a verdade e a mentira” (Ibidem).

No conto “Em busca d’eus desconhecidos”, a narradora relata que, quando aprendeu a ler, passou a viver naqueles mundos inventados, com mentiras tão ou mais entusiasmantes que as criadas por ela, explicitando que, mais tarde, ao escrever, era ela quem inventava mundos, criava boas mentiras, quebrando as barreiras entre realidade e ficção.

Pouco tempo depois do episódio do aborto, aprendi a ler. Para o meu bem e sossego do bairro. As mentiras dos livros eram tão entusiasmantes quanto as minhas. Ou mais ainda. A partir de então, uma boa parte da minha vida passou a acontecer nos mundos que outros tinham inventado e que eu criava quando lia.

Eu. Ao ler era eu quem criava.

Mais tarde, muito mais tarde, decidi escrever o que minha cabeça continuava a inventar.

— Diz. Diz. Diz.

(Cardoso, 2017, p. 20-21).

Em *A biblioteca*, o subtítulo já deixa explícito o jogo entre verdade e ficção que o leitor irá encontrar: “livremente inspirado em factos reais”. Neste conto, o narrador relata como a ficção e suas (in)verdades o salvaram do suicídio.

Quando se lia da primeira à última página, as mentiras encaixavam-se umas nas outras e passavam a verdades tão autênticas, que não tinha como não me entregar a elas. E quando nos entregamos com esta fé a alguém ou a alguma coisa já não podemos matar-nos. Foi assim que os livros me salvaram. (Cardoso, 2017, p. 68).

No conto “Autobiografia — Ou a história de um crime premeditado”, em que o próprio título já oferece uma prévia ao leitor sobre autoficção ao utilizar a palavra “autobiografia” e, logo após, sugerir que também pode se tratar de uma história, isto é, ficção, a narradora afirma que escrever “É contar mentiras e acreditar que isso é bom” (Cardoso, 2017, p. 243), tornando explícito neste conto também a quebra do pacto autobiográfico proposto por Lejeune (1975).

Conforme Dubrovsky, “Na verdade, a autobiografia é sempre uma autoficção” (Dubrovsky *apud* Nascimento, 2010, p. 59). E isso se dá, principalmente, devido à maneira com que a memória atua durante o processo de escrita, em especial, a autobiográfica: o sujeito

que escreve sobre seu eu-passado já é outro no momento de escrita; desse modo, os acontecimentos se misturam, há uma intersecção entre passado e presente, fazendo o escritor tecer o passado com imagens e ideias do presente.

A respeito da definição de memória, Miranda (1988) diferencia os dois papéis que ela pode desempenhar durante o ato de escrita de si: o de esquecer para lembrar e o de esquecer de lembrar. No primeiro, a memória atua como eco, arquivo, e impõe lembranças ao sujeito, que recorda uma história única e alienante (Miranda, 1988, p. 45-46). Já o segundo, lembrar é sinônimo de descoberta, desconstrução e desterritorialização, em que o passado é tecido com imagens e ideias do presente (Ibidem). Lembrar, dessa forma, é esquecer-se de que se está ali; ao escrever, o autor é sujeito e objetivo da lembrança, então se esgueira pelos cantos, para a margem do texto, e, assim, não irá escrevê-lo, mas será (re)escrito por ele.

Sobre isso, Dulce Maria Cardoso, ao ser questionada em entrevista se escrever o livro *O Retorno* foi visitar o passado, responde: “Sim, mas foi uma coisa engraçada, porque acho que desordenei mais a minha memória. Escrever esse livro desarrumou-me a memória” (Viel, 2020, p. 47). E o entrevistador pergunta: “Como se tivesse embaralhado sua história de infância com a do Rui, personagem do livro?” (Ibidem), ao que a autora responde: “Sim, exatamente. O passado ficou outra coisa. Pode-se mexer no passado através da ficção” (Ibidem). Sua fala, bem como a definição de memória proposta por Miranda (1988), vão ao encontro do que a narradora do conto “Em busca d’eus desconhecidos” afirma: “Quem escreve não sou eu mascarada. Quem escreveu os meus romances não fui eu mascarada. — Quem está aí? Fui eu a deixar de ser eu, eu a ser já outra” (Cardoso, 2017, p. 21). Dessa forma, a resposta de Cardoso (2017) e a reflexão da narradora ilustram como a ficção pode reconfigurar o passado e possibilitar uma contínua reconstrução identitária.

Nesse sentido, encara-se a autoficção não como um mero registro documental, mas como uma reinvenção daquele eu que se escreve, bem como de seu passado. Conforme Doubrovsky (*apud* Nascimento, 2017, p. 621),

A autoficção é o meio de tentar retomar, recriar, remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas – de sua própria vida –, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É literal e literariamente uma reinvenção.

No conto “Em busca d’eus desconhecidos”, a narradora relata que, certa vez, um amigo seu ficou doente e começou a dizer que estava a “apodrecer por dentro” e isso a deixou inquieta. Nos próximos parágrafos, retoma um acontecimento de sua infância, no qual seu professor de Educação Física explica como funciona o coração e a importância de se praticar exercícios

físicos para fortalecê-lo. Então a narradora traça um paralelo: “E se o coração se fortalece com exercício físico, o eu fortalece-se exercitando o pensamento” (Cardoso, 2017, p. 17). Caso o pensamento não seja exercitado, pontua a narradora, o eu definha, ou, nos termos de seu amigo, “apodrece por dentro”. Segundo ela, uma das formas de se exercitar o pensamento e, portanto, manter-se vivo, é por meio da leitura e da escrita,

A ficção — certa ficção — talvez seja a forma mais poderosa de exercitar o pensamento, de acelerar a realidade lenta do cotidiano. Escrita ou lida, a ficção escava-nos por dentro, rasga novos canais para o eu. Desacerta-nos com o que éramos. E tanto faz que sejamos nós a escrever ou a ler (Cardoso, 2017, p. 21).

