



Universidade Federal  
de São João del-Rei

**EDMAR AUGUSTO DE LIMA SILVA**

**TU, IMPOSSIVELMENTE MORTO: SEM TI E SEMPRE CONTIGO –  
DESDOBRAMENTOS DO EU-OUTRO EM *MORRESTE-ME***

**SÃO JOÃO DEL-REI**

**2024**



Universidade Federal  
de São João del-Rei

**EDMAR AUGUSTO DE LIMA SILVA**

**TU, IMPOSSIVELMENTE MORTO: SEM TI E SEMPRE CONTIGO –  
DESDOBRAMENTOS DO EU-OUTRO EM *MORRESTE-ME***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de Concentração:** Teoria Literária e Crítica da Cultura

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Memória Cultural

**Orientadora:** Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino

**São João del-Rei**

**2024**



**Edmar Augusto de Lima Silva**

Tu, impossivelmente morto: sem ti e sempre contigo – desdobramentos do eu em *Morreste-me*

**Banca Examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ  
(Presidente/Orientadora)

Documento assinado digitalmente  
**ELIANA DA CONCEICAO TOLENTINO**  
Data: 09/04/2024 16:07:33-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof. Dr. Denis Leandro Francisco – UFL  
(Titular Externo)

Documento assinado digitalmente  
**DENIS LEANDRO FRANCISCO**  
Data: 08/04/2024 16:05:42-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Portolomeos - UFSJ  
(Titular Interna)

Documento assinado digitalmente  
**ANDREA PORTOLOMEOS**  
Data: 10/04/2024 15:14:01-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nádia Dolores Fernandes Biavati  
Coordenadora do PPG em Letras

**Março de 2024**

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)  
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586t Silva, Edmar Augusto de Lima.  
TU, IMPOSSIVELMENTE MORTO: SEM TI E SEMPRE  
CONTIGO : DESDOBRAMENTOS DO EU-OUTRO EM MORRESTE-ME  
/ Edmar Augusto de Lima Silva ; orientadora Eliana  
da Conceição Tolentino. -- São João del-Rei, 2024.  
95 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,  
2024.

1. Literatura Portuguesa. 2. Memórias. 3.  
Autoficção. 4. Escritas de Si. I. Tolentino, Eliana  
da Conceição, orient. II. Título.

**Para minha avó Marlene, sua inspiração  
continua a iluminar meu caminho.**

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, que em Sua infinita misericórdia, tem sido fonte inesgotável de bênçãos que permeiam cada aspecto da minha vida. Agradeço também a São Judas Tadeu, meu padroeiro, por renovar minha fé e esperança a cada novo amanhecer.

Aos meus pais, Antônio e Mariléa, que são a base da minha vida. Sem o incentivo e apoio deles, esse momento não seria possível. Agradeço por acreditarem em mim desde a infância e por nunca deixarem de me encorajar a continuar nos estudos. Não concluo este mestrado apenas em meu nome, pois esta conquista é compartilhada entre nós.

À minha orientadora, Eliana Tolentino, pela orientação afetuosa e pela leitura cuidadosa do meu trabalho. Obrigado por me acompanhar desde a graduação e acreditar no meu potencial como pesquisador. Agradeço por sua paciência, inspiração constante e apoio ao longo dessa jornada tão enriquecedora.

Ao meu companheiro, Lincoln Cardoso, por todo o apoio ao longo desse período, sendo meu refúgio nos momentos mais desafiadores e uma fonte contínua de incentivo. Agradeço por estar sempre ao meu lado. Você me inspira não somente a ser uma pessoa melhor, como também um profissional melhor.

A toda minha família, especialmente minhas irmãs, Karol e Maria Luiza, e meus sobrinhos, Gabriel e Júlia, pelas palavras de incentivo, pela curiosidade em relação ao meu trabalho e pela compreensão diante das minhas ausências durante o desenvolvimento deste projeto.

À minha avó Marlene, que mesmo não estando mais aqui fisicamente, ainda sinto a sua presença em cada passo que dou. Tenho certeza de que ficaria orgulhosa deste momento, e é com alegria que dedico essa vitória à senhora.

Aos professores da banca, Denis Francisco e Andréa Portolomeos, por aceitarem o convite de ler o meu trabalho, pelas contribuições e por compartilharem seus conhecimentos tão preciosos.

Ao Promel, à UFSJ e aos meus professores, tanto da graduação quanto da pós-graduação, pela valiosa troca de conhecimentos que contribuiu para a minha formação crítica. Agradeço por nos proporcionarem um ensino gratuito e de tanta qualidade.

A todos os meus amigos, cujos nomes prefiro não citar por medo de esquecer alguém, por estarem presentes nesse momento tão significativo da minha vida. Cada um de vocês contribuiu de maneira única para que eu pudesse alcançar essa conquista.

Aos colegas do Promel, pelo agradável convívio, mesmo que à distância, e pelo prazer de compartilhar conhecimentos e experiências.

À CAPES, pelo suporte financeiro ao longo de grande parte da minha pesquisa, o que possibilitou minha dedicação exclusiva aos estudos.

A todos que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para esta jornada.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo da obra *Morreste-me* (2015), do escritor português José Luís Peixoto, observando como, ao retornar à sua terra natal, o eu textual passa a perceber em si mesmo características que remetem ao pai falecido e como esses elementos atuam na formação de sua própria identidade. Devido às numerosas semelhanças entre o texto e a vida do próprio autor, empreendemos um estudo sobre a autoficção, abordando desde suas primeiras manifestações até as mais recentes teorias. Recorremos aos seguintes textos para alcançar nossos objetivos: Arfuch (2010), Barthes (2004), Colonna (2014), Doubrovsky (2014), Faedrich (2015; 2016), Foucault (2009), Freud (2011), Gasparini (2014), Huston (2012), Lejeune (2008), Miranda (1992), Sarlo (2007), Tezza (2018). Destacamos também neste trabalho, o estilo epistolar adotado por Peixoto em sua obra, razão pela qual consideramos relevante evocar a obra de Kafka (1992), bastante reconhecida por sua temática, estabelecendo paralelos e contrastes significativos.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Memórias; Autoficção; Escritas de Si.



## **ABSTRACT**

This work aims to study the book *Morreste-me* (2015), by the Portuguese writer José Luís Peixoto, observing how, on returning to his homeland, the textual "I" begins to perceive characteristics in himself that are reminiscent of his deceased father and how these elements contribute to the formation of his own identity. Due to the numerous similarities between the text and the author's own life, we conducted a study on autofiction, covering its earliest manifestations to the most recent theories. To achieve our aims, we have referred to the following texts: Arfuch (2010), Barthes (2004), Colonna (2014), Doubrovsky (2014), Faedrich (2015; 2016), Foucault (2009), Freud (2011), Gasparini (2014), Huston (2012), Lejeune (2008), Miranda (1992), Sarlo (2007), Tezza (2018). In this work, we also highlight the epistolary style adopted by Peixoto in his work, which is why we consider it relevant to evoke the work of Kafka (1992), widely recognized for its thematic elements, establishing significant parallels and contrasts.

**Keywords:** Portuguese Literature; Memoirs; Autofiction; Self-Writings.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 1 – A aventura da linguagem.....</b>	<b>17</b>
1.1 Autoficção, um percurso.....	17
1.2 O compromisso do autor com seu leitor.....	25
1.3 Nas capas, os segredos velados.....	30
1.4 Os instantes que vivemos.....	37
<b>Capítulo 2 – Dos meus lábios, as tuas palavras.....</b>	<b>45</b>
2.1 O autor e o eu textual.....	45
2.2 A morte do autor.....	51
<b>Capítulo 3 – Para além das palavras.....</b>	<b>60</b>
3.1 Escrever ao pai.....	60
3.2 Vi-me igual a ti.....	75
<b>Considerações finais.....</b>	<b>85</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>91</b>

*Toda a obra literária leva uma pessoa dentro, que é o autor. O autor é um pequeno mundo entre outros pequenos mundos. A sua experiência existencial, os seus pensamentos, os seus sentimentos estão ali.*

(José Saramago)

## Introdução

José Luís Peixoto é um autor português nascido na região do Alentejo, mais especificamente de uma pequena aldeia chamada Galveias. Peixoto fez sua estreia no cenário da literatura portuguesa com a obra *Morreste-me* (2015), lançada no ano 2000, posteriormente publicada no Brasil em 2015. O mencionado livro recebe certo destaque, uma vez que foi concebido durante o período de luto do autor, que perdeu o pai em 1996. Durante o tempo que lidava com o luto, Peixoto rascunhou algumas páginas sobre suas emoções e ressuscitou algumas memórias associadas ao outro. Peixoto não anteviu que essa conversa com o pai “impossivelmente morto”<sup>1</sup> seria um ponto de viragem em sua vida, conferindo-lhe notoriedade como escritor.

Apesar de não perceber, inicialmente, características literárias distintivas em seu texto, a persistência de Peixoto na prática da escrita foi impulsionada pela convicção de que estava diante de algo verdadeiramente singular.<sup>2</sup> Esta dedicação contínua não apenas resultou na consolidação de sua carreira como autor, mas também contribuiu para a compreensão da riqueza narrativa e emocional presente em suas obras subsequentes. A profundidade de sua escrita, enraizada em experiências pessoais e na reflexão sobre temas universais, solidificou a posição de José Luís Peixoto como um dos expoentes da literatura portuguesa contemporânea.

Peixoto persistiu na decisão de publicar seu livro em uma edição de autor, uma vez que a intervenção de um editor acarretaria em alterações indesejadas. A receptividade internacional da obra, traduzida para várias línguas e com mais de vinte edições em Portugal, comprova não apenas a sua relevância literária, como também a habilidade do autor em tratar de temáticas universalmente significativas. O autor confronta de maneira direta o processo de luto, valendo-se da escrita como uma ferramenta terapêutica para lidar com a experiência da perda.<sup>3</sup> A prática da escrita, de certa forma, aparece como um instrumento que auxilia Peixoto a enfrentar e assimilar o passado.

Peixoto conta a história de um homem confrontado com a iminente perda de seu pai, sentindo-se impotente diante dessa perspectiva. A sensação de perda se desenvolve desde a constatação da doença paterna até os efeitos físicos progressivamente evidentes. À medida

---

<sup>1</sup> Trecho retirado do livro *Morreste-me* de José Luís Peixoto (2015a, p. 27).

<sup>2</sup> Em entrevista a Maria Fernanda Rodrigues. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,jose-luis-peixoto-lanca-morreste-me-delicada-narrativa-sobre-a-morte-de-seu-pai,1682493>>. Acesso em: jul. 2022.

<sup>3</sup> C.f. Peixoto (2015b).

que o filho toma consciência dessa inevitabilidade, ele vivencia a dor até o momento da partida do pai e isso permite aos leitores acessarem as camadas mais profundas da relação pai-filho. O eu textual<sup>4</sup> confessa: “Pai que nunca te vi tão vulnerável, olhar de menino assustado perdido a pedir ajuda. Pai, meu pequeno filho” (Peixoto, 2015a, p. 36).

Meu primeiro contato com as obras literárias de José Luís Peixoto foi durante a escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso em Letras – Língua Portuguesa e suas Literaturas em 2019, “Quando me cansei de mentir a mim próprio: a linha tênue entre realidade e ficção na escrita de José Luís Peixoto”. Sob a orientação da professora Eliana da Conceição Tolentino, meu objetivo era problematizar os limites entre realidade e ficção no livro *Autobiografia* (2019) do mesmo autor. Nesta obra, Peixoto narra a história de um jovem escritor chamado José, encarregado de escrever a biografia de José Saramago. A partir desse encontro entre um escritor iniciante e um já consagrado, emerge uma trama que entrelaça ficção e realidade, configurando um jogo de espelhos que desafia as fronteiras no campo biográfico. A audácia de Peixoto ao transformar José Saramago em personagem de sua obra e abordar uma proposta narrativa incomum que se revela notável.

Nesse contexto, é intrigante observar como Peixoto desenvolve um projeto literário que desafia os limites do espaço biográfico (Arfuch, 2010), incorporando características autobiográficas e autoficcionais em seu texto. Vale ressaltar que, em outras obras do autor, como *Cemitério de pianos* (2008), *A criança em ruínas* (2017) e *Retorno a casa* (2020), Peixoto, por meio de narrativas e poesias, reintroduz a figura paterna. Mesmo que esse pai não assuma um papel central em todas as histórias, sua presença é fundamental e constante nos textos do autor. A cada novo livro lançado, o escritor revisita as memórias, explorando a escrita de si, amalgamando ficção e realidade, e abordando temas recorrentes em sua obra, como as relações familiares.

O livro *Morreste-me* é escrito em primeira pessoa e dividido em quatro partes não numeradas, em que o eu textual, que permanece sem nome, relata aspectos de sua infância, os últimos momentos compartilhados com seu pai e o processo de luto, incluindo a visita à sua casa de infância. Desde o início, o eu textual fornece pistas sobre sua localização ao declarar: “Regressei hoje a esta terra agora cruel. A nossa terra, pai. E tudo como se continuasse” (Peixoto, 2015a, p. 7). O filho percebe a transformação do lugar que um dia chamou de lar, agora tingido de hostilidade. A sensação de continuidade o atormenta, contrastando com a

---

<sup>4</sup> A expressão "eu textual" foi emprestada da autora Beatriz Sarlo (2007), que a utiliza para descrever o "eu" que se apresenta e se torna objeto em textos autobiográficos (2007, p. 31).

aparente normalidade da vida das outras pessoas no local, destacando a dor única e intensa da perda de seu pai.

A escrita do texto aparece como uma tentativa do eu de suspender o tempo, repelindo o presente e evocando o passado, como podemos ler nesta passagem:

Pai. Nunca envelheceste, e eu queria ver-te velho, velhinho aqui no nosso quintal, a regar as árvores, a regar as flores. Sinto tanta falta das tuas palavras. Orienta-te, rapaz. Sim. Eu oriento-me, pai. [...] E oiço o eco da tua voz, da tua voz que nunca mais poderei ouvir. A tua voz calada para sempre. E, como se adormecesses, vejo-te fechar as pálpebras sobre os olhos que nunca mais abrirás. Os teus olhos fechados para sempre. E, de uma vez, deixas de respirar. Para sempre. Para nunca mais. Pai. Tudo o que te sobreviveu me agride. Pai. Nunca esquecerei (Peixoto, 2015a, p.19).

O eu textual lamenta profundamente a partida do pai, ocorrida antes que ele atingisse uma idade em que as marcas do tempo se tornassem visíveis. A escolha de palavras como "nunca envelheceste" sugere o sentimento de privação, pois o eu lamenta não ter a oportunidade de testemunhar o envelhecimento do pai. A incapacidade de lidar com a constância da morte é evidente, já que o eu textual destaca repetidamente a imobilidade dos olhos do pai, que não mais enxergam, e a voz que permanece em silêncio. O filho evita confrontar a dura realidade do presente, onde os vestígios persistentes da morte o afligem, preferindo refugiar-se nas lembranças dos momentos de aprendizado com seu pai e nas sábias palavras que este compartilhou. A última afirmação, "Pai. Nunca esquecerei", revela a memória eterna e o impacto da figura paterna na vida do eu textual.

A morte do pai estabelece uma impossibilidade de comunicação entre os dois, no entanto, o livro busca superar essa incomunicabilidade ao transformar o pai em um vocativo presente ao longo do texto, como se fosse chamado pelo filho. Uma interpretação possível da obra é concebê-la como uma carta redigida pelo filho e destinada ao pai. Conforme sugere André Comte-Sponville (1997), escrever uma carta surge da impossibilidade de falar ou calar. Normalmente, as pessoas enviam uma correspondência porque o outro ocupa um espaço que a fala não consegue transpor. "Esse foi [...] o único meio de dirigir-se aos ausentes, de levar o pensamento aonde o corpo não podia ir, aonde a voz não podia ir" (Comte-Sponville, 1997, p. 35), isto é, as cartas nos mostram que a distância entre o remetente e o destinatário se trata de uma separação física e que por intermédio delas, os sujeitos podem se aproximar novamente de certa maneira.

O eu textual empreende uma jornada descritiva do pai e dos momentos compartilhados, revisitando a antiga casa e encontrando os objetos característicos do pai.

Progressivamente, começa a reconhecer o pai em si mesmo: "[...] vesti as tuas roupas e olhei-me no espelho sobre a cómoda. No reflexo, encontrei-te [...] Vi-me igual a ti, nas tuas feições firmes" (Peixoto, 2015a, p. 39-40). A partir desse momento de identificação, o eu textual incorpora a história e aspirações do pai como suas, percebendo uma unidade entre ambos. Ele expressa: "Descansa, pai, dorme pequenino, que levo o teu nome e as tuas certezas e os teus sonhos no espaço dos meus" (2015a, p. 60). Assim, observamos que a imagem do pai se constrói a partir das memórias do filho. Além disso, a própria imagem do eu emerge da ausência do outro. Há uma imbricação do eu do livro com o eu do pai em passagens que os referem como um só, revelando o eu como sendo e surgindo a partir do outro.

É relevante salientar que a partir das décadas de 70 e 80, observa-se uma "guinada subjetiva" (Sarlo, 2007), em que a identidade do sujeito volta a ocupar o centro das análises, que anteriormente estavam voltadas para as estruturas. O campo dos estudos da memória passa por um movimento de resgate da primazia desse indivíduo, outrora negligenciado. Além disso, para alguns teóricos, a noção de indivíduo se revela como elemento fundamental na gênese e no desenvolvimento do gênero autobiográfico (Miranda, 1992). Nesse contexto, podemos imaginar a figura de um "sujeito ressuscitado" (Sarlo, 2007), o que contrasta com a visão de teóricos como Paul De Man (1984), que negavam a possibilidade de semelhança entre o eu textual e o autor em narrativas autobiográficas.

O objetivo deste trabalho é promover uma discussão acerca da representação do eu textual de Peixoto como mobilizador de memórias, destacando a dinâmica "eu-outro" entre pai e filho presente na obra. Além disso, almejamos abordar o texto literário de Peixoto, que possui raízes profundas no âmbito autobiográfico e autoficcional, mesclando a linha tênue entre essas duas formas literárias. A proposta deste estudo compreende: problematizar e mapear a trajetória teórica do termo autoficção; analisar a dualidade entre o autor do texto e o eu do livro; e examinar de que maneira o eu textual vai construindo sua identidade a partir da imagem do pai.

Com essa finalidade, organizamos a dissertação em três capítulos. No primeiro, abordamos questões relacionadas à autoficção. Nessa fase, conduzimos uma análise crítica das fronteiras entre textos autobiográficos e autoficcionais, considerando as reflexões sobre o espaço biográfico de Arfuch (2010); as definições de autobiografia de Lejeune (2008) e a crítica subsequente de De Man (1984); as armadilhas da ilusão autobiográfica propostas por Miranda (1992); as conceituações de autoficção apresentadas por Doubrovsky (1977), Gasparini (2014) e Colonna (2014); além do estudo sobre sujeito e experiência de Sarlo

(2007), em conjunto com os textos de Tezza (2018) e Santiago (2008) sobre os desafios de representar literariamente eventos vividos.

No segundo capítulo, exploramos a distinção entre o autor do texto e o eu textual, fundamentando-nos na noção de "estranhamento" do autor em relação à sua própria história, conforme proposto por Arfuch (2010). Iniciamos com o ensaio de Huston (2012), em que a teórica destaca a propensão inerente do ser humano para a fabulação, imerso em situações ficcionais diariamente. Prosseguimos com uma análise da homonímia entre autor e personagem, conforme sugerido por Lejeune (2008). Introduzimos também em nossa discussão o texto "A morte do autor", de Barthes (2004), no qual o teórico explora o distanciamento da figura do autor em relação à sua obra, enfatizando o papel crucial do leitor no processo de leitura. Além disso, incorporamos dois textos significativos para a discussão: "O que é um autor?" de Foucault (2009), baseado em uma conferência de 1969 na França, no qual o filósofo define a "função-autor" (como os discursos circulam e funcionam na sociedade); e "O autor como gesto" de Agamben (2007), que revisita a conferência de Foucault, reafirmando pontos essenciais, como a questão do nome do autor.

No terceiro capítulo, iniciamos nossa análise através de uma comparação entre as obras de Peixoto (2015) e Kafka (1992), explorando a perspectiva de que o texto do autor português pode ser interpretado como uma espécie de carta ao pai. Ao longo de toda a obra, o filho parece invocá-lo e busca estabelecer um diálogo que só seria possível através de uma carta, superando as barreiras físicas, segundo Comte-Sponville (1997). Também nos baseamos em textos fundamentais, como "Luto e Melancolia" de Freud (2013), para avaliar o processo de luto do eu textual de Peixoto, e o estudo de Pereirinha (2013) sobre a carta de Kafka, que oferece duas perspectivas essenciais para a compreensão do texto. Em seguida, analisamos o movimento do eu textual pelo vilarejo e a maneira como ele percebeu características do pai em si mesmo, contribuindo para a construção de sua identidade compartilhada com o ente querido.

Sendo assim, ao longo de três capítulos, essa dissertação buscou problematizar e mapear o percurso teórico do termo autoficção, explorando diferentes correntes críticas; analisar a dinâmica entre o autor do texto e o eu representado no livro; e por fim, observar a formação da identidade do eu textual, focando especialmente na imagem e representação do pai.



## 1) A AVENTURA DA LINGUAGEM<sup>5</sup>

### 1.1) Autoficção, um percurso

José Luís Peixoto (2015), por meio de sua escrita, busca transfigurar a dor do luto pela perda do pai, dando origem à sua primeira obra literária, intitulada *Morreste-me*. No entanto, ao explorarmos a escrita autobiográfica contemporânea, é essencial considerar as recentes formulações sobre o espaço biográfico e o conceito de autoficção. A disseminação e, por vezes, o uso excessivo da palavra autoficção têm causado certa confusão sobre seu significado e a quais textos ela realmente se aplica. À medida que mais teóricos e leitores adotam esse termo, diminui o consenso sobre o que ele realmente representa. Para uma compreensão mais aprofundada das acepções iniciais da autoficção, é pertinente retornar ao contexto em que ela foi cunhada pela primeira vez.

Philippe Gasparini (2014) em seu texto “Autoficção é o nome de quê?” oferece uma valiosa retrospectiva do termo autoficção, abordando seu aparecimento, definição, as reivindicações de alguns teóricos e as recusas por parte de outros. Gasparini explica que a palavra autoficção surgiu em um momento em que havia um aumento de textos autobiográficos que demonstravam qualidade artística e, principalmente, em um período em que havia "um vazio terminológico sideral que deixava sem nome uma parte considerável da produção literária" (Gasparini, 2014, p. 183), tornando-a difícil de compreender. O seu surgimento possibilitou a existência de um novo espaço de criação literária que ainda não havia sido definido. Embora inicialmente tenha tido um propósito "funcional" de preencher uma lacuna teórica, a autoficção demanda uma análise mais cuidadosa devido à complexidade de sua constituição nos textos literários.

A palavra autoficção surge após a publicação de um dos textos essenciais para o estudo das escritas de si, *O pacto autobiográfico* (2008) de Philippe Lejeune. Nesta obra, o teórico discute a definição do termo autobiografia, considerando a homonímia entre o autor e o narrador do livro. Lejeune inicialmente define autobiografia como a "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual [...]" (Lejeune, 2008, p. 14). No entanto, posteriormente, ele revisou criticamente essa definição inicial, avançando para uma questão crucial: o "pacto autobiográfico". O pacto

---

<sup>5</sup> O título deste capítulo faz referência à conceituação proposta por Doubrovsky (1977) para o termo autoficção, na qual ele emprega exatamente essa expressão para descrevê-lo.

pode ser entendido como o compromisso pessoal do autobiógrafo, manifestado tanto textual quanto extratextualmente, que permite ao leitor interpretar o texto como uma expressão da personalidade daquele que o escreveu. Ao ler o texto, o leitor estabelece um contrato com o autor, sujeito a certas condições que orientam a leitura.

Ainda em seu livro, Lejeune monta um quadro para as obras autodiegéticas com base nas relações possíveis entre o nome do autor e do narrador, bem como na natureza do pacto estabelecido entre autor e leitor. No entanto, duas casas desse quadro permanecem vazias, apesar dos esforços de Lejeune para completá-lo. É devido a uma dessas lacunas que o neologismo autoficção emerge. Ao confrontar-se com a pergunta de Lejeune em seu livro "O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?" (Lejeune, 2008, p. 31), Serge Doubrovsky (1977) percebe que o texto em que estava trabalhando respondia a essa questão. Na apresentação de "Fils" (1977), romance de Doubrovsky no qual o narrador compartilha o mesmo nome do autor, o teórico propõe o que viria a ser conhecido como autoficção:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (Doubrovsky *apud* Figueiredo, 2007, p. 22).

De acordo com Doubrovsky, a autoficção abre caminho para uma aventura da linguagem que ultrapassa os limites pré-estabelecidos entre o romance e a autobiografia. Com a autoficção, o autor emprega elementos ficcionais para abordar o real e a experiência. Como resumido pela teórica Anna Faedrich (2015), "O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida" (Faedrich, 2015, p. 47). Na autobiografia, o texto é moldado pelo autor, enquanto na autoficção, o autor é moldado pelo próprio texto. Essa inversão de dinâmica confere à autoficção uma dimensão reflexiva e transformadora, na qual o ato de narrar redefine a própria identidade do autor.

O conceito de autoficção possui uma base ontológica, segundo Gasparini, pois Doubrovsky afirmava que "[...] não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem 'dar feição' a uma história [...] não existe uma narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção" (Gasparini, 2014, p. 187).

Em outras palavras, ao contar uma história, o sujeito cria um personagem para si com o qual fabula sobre sua própria vida. Doubrovsky percebeu que, consciente ou inconscientemente, ao revisitar o passado, o sujeito acaba por preencher lacunas em sua memória em busca de uma narrativa mais coesa. Assim, ele completa essas lacunas da memória com uma narrativa do que supõe ter ocorrido, ou, em alguns casos, com informações fornecidas por outras fontes. Apesar da coincidência de homonímia, consideramos que o sujeito que narra a história é distinto daquele que a viveu, uma vez que a temporalidade dos eventos vividos e o estranhamento do escritor em relação à sua própria história impedem um relato completamente fiel dos acontecimentos.

Diana Klinger (2006), uma especialista em teoria crítica da literatura contemporânea, aborda em sua tese de doutorado, intitulada *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, faz uma relevante pesquisa sobre algumas problemáticas estéticas que atravessam a ficção latino-americana. Especificamente para nosso trabalho, ela examina a categoria do narrador, situado em uma posição ambivalente entre a ficção e a não ficção. Klinger retoma a visão de Bakhtin (1979), argumentando que não é possível estabelecer uma identidade entre autor e personagem, nem mesmo em uma autobiografia, uma vez que não há coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. Como discutido anteriormente, essa falta de identidade gera um estranhamento no autor, pois, como observa Klinger: "O estranhamento do autobiógrafo não difere nem do narrador da ficção nem do biógrafo, que para contar a vida do herói realiza um processo de *valorização* dos acontecimentos" (2006, p. 44, grifos da autora).

O termo autoficção também aborda a ambiguidade. Embora o cruzamento entre realidade e ficção não seja exclusivo da autoficção, a forma como se expressa nessa modalidade literária difere das outras conhecidas. De acordo com Faedrich, a autoficção visa eliminar as fronteiras entre o real e a ficção, com o objetivo de confundir o leitor e provocar uma reação (2015, p. 49). A teórica observa que:

A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor (Faedrich, 2015, p. 49).

Em outras palavras, o autor propõe ao leitor um jogo de ambiguidades, muitas vezes levando-o a questionar a veracidade dos eventos narrados e, ocasionalmente, a própria relação de identidade entre o escritor e o narrador. Faedrich explica que, embora Doubrovsky tenha

cunhado o termo, ele não foi o pioneiro na "técnica", já que outros autores no passado haviam praticado a autoficção, mesmo sem dar-lhe um nome.

Gasparini (2014) observa que, com o tempo, o termo autoficção deixou de se referir exclusivamente ao texto de Doubrovsky; outros autores começaram a explorá-lo mais amplamente, expandindo seu escopo e atribuindo-lhe novos significados. A título de curiosidade, Gasparini menciona o caso de Jacques Lecarme (2014), que percebeu que o termo poderia ser aplicado a outras obras além de "Fils". Conservando duas características da definição de Doubrovsky - a homonímia entre autor e narrador e a etiqueta "romance" - Lecarme conduziu uma extensa pesquisa nas obras francesas que seguiam esses padrões, revelando um resultado bastante heterogêneo.

Contudo, devido aos esforços de outros teóricos para desenvolver o termo autoficção, surgiram novas interpretações em que a coincidência de nomes não é mais o elemento principal. Gasparini observa que, em muitos casos "o herói-narrador não é nomeado, embora remeta incontestavelmente, por vários indícios intra e extratextuais, ao autor" (Gasparini, 2014, p. 197-198). Até mesmo a categorização como "romance" pode ser revista se considerarmos as intenções de alguns autores e seus editores ao classificar as obras. De acordo com Faedrich, os autores demonstram preocupação estética e linguística com seus textos, portanto não é surpreendente que um livro autoficcional seja rotulado como "romance", o que "funciona como estratégia de afastamento do gênero autobiográfico e da inserção no campo literário" (Faedrich, 2015, p. 53). Assim, para a teórica, uma recepção literária adequada garante uma maior visibilidade da obra e, por conseguinte, maiores lucros para a editora.