Nas palavras da própria narradora “Ao ler era eu quem criava” (Cardoso, 2017, p. 20) e ao escrever também, tomando-se a autoficção como uma reinvenção da própria vida, como pontua Doubrovsky, uma vez que, ao escrever sobre si, especialmente autoficção, vemos nos contos em análise que ora a escritora usa a primeira pessoa do singular, ora em terceira. Em certos momentos, recorta partes de sua infância, em outros da adolescência e, em outros ainda, da vida adulta, em um constante jogo entre realidade e ficção que a própria Dulce Maria assume, em entrevistas, empregar em suas obras, brincando com seus dados autobiográficos. Ora assina como “Dulce”, ora coloca-se como personagem masculino, mas traz no subtítulo “livremente baseado em factos reais”, brincando com as fronteiras entre o real e o imaginário.

Essa reinvenção de si como outro ocorre, segundo Evandro Nascimento (2017), através do outro, da alteridade que nos habita e que nos forma. Afinal, segundo Nascimento (2010, p. 62), “[...] o eu não passa de uma ficção do outro. Pois o outro é que me inventa, a meu desconhecimento e até a minha revelia. Desde a certidão de nascimento até o atestado de óbito, quem cuida sempre de nossas vidas são os outros, sem os quais nada seríamos, nada somos”. Por esse motivo e seguindo esta linha de pensamento, de que as experiências individuais passam pelo encontro com a alteridade, isto é, com o coletivo, e que, portanto, “O eu é um outro” (Rimbald, 1990 *apud* Nascimento, 2010, p. 62), que Nascimento (2010; 2017) propõe o termo alterficção para textos autoficcionalis. O prefixo “auto” etimologicamente remete ao grego, autós, que significa “eu mesmo”, enquanto o prefixo latino alter significa “outro”. Ao empregar este último, portanto, no contexto de ficção, a alterficção seria um tipo de texto em que o autor se ficcionaliza como outro a partir do outro, tomando a alteridade como parte integrante e essencial do eu, isto é, a “Alterficção [é a] ficção de si como outro, francamente alterado, e do outro como uma parte essencial de mim” (Nascimento, 2010, p. 62).

Nesse contexto, Nascimento (2017, p. 622) estabelece três possíveis sentidos para o

Outro na alterficção:

[...] primeiramente, refere-se a tomar a si mesmo como outro, alterando-se em sua configuração egoica, via linguagem literária. Em segundo lugar, refere-se ao outro ou à outra com quem o autor-personagem-narrador se relaciona, desencadeando o jogo ficcional (narrativo e até certo ponto verídico) e fictício (imaginário). O eu se constitui e se destitui em sua soberania nesse contato com as alteridades que o cercam. Por fim, o alter da expressão remete ao leitor: a autoficção só se efetiva na leitura, como dito; é certo efeito de estranhamento por parte dos leitores, ao perceberem a “presença” do autor na narração (plano da enunciação: narrador) e na narrativa (plano do enunciado: personagem), que singulariza o relato autoficcional.

No conto “Em busca d’eus desconhecidos”, a narradora discorre sobre alteridade, afirmando que a ideia de que, ao invés de únicos, somos todos semelhantes, é dolorosa, “Mas a verdade é que não temos como saber se, em vez de indivíduos, não somos apenas uma ilusão criada por excesso de memórias acumuladas e excesso de composição de personagem” (Cardoso, 2017, p. 13), desse modo, pontua que “Não tenho, portanto, a certeza da existência do eu, da existência de qualquer coisa central e essencial em mim, distinta da correspondente nos outros” (Ibidem).

Da mesma forma, em “Autobiografia — ou a história de um crime premeditado”, afirma a narradora que “Escrever é espreitar outras vidas. É contar mentiras e acreditar que isso é bom” (Cardoso, 2017, p. 243), assumindo, assim, que a escrita de si é perpassada pelo coletivo, pela alteridade, escrita esta que é ficcionalizada pelo autor e visto como algo positivo.

Fala-se, portanto, de um estilo de escrita que se afasta da autobiografia ao não colocar como centro do texto o autor empírico, mas o autor de papel, o qual, via linguagem literária, ficcionaliza a vida do autor empírico, reinventando-a e distanciando-se, portanto, de uma escrita narcísica exacerbada, na qual o eu, em vez de estabelecer um diálogo com o leitor, parece mais estar em um monólogo, espetacularizando-se. Dessa maneira, enquanto na autobiografia o leitor se depara com um autor que tenta sustentar um identidade fixa e consistente, supondo a existência de um “eu” real no texto, a alterficção, indefinível, mescla o factual e o ficcional a partir de um eu constantemente mutável por meio da alteridade.

Devido ao seu caráter indecifrável e constantemente mutável, Nascimento (2010; 2017) propõe que falemos da autoficção não como um novo gênero, restringindo-a a um conceito estável e homogêneo, mas como um dispositivo, uma categoria de reflexão para se pensar determinadas questões de maneira híbrida, pois “Transformar a autoficção em mais um gênero da república das letras é domesticar sua força irruptiva, reinserindo-a na tradicional organização classificatória das formas discursivas” (Nascimento, 2017, p. 615), o que não faria sentido, uma vez que

O interesse da autoficção como dispositivo está justamente em questionar a lei do gênero autobiográfico em seu sentido tradicional, o qual supõe a existência de um eu real, consistente e autoidentificado por trás da escrita que se diz autobiográfica [...] Em outras palavras, a autoficção viria para gerar a perturbação identificatória do eu autobiográfico (tanto na autobiografia verídica quanto no romance autobiográfico), instalando-se como dúvida estética e existencial entre o eu verdadeiro e o eu ficcional (Nascimento, 2017, p. 614).

A autoficção, ao subverter a concepção tradicional de autobiografia, introduz uma inovação significativa ao centralizar a alteridade em um gênero literário historicamente entendido como um reflexo do “eu”. Tradicionalmente, a autobiografia é vista como uma narrativa da vida do autor empírico, na qual se busca apresentar a “verdade” de sua experiência pessoal, com a premissa de que o sujeito que narra detém uma identidade fixa, autêntica e acessível.

Entretanto, a autoficção desafia essa premissa ao inserir a alteridade de forma explícita e constitutiva na própria construção textual. Ao afastar-se da ideia de um “eu” autoidentificado e imutável, a autoficção reconhece que a identidade do autor não é apenas individual, mas também relacional e construída através do contato com outras subjetividades, com as diferentes vozes que perpassam a experiência humana. A escrita, nesse sentido, configura-se como um espaço de experimentação literária que mescla o factual e o ficcional, refletindo a multiplicidade da subjetividade humana.

Nascimento (2017) reforça essa perspectiva ao sugerir que a autoficção não deve ser compreendida como um novo gênero literário estático, mas sim como um dispositivo que questiona a própria ideia de identidade e de gênero literário. Ao destacar que a autoficção provoca uma "perturbação identificatória do eu autobiográfico" (Nascimento, 2017, p. 614), o autor sinaliza a capacidade desse dispositivo de deslocar a concepção de identidade do autor empírico, que é o centro da autobiografia, para um espaço onde o “eu” se torna flexível, múltiplo e em constante transformação. A introdução da alteridade na autoficção, ao contrário da autobiografia, amplia a concepção de quem é o sujeito que escreve, ao mesmo tempo que expande a própria ideia de experiência individual.

Nesse sentido, a autoficção é um jogo de vozes, uma interação constante entre o autor, o narrador e o leitor, o outro, em que a alteridade desempenha um papel essencial, não apenas enriquecendo a escrita, mas a tornando também um espaço de reflexão sobre as identidades múltiplas e fluidas que compõem a experiência humana.

Evandro Nascimento vai ainda mais além ao sugerir que, ao invés de utilizar o termo “autoficção”, deveríamos denominar esse fenômeno como “alterficção”. O prefixo “alter”

destaca de maneira mais enfática a presença da alteridade no próprio indivíduo, sublinhando que o que se encontra no centro da narrativa não é um “eu” fixo e autossuficiente, mas um “eu” que se constrói e se desconstrói continuamente a partir da relação com o outro. Essa proposta, ao evidenciar a centralidade da alteridade, propõe uma ruptura ainda mais radical com a ideia de que a autobiografia ou a autoficção seriam relatos fechados e introspectivos, reforçando a compreensão de que a identidade é sempre, antes de tudo, um processo coletivo e relacional.

Nessa linha de pensamento, Hoisel (2019) propõe o termo bioficções para textos em que o autor se ficcionaliza na e pela escrita, na qual não apenas usa, mas assume máscaras na obra, na qual o leitor se depara com uma hibridização de autorias, de narradores, de eus, assim como de discursos, podendo-se falar da autoficção como uma hibridização discursiva, como se o espaço discursivo da escrita estivesse, como as identidades, em um constante deslocamento. Desse modo, o gênero não é mais, ele está, naquele trecho; ele não pode ser classificado, mas identificado temporariamente, dialogando com o contexto da pós-modernidade, em que tudo está por tempo limitado. Tanto que Stuart Hall (2003), ao falar sobre identidade, propõe que usemos o termo identificações para se referir aos eus, no plural, pois, enquanto identidade nos remete ao sujeito cartesiano que presume uma essência, um eu “real”, como na autobiografia, as identificações propõem que falemos de eus inacabados, em constante deslocamento, híbridos, como na autoficção, que se (re)constroem a partir de um outro, como na alterficção de Nascimento (2010; 2017).

em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento [...] dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (Hall, 2003, p. 13-39).

Seguindo essa linha de pensamento, Leonor Arfuch (2012) amplia o conceito de espaço biográfico, inicialmente proposto por Lejeune (1975). Para ele, o espaço biográfico é o lugar/reservatório em que as vidas se narram e circulam (Arfuch, 2012) e, trazendo para o contexto da pós-modernidade, Arfuch (2012) defende que o espaço biográfico, hoje, tem um tempo e um espaço, um espaço-tempo, melhor dizendo, sendo uma “confluência de gêneros, formas e horizontes de expectativas” (Arfuch, 2012, p. 58). Ou seja, trata-se de um espaço-tempo narrativo híbrido, com múltiplas vozes, sujeitos, intersujeitos, que se revelam, se constroem, se (trans)formam. Devido a isso que autor e personagem não coincidem, pois estão em espaços e momentos diferentes na narrativa, segundo a pesquisadora.

Sendo assim, fala-se, portanto, um sujeito pós-moderno, com múltiplas

identidades/identificações e máscaras, o qual nunca apresenta seu verdadeiro rosto para o outro, pois não tem apenas um, considerando-se um sujeito na vertente lacaniana: incompleto, dialógico, construído por um Outro, sendo a subjetividade, portanto, uma intersubjetividade. Pede-se, nessa perspectiva, uma ampliação do conceito/noção de “espaço”, uma vez que faz mais sentido uma vertente que considere um espaço-temporalidade — o sujeito é isto agora, neste momento; foi outro em outro e será outro em outro, não apenas porque muda constantemente, mas porque há muitos dentro dele, que se revelam, emergem e se desdobram em determinados espaços dentro de determinados tempos, momentos. Ou seja, falamos aqui de um sujeito que não se dissolve total e necessariamente, mas se hibridiza (Arfuch, 2012).