Gasparini destaca a importância de distinguir entre três tipos de ficcionalização do vivido. Em primeiro lugar, há a "ficcionalização inconsciente", presente em toda reconstrução narrativa. Em seguida, temos a "autofabulação", que leva o autor a uma série de situações imaginárias. Por último, temos a "autoficção voluntária", que passa da autobiografia à ficção, sem abandonar a verossimilhança<sup>6</sup>. Entre os três tipos mencionados, a obra de Peixoto se enquadra no primeiro. O teórico observa que esse tipo de ficcionalização envolve o sujeito reconstruindo narrativamente seu passado "através de erros, esquecimento, seleção, roteirização, deformações" (Gasparini, 2014, p. 203). Gasparini também concorda com o

---

<sup>6</sup> Consideramos aqui o conceito de verossimilhança segundo Aristóteles. Para o filósofo, a verossimilhança é a capacidade do texto de parecer crível. Essa aparência de verdade, especialmente em relação aos personagens e às situações representadas, deve ser capaz de convencer os leitores de que a história é possível, apesar de fictícia. Aristóteles entendia que "a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade" (Aristóteles, 2008, p. 54), isto é, compreende-se como verossímil na narrativa tudo o que está conectado ao campo das possibilidades.

argumento que anteriormente levantamos ao citar o ponto de vista de Arfuch (2010). Para o teórico, há apenas três tipos de contrato de leitura: o contrato de verdade, o contrato de ficção e a combinação dos dois. Este último é o que sustenta a autoficção. “A autoficção não propõe um novo tipo de contrato” (2014, p. 204). Na verdade, certos textos autoficcionais são interpretados ora como autobiografias, ora como romances, o que reforça a ideia de ambiguidade, elemento fundamental desse termo.

Vincent Colonna (2014), um pesquisador francês que conduziu sua pesquisa de doutorado sob a orientação de Gérard Genette, desempenhou um papel significativo na teorização da autoficção. Em sua abordagem, Colonna propôs uma nova definição para o termo, sugerindo que a autoficção representa, como o próprio nome indica, uma ficção de si, na qual o autor se envolve em situações imaginárias. Essa perspectiva difere do sentido original proposto por Doubrovsky, que concebia a autoficção como uma forma de escrita que trata do real de maneira ficcional. Colonna amplia a compreensão da autoficção ao oferecer uma perspectiva que contempla a exploração criativa da subjetividade do autor.

Colonna identifica então quatro tipos de autoficção: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva ou aural. Na autoficção fantástica, segundo o teórico, “O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (Colonna, 2014, p. 39). Nesse tipo de autoficção, o autor não se preocupa com a veracidade, pois inventa sua experiência em uma ficção total de si. Para Colonna, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, representa plenamente uma autoficção fantástica, pois o autor se coloca em situações impossíveis de serem confundidas com a realidade.

Vamos abordar por último a autoficção biográfica, pois é a que mais se assemelha à estrutura textual do livro de Peixoto. A autoficção especular refere-se a um reflexo do autor dentro do livro. “O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário e o autor não está no centro do livro, ele pode ser apenas uma silhueta [...] (Colonna, 2014, p. 53). Isto é, a fabulação de si evoca a metáfora de um espelho, que, embora não ocupe o centro da narrativa, ainda reflete a imagem do autor de algum canto da obra, revelando sua presença.

Posteriormente, o pesquisador explica que na autoficção intrusiva, “[...] a transformação do escritor não acontece através de um personagem [...] O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um 'narrador-autor' à margem da intriga” (Colonna, 2014, p. 56). Em outras palavras, o autor não ocupa uma posição central na narrativa, mas permanece à margem, onde elabora comentários sobre as situações descritas.

Assim, ele pode relacionar eventos, discorrer sobre certos momentos, confirmar ou negar a veracidade dos fatos por meio de “[...] uma voz solitária e sem corpo, paralela à história” (2014, p. 56). Colonna elege a obra *O pai Goriot*, de Balzac, como um exemplo de autoficção intrusiva.

Retornando agora à categoria que havíamos deixado por último, é conhecido que em uma autoficção biográfica:

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso. Alguns contemporâneos [...] reivindicam uma verdade literal e afirmam verificar datas, fatos e nomes. Outros abandonam a realidade fenomênica [...] mas permanecem plausíveis, evitam o fantástico; fazem de modo que o leitor compreenda que se trata de um "mentir-verdadeiro", de uma distorção a serviço da veracidade (Colonna, 2014, p. 44).

Segundo a perspectiva de Colonna, em uma autoficção biográfica, o autor realiza uma ficcionalização de sua vida a partir de fatos reais. Nesse processo, não ocorre um abandono da verdade, pois ela continua presente de duas maneiras distintas. Na primeira abordagem, autores contemporâneos garantem que, apesar da natureza autoficcional, os nomes e outros dados de referência permanecem verdadeiros. Na segunda abordagem, os autores optam por construir uma narrativa que não ultrapasse os limites lógicos, evitando tornar-se totalmente fantasiosa, pois desejam manter um grau de verossimilhança que permita uma interação mais estimulante com o leitor.

Mais adiante, Colonna ressalta que, para alguns críticos, a principal distinção da autoficção é a exposição da homonímia entre o autor e o narrador, ao passo que o romance autobiográfico emprega nomes de forma codificada ao longo da narrativa. Na autoficção biográfica, os nomes não são ocultados; pelo contrário, são apresentados desde o início do livro. No caso da obra de José Luís Peixoto, o autor não revela o nome do protagonista. No entanto, por meio de uma série de elementos paratextuais que serão discutidos nas seções subsequentes, ele oferece alguns dados de referência que merecem ser considerados.

Colonna argumenta que houve uma atenção excessiva à inclusão do nome do autor no romance, o que levou à criação do termo autoficção. No entanto, para o teórico, "todos os nomes exibidos nessas narrativas romanceadas, exceto o autor e os personagens públicos, remetem, para o leitor comum, a desconhecidos" (Colonna, 2014, p. 52). Isso indica que o efeito gerado se assemelha ao de um romance convencional, no qual os leitores percebem o

objeto como ficção e nada mais. Assim, a discussão sobre o nome do autor parece refletir mais as expectativas do leitor do que uma mudança efetiva na natureza das obras.

Colonna, em contraposição ao significado inicial atribuído por Doubrovsky ao termo, encara a autoficção como uma narrativa irreal e desvinculada da necessidade de verossimilhança. Enquanto Doubrovsky destacava a ficcionalização do real, Colonna parece ampliar os limites da autoficção, possibilitando uma maior liberdade criativa na construção da narrativa autoficcional. Consoante Doubrovsky,

A definição de Vincent Colonna como narrativa feita por um autor-narrador-personagem real de aventuras imaginárias, tal como Dante no inferno ou Cyrano na lua, é certamente uma possibilidade, um caso particular desviante do sentido primeiro. Isso não poderia de modo algum constituir a natureza e a essência da autoficção. A palavra, em seu uso corrente, remete sempre à existência real de um autor (Doubrovsky, 2014, p. 120-121).

Retomando a discussão contemporânea, Gasparini ressalta que o termo autoficção não se limita apenas à avaliação de obras literárias, mas também se estende a outras formas artísticas, como filmes e espetáculos. Para o autor, a autoficção não é simplesmente uma tendência que ganhou popularidade; ao contrário, ela surge como uma resposta aos novos questionamentos e perspectivas sobre a expressão do eu. Gasparini enfatiza: "Creio que seria um erro reduzir essa extensão a um fenômeno de moda [...] pode-se dizer que a 'autoficção' é também o nome de uma mutação cultural" (Gasparini, 2014, p. 214). Em outras palavras, a autoficção não deve ser interpretada apenas como uma moda passageira, mas como um fenômeno cultural mais profundo e transformador.

Em consonância com as observações de Gasparini sobre as mudanças no sujeito que escreve sobre si mesmo, Eurídice Figueiredo (2007), especialista no campo da literatura, destaca que:

A literatura contemporânea, de Serge Doubrovsky a Patrick Modiano, de Paul Auster a Philip Roth, de Silvano Santiago a João Gilberto Noll, embaralha as categorias de autobiografia e ficção, colocando em cena novos tipos de escrita de si, descentrada, fragmentada, com sujeitos instáveis que dizem "eu" sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde. A maneira de construir e de encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreram grandes transformações nos últimos 30 anos, e hoje as fronteiras entre elas se desvanecem (Figueiredo, 2007, p. 21).

A pesquisadora indica uma fusão entre as categorias de autobiografia e ficção na literatura contemporânea. O texto destaca que, ao longo das últimas três décadas, houve

mudanças significativas na forma como essas categorias são construídas e interpretadas, resultando no esmaecimento de suas fronteiras. Isso aponta para um avanço na compreensão e na prática da escrita do eu, onde os limites entre fatos reais e imaginários se tornam cada vez mais difusos, refletindo uma abordagem mais fluida e complexa da identidade e da experiência humana.

Por fim, após a análise do desenvolvimento teórico, Gasparini apresenta sua própria definição do termo autoficção. Segundo o pesquisador:

Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura (Gasparini, 2014, p. 217).

A escrita do eu se difundiu amplamente e atualmente encontramos inúmeras obras que colocam no cerne da narrativa a jornada de um herói cujo nome coincide com o do autor, ou mesmo obras que, mesmo sem homonímia, se afirmam como autobiográficas. Gasparini levanta a questão se "a escrita do eu se transformou, ou se a evolução das expectativas do leitor a obrigou a inovar" (Gasparini, 2014, p. 215). O que se nota é que os textos autobiográficos constituem uma parte significativa dos lançamentos literários mais recentes, revelando um considerável interesse por parte dos leitores e editores nessas obras. Para o teórico, uma vez que esses textos são rotulados como "autoficção", deixam de ser obras isoladas e inclassificáveis, passando a integrar "um movimento literário e cultural que reflete a sociedade contemporânea e evolui com ela" (2014, p. 217).

Ao longo deste percurso teórico, torna-se evidente que as escritas de si têm passado por profundas transformações. Os teóricos, em seus esforços, desenvolvem, aprofundam, refutam e conectam o termo a outras teorias. Nesse contexto, a literatura contemporânea do eu já não se assemelha à clássica autobiografia, conforme conceituada por Lejeune em seus estudos. Gasparini destaca a intenção entre pesquisadores de estabelecer uma distinção no espaço biográfico contemporâneo entre autofabulação, autoficção e autobiografia. No entanto, ele pondera que a implementação prática dessa distinção pode ser desafiadora, uma vez que o termo cunhado por Doubrovsky ainda suscita certa discordância entre os estudiosos. Esse cenário revela a dificuldade em categorizar e definir as diversas formas de escrita de si que emergem na contemporaneidade.



Por conseguinte, essa evolução suscita questionamentos sobre se a transformação da escrita do eu é fruto de uma mudança intrínseca nela mesma ou se é uma resposta às novas expectativas dos leitores. A interação entre as demandas do público leitor, as transformações culturais e as escolhas dos autores contribui para moldar a evolução da escrita do eu na contemporaneidade. A designação de "autoficção" parece não apenas descrever uma técnica literária, mas também apontar uma tendência que reflete e responde às complexidades da experiência humana no século atual.

## 1.2) O compromisso do autor com seu leitor

No estudo de Philippe Lejeune (2008) sobre o campo autobiográfico, ele se propôs a delinear o conceito de autobiografia. Desde o início, Lejeune reconheceu que sua tentativa de definição enfrentava desafios teóricos e questões clássicas relacionadas à distinção entre autobiografia, biografia e romance. Assim, ele parte de uma definição fundamental do dicionário Larousse, porém com algumas adaptações, para descrever a autobiografia como uma narrativa em prosa na qual uma pessoa real relata sua própria vida, destacando sua trajetória individual (Lejeune, 2008, p. 14). Em suma, é um meio pelo qual o autor reconstrói seu passado por meio da narrativa.

Com essa definição, Lejeune diferencia a autobiografia de outros gêneros memorialísticos, como a biografia (que não implica uma equivalência entre narrador e autor), memórias (que podem ser coletivas) e diários (que não são necessariamente escritos de forma retrospectiva). Para o teórico, uma obra autobiográfica só pode ser considerada como tal se obedecer aos requisitos mencionados na definição acima e se de fato estabelecer um pacto identitário entre autor, narrador e protagonista do texto. Esse pacto geralmente é estabelecido já na capa do livro, onde o autor assina seu nome e assume a identidade como personagem principal da história narrada.

Como discutido, Lejeune concentrou grande parte de sua pesquisa nos textos autobiográficos, sendo autor de uma obra significativa sobre o assunto, intitulada *O Pacto Autobiográfico* (2008). Neste estudo, o teórico introduziu um conceito que se tornaria fundamental para a análise da literatura: o "pacto autobiográfico". Esse pacto, segundo Lejeune, refere-se a um acordo implícito entre autor e leitor, no qual o autor afirma a veracidade dos eventos narrados e o leitor aceita essa veracidade, pelo menos enquanto estiver lendo. Ao identificar e explorar esse pacto, Lejeune lançou luz sobre as complexidades envolvidas na escrita e na leitura autobiográfica.

A professora e pesquisadora Eurídice Figueiredo (2007), cujo foco de estudo abrange as literaturas pós-coloniais, as representações da alteridade e as narrativas de si na literatura contemporânea, apresenta um texto significativo sobre as emergentes formas de autoficção, propondo uma outra abordagem para o pacto, argumentando:

Como apontava Philippe Lejeune em seu livro *Le pacte autobiographique* (1975), a autobiografia se definia pela existência de um pacto autobiográfico, ou seja, quando havia uma identificação entre o nome do autor tanto na capa/página de rosto quanto no interior do livro, ou seja, autor, narrador e personagem seriam um só, a pessoa que narra seria ao mesmo tempo o autobiógrafo e o autobiografado (Figueiredo, 2007, p. 21).

Em outras palavras, o leitor tem a liberdade de questionar a veracidade dos eventos narrados ao concluir a leitura, mas ainda assim deve reconhecer que sua interpretação deveria ter sido guiada pelas regras do pacto autobiográfico. Este acordo entre autor e leitor estabelece certas condições para a experiência de leitura. Lejeune observou que cabe ao leitor decidir se deseja ou não participar dessa jornada textual, porém “se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação” (Lejeune, 2008, p. 73). No entanto, em ensaios posteriores do mesmo livro, escritos alguns anos depois, Lejeune revisou sua teoria, refutando a ideia de que o leitor conscientemente decide aceitar ou recusar o acordo com o autor.