A respeito disso, pontua a narradora de “Em busca d’eus desconhecidos”:

E fui-me construindo ao longo dos anos. Fui, pelo menos, mudando. A verdade é que a mudança aconteceu muitas vezes sem que eu quisesse ou sem que eu controlasse a direcção que tomava. A mudança foi acontecendo quase sempre devagar, com **o novo eu a empurrar lentamente o antigo até lhe tomar o lugar** [...] De qualquer maneira o processo é sempre o mesmo: um eu dá lugar a outro eu e depois a outro e a outro e a outro. **Mas acredito que nunca nos perdemos, uns e outros, completamente de vista.** (Cardoso, 2017, p. 10; grifos nossos).

Ou seja, ao afirmar que os eus não “se perdem de vista”, a narradora sugere que os eus não se dissolvem completamente, mas se hibridizam, conforme pontua Arfuch (2012), o que fica claro na carta “Autobiografia — ou a história de um crime premeditado”, a qual a narradora escreve para um eu que ela acreditava ter “matado”, mas continua a espreitar-lhe. Então decide escrever-lhe, como uma nova tentativa de cometer o crime, desta vez, “Do sítio das palavras” (Cardoso, 2017, p. 241), colocando a escrita como uma possível arma com poderes criadores, inclusive o de inventar ou mesmo matar eus. Conforme o narrador de “A biblioteca”, ler e escrever é como renascer com poderes especiais, “Nunca soube explicar o que senti quando aprendi a ler e a escrever. Era como se tivesse nascido novamente, e com poderes especiais” (Cardoso, 2017, p. 65).

Arfuch, ainda, recorre ao conceito de Ricoeur (1984), de identidade narrativa, falando de sujeitos que se (re)constroem na temporalidade e na narração, diríamos, na temporalidade da narração, pois se constroem na escrita, indo em busca, por meio dela e da leitura, d’eus desconhecidos, utilizando-nos do título de um dos textos de Cardoso (2017).

Nesse sentido, nos três textos do corpus de pesquisa, observamos que são construídas identidades narrativas, como propõe Ricoeur (1984), em um espaço-tempo constantemente mutável, com identidades e formas narrativas que se hibridizam durante a prática autoficcional, a qual é perpassada pela alteridade, configurando-se como experimentos alterfissionais, com

base no que é proposto por Evandro Nascimento (2010; 2017).



#### 4 FORMA E CONTEÚDO NOS CONTOS DE DULCE MARIA CARDOSO: A ALTERFICÇÃO E A DENÚNCIA DE UMA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA NARCÍSICA

Nesta seção, é de extrema importância destacarmos que, ao abordarmos a obra *Tudo São Histórias de Amor*, não a entendemos meramente como um pretexto para discutir um tema ou uma questão social. Conforme Welles e Warren (1976), forma e conteúdo em literatura são dimensões indissociáveis, nas quais a forma não se limita a um papel secundário, mas é essencial para a construção de significados. A literatura caracteriza-se por uma linguagem conotativa, expressiva e profundamente associativa, capaz de comunicar, persuadir e modificar a postura do leitor. Diante disso, entendemos que, na obra de Cardoso, os procedimentos narrativos da alterficção articulam forma e conteúdo de maneira a promover tanto uma experiência estética quanto uma crítica sociocultural à sociedade contemporânea, marcada pelo narcisismo e pela exteriorização das subjetividades.

Nesse contexto, em sua obra *O Show do Eu*, Paula Sibilia (2016) discorre sobre a sociedade contemporânea ser marcada por uma exposição contínua de experiências individuais que, ao serem expostas, são espetacularizadas, especialmente nas redes sociais, mas não apenas: esse fenômeno também se expande para as artes, inclusive para a literatura. Sob essa lógica, a vida cotidiana é reiteradamente transformada em um objeto de consumo público, gerando uma performance quase incessante do "eu". Esse fenômeno se vincula ao conceito de narcisismo cultural, no qual o sujeito busca constantemente a aprovação e a visibilidade, mesmo que a autenticidade desse "eu" idealizado seja questionável.

Tal demanda pela exposição do "eu" no espaço público, conforme expõe Sibilia (2016), pode ser lida como uma manifestação do que Guy Debord (2007) denominou "sociedade do espetáculo". Em seu texto homônimo, Debord (2007) propõe que, na sociedade capitalista avançada, as relações humanas são mediadas por imagens que substituem a realidade pela aparência. O espetáculo torna-se, assim, a "inversão concreta da vida", onde o parecer suprime o ser, configurando uma existência dominada pela superficialidade e pela alienação. Nesse contexto, a própria identidade é transformada em mercadoria, e o "eu" se torna objeto de consumo, adequado às exigências de um público que busca consumir experiências pessoais como produtos culturais.

Nessa mesma linha de pensamento, Fredric Jameson (1997), em *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, descreve o processo pelo qual, no capitalismo tardio, a cultura é absorvida pela lógica da mercadoria e se funde com o mercado. Segundo Jameson

(2007), a estética pós-moderna caracteriza-se pelo "simulacro", onde a reprodução incessante de imagens e narrativas dilui a profundidade, anulando as distinções entre realidade e representação. Desse modo, a cultura se torna uma superfície, e o sujeito, fragmentado, é continuamente reorganizado conforme os ditames de uma lógica mercadológica, convertendo-se ele próprio em objeto de consumo.

Segundo Evandro Nascimento (2010; 2017, p. 620), “A autoficção corre os mesmos riscos que o uso inadvertido das redes sociais, ou seja, converter-se em mero instrumento para exercício de um narcisismo exacerbado, atingindo uma forma de “espetáculo total”. Como uma alternativa de resistência a essa sociedade narcísica, podemos pensar na alterficção, “O único fármaco possível para diluir essa instância egoica seria o que chamo de alterficção, como passo a desenvolver” (Nascimento, 2017, p. 621), cujo motor, conforme discutido anteriormente, não se restringe ao eu, mas se expande para o Outro.

Nesse cenário, portanto, a alterficção, enquanto prática literária, constitui-se uma resistência à superficialidade e ao narcisismo aparentemente inerentes ao contexto da pós-modernidade. Sendo assim, em um mundo onde as experiências individuais são convertidas em imagens e exibidas para consumo, a alterficção propõe um questionamento dessa lógica, ao explorar a complexidade do “eu” em um terreno entre o real e o ficcional.

A neurociência contemporânea oferece subsídios extremamente relevantes para a compreensão da leitura literária como uma forma de resistência à sociedade narcísica, permitindo-nos refletir sobre o papel que a alterficção desempenha nesse contexto. Estudos sobre os efeitos da leitura no cérebro, como discutido por Maryanne Wolf (2007; 2019) em *O Cérebro no Mundo Digital* e *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*, ressaltam o impacto profundo que a leitura exerce sobre a neuroplasticidade e sobre o desenvolvimento cognitivo e emocional. A leitura literária, com sua complexidade narrativa e emocional, estimula regiões do cérebro responsáveis pela empatia, introspecção e capacidade de lidar com múltiplas perspectivas. Em seu artigo "*Your Brain on Fiction*", publicado no *The New York Times*, Annie Murphy Paul (2012) menciona como a leitura de narrativas complexas ativa áreas cerebrais que lidam com o processamento emocional e a percepção dos outros, proporcionando uma experiência imersiva que transcende a informação superficial e imediata.

Essas descobertas corroboram a importância da alterficção como forma literária que desafia o imediatismo e a superficialidade da sociedade do espetáculo, descrita por Guy Debord (2007). A alterficção, nesse sentido, convoca o leitor a uma leitura atenta e profunda, promovendo uma interação prolongada com o texto e exigindo interpretações múltiplas e complexas, conforme propõe Hoisel (2008), ao discorrer sobre o leitor astucioso. Tal prática

literária estimula o cérebro a engajar-se em níveis mais profundos de compreensão e conexão, contrariamente ao consumo veloz de imagens e ao narcisismo cultural que domina a contemporaneidade.

Vincent Jouve (2002), Luiz Costa Lima (2007) e Wolfgang Iser (1996) se debruçaram sobre o tema da leitura e da relação do leitor com a literatura. Em *A Leitura: Estudo de Literatura*, Jouve (2002) examina como a leitura literária permite ao leitor se colocar no lugar do outro e explorar diferentes perspectivas, ampliando a capacidade de empatia e introspecção. A alterficção, ao confrontar o leitor com um sujeito fragmentado e ambíguo, evoca essa empatia ao desestabilizar o eu e ao requerer do leitor um envolvimento crítico e emocional. Esse efeito remete ao que Iser (1996) explora em *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*, ao sugerir que a literatura estimula o leitor a preencher lacunas no texto, transformando a leitura em um ato ativo de interpretação e de “negociação”, por assim dizer, entre a realidade e a ficção. Na mesma linha de pensamento, Luiz Costa Lima (2007), em *A Literatura e o Leitor*, defende que a literatura desafia o leitor a transcender a experiência imediata e a refletir sobre o mundo de forma crítica. Em um contexto de superficialidade e narcisismo, a alterficção evoca essa reflexão ao apresentar um sujeito em construção, que questiona as próprias bases da identidade e do real. Assim, o leitor é chamado a não apenas compreender, mas também a questionar as noções de autenticidade e identidade, o que constitui um ato de resistência contra a lógica mercadológica da identidade que paira sobre a sociedade contemporânea.

Isso se torna possível também devido ao trabalho do autor não só com o conteúdo, mas também com a forma do texto, que gera, no leitor, um efeito estético. Wellek e Warren (1976), em *Teoria da Literatura*, discorrem sobre a natureza da literatura destacando a importância do uso particular da linguagem nos textos literários. Para os autores, o texto literário se distingue dos demais a partir do uso que seu autor faz da linguagem, o qual se desvia dos códigos da ciência e da língua cotidiana, criando um artefato artístico e, assim, gerando no leitor um efeito estético, o qual, dialogando com Chklovski (1978), causa o estranhamento já discutido neste trabalho.

Nesse sentido, como já mencionado, Wellek e Warren (1976) argumentam que a forma e o conteúdo de uma obra literária são inseparáveis, isto é, a forma é essencial para a expressão do conteúdo, não sendo apenas um “recipiente”, mas uma parte integral da experiência literária na construção de sentido. Ao discorrer sobre parâmetros para se tentar chegar a uma definição do que é literatura, Wellek e Warren concluem que

A maneira mais simples de solucionar a questão é distinguir o uso particular dado à

língua na literatura. A língua é o material da literatura, como a pedra ou o bronze são o da escultura, as tintas o da pintura, os sons o da música [...] [A linguagem literária] é abundante em ambiguidades, como qualquer outra linguagem histórica, é cheia de homônimos, categorias arbitrárias ou irracionais, como o gênero gramatical; é permeada de acidentes históricos, lembranças e associações. Em uma palavra, ela é altamente “conotativa”. Além disso, a linguagem literária está longe de ser meramente referencial. Ela tem o seu lado expressivo, ela comunica o tom e a postura do falante ou escritor. E ela não apenas formula e expressa o que diz, mas também quer influenciar a postura do leitor, persuadi-lo e, por fim, modificá-lo. (Wellek; Warren, 1976, p. 14-15).