Entendemos que a partir do pacto autobiográfico, o leitor encara o texto como verídico, e é essa distinção que diferencia a leitura de uma autobiografia da de um romance. No contexto do romance, essa obrigação de verdade não é essencial (apesar de poder existir uma verossimilhança), pois parte da natureza do gênero é a sua qualidade inventiva e a não identidade entre autor e narrador. Mais tarde, Lejeune revisa seus trabalhos iniciais e pondera sobre como utilizava o termo "romance". Com base nisso, ele opta por demonstrar que o romance também pode abranger significados alternativos:

Ao longo do ‘Pacto’, agi como se a etiqueta ‘romance’ (tanto nos subtítulos genéricos quanto no discurso crítico) fosse um sinônimo de ‘ficção’, em contraposição a ‘não ficção’, ‘referência real’. Ora, ‘romance’ tem também outras funções: designa a literatura, a escrita literária, em contraposição à insipidez do documento, ao grau zero do testemunho. Os dois eixos de significação estão frequentemente ligados, mas nem sempre. A palavra ‘romance’ não é mais unívoca que a palavra ‘autobiografia’. A isso se acrescentam, nos dois casos, julgamentos de valor: pejorativo [...] ou melhorativo [...] (Lejeune *apud* Faedrich, 2016, p. 33).

José Luís Peixoto nos leva a pensar, com elementos intra e paratextuais, como a descrição de locais comuns ao autor e a própria capa do livro, bem como em entrevistas concedidas, que compartilha da história escrita pelo eu textual de *Morreste-me*. Como resultado, os leitores de Peixoto podem questionar a verossimilhança entre a obra e a vida pessoal do autor ao se depararem com seu texto.

No início da obra, o eu textual retorna à sua terra natal após o falecimento de seu pai. Nesse primeiro momento, ele relata sobre sua experiência ao chegar em sua antiga casa e descreve suas emoções ao encontrá-la envolta em escuridão. Na segunda parte do livro, o filho se acomoda no automóvel que pertencia ao pai e rememora as primeiras lições de direção que recebeu dele. Enquanto percorriam juntos uma estrada de areia, praticavam diversos comandos, momentos estes que ficaram eternizados na memória do filho, que os descreve com ternura:

Seguíamos caminhos de areia [...] e ao chegarmos ao campo da bola, paravas a carrinha, trocávamos de lugar, cruzávamo-nos no pára-brisas; liga o motor, e pisava a embreagem e rodava a chave e ligava o motor. Na aragem crepuscular dos dias longos de verão, íamos devagar. Ensinavas-me. Entre o riso simpático miúdo dos pardais que se levantavam a voar dos campos ralos de palha e o sono pesado que os sobreiros abatiam sobre a terra, os teus ditos de professor a antecederem os meus movimentos (Peixoto, 2015a, p. 23-24).

Ainda ao volante do carro do pai, o filho se sente desconectado do presente enquanto se dirige para um destino que parece distante. Incapaz de concentrar-se na estrada, sua mente ainda está imersa nas lembranças do passado. Ao final deste excerto, compreendemos que o eu textual estava retratando sua chegada à cidade onde passou sua infância. O filho olha para o banco vazio ao lado e recorda de si mesmo quando criança, sentado naquele lugar. Ele escreve:

Cego, olho para o lado e vejo-me pequeno, há muitos anos, sentado sob a faixa importante do cinto de segurança, vejo-me sem paciência a perguntar quanto é que falta? Volto com o olhar à estrada. Respiro. Encontro em mim a serenidade para dizer falta pouco, falta pouco. Fixo o traço contínuo ou intermitente, branco e fito-me, pequeno de uns dez ou onze anos, fito-me tornando mancha e vulto no canto do olho. Quanto é que falta? Na terra, o pó eleva a idade e a combustão desta hora. Falta pouco, falta pouco (Peixoto, 2015a, p. 30-31).

No trecho acima, mais uma vez podemos observar o eu textual realizando uma retrospectiva de sua vida. As histórias que compartilha sobre seu pai, em sua maioria, remetem a um passado distante, já que nos últimos meses de vida, ele estava debilitado e, no tempo da narração, já havia falecido. No paralelo com o momento presente, ele visualiza a mesma estrada que costumava percorrer com seu pai e se faz a mesma pergunta: "Quanto é que falta?", ansiando por retornar à sua terra natal. Através das imagens apresentadas no trecho, distinguimos o filho ainda criança ocupando o assento ao lado do pai e, posteriormente, no momento presente, o filho assumindo o papel de condutor.

Em suas obras, Peixoto incorpora uma variedade de elementos intratextuais, os quais serão explorados mais detalhadamente na seção "Nas capas, os segredos velados". Nesse caso específico, também notamos traços intertextuais que sugerem uma possível relação entre os lugares descritos em *Morreste-me* e em outras obras do autor. No início de *Morreste-me*, o eu textual relata sobre o quintal abandonado de sua antiga casa. Esse quintal costumava ser cuidado pelo pai, porém, desde o falecimento dele, o espaço foi negligenciado. O filho nos conta:

A ferrugem, as dobradiças soltaram um grito como um suspiro ou um estertor. O alumínio rente ao mármore arrastou, varreu uma figura certa e branca no cobertor grosso de folhas de pessegueiro. Abandonado sobre o tamanho grande de um inverno, o quintal de quando eu era pequeno, o quintal que construístes, pai. Tristes tristes flores novas e folhas novas nos ramos das árvores, canteiro pintados de malvas, trevos, ervas verdes, verdes de quando eu era pequeno e tu chegavas e me ensinavas trabalhos de grande (Peixoto, 2015a, p. 10-11).

Ao chegar em casa e abrir o portão de ferro que guarda o quintal, o eu textual depara-se com um lugar já esquecido pelo tempo, coberto por folhas das árvores e com os canteiros tomados pelas flores. Este trecho desvela uma atmosfera de nostalgia e melancolia, com uma linguagem poética que retrata a passagem dos anos e a transformação do quintal ao longo do tempo. A ferrugem nas dobradiças e o arrastar do alumínio contra o mármore são descritos de maneira evocativa, sugerindo uma sensação de desgaste e abandono. A imagem das folhas de pessegueiro cobrindo o chão reforça essa ideia de decadência, enquanto a menção ao inverno simboliza, de certa forma, a frieza e a desolação. Assim, a passagem do tempo traz consigo tanto a beleza da renovação quanto a dor da perda e da mudança.

Mais adiante no livro, o eu continua a descrever esse cenário abandonado: "Neste inverno em que ficaste, pai, ninguém comeu as laranjas da nossa horta. As botas de borracha continuam onde as deixámos, entre enxadas e sementes, como se a qualquer momento

pudesse abrir a porta e calçá-las de novo" (Peixoto, 2015a, p. 46-47). A partir dessa descrição, podemos conceber uma ideia do local e, mais do que isso, percebemos como esse era um lugar importante para o pai, que o cuidava com tanto zelo. As botas de borracha deixadas entre as ferramentas e as sementes são um lembrete tangível da presença do outro, como se ele estivesse prestes a retornar e retomar suas atividades habituais. A última oração revela a esperança e a dificuldade de aceitar a realidade da perda. É como se o eu textual ainda estivesse esperando pelo retorno do pai, incapaz de aceitar completamente sua ausência.

No livro "Regresso a Casa" (2020), uma coletânea de poemas de José Luís Peixoto, o autor, como o título sugere, realiza uma jornada de volta ao lar por meio da poesia. Em uma das seções do livro, intitulada "Galveias", o nome de sua cidade natal, Peixoto escreve os seguintes versos:

Entro com a minha mãe no quintal da nossa casa.  
A terra está coberta por folhas de várias estações.  
Os pessegueiros perguntam por onde andámos,  
porque demorámos tanto. As plantas dos canteiros  
transbordaram, embaraçaram-se numa espécie de  
desespero. A água do tanque de lavar roupa é  
verde. O pombal não tem pombos. A coelheira  
não tem coelhos. [...]  
(Peixoto, 2020b, p. 53)

Ao considerarmos que Peixoto aborda Galveias nesta seção, podemos inferir que a casa mencionada neste poema seria sua antiga residência, onde vivia com seus pais durante a infância. Ao observarmos o cenário descrito pelo autor, como a terra coberta de folhas, os pessegueiros e as plantas transbordando dos canteiros, podemos estabelecer algumas conexões com o local descrito pelo eu textual em *Morreste-me*. Ambos os textos abordam um lugar que foi abandonado, e além disso, somos capazes de perceber as marcas do tempo nesse espaço, seja por elementos como a ferrugem no portão ou a água verde no tanque de lavar roupas. Essas semelhanças sugerem uma possível relação entre a experiência vivida pelo autor na infância em Galveias e algumas passagens da obra, evidenciando ainda mais a interconexão entre a vida pessoal de Peixoto e sua produção literária.

Devido às evidências intertextuais, os leitores de Peixoto podem considerar suas obras como expressões de si mesmo. Além disso, em entrevistas como aquelas discutidas neste estudo, o autor não nega que sua vida pessoal influencia sua escrita. Esses aspectos fortalecem o pacto que Peixoto estabelece com seus leitores. No entanto, em *Morreste-me*, devido à ausência de uma nomeação explícita do eu e outros elementos, como a omissão de que se trata

de um livro de memórias, surgem dúvidas sobre a identidade do eu textual. Não podemos afirmar com certeza que se trata de uma autobiografia, o que demonstra mais uma vez que o autor transita nos limites do espaço biográfico.

### 1.3) Nas capas, os segredos velados

Em *Morreste-me*, o eu textual não é explicitamente nomeado, porém, uma série de evidências, tanto intra quanto extratextuais, nos conduzem a considerar que possa ser o próprio autor, José Luís Peixoto. Gérard Genette (2010) em seu ensaio “Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade”, nos explica que a transtextualidade é considerada como a transcendência textual do texto, isto é, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 2010, p. 13). Logo depois, ele a categoriza em cinco tipos, sendo a paratextualidade aquela que nos interessa nesta discussão. Esse tipo é constituído de elementos paratextuais ao texto, como título, subtítulo, prefácio e posfácio, entre outros. São “tipos de sinais acessórios [...] que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário [...] do qual o leitor [...] nem sempre pode dispor tão facilmente” (2010, p. 15).

Os elementos paratextuais presentes nas obras de Peixoto oferecem algumas pistas referenciais, contudo, essas pistas não podem ser avaliadas sem levarmos em conta que as autoficções têm por hábito plantar certas armadilhas que enfeitiçam seus leitores. É importante reconhecer que todas as obras literárias apresentam suas próprias complexidades e artifícios, os quais contribuem para a experiência da leitura. Portanto, lidar com essas artimanhas não é um problema, mas sim uma característica inerente ao processo de interpretação literária. Como resultado, os leitores são convidados a explorar as nuances do texto e a mergulhar em suas múltiplas possibilidades interpretativas.

No começo do livro de Peixoto nos deparamos com a seguinte dedicatória: “À memória de José João Serrano Peixoto” (Peixoto, 2015, p. 5). O autor português dedica seu primeiro livro ao pai, de quem herdou o próprio nome. Durante uma entrevista concedida a Yuri Al’Hanati (2015), Peixoto revela que *Morreste-me* surgiu durante seu processo de luto e compartilha a história de um filho que perdeu o pai.<sup>7</sup> Ele afirma possuir uma forte ligação com sua obra de estreia e menciona que, em algumas ocasiões, precisou se distanciar dela para concluir a escrita. Também nesta entrevista, José Luís admite certa dificuldade em

---

<sup>7</sup> Em entrevista a Yuri Al’Hanati. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tf2q9efKTgo&t=211s>>. Acesso em: jun. 2022.

categorizar seu livro, que não segue os padrões estilísticos de uma autobiografia nem de um romance. Em outra entrevista, concedida a Paulo Perdiz (2020), Peixoto volta a discutir o estreito vínculo que o livro possui com sua vida.<sup>8</sup> Ao ser questionado sobre o caráter autobiográfico de sua primeira obra, ele responde: “[...] Era um livro muito íntimo. Falava de um tema muito pessoal, o falecimento do meu pai” (Peixoto, 2020a, n.p). Nessas entrevistas, Peixoto demonstra a potencialidade de sua obra de intrigar o leitor, pois ora nega, ora admite as características autobiográficas de seu texto.

Alguns elementos recorrentes, como o quintal e a mesa de jantar, são destacados em obras do autor, como *A criança em ruínas* (2017) e *Regresso a casa* (2020). O narrador descreve frequentemente o ambiente ao seu redor e os objetos que interage, estabelecendo conexões não apenas com a casa onde cresceu, mas também com outras obras do autor que exploram temas similares, empregando a técnica da intertextualidade. Essa intertextualidade amplia as camadas de significado, convidando o leitor a refletir sobre a obra e os seus temas mais recorrentes, como a nostalgia, a busca por pertencimento e a passagem do tempo.

No início do livro de Peixoto, o eu textual conta que: “Regressei hoje a esta terra agora cruel. A nossa terra, pai. E tudo como se continuasse” (Peixoto, 2015a, p. 7). Esta passagem indica que ele regressa a uma terra que, no presente da narrativa, se tornou cruel. No entanto, sugere-se que em algum momento do passado, essa mesma terra era acolhedora. O excerto já evidencia a complexidade da relação do filho com o espaço físico e emocional, além de antecipar o tema da mudança e da perda ao longo da obra. Logo no início, o eu textual descreve um desses momentos em que o lugar lhe era amigável:

Felizes. Nada me era dito, mas eu, olhando, sabia tudo, como se fosse óbvio, como se não pudesse ser de outra maneira. Tu, de certeza, tinhas chegado do trabalho, e tinha sido um bom dia, e estavas contente por isso, e as pessoas não faltavam com o pagamento e isso era bom. A minha irmã andava no liceu, e as notas eram só satisfazes muitos e bastantes, e ainda era esperta, e sorria por isso. Eu andava no primeiro ano da telescola, e não pensava nas notas, e tinha jogado à bola, e tinha ganho, e se tivesse perdido era igual. A minha mãe, mãe verdadeira de todos nós, olhava-nos e sorria assim e sorria por isso. Felizes (2015a, p. 15).