Nesse sentido, em obras como *Tudo São Histórias de Amor*, de Dulce Maria Cardoso, notamos que há um trabalho por parte da autora não somente com o conteúdo, mas também com a forma do texto, sendo ambos indissociáveis para uma interpretação profunda, em camadas. A autora faz uso de diversos artifícios literários para ficcionalizar suas vivências, que vão desde o gênero escolhido para melhor comunicar o conteúdo, como em “Autobiografia — ou a história de um crime premeditado”, uma carta escrita para um eu que ela acredita ser passado, mas que se mostra presente, ainda, apesar de suas tentativas de eliminá-lo inclusive através da escrita.

Nesse texto, Dulce Maria usa a primeira pessoa do singular para se comunicar com um eu que ela acreditava ter eliminado, mas que continua dentro dela, a observá-la. A autora, então, vai descrevendo como era esse eu que antes a dominava, diferenciando-o do eu presente, ao longo da carta:

Mas estou a misturar tudo e tu gostas de tudo ordenado. Arrumado. A minha casa está quase sempre desarrumada. Quando alguém me visita de surpresa fico envergonhada e lembro-me de ti. Ou quando perco as facturas que preciso de pagar. Aí não me envergonho. Exaspero-me e prometo ser mais organizada. Mas falho sempre. Continuo a trocar os dias com as noites. Tu ficavas triste quando perdia as manhãs de sol. Eu deito-me muitas vezes ao amanhecer (Cardoso, 2017, p. 242).

Dessa maneira, a partir de recortes da memória, ou, usando os termos de Wander Melo Miranda, “fios da memória”, a narradora tece a carta, deixando pistas para o leitor que, astuciosamente, percebe que a mulher a qual a narradora confessa ter matado no primeiro parágrafo trata-se, na verdade, de um eu dela, apesar de não explicitar isso e se referir ao seu eu como “você”. No entanto, à medida que vai diferenciando suas identidades, ou melhor, identificações, o leitor consegue notar pontos de intersecção na (auto)biografia dessas duas mulheres, inferindo que trata-se da mesma pessoa.

Com relação à forma, podemos dizer que causa estranhamento no leitor porque não é comum escrever cartas para nós mesmos e, sim, para outras pessoas. Desde o título, o leitor se depara com uma forma literária que causa nele um efeito estético de estranhamento, uma vez

que, ao entitular o texto como autobiográfico, espera-se uma estrutura diferente de uma carta; logo abaixo, o subtítulo: “ou a história de um crime premeditado”. A palavra “história” remete-nos à ficção, normalmente, então já no título o leitor se depara com o jogo entre real e fictício. Abaixo, no que podemos chamar de “epígrafe”, a narradora nos explica que se trata de uma carta, então, pode inferir, a esta altura, o leitor: uma carta autobiográfica ou autoficcional a uma mulher que foi morta pela narradora. Astucioso, o leitor continua a leitura com o único pacto possível para se ler autoficção em mente: o da incerteza, da desconfiança; atentando-se a cada palavra e percorrendo o texto cuidadosamente, como quem anda na ponta dos pés. Ao longo da carta, depara-se com as descrições e memórias da narradora que, ao final, despede-se e assina como “Dulce”, fazendo coincidir os nomes da narradora da carta com a autora do livro.

Ao escolher o formato de carta, a autora nos comprova, mais uma vez, indo ao encontro do que propõe Nascimento (2010; 2017) e Hoisel (2008), como a autoficção não se restringe a um único formato, a uma única estrutura ou mesmo gênero, e, sim, trata-se de um dispositivo para se pensar e se refletir sobre diversas questões, inclusive, as autobiográficas.

Além disso, com relação ao impacto no leitor, percebemos como a autora, a partir de experiências individuais e mesmo utilizando a primeira pessoa do singular na carta, consegue atingir o coletivo e fazer o leitor refletir, dentre outros temas, sobre quem nos tornamos com o passar dos anos, quem éramos, se quem éramos ainda está ali, dentro de nós, a nos espiar, e como a escrita, especialmente neste texto, possibilita-nos um diálogo com esses eus que, como a narradora de “Em busca d’eus desconhecidos” afirma “nunca se perdem completamente de vista” (adaptado de Cardoso, 2017).

Já em “A biblioteca”, o leitor se depara com um título que não sugere nada autobiográfico. No entanto, logo abaixo, diz o subtítulo: “livremente inspirado em factos reais”. O uso do termo “livremente” pode nos sugerir que foi empregada ali uma liberdade criativa, que há ficção naqueles fatos reais, reforçando o único pacto possível com o leitor de autoficção, como dissemos: o da desconfiança.

Então, após este subtítulo, o leitor espera encontrar de uma maneira mais explícita dados biográficos da autora, mas há ali uma máscara ficcional, que a autora veste: quem narra a história é um personagem masculino e idoso, prestes a cometer suicídio, que dialoga com alguém ao longo do conto (o leitor?), contando-lhe como os livros salvaram sua vida, quando mais jovem, impedindo-o de cometer suicídio naquela época. Tem-se, portanto, um texto que causa estranhamento no leitor, pois há uma autora que confessa haver factos reais em seu texto que é narrado por um personagem masculino.

Além disso, discorrendo sobre os efeitos no leitor, também trata-se de um texto que

parte do individual para atingir o coletivo, fazendo o leitor refletir, dentre outros temas — e dizemos “dentre outros temas”, porque acreditamos que a obra não se esgota nem se limita a um único sentido, pelo contrário, há possíveis sentidos que o leitor, em uma leitura atenta e profunda, pode construir —, sobre o poder da escrita e da leitura na formação do indivíduo, até mesmo um ferramenta para auxiliá-lo, acompanhado de um profissional, é claro, em questões mentais, como o suicídio. No texto, temos um personagem que era analfabeto e aprende a ler e a escrever já adulto, narrando o impacto positivo e transformador que a literatura teve em sua vida, o que pode levar o leitor a refletir sobre esses temas.

No texto “Em busca d’eus desconhecidos”, a narradora recorre a diversos momentos de sua infância, através da memória, para levar o leitor a refletir, dentre outros temas, sobre a importância da leitura e da escrita para o cérebro, para se exercitar o pensamento e se manter vivo, levantando uma discussão sobre a não distinção entre as vidas que vivemos, lemos e escrevemos, o que dialoga com o que Wolf (2007; 2019) e Paul (2012) falam, sob a perspectiva neurocientífica, dos efeitos da leitura no cérebro. Segundo as autoras, a leitura de textos com diversas camadas e complexidades fortalece as conexões sinápticas do cérebro, assim, “A leitura desafia o cérebro a interpretar significados, reconhecer padrões e fazer inferências, o que pode melhorar a capacidade de raciocínio e análise” (Wolf, 2007; 2009; Paul, 2012, *on-line*) e isso ocorre também por meio do trabalho com a forma que o autor tem com seu texto, pois “A leitura expõe o cérebro a novas palavras e estruturas gramaticais, expandindo o vocabulário e melhorando a habilidade de expressão verbal e escrita” (Ibid.). Por meio da leitura, portanto, o leitor consegue não só expandir seu vocabulário, como também se expressar melhor, inclusive, suas emoções, pois, por meio da ficção, ele já foi exposto a diversas situações e sentimentos que funcionaram como um simulador da vida real para ele.

Assim, neste texto de Dulce, podemos refletir sobre essas questões, bem como de outras, como identidade e pertencimento, através não só dos temas que ela traz, mas também da maneira que ela os trabalha a partir da forma literária. Um exemplo é que, neste texto, conforme a narradora vai nos contando momentos de sua infância e situações pelas quais passou que a fizeram refletir sobre esses temas, há pausas intencionais, entre um parágrafo e outro, nas quais são colocados diálogos, com travessão, entre os eus da narradora, que parecem estar conversando e tentando encontrar-se na narrativa, sempre em dúvida, ambíguos, acompanhados do ponto de interrogação:

— Quem sou eu, agora?  
 — Eu?  
 (Cardoso, 2017, p. 10)

— Quem está aí?  
(Cardoso, 2017, p. 18)

Assim, nos três textos, pode-se dizer que a obra de Dulce Maria Cardoso configura uma forma de resistência a essa sociedade narcísica, do espetáculo, ao exigir do leitor não uma leitura rasa, superficial e rápida do texto, mas uma leitura atenta, minuciosa e crítica, posicionando-se de maneira ativa para construir significados e ser transformado por eles. Além disso, falamos de textos alterficcionais, que partem, sim, do individual, no entanto, via linguagem literária, ultrapassam as fronteiras do eu, atingindo o coletivo, o Outro. Esse Outro pode ser, como pontua Arfuch (2012) e Nascimento (2010; 2017), o eu de papel que ele constrói na prática autoficcional, o leitor com quem dialoga ou mesmo o outro com quem o autor-narrador-personagem se relaciona no texto, ao desencadear o jogo ficcional. Desse modo, tratam-se de textos que colocam a alteridade como parte integrante do individual, resistindo ao narcisismo contemporâneo que permeia as relações humanas e se expande para as artes, como a literatura.

A alterficção é relevante como uma forma de resistência nesse contexto porque ela propõe uma maneira de construção narrativa que desafia o processo contemporâneo de externalização da subjetividade, que se baseia na imagem e no consumo, como discutido anteriormente. Ao invés de centrar a narrativa na vida empírica do autor, ou seja, na experiência pessoal e factual que reforça o "eu" como uma imagem de consumo (algo comum nas autobiografias, nas mídias sociais e até em certas formas de literatura contemporânea), a alterficção se constrói na relação com o outro, especialmente o leitor.

Essa prática narrativa refuta o culto à individualidade autorreferente, típica da sociedade orientada para o espetáculo e para o consumo de figuras públicas (como em reality shows e perfis de redes sociais), onde a identidade e a subjetividade são constantemente projetadas para fora, em busca de validação externa. A alterficção, por outro lado, desloca o foco para a construção de um "eu" mais relacional, onde o narrador ou autor se define não por sua singularidade como indivíduo consumível, mas por sua interação com o outro, pela troca simbólica e imaginativa que ocorre na leitura e na escrita. Essa dinâmica cria um espaço de resistência porque:

I. contrapõe a superficialidade da imagem: ao afastar o foco da experiência empírica do autor, a alterficção enfatiza a imaginação, a ficção e a relação com o leitor, permitindo uma construção mais profunda e complexa do "eu". Isso vai contra a tendência contemporânea de criar identidades superficiais baseadas em imagens públicas;

II. reivindica o valor da interioridade e da fantasia: em um momento em que o "real" imediato e consumível é valorizado, a alterficção reafirma a importância da interioridade, da

imaginação e da criatividade, possibilitando novas formas de interação social e subjetiva. A literatura, nesse caso, torna-se um espaço de resistência, onde as subjetividades podem ser formadas de maneira menos dependente da validação externa e mais focada no potencial transformador da imaginação;

III. promove uma relação dialógica com o leitor: em vez de um texto que apenas expõe o "eu" do autor de maneira expositiva e consumível, a alterficção cria uma relação dialógica, onde a construção da narrativa é compartilhada com o leitor. Isso gera uma experiência menos unidirecional, em que o leitor também é parte ativa na formação da subjetividade do texto.