Nesse trecho, há uma atmosfera de serenidade e plenitude, onde o filho descreve um momento familiar feliz. As emoções e percepções são transmitidas de maneira sutil, através das observações do eu textual. As pequenas alegrias cotidianas são enfatizadas, como a satisfação no trabalho, o sucesso acadêmico da irmã, a despreocupação com as notas do filho

---

<sup>8</sup> Em entrevista a Paulo Perdiz. Disponível em: <<https://revistamar.com/amar/entrevistas/jose-luis-peixoto-de-escriptor-a-personagem/>>. Acesso em: jul. 2022.

na telescola e a alegria da mãe ao observar a família reunida. O uso repetido da palavra "felizes" no final reforça essa sensação de contentamento e harmonia.

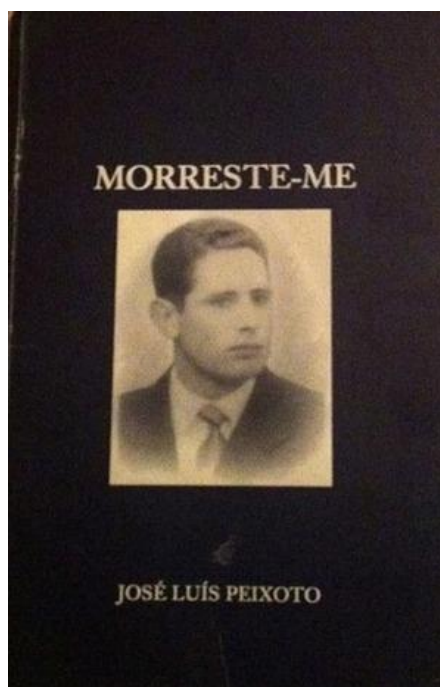
Inicialmente, surge a questão sobre qual terra o narrador se refere no texto. A partir do trecho que descreve o retorno à terra natal, percebemos uma ideia de continuidade na narrativa do narrador, o que reforça sua familiaridade com o ambiente mencionado. Com base em elementos intratextuais, como os fragmentos de uma casa que lembram a residência de sua infância, e o retorno do narrador a uma terra que evoca dor, podemos inferir que esse lugar seja a aldeia de Galveias, onde Peixoto nasceu e viveu com seu pai até se mudar para Lisboa durante seus estudos na universidade.

É relevante ressaltar que Peixoto é autor de um romance intitulado *Galveias* (2015), no qual, a partir de suas memórias de infância, ele elabora o retrato de um vilarejo praticamente imóvel no tempo, subitamente confrontado por um grande enigma. Por meio de narrativas envolventes e uma galeria de personagens cativantes, ele retrata a vida rural portuguesa no início dos anos 1980, período marcado pelo embate entre tradição e a inevitável chegada da modernidade, em meio a uma fase economicamente desafiadora para o país. Esse livro se apresenta como uma obra fundamental para a compreensão da identidade portuguesa no contexto contemporâneo.

Outro elemento paratextual digno de destaque é a capa da primeira edição portuguesa de *Morreste-me*. Durante a referida entrevista com Al'Hanati, Peixoto explica que inicialmente seu livro foi lançado em uma edição de autor, com o intuito de protegê-lo de possíveis interferências editoriais. A capa dessa edição específica difere das versões mais recentes, tanto em Portugal quanto no Brasil, ao apresentar uma fotopintura do pai de Peixoto. Essa escolha visual do autor não apenas adiciona uma dimensão emocional à obra, mas também proporciona aos leitores uma oportunidade única de contemplar a imagem do homem que desempenhou um papel tão significativo e transformador na vida do escritor.



Figura 1 - Capa da primeira edição portuguesa de *Morreste-me* (2000)

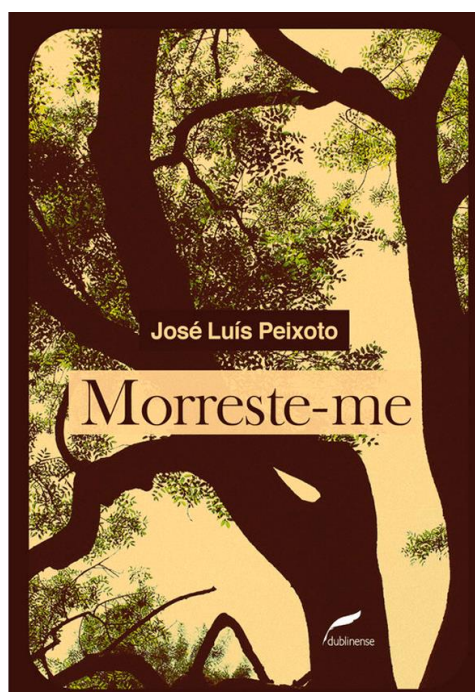


Em uma fotopintura em tons sépia, podemos visualizar a imagem de José Serrano, ainda jovem e vestido formalmente com um terno e gravata. Seu rosto sério, virado de perfil, transmite uma aura de seriedade e talvez reflexão. As cores da fotopintura podem evocar uma sensação de nostalgia e a vestimenta formal, o cabelo curto e a expressão grave sugerem uma época passada, contribuindo para a narrativa visual que a imagem transmite. Como percebemos, o texto de Peixoto desafia os limites do espaço biográfico, obscurecendo um pouco suas fronteiras. Mesmo ao ponderarmos se ele inclina-se mais para a forma autobiográfica ou ficcional, a noção de autoficção persiste, conforme destacado por Leonor Arfuch (2010). Para ela, a autoficção é "como um relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites" (Arfuch, 2010, p. 137), estabelecendo simultaneamente um pacto romanesco e de autenticidade com o leitor.

A capa da primeira edição de *Morreste-me* no Brasil foi concebida por Humberto Nunes. Originada de um projeto da Editora Dublinense, a Coleção Gira surgiu com o propósito de reunir as produções contemporâneas em língua portuguesa produzidas em terras não brasileiras. Essa coleção adota como lema a ideia de que nosso idioma não é uma pátria,

mas sim um universo que abriga as mais diversas formas de expressão. A seguir, apresentamos a capa a que nos referimos:

**Figura 2 - Capa da primeira edição brasileira de *Morreste-me* (2015)**



Na capa, destaca-se a imponência de uma árvore com uma copa exuberante, repleta de folhas e galhos retorcidos, sugerindo uma vitalidade contrastante com a possível desordem evocada pelos galhos. A margem preta circundante à imagem pode simbolizar tristeza ou mesmo luto, levando em consideração o contexto da obra. A silhueta escura da árvore contribui para uma atmosfera sombria, adicionando um toque soturno à composição. Essa combinação de elementos sugere a exploração de possíveis temas como perda ou luto. A presença das árvores, com seus galhos torcidos, permite um sentido metafórico, representando os desafios da vida. A capa como um todo transmite uma sensação de potencial introspecção.

Além disso, é relevante destacarmos prováveis significados associados à escolha da árvore para a capa. Primeiramente, a capacidade da árvore de perder suas folhas em uma estação para renascer em outra remete ao ciclo da vida e à renovação, podendo ser

interpretada como um símbolo do recomeço após a perda no contexto literário. Também, a longevidade de certas árvores é considerada um sinal de eternidade, representando a ideia de que a memória da pessoa falecida pode perdurar ao longo do tempo. Ademais, a presença da árvore pode evocar lembranças do quintal da casa de infância do eu textual, zelado com carinho pelo pai e agora abandonado.

Apresentamos agora a terceira capa em análise, pertencente a uma edição comemorativa dos 20 anos desde sua primeira publicação em Portugal. Esta edição, encadernada em capa dura, oferece uma variedade de elementos paratextuais que fortalecem nossa discussão nesta seção. Entre eles, encontramos fotografias inéditas do autor ao lado de seu pai, manuscritos originais, a capa da primeira edição de autor, entre outros. Destaca-se que a fotografia da capa foi capturada por Maria Inês Peixoto, sobrinha do escritor, no quarto dos avós em Galveias. Ao compreendermos esse contexto, mais uma vez percebemos como os elementos paratextuais desempenham um papel essencial na revelação de nuances na obra de Peixoto.

**Figura 3 - Capa da edição de aniversário de *Morreste-me* (2020)**



O que imediatamente nos prende nessa imagem é o cenário que ostenta as marcas indelévels do passar do tempo e da decadência. A presença de uma cadeira antiga, especialmente com um dos encostos quebrado, atesta de forma inequívoca esse sentimento de deterioração e abandono que permeia a cena. As paredes, dominadas pelas manchas de umidade, revelam um ambiente que suportou os rigores implacáveis dos anos. A escolha deliberada de uma cena desgastada para a capa não apenas sugere a exploração do tema da passagem do tempo, mas também evoca a sensação de desamparo. Ao contemplarmos essa cena, é possível imaginarmos que o próprio ambiente, repleto de memórias, esteja cedendo sob o peso do tempo.

Seguindo a jornada do eu textual de volta à casa, torna-se evidente que o local, além de vazio, está coberto com uma camada de poeira, imerso no frio e na escuridão opressora. O abandono se revela não apenas nas características físicas do ambiente, mas também na atmosfera desoladora que a imagem transmite. As sombras nas paredes desgastadas sussurram a história de um lar que um dia foi cheio de vida, agora reduzido a um silencioso testemunho do passado. O fato de a imagem ter sido registrada pela sobrinha do autor acrescenta uma dimensão pessoal à capa e à obra como um todo, solidificando a conexão emocional do autor com a cena, que vai além de ser apenas um quarto, tornando-se um espaço repleto de memórias vinculadas aos seus pais.

Por meio destas análises, concluímos que os elementos paratextuais nas obras de Peixoto desempenham um papel relevante na nossa compreensão da sua literatura. Reconhecido por desafiar os limites do campo autobiográfico, o autor português utiliza de maneira hábil as palavras e as imagens em seus textos, revelando nuances que instigam profundamente os leitores. Peixoto nunca nos entrega sua obra de forma completa; ao contrário, cabe a nós buscar essas pistas e montar esse intrigante quebra-cabeça autobiográfico com elementos ficcionais. É precisamente nessa jornada de desvendar seus textos que reside o fascínio da sua escrita. O autor nos convida constantemente a explorar, a interpretar, a descobrir por meio de suas entrelinhas, transformando a leitura em um processo dinâmico.

#### 1.4) Os instantes que vivemos

Agora, após discutirmos o conceito do pacto autobiográfico de Lejeune e ponderarmos sobre as capas da obra, passaremos a uma análise sobre a experiência e o sujeito. Para isso, nos basearemos nos estudos de Beatriz Sarlo (2007). A renomada teórica argentina, em sua obra *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, elabora uma série de ensaios sobre a ditadura militar que fragmentou seu país. Sarlo organiza os diversos testemunhos de vítimas do Estado e os analisa minuciosamente, reconstruindo a memória da ditadura por meio dos relatos dos sobreviventes.

Em sua obra, a acadêmica discute uma "guinada subjetiva", como ela mesma denomina, que ocorreu após o ressurgimento do "eu", anteriormente apagado pelo Estruturalismo. Em relação a este movimento teórico que surgiu na metade do século XX, uma de suas características proeminentes é o enfoque na análise das estruturas subjacentes aos fenômenos culturais, em detrimento dos agentes individuais responsáveis por sua produção. O estruturalismo tende a minimizar o papel do autor na criação literária, uma vez que prioriza as estruturas linguísticas e culturais sobre a subjetividade do autor. Para os estruturalistas, as obras literárias são concebidas como sistemas de signos que possuem estruturas internas autônomas, operando independentemente do autor, que apenas utiliza essas estruturas linguísticas e culturais preexistentes para dar forma aos seus textos.

Portanto, Sarlo, em um texto significativo intitulado "Crítica do testemunho: sujeito e experiência", examina como o relato da experiência se torna um ícone da verdade, no qual o sujeito narra sua vida com o objetivo de manter a lembrança ou compreender seu passado. Sarlo inicia seu texto com algumas reflexões provocativas, dentre as quais destacamos uma: "Que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a *firmeza* do discurso e a *mobilidade* do vivido?" (Sarlo, 2007, p. 23, grifos da teórica). Sarlo questiona a capacidade de um relato capturar plenamente uma experiência, uma vez que o discurso está, por um lado, limitado a uma situação discursiva, enquanto a experiência, por outro lado, transcende essa situação discursiva, envolvendo outras dimensões do sujeito. A autora então explora a narrativa da experiência, associando-a ao corpo e à voz do indivíduo. Sarlo observa que:

Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer [...], mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (2007, p. 24-25, grifos da teórica).

Podemos compreender por esse excerto que a narrativa da experiência preserva a lembrança por meio da linguagem e, além disso, a torna comunicável. No entanto, o processo de narração implica uma mudança na temporalidade dos eventos, o que pode levar o autor a sentir-se distanciado de sua própria história, uma vez que ele tem a capacidade de revisitar o passado com uma perspectiva crítica e consciente das consequências de suas ações. Após ter vivenciado os eventos que relata, não podemos afirmar que esse narrador é o mesmo indivíduo que os descreve. Sob essa mesma ótica, o teórico Giorgio Agamben (2007), em seu texto "O autor como gesto", argumenta que é devido à discrepância entre o vivido e o narrado que o autor acaba ocupando o lugar de um "morto" no tempo da escrita, retomando o conceito de Barthes (2004), mas abordaremos isso na seção "A morte do autor".

Voltando à discussão sobre o relato e a experiência, Beatriz Sarlo, fundamentada nos estudos do teórico alemão Walter Benjamin, destaca que o surgimento do romance substituiu uma das principais características do relato de experiência: o imediatismo da voz. Sarlo questiona a capacidade de se transmitir a fluidez do vivido para a solidez do discurso. Além disso, indaga se de fato uma experiência é preservada ou aniquilada ao ser tornada relatável, pois ao tentar encaixá-la em um padrão narrativo, existe o risco de dissipar completamente essa experiência. Assim, surge a questão: é possível lembrar uma experiência ou apenas revivemos uma memória já transformada em discurso anteriormente?

Para Sarlo, a partir do momento em que “[...] a experiência se interioriza na subjetividade moderna, o relato da experiência se torna tão problemático como a própria possibilidade de construir o seu sentido” (Sarlo, 2007, p. 27). Diana Klinger (2006), em sua tese sobre a ficção contemporânea, sugere que haja uma consciência, também presente na atual crítica autobiográfica, de que “[...] toda experiência que o autor pode narrar se aproxima do ‘invivível’” (Klinger, 2006, p. 37). Assim, relatar uma experiência exatamente como vivida exigiria a crença em um relato completo, livre de desvios e esquecimentos, e que inspiraria no leitor uma confiança total em seu narrador. Sarlo considera essa uma tarefa impossível e até ilusória, pois “nesse momento utópico, o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive” (2007, p. 27).

Seguindo essa mesma linha de pensamento sobre a dicotomia entre o vivido e o narrado, vale mencionar o texto "Literatura e autorrepresentação" do escritor brasileiro Cristovão Tezza, no qual ele aborda a dificuldade de representar literariamente um evento que anteriormente estava limitado ao campo visual e que agora cabe ao escritor trazê-lo para o domínio da palavra. Nesse texto, Tezza discute dois autores que, em sua visão, experimentaram o que hoje entendemos como autoficção: Montaigne e Sei Shônagon. Ambos escolheram a si mesmos como objetos de suas escritas, sendo assim tanto os observadores quanto os objetos observados. Segundo Tezza, quando o autor toca sua caneta no papel para criar literatura, ele duplica o mundo. Em outras palavras, ele dá origem a um mundo exclusivo da escrita, que difere da experiência vivida. Essa discrepância ocorre porque:

Entre o olhar que vê, e o objeto que se representa, escreve-se a palavra, que, no mesmo instante, não será mais nem exatamente o objeto (embora o objeto esteja presente na palavra, uma sombra mais ou menos nítida), nem exatamente o olhar original (a coisa parece cristalina, antes de escrita, mas assim que se congela, torna-se parcialmente outra coisa, tingida de estranheza [...]). Na verdade, nós criamos alguma coisa nova que se coloca, com uma vida parcialmente autônoma, entre o objeto e o nosso olhar. O mundo se duplica (Tezza, 2018, p. 120).

Em seguida, o escritor continua sua reflexão revelando que essa entidade nova, ao mesmo tempo dependente e autônoma, é a palavra escrita. Não somente ela age sobre o mundo, mas também sobre o próprio escritor. Tezza argumenta que as palavras têm um impacto profundamente transformador sobre o sujeito que as escreve, afetando-o não apenas superficialmente. Como discutido anteriormente com Arfuch, o indivíduo que se autonarra estranha sua própria história, principalmente devido à distância temporal entre o momento vivido e o ato da escrita. Por isso, Tezza destaca que “[...] para o olhar que vê a si mesmo, o objeto é tão estranho quanto a pedra ou a nuvem que está adiante ou acima dele” (Tezza, 2018, p. 120-121).

Ainda recorrendo aos estudos de Tezza sobre a escrita de si, em outro texto intitulado “Descaminhos da criação literária”, ele compartilha um pouco sobre suas primeiras experiências de leitura na infância e como essas experiências moldaram o escritor que ele é hoje. No entanto, para nossa discussão, o aspecto mais relevante é quando Tezza aborda a própria criação literária. Segundo o autor, escrever um texto literário não se resume a simplesmente transferir para o papel pensamentos vagos ou realizar uma transição da oralidade para a escrita, pois não falamos ou escrevemos da mesma forma como pensamos.

Para Tezza, a "essência" da criação literária reside no fato de que o autor descobre em sua frase escrita algo que ainda não tinha certeza.

Em outras palavras, Tezza argumenta que é o próprio ato de escrever que forma o escritor. Através da escrita, o indivíduo consegue organizar seus pensamentos de uma maneira que não seria possível de outra forma. Essa ideia, para Tezza, justifica sua contestação de que o escritor tornar-se objeto de seu próprio olhar não é um comportamento egoísta, pois escrever sobre si mesmo permite ao autor embarcar em uma jornada de autoconhecimento dentro do próprio texto. O escritor brasileiro complementa esse pensamento com uma metáfora da escrita como uma máquina organizadora que “[...] dando um sentido ao que, por natureza, não tem nenhum sentido por si só, o caos da realidade, transforma-se ela mesma em realidade e passa a, por assim dizer, ‘escrever’ o escritor” (Tezza, 2018, p. 103), reforçando a concepção de que a escrita também age sobre o autor, como discutido anteriormente.

Vamos agora abordar uma reflexão sobre a construção da memória, recorrendo ao teórico Serge Doubrovsky (2014), criador do termo "autoficção". Doubrovsky demonstra em seu texto "O último eu" que é possível desconstruir a ideia de que o texto autobiográfico é sempre verdadeiro. Para o teórico, a autobiografia contém uma dose de ficção, uma vez que a memória não é totalmente precisa. Ela contém lacunas que são preenchidas na tentativa de torná-la mais coerente e linear. Doubrovsky argumenta que:

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

Por isso, podemos inferir que a memória é composta por momentos desordenados, fragmentos de conversas e imagens soltas que não formam uma totalidade coesa. Reforçando essa ideia apresentada por Doubrovsky, Danielle Pereira (2014), pesquisadora brasileira, destaca dois aspectos fundamentais da memória: em primeiro lugar, sua natureza plural e impermanente, sempre em processo de criação, desconstrução e renovação das imagens a ela associadas; e, em segundo lugar, sua qualidade dialógica, abrangendo tanto a esfera privada quanto a coletiva. Para Pereira, “A memória desvela-se, desse modo, como um caleidoscópio incessante e complexo [...]” (Pereira, 2014, p. 345), o que metaforiza os movimentos de construção e destruição inerentes à memória, ou seja, o processo de lembrar e esquecer.



Com base nisso, compreendemos que o sujeito tenta narrar a experiência conforme ocorreu no passado, mas sente-se compelido a preencher, reescrever ou omitir certos momentos da lembrança, como se estivesse elaborando um roteiro do que é significativo para seu relato. Nesse contexto, é possível considerar que o autor constrói um roteiro do que considera relevante para seu leitor. Devido ao caráter público do texto a ser publicado, há uma intencionalidade nos atos do autor, pois ele estrutura seu texto de acordo com a forma como pretende apresentá-lo ao leitor.

Ainda sobre esse tema, a pesquisadora Eneida Maria de Souza (2021), em seu artigo "Autoficção e vida", analisa a interseção entre memória e ficção no livro *Desarticulações* de Sylvia Molloy (2010). Na referida obra, a narradora procura registrar em palavras a desarticulação da memória de sua amiga, que é vítima do Alzheimer. Consequentemente, a narradora destaca aquilo que está ausente, concentrando-se no vazio da memória da amiga. Isso resulta em um relato que mescla confissão e ficcionalização, ancorado na memória inventada por ambas as partes. Mais adiante no texto, seguindo a linha de raciocínio de Doubrovsky, Souza sugere a presença de elementos ficcionais nas escritas autobiográficas:

O relato autobiográfico comporta, inevitavelmente, sua parte de ficção, o que não permite distanciá-lo totalmente da autoficção. A vida passa a ser reinventada quando se submete à rememoração, entendendo serem as lembranças relatos contados para si próprio, por meio da narrativa da primeira ou terceira pessoa, tanto na autoficção quanto na bioficção (Souza, 2021, p. 203).

Isto implica dizer que o processo de rememoração também envolve um processo de reinvenção dos eventos. Para Souza, a autoficção não é uma escrita totalmente fantasiosa. Pelo contrário, ela apresenta uma "face" voltada para a ficção e outra para o testemunho de experiências, "[...] que se nutrem do jogo enganoso e fiel da memória daquele que escreve" (Souza, 2021, p. 204). O texto autoficcional desperta a curiosidade dos leitores ao fornecer certos detalhes como nomes, datas e locais que, sejam eles análogos à vida do autor ou não, os incentivam a buscar por evidências de veracidade.

No seu texto intitulado, "Meditação sobre o ofício de criar", o autor Silviano Santiago (2008) reflete sobre a ficcionalização do sujeito dentro do próprio material literário. Em seu estudo, ele levanta uma questão relevante para o debate em curso: segundo Santiago, "As histórias [...] são mal contadas porque o narrador, independente do seu desejo de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história" (Santiago, 2008, p. 177). Isso sugere um consenso entre alguns teóricos de

que, mesmo com a intenção de serem fiéis, os autores tendem a inclinar-se para a ficção sem perceber, já que as memórias deixam lacunas que são preenchidas conforme a crença do que aconteceu. Santiago também afirma que a “verdade” nunca aparece de forma explícita em uma narrativa, pelo contrário, é encapada pelo véu da ficção. No entanto, “[...] é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor” (2008, p. 177).

Continuando nossa reflexão sobre a intersecção entre o real e o ficcional em escritas autobiográficas, nos debruçaremos agora sobre o texto do professor e pesquisador Wander Melo Miranda (1992), intitulado “A ilusão autobiográfica”. Nele, Miranda concebe a autobiografia “[...] não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso *literariamente* intencionado” (Miranda, 1992, p. 25, grifos do pesquisador). Isto significa dizer que a autobiografia tem um caráter intencionalmente literário em relação à sua organização textual, destinado a um certo regime de leitura, características estas que compartilham semelhanças com o modelo narrativo.

Segundo Miranda, a autobiografia representa sempre uma interpretação pessoal por parte do autor sobre seu próprio passado, ou seja, uma visão subjetiva dos eventos ocorridos. O teórico ressalta que “Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção [...]” (Miranda, 1992, p. 30) e que essa transição para o terreno ficcional nem sempre é evidente. Como vimos anteriormente, o sujeito faz uma tentativa de reprodução dos fatos, mas muitas vezes recorre à fabulação para preencher as brechas da memória. Aliás, o autor experimenta uma sensação de estranhamento em relação à própria história, como se estivesse escrevendo sobre outra pessoa. Isso se deve ao fato de que o *eu* do passado difere do *eu* presente, pois, o *eu* do passado não só remete a um período temporal distinto, mas também a uma entidade que não mais corresponde à identidade do autor no momento da escrita. Miranda enfatiza essa discrepância ao afirmar que “A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade [...]” (1992, p. 31).

Na autoficção, o autor reconhece a natureza ficcional da (auto)biografia e trabalha com a realidade sob um véu romanesco, fabulando alguns aspectos enquanto mantém uma ligação com a realidade. Assim, a autoficção se torna um terreno fértil para a exploração da identidade, da memória e da narrativa, onde o autor se posiciona como protagonista e narrador de sua própria história, ao mesmo tempo em que joga com elementos ficcionais em sua narrativa. Em relação a esse aspecto, Doubrovsky declara:

De todo modo, reinventamos nossa vida quando a lembramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (Dobrovsky, 2014, p. 123-124).

Ao aprofundarmos a discussão sobre a ficcionalização do sujeito, recordamos que Lejeune anteriormente havia estabelecido uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem nos textos autobiográficos. No entanto, Paul De Man (1984), em seu texto "Autobiography As De-Facement", critica essa posição de Lejeune em defender uma equivalência entre o eu textual e o eu da experiência. De Man chega até mesmo a questionar a própria noção de autobiografia como um gênero. Ele argumenta que “tanto empírica quanto teoricamente, a autobiografia se presta escassamente à definição genérica [...]”<sup>9</sup> (De Man, 1984, p. 68, tradução minha), pois parece estar fundada em questões irrespondíveis, e ainda aponta que cada texto autobiográfico parece ser uma exceção às normas do próprio gênero que o define. De Man sugere que o conceito geral de gênero leva em conta tanto a estética quanto a função histórica, mas no caso da autobiografia, “[...] o que está em jogo não é apenas a distância que separa o autor de sua experiência, mas a possível convergência entre estética e história”<sup>10</sup> (1984, p. 67, tradução minha). Para o estudioso, as autobiografias criam a ilusão de uma vida como referência e não há sujeito fora do texto capaz de sustentar essa ficção de unidade experiencial e temporal.

Nessa mesma linha de pensamento, De Man explica que alguns teóricos consideram a autobiografia mais como uma figura de leitura do que um gênero em si. Essa visão é respaldada pelo próprio texto de Lejeune, no qual o ensaísta francês define a autobiografia como sendo “tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita” (Lejeune, 2008, p. 46). Essa definição foi a base para o estabelecimento do que conhecemos como pacto autobiográfico por Lejeune. Assim, ao se deparar com uma obra autobiográfica, o leitor implicitamente “firma um contrato” com o autor, aceitando as condições e limitações que esse contrato pode impor à experiência de leitura.

De Man discorda da abordagem de Lejeune, chegando a considerar sua postura como uma espécie de "teimosia", especialmente pelo fato de o teórico francês enfatizar o aspecto contratual, em vez de reconhecer a natureza representacional e cognitiva da identidade

<sup>9</sup> “Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition [...]”.

<sup>10</sup> “[...] what is at stake is not only the distance that shelters the author of autobiography from his experience but the possible convergence of aesthetics and of history”.

autobiográfica. De acordo com De Man, a partir do pacto autobiográfico, “[...] o leitor torna-se o juiz, o poder policial encarregado de verificar a autenticidade da assinatura e a consistência do comportamento do signatário, na medida em que ele respeita ou falha em honrar o acordo contratual que assinou”<sup>11</sup> (De Man, 1984, p. 71-72, tradução minha). É importante ressaltar que não apenas De Man, mas também outra pesquisadora das narrativas de si, Leonor Arfuch, diverge dessa concepção de contrato proposta por Lejeune. A teórica argentina defende a ideia de um diálogo entre o autor e o leitor, “[...] um acordo, uma sintonia, e não somente como um 'pacto' assinado e 'selado' pelo autor, que obriga seu leitor, como na primeira versão de Lejeune” (Arfuch, 2010, p. 67-68), sem conceder primazia ao enunciador.

Com base nas teorias de De Man, Sarlo sustenta que “as chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa” (Sarlo, 2007, p. 31), uma vez que se torna impossível estabelecer um pacto que não seja ilusório entre autor, narrador e personagem. Sarlo continua explicando que:

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre o seu rosto com essa máscara. [...] A voz da autobiografia é a de um tropo que faz as vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo (2007, p. 31).

Para a pesquisadora, em uma autobiografia, “o sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura” (Sarlo, 2007, p. 33). Utilizando a metáfora da máscara e da personificação do objeto, ela ilustra que o autor, ao redigir uma obra autobiográfica, revela um novo eu, distinto do sujeito vivenciado, e que se constitui no momento da escrita. Levando em conta os conceitos discutidos por Sarlo e De Man, Faedrich (2016) coloca que a autoficção surge como um neologismo que reflete a impossibilidade de dois elementos: a natureza contratual do gesto biográfico e o discurso como totalização do singular. Assim, a autoficção se alinha à crítica pós-moderna e, adicionalmente, a introdução do termo “apontaria para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralização e recusa em se manter anônimo” (Faedrich, 2016, p. 35).

---

<sup>11</sup> “[...] the reader becomes the judge, the policing power in charge of verifying the authenticity of the signature and the consistency of the signer's behavior, the extent to which he respects or fails to honor the contractual agreement he has signed”.

## 2) DOS MEUS LÁBIOS, AS TUAS PALAVRAS

### 2.1) O autor e o eu textual

Na obra *A espécie fabuladora* (2012), a renomada escritora canadense Nancy Huston explora a ideia de que o conceito do "eu" é uma construção ficcional. Ela argumenta que desde os primeiros momentos de vida, os seres humanos são imersos em ficções que moldam sua identidade. Elementos como nome, sobrenome e língua não são inerentemente próprios, mas são atribuídos no nascimento. Com o passar do tempo, cabe a cada indivíduo decidir como lidar com essas construções, seja apropriando-se delas ou rejeitando-as. Para Huston, o ponto crucial é reconhecer que essas ficções nos são inculcadas desde a infância, e que elas nos formam e nos transformam. O *ego*, como ela também se refere ao conceito de "eu", é uma configuração em constante fluxo, sujeita a transformações contínuas ao longo da vida.

A escritora sustenta que “Não se nasce alguém, mas passamos a sê-lo. O eu é uma construção custosamente elaborada” (Huston, 2012. p. 17), uma vez que passamos a vida construindo a imagem de nós mesmos que apresentaremos aos outros. Além disso, temos o poder de escolher como nos apresentar. A capacidade narrativa é inerente à humanidade e, conforme explicado por Huston, remonta aos primórdios da nossa existência, essencial para nossa sobrevivência. Por isso, Huston coloca que “Tornar-se um eu – ou melhor, confeccionar-se um ego – é ativar, a partir de um dado contexto familiar e cultural, sempre particular, o mecanismo da narração” (2012, p. 17), ou seja, para desenvolver um eu, é necessário primeiro *fabular* sobre si mesmo.

Portanto, é plausível afirmar que os seres humanos fabulam um pouco sobre suas vidas, uma vez que é impossível lembrar-se detalhadamente de cada momento passado. De acordo com Huston, podemos relatar aspectos verdadeiros de nossas vidas, mas nunca toda a verdade, já que esta é infinita e exigiria o esquecimento de muitos pontos para preservar nosso ego. Assim, os indivíduos acabam selecionando cuidadosamente o que e como comunicar aos outros. Intencionalmente ou não, cada pessoa elabora um roteiro (como abordado no subcapítulo anterior, "Os instantes que vivemos"), escolhendo as informações que considera relevantes e organizando-as de forma narrativa, mesmo que a memória não siga uma linha tão linear. Como ressalta Huston:

A nossa memória é uma ficção. Isso não significa que ela seja falsa, mas que, mesmo não sendo solicitada, ela passa o tempo todo ordenando, associando, articulando, selecionando, excluindo, esquecendo, ou seja, construindo, fabulando. Então, para me fazer entender quem você é, para me contar “a história de sua vida”, não apenas você esquece milhares de coisas como também deixa de lado outros milhares (Huston, 2012, p. 18).

Huston levanta uma questão fundamental: onde está o real no humano? Se desde o nascimento somos envolvidos por construções ficcionais e o "eu" é também uma ficção, onde encontramos o real? Para a autora, o real reside nas próprias ficções que formam o sujeito. Por exemplo, o nome e o sobrenome são elementos ficcionais atribuídos desde o nascimento. Como observa Huston, “Recebemos um nome que, antes de cair sobre nós, foi preenchido de Sentido” (2012, p. 24). Antes de ser associado a nós, esse nome poderia referir-se a um parente, um santo ou uma personagem, mas agora passa a ser nosso e a nos identificar. O sobrenome, por sua vez, serve para nos conectar aos membros da família e revelar algo sobre nossas origens. No entanto, se por alguma razão um indivíduo não tiver contato com sua família biológica ao nascer, ele receberá outro nome e sobrenome, alterando assim sua percepção e relação com seu próprio passado. Devido a essa possibilidade de flutuação de significado, ambos são considerados por Huston como elementos ficcionais.

Assim, é possível afirmar que as ficções são essenciais para a constituição do mundo humano, presentes desde o momento do nascimento e sedimentando até mesmo os aspectos mais básicos de nossa existência. Para Huston, a ficção assume o papel de uma realidade fundamental e inegável para os seres humanos, graças à confiança que depositamos nela. Mesmo sendo construída no campo da imaginação, a ficção estabelece uma segunda camada de realidade para o sujeito. Como enfatiza Huston, “Penetrando no nosso cérebro, as ficções o formam e o transformam. Mais do que nós as fabricamos, elas nos fabricam” (Huston, 2012, p. 17). É precisamente por essa razão que Huston sugere que nós, seres humanos, somos "a espécie fabuladora".

O renomado crítico literário e professor brasileiro, Antonio Candido, ressaltou a importância da ficção na vida humana. No texto, "O Direito à Literatura", ele sustenta que a literatura vai além do mero entretenimento, sendo uma ferramenta essencial para o desenvolvimento humano. Candido argumenta que a ficção desempenha um papel fundamental na construção da identidade e na compreensão do mundo e de si mesmo,

destacando uma dimensão palpável da ficção que se relaciona com as experiências cotidianas do ser humano:

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado [...] E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, alfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos [...] Ela se manifesta desde o devaneio amoroso até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (Candido, 2011, p. 176-177).

No excerto acima, Antonio Candido enfatiza a natureza essencial e universal da literatura na existência humana. Ele defende que a literatura é uma expressão fundamental para todos os indivíduos, em todas as sociedades e épocas. Candido sugere que a criação ficcional é uma parte importante da experiência humana, independentemente do nível de instrução ou erudição, permeando as atividades diárias e refletindo-se em diversas formas de manifestação e entretenimento. Para o teórico, “Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles” (2011, p. 177). Isto significa dizer que a literatura não é apenas uma produção individual, mas sim um reflexo dos anseios e características da coletividade. Ela se revela como uma ferramenta poderosa para disseminar conhecimentos e valores dentro de uma comunidade.

Retomando as análises de Lejeune (2008) sobre autobiografia, na seção "Eu Abaixo-Assinado" de seu trabalho sobre o pacto autobiográfico, o teórico levanta uma importante questão: como se revela a identidade do autor e do narrador no texto autobiográfico? Lejeune coloca que “Para um autobiógrafo, é natural se perguntar simplesmente: ‘Quem sou eu?’. Mas, uma vez que sou leitor, não é menos natural que eu faça primeiro a pergunta de outro modo: quem é ‘eu’? (ou seja, quem diz ‘Quem sou eu?’)” (Lejeune, 2008, p. 19). Em outras palavras, o autor de uma autobiografia questiona sua própria identidade, enquanto o leitor suspeita das relações de familiaridade entre o narrador e o autor da obra. É natural que o leitor questione: quem é a voz por trás do texto? O autor, o narrador ou talvez um terceiro sujeito que simbolicamente representa a consciência de um novo "eu" criado no momento da narrativa?

Posteriormente, Lejeune destaca a perspectiva de Benveniste, linguista francês, que questiona a existência do conceito de "eu". Segundo Lejeune, só podemos considerar que o "eu" não existe se o "ele" (ou qualquer outro pronome) também não existir. Em outras palavras, os pronomes desempenham uma função referencial, apontando para uma pessoa específica, e não para um conceito abstrato. Para Lejeune, é no nome próprio que a pessoa e o discurso se entrelaçam. Ele exemplifica esse processo com a forma como as crianças inicialmente adquirem a linguagem, referindo-se a si mesmas na terceira pessoa antes de compreenderem o uso do pronome "eu". Portanto, o teórico conclui que:

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome (Lejeune, 2008, p. 23, grifos do teórico).

Devido a essa coincidência de nomes, muitas vezes presume-se, durante a leitura, que o autor do texto e o narrador da obra são uma única pessoa. No entanto, como já discutimos anteriormente, na escrita autobiográfica, mesmo que os nomes coincidam, não podemos concluir que se trata do mesmo indivíduo. O sujeito, mesmo que tenha a intenção de retratar fielmente seu passado, encontra diversos obstáculos, como a distância temporal entre o evento e a narrativa, bem como o estranhamento sobre sua própria história, agora escrita a partir de uma posição posterior aos acontecimentos vividos, permitindo-lhe avaliar as consequências daquela experiência. Recorrendo ao pensamento de Heráclito de Éfeso, que afirma que nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, pois na segunda vez o rio já não é o mesmo, e tampouco o homem, podemos entender que o narrador de um evento já não é exatamente o mesmo indivíduo que o experimentou.

Como bem coloca o escritor argentino, Ricardo Piglia, em seu texto “Memoria y tradición”, “A memória tem a estrutura de uma citação, é uma citação que não tem fim, uma frase escrita em nome de outro e que não pode ser esquecida<sup>12</sup>” (Piglia, 1991, p. 64, tradução minha). Isso significa que o narrador, mesmo ao falar de si em um texto autobiográfico, assume essa voz de uma perspectiva distinta, pois, como tratamos anteriormente, não há uma

---

<sup>12</sup> “La memoria tiene la estructura de una cita, es una cita que no tiene fin, una frase que se escribe en el nombre de otro y que no se puede olvidar”.



correspondência exata entre os momentos vividos e o texto escrito. Podemos conceber que o autor está descrevendo uma lembrança que já não lhe pertence inteiramente, uma "memória alheia"<sup>13</sup>, como Piglia a qualifica.

Não é apropriado afirmar que a escrita autobiográfica se limita à descrição precisa de um evento passado, especialmente considerando o aspecto literário que alguns teóricos, como Wander Melo Miranda, têm associado à sua natureza. Miranda destaca o “[...] o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção” (Miranda, 1992, p. 30). Mesmo que o objetivo seja criar um retrato "real" (do autor ou do momento passado), e não apenas uma representação verossímil, não há garantias absolutas de veracidade do texto. A escrita de si busca trazer informações de uma realidade externa ao livro, mas não oferece ao leitor provas concretas de autenticidade, sendo que autor e leitor confiam no chamado pacto autobiográfico de Lejeune.

Segundo Lejeune, “O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” (Lejeune, 2008, p. 23). É fundamental destacar que Lejeune acreditava que o nome próprio desempenhava um papel significativo na autobiografia e que esta pressupõe a identidade de nome entre autor, narrador e personagem. Para Lejeune, o autor não é uma pessoa, mas sim um nome que escreve, publica e assume uma variedade de textos. Ele está simultaneamente presente no texto e fora dele, sendo responsável pelo contato entre esses domínios. No entanto, o teórico reconhecia que, em determinadas circunstâncias, a ideia de identidade através da homonímia poderia apresentar exceções, como no caso dos pseudônimos. No entanto, ele argumentava que os pseudônimos raramente eram empregados em autobiografias de autores e que, além disso, representavam apenas uma extensão do nome real do escritor, não alterando sua identidade.

Arfuch (2010), da mesma forma que Miranda (1992) e Piglia (1991), ressalta a distinção entre o autor da obra e o eu textual. A teórica, ao abordar essa questão dos nomes, afirma que:

Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência “empírica”, o narrador é *outro*, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade? E, ao mesmo tempo, como sustentar a permanência, o arco vivencial que vai do começo, sempre idealizado, ao presente “testemunhado”, assumindo-se sob o mesmo “eu”? [...] podemos postular, por enquanto, uma vantagem suplementar da autobiografia: para além da captura do leitor em sua rede peculiar de veracidade, ela permite ao enunciatador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a*

<sup>13</sup> “Memoria ajena”, conforme Piglia (1991).

*ser*, isto é, a construção imaginária de “si mesmo como outro” (Arfuch, 2010, p. 54-55, grifos da teórica).

Nesta passagem, Arfuch destaca alguns aspectos relevantes sobre a autobiografia. Em primeiro lugar, ressalta o poder de fascinação que o texto autobiográfico exerce sobre o leitor ao sugerir uma autenticidade na vida do autor. Isso desperta a curiosidade do leitor, que frequentemente busca na autobiografia um retrato da personalidade do escritor. Em segundo lugar, o autor tem a oportunidade de se observar como se fosse uma outra pessoa, permitindo uma reflexão sobre suas ações, seu ambiente e as consequências de seus atos. Portanto, Lejeune sugere que a autobiografia é “[...] tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita” (Lejeune, 2008, p. 46), já que autor e leitor estabelecem um contrato que influencia ambos os lados e estabelece certas condições para a interpretação. Além disso, podemos considerar essa interação como um diálogo entre as duas partes do contrato. Arfuch sugere que essa interação demonstra mais um "acordo" entre o autor e o leitor do que um pacto "assinado e selado", como proposto por Lejeune.

A autobiografia, conforme discutido até o momento, é essencialmente uma representação do autor sobre eventos passados, uma interpretação pessoal do sujeito sobre sua própria história. Mesmo que se busque uma descrição verídica, é importante considerar o distanciamento emocional do autor em relação ao seu passado e o controle que ele exerce sobre a maneira como se apresenta ao outro, ao leitor. Portanto, é comum que a narrativa autobiográfica contenha elementos ficcionais, como defendido por alguns teóricos, e que a linha entre o real e a ficção não seja definida nitidamente. Assim como Huston, Arfuch reconhece uma tendência fabuladora na escrita autobiográfica, uma oscilação entre o cotidiano e o heroico. Ela chega até a afirmar que a autobiografia “[...] é a fábula da (própria) vida, narrada uma e outra vez, o que constitui em verdade o objeto de toda biografia” (Arfuch, 2010, p. 71).

Além disso, é importante reconhecer que a autobiografia vai além de simplesmente registrar eventos passados; ela é uma narrativa construída que espelha as escolhas e perspectivas do autor. Nesse sentido, o autor detém o poder de escolher quais aspectos de sua vida serão enfatizados e como serão apresentados. Essa habilidade de moldar a própria narrativa pode resultar em uma representação não apenas do passado vivido, mas também de aspirações, fantasias e idealizações. Dessa forma, a autobiografia não se limita a um relato objetivo e factual, podendo se transformar em uma forma de expressão artística, onde o autor

emprega sua criatividade para dar forma à sua história pessoal. Consequentemente, a linha entre o real e a ficção na autobiografia pode ser ainda mais tênue.

## 2.2) A morte do autor

Até o momento, observamos que a escrita de textos autobiográficos levanta diversas questões acerca da autoria do texto. De acordo com as teorias apresentadas neste trabalho, é comum assumir que o narrador é, de fato, a mesma pessoa que viveu as experiências relatadas. No entanto, a pesquisa de alguns teóricos nos leva a questionar essa suposição. É importante ressaltar que diversos elementos, como a passagem do tempo, o estranhamento do sujeito sobre sua própria história, a presença da fabulação e a natureza ficcional tanto da vida quanto do ser humano, interferem no texto, mesmo que o autor busque a veracidade em sua obra. O processo de trabalhar com a memória implica em uma seleção e descarte de lembranças, semelhante a uma colcha de retalhos, na qual os fragmentos são costurados sem uma ordem cronológica precisa, mas com o objetivo de construir significado ao final.

No final dos anos 60, Roland Barthes (2004) redigiu um texto marcante, intitulado "A morte do autor". Para ele, a concepção de autoria do texto poderia implicar em um certo domínio autoritário do autor sobre sua própria escrita, o que poderia restringir a interpretação da obra pelo leitor, limitando-a significativamente. Por isso, Barthes argumentava que o texto deveria proclamar a morte do autor. Em outras palavras, o teórico sugeriu o fim da ideia de que o autor detém a autoridade final sobre sua criação, pois isso, além do já mencionado, estabelecia uma noção de "certo" ou "errado" em relação às várias interpretações de um mesmo texto. Barthes afirmava que “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 2004, p. 57).

O teórico argumenta que ao redigir um texto, o autor incorpora referências e conceitos pré-existentes à sua escrita, os quais não são completamente originais, mas sim parte do seu processo criativo. Para Barthes, o autor se apropria dessas noções e textos anteriores, organizando-os de forma singular. O poder do autor reside justamente na habilidade de

mesclar e contrastar diferentes escritas, sem se apegar completamente a nenhuma delas. Segundo Barthes, "[...] o texto é um tecido de citações" (Barthes, 2004, p. 62), isto é, o texto incorpora uma multiplicidade de vozes que se entrelaçam com a voz do escritor. Por conseguinte, não seria correto afirmar que uma única pessoa, o autor, detém a palavra final sobre o texto, ou seja, sua suposta "resposta".

O texto "A morte do autor" inicia com uma análise da novela *Sarrasine* de Balzac, na qual um castrado que se passa por mulher descreve suas emoções, instigando em Barthes questionamentos sobre o conceito de "autoria" no texto. Nesse contexto, o teórico formula as seguintes indagações acerca da voz narrativa na obra de Balzac:

Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias "literárias" sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? (Barthes, 2004, p. 57).

É importante destacar que, em sua reflexão, Barthes considera Balzac como possuidor da voz narrativa, embora o conceba em duas dimensões: primeiro, como indivíduo com suas experiências pessoais; segundo, como autor, dotado de uma função que o distingue de um sujeito comum. Por meio dessas questões, Barthes busca desafiar a ideia de que a voz presente em um texto é necessariamente a mesma voz que o escreve. Ele enfatiza uma compreensão do texto a partir de sua própria linguagem textual, sem a necessidade de recorrer à biografia do autor para atribuir sentido à obra. A busca pela compreensão da obra através da imagem do escritor desloca a atenção do *texto* para o *autor do texto*.

Barthes defendia a ideia de que ao separar de fato o autor da obra, o anseio de algumas pessoas em "decifrá-la" tornar-se-ia fútil. Para o teórico, "Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura" (Barthes, 2004, p. 63). Isso sugere que o texto é um campo de identidade neutra, que dissolve a noção de autoria. Barthes coloca que a obra é composta por múltiplas escritas, que estabelecem relações de diálogo, contraste e paródia. Contudo, há um ponto em que toda essa diversidade converge: o leitor. Ele é a instância capaz de atribuir significados diversos e distintos ao texto, uma vez que "[...] a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...]" (2004, p. 64).

Na visão de Barthes, a ênfase deveria recair sobre a experiência subjetiva do leitor e como ele constrói seus próprios significados a partir da obra. O leitor é o espaço onde o texto verdadeiramente se "materializa". Para Barthes, esse leitor é um indivíduo desprovido de história, biografia ou psicologia; ele é um ponto de convergência para os elementos

constituintes do texto. Portanto, a morte do autor simboliza a distância entre o autor e o texto, o fim de seu domínio autoritário, o que resulta na emergência do leitor como um agente ativo na atribuição de significados. Dessa forma, Barthes conclui seu texto com a seguinte afirmação em relação ao tema discutido: “[...] para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (Barthes, 2004, p. 64).

Nessa linha de raciocínio, abordamos agora o conceito introduzido por Foucault (2009) como função-autor, termo apresentado inicialmente em uma conferência da *Société Française de Philosophie* em 1969. Durante sua intervenção, o filósofo questionou a concepção tradicional de autoria, argumentando que o autor não era apenas o criador de uma obra, mas também uma construção social e histórica. Sob essa ótica, Foucault examinou o autor dentro do contexto discursivo, desviando-se do enfoque tradicional da crítica literária para explorar o papel do autor no domínio do discurso. Em certo ponto de sua apresentação, o filósofo explicou que, embora fossem temas relevantes, ele deixaria de lado a análise histórico-sociológica do autor como personagem, as investigações sobre autenticidade e atribuição, bem como o estatuto e a valorização do autor na sociedade, para se concentrar especificamente na “[...] relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (Foucault, 2009, p. 267).

Foucault inicia sua conferência citando uma formulação de Beckett: "Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala". Para o filósofo, essa frase destaca uma certa "indiferença", que ele considera um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. Essa indiferença pode ser explicada através de dois temas principais. Primeiro, a escrita contemporânea se emancipou do tema da expressão, "ela basta a si mesma", identificando-se com sua própria exterioridade revelada. A escrita se experimenta em seus limites, transgredindo e invertendo sua própria regularidade. Foucault afirma que “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (Foucault, 2009, p. 268).

Essa citação de Foucault oferece uma visão profunda do ato de escrever e sua relação com o sujeito que escreve. Foucault enfatiza que escrever não é simplesmente uma exibição ou glorificação do ato em si. Vai além da mera ação física de colocar palavras no papel, abordando algo mais intrincado e complexo. Ele sugere que o ato de escrever envolve a criação de um espaço onde o sujeito que escreve está constantemente desaparecendo. Isso pode ser interpretado como a ideia de que a escrita transcende o eu individual do autor,

permitindo que outras vozes, ideias e significados surjam e sejam explorados. Em suma, Foucault propõe uma concepção da escrita como um processo multifacetado e em constante evolução, no qual o autor não é o centro, mas sim um participante em um diálogo mais amplo.

O segundo tema abordado pelo filósofo refere-se à relação da escrita com a morte. Ele recorda as epopeias gregas, onde o herói, mesmo morrendo jovem, era imortalizado pelo seu sacrifício. Foucault argumenta que nossa cultura transformou a escrita de uma tentativa de escapar da morte para um sacrifício da própria vida do autor, onde ele renuncia às suas características individuais. A marca do autor reside na singularidade de sua ausência. Ele afirma: “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor” (Foucault, 2009, p. 269). Em seguida, Foucault menciona autores como Flaubert, Proust e Kafka, que, segundo ele, se sacrificaram por sua escrita. Acrescentamos outros nomes, como Toni Morrison e Maya Angelou, que também abdicaram de sua individualidade para escrever e foram criticadas pela sociedade, tendo seus livros considerados "perigosos demais".

O parágrafo acima evidencia que Foucault inicialmente aborda o tema do desaparecimento do autor, mas ao longo de seu raciocínio, confronta-se com questões que o deixam hesitante, especialmente em relação à noção de obra, ou mais precisamente, à sua ausência. O filósofo levanta indagações sobre o conceito de "obra", como por exemplo: "O que define uma obra? Quais são os elementos que a constituem? Uma obra não é simplesmente o que um autor escreve?". Insatisfeito, Foucault continua sua reflexão, questionando agora os vestígios deixados pelo autor. Seria correto considerar todo material escrito por um autor como "obra"? Como fazer essa distinção? Além disso, se esse indivíduo não fosse reconhecido como autor, seus textos ainda seriam considerados obras? Essas são algumas das ponderações que Foucault faz em relação ao termo, indicando uma possível ausência de uma "teoria da obra", segundo ele.

Por essa razão, Foucault considera que definir o conceito de obra é tão complexo quanto examinar a individualidade do autor. Portanto, a ideia de ignorar o autor e concentrar-se apenas na obra não é uma solução satisfatória. No trecho a seguir, Foucault ilustra essa dificuldade ao trazer um exemplo de como definir a obra de um autor pode ser uma tarefa desafiadora:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse "tudo"? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma

forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? (Foucault, 2009, p. 270).

Mais adiante em sua conferência, Foucault confronta uma das grandes questões abordadas neste estudo: o nome do autor. Desde o início de sua exposição, ele declara que “O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros” (Foucault, 2009, p. 273). Isso indica que não podemos simplesmente tratar o nome do autor como uma referência comum, pois ele possui uma dimensão mais profunda. Para Foucault, a relação entre o nome próprio e o indivíduo nomeado, bem como a conexão entre o nome do autor e o que ele nomeia, não são idênticas. Em seu texto, ele fornece o seguinte exemplo: se descobrimos que Pierre Dupont não tem olhos azuis ou não nasceu em Paris, ainda assim o nome continua a se referir à mesma pessoa; a relação de designação não é afetada. No entanto, quando se trata do nome do autor, as mudanças são um tanto mais complexas. Se descobrimos que William Shakespeare não nasceu na casa que é hoje visitada em sua homenagem, isso não afeta a função do nome do autor. No entanto, se for provado que Shakespeare escreveu o *Novum Organum* de Francis Bacon ou que Shakespeare e Bacon são a mesma pessoa, isso alteraria completamente a função do nome do autor.

Por isso, Foucault acredita que o nome do autor não é meramente um elemento dentro de um discurso; na verdade, desempenha um papel em relação ao próprio discurso: “[...] assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros” (Foucault, 2009, p. 273). Assim sendo, o nome do autor tem a capacidade de caracterizar um conjunto de discursos. A afirmação de que “esse texto foi escrito por tal pessoa” ou que “tal pessoa é a autora disso” é uma maneira de indicar que esse discurso não é ordinário. Pelo contrário, ele possui um *status* diferente e deve ser recebido de uma maneira específica pela sociedade.

Posteriormente, em seu texto “O autor como gesto”, Giorgio Agamben (2007) retorna à conferência de Foucault em 1969 e ressalta que “O nome de autor não é simplesmente um nome próprio como os outros, nem no plano da descrição nem naquele da designação” (Agamben, 2007, p. 49). Agamben enfatiza que o nome do autor não se refere apenas a um estado civil; ele opera dentro do discurso em direção ao indivíduo que o produziu, transcendendo os aspectos meramente nominativos. Na verdade, o nome emerge nos “limites

do texto", e é a partir desse ponto que seu *status* e suas áreas de circulação dentro de uma determinada sociedade são definidos.

Assim, podemos deduzir que o nome do autor confere ao seu texto uma categorização e um sentido que o diferencia de outros textos. Para Foucault, isso implica dizer que certos discursos em nossa sociedade são dotados de uma "função-autor", enquanto outros carecem dela. Como exemplo prático, o filósofo apresenta a hipótese de um contrato elaborado por um fiador em uma imobiliária, ressaltando que isso não o torna um autor. Dessa forma, Foucault direciona sua análise sobre autoria para essa peculiaridade que identifica nos textos, chegando à seguinte conclusão: "A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (Foucault, 2009, p. 274). Além disso, ele identifica quatro características fundamentais nessa função, que considera essenciais para a compreensão do termo.

A primeira característica diz respeito ao aspecto punitivo da autoria. Foucault enfatiza que "Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores [...] na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores" (Foucault, 2009, p. 274-275). Antes de serem considerados produtos, os discursos eram vistos como ações. Conforme o filósofo explica, por muito tempo eles foram percebidos como gestos, mas em certo ponto da história, surgiram regulamentações sobre direitos autorais e reprodução, e esse elemento transgressor passou a se aplicar também à literatura.

A segunda característica destaca que a função-autor não é universal nem constante em relação a todos os discursos e em todas as épocas. Na verdade, os textos que exigem atribuição em nossa sociedade podem variar. Um exemplo elucidativo é apresentado por Foucault: em tempos passados, os textos que hoje consideramos como literários eram amplamente aceitos e circulavam entre o povo sem que a autoria fosse uma questão relevante. O anonimato não representava um obstáculo para a aceitação desses textos, uma vez que sua antiguidade por si só garantia sua validade. Por outro lado, os textos classificados como científicos não eram bem recebidos durante a Idade Média e só adquiriam efetivo valor quando relacionados a um autor específico. Como Foucault explica, séculos depois, o nome do autor em textos científicos serviria apenas para identificar uma teoria ou uma síndrome, por exemplo.

A terceira característica revela que a função-autor não surge espontaneamente em um indivíduo. Pelo contrário, é o resultado de um processo complexo que configura um ser dotado de racionalidade, ao qual chamamos de "autor". Conforme explicado por Foucault, o



que é designado como autor em um indivíduo é “[...] apenas a projeção [...] do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam” (Foucault, 2009, p. 276-277). Desta forma, o autor consegue explicar a presença de certos eventos em sua obra, bem como suas transformações e distorções, além de superar as contradições que possam surgir. Foucault argumenta que a forma como a crítica literária define o autor deriva do mesmo processo pelo qual a tradição cristã determinou a autenticidade. Para ele, quando a crítica moderna busca encontrar o autor na obra, ela recorre a métodos muito semelhantes à exegese cristã, que buscava provar o valor de um texto pela santidade do autor.

A última característica revela que a função-autor não está restrita a um único indivíduo, uma vez que o discurso pode abrigar uma pluralidade de "eus". Na verdade, Foucault chega a afirmar que todos os discursos dotados dessa função possuem vários "eus" em seu interior, os quais surgem de forma simultânea. Por exemplo, o filósofo argumenta que o indivíduo que escreve o prefácio de um tratado de matemática não é o mesmo que posteriormente relatará os desafios e problemas encontrados ao longo do trabalho, e os resultados obtidos. São sujeitos distintos. Dessa forma, a função-autor transcende a noção tradicional de um autor singular e nos leva a reconhecer a polifonia inerente aos textos

Foucault sugere que ainda seria possível reconhecer outras características da função-autor, mas destaca que essas quatro são as mais importantes e comuns. Especialmente considerando o que ele chama de "fundadores de discursividade". Para Foucault, certos autores eram tão singulares que não apenas escreviam suas próprias obras, mas também abriam caminhos para que outros discursos se formassem a partir de seus textos. Ele cita Karl Marx e *O capital* como um exemplo desse fenômeno, onde uma infinidade de discursos pode surgir com base nessa obra, ultrapassando assim a ideia convencional de função-autor.

Em resumo, podemos afirmar que:

[...] a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (Foucault, 2009, p. 279-280).

Revisitando o que exploramos na seção "O autor e o eu textual", o nome próprio emerge como um dos elementos primordiais de uma autobiografia ou mesmo de uma autoficção. Conforme Lejeune (2008), frequentemente, o nome próprio é visto como a única evidência da existência do autor, uma realidade extratextual inquestionável. A enunciação de todo o texto é atribuída a esse nome, que geralmente é exibido na capa do livro e na folha de rosto. De acordo com Foucault (2009), em nossa sociedade, tornou-se difícil aceitar um texto literário que não apresente o nome do autor ou que careça da função-autor, para usar o termo que ele cunhou. A reação inicial do público ao encontrar um texto sem autoria é imediatamente buscar o autor. Foucault assinala que: "[...] a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto" (Foucault, 2009, p. 276). Isso ocorre porque, segundo