Assim, a alterficção resiste ao fenômeno contemporâneo de apagamento das subjetividades porque oferece uma alternativa literária e narrativa ao contexto contemporâneo de consumo de imagens e identidades prontas. Ela resgata a profundidade do sujeito, a riqueza da relação com o outro e a capacidade transformadora da literatura, especialmente a ficção, indo além da mera reprodução de uma imagem exteriorizada do eu, portanto.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da hipótese de que a alterficção presente nos contos de Dulce Maria Cardoso possibilita uma reflexão sobre a construção da subjetividade do autor e do leitor na sociedade contemporânea, esta pesquisa buscou analisar como esse procedimento narrativo se manifesta na obra *Tudo São Histórias de Amor*. O estudo permitiu compreender de que maneira a escrita de Cardoso tensiona os limites entre autobiografia e ficção, deslocando a centralidade da identidade autoral e promovendo um jogo narrativo que exige a participação ativa do leitor.

A análise dos contos selecionados revelou que a subjetividade, na alterficção, não é fixa nem introspectiva, mas se constrói no encontro com a alteridade. Ao invés de reafirmar uma identidade autoral estável, os textos exploram múltiplas perspectivas e um "eu" fragmentado, que se reinventa na relação com o outro. Esse efeito se dá tanto pelo conteúdo dos contos quanto pela forma trabalhada pela autora, que convida o leitor a ocupar um espaço ativo na construção do sentido da narrativa. Dessa maneira, a alterficção não apenas dialoga com as discussões sobre subjetividade na contemporaneidade, mas também propõe uma alternativa à lógica da exposição do "eu" predominante na cultura atual.

A pesquisa destacou a relevância da alterficção como uma forma de resistência à espetacularização da subjetividade, característica da sociedade do espetáculo e da cultura do narcisismo. Ao deslocar o foco do "eu" autoral para a interação entre autor, narrador e leitor, a obra de Dulce Maria Cardoso questiona as formas contemporâneas de construção identitária e evidencia o papel da literatura na criação de novas possibilidades de subjetivação.

Em conclusão, os contos analisados demonstram como a alterficção pode desafiar a lógica da hipervisibilidade e da fixação da identidade, propondo um espaço onde o sujeito se forma no diálogo com o outro. Assim, este estudo reforça a importância da literatura como um campo de experimentação subjetiva, permitindo reflexões sobre os modos de ser e se relacionar na sociedade contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. Trad. Dênia Silveira. In: SOUZA, Eneida et al. (Orgs.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- BAKER, C. **Hemingway — O escritor como artista**. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CARDOSO, Dulce Maria. **Tudo São Histórias de Amor**. Rio de Janeiro: Editora Tinta da China, 2017.
- CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- CORTÁZAR, J. Alguns Aspectos do Conto. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 147-163.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 2007.
- DOUBROVSKY, S. **Fils: roman**. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- FRANCO JUNIOR, A. **Formalismo Russo e New Criticism**. In: Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EdUEM, 2003.
- HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.
- HOISEL, Eveline. Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.
- HOISEL, Evelina. **O leitor astucioso**. In: NASCIMENTO, Evando. (Org.) Literatura e experiência: teoria crítica e relato. São Paulo: Anablume; Juiz de Fora: Luiz de Fora: PPG – Letras Estudos Literários, UFJF, 2008, p. 63-74.
- ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo — A Lógica Cultural Do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 1997.
- JOUBE, Vincent. A leitura: Estudo de literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2012.
- LEJEUNE, P. **Le Pacte Autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.

LUÍS, S. B. Dulce Maria Cardoso: “O que escrevo é iluminado pelos que amo”. Lisboa: **Revista Visão**, 09 out. 2023, *on-line*. Disponível em: <https://visao.pt/visaose7e/livros-e-discos/2023-10-09-dulce-maria-cardoso-o-que-escrevo-e-iluminado-pelos-que-amo/>. Acesso em: 07 nov. 2024.

MENDES, M. **Diário, Memórias e Autoficção — A Escrita de Si**. São Paulo: Faculdade LabPub, 2024, *on-line*. Disponível em: <https://labpub.com.br/oficina-literaria-diario-memorias-e-autoficcao-a-escrita-de-si/>. Acesso em: 09 de set. de 2024.

MIRANDA, Wander Melo. Fios da Memória. O Eixo e a Roda: **Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1988.p.43-60.

NASCIMENTO, Evandro. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção. Campo Grande: **Caderno de estudos culturais**, v. 2, n. 4, jul./dez. 2010, p. 59-75.

NASCIMENTO, Evandro. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, set./dez.2017.

NASCIMENTO, Evandro. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista de Literatura Comparada — ABRALIC*, Porto Alegre, v. 18, n. 28, 2016.

PAUL, Annie Murphy. Your Brain on Fiction. New York: **The New York Times**, March 17, 2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html>. Acesso em: 21 set. 2024.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. *In: Formas breves*. Trad. de João Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Ensaaios antológicos de Silviano Santiago*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

SENNET, Richard. **Corrosão do caráter**. São Paulo: Record, 1999.

SIBILIA, Paula. **O Show do Eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TEIXEIRA, I. O Formalismo Russo. São Paulo: **Cult**, *Fortuna Crítica* 2, ago./1998.

VIEL, R. Dulce Maria Cardoso: a importância de lembrar e de esquecer. *In: Sobre a ficção — conversa com romancistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 44-57.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1976.

WOLF, M. **O cérebro no mundo digital**: os desafios da leitura na nossa era. São Paulo: Contexto, 2019.

WOLF, M. **Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain.** New York: Harper Perennial (HarperCollins), 2007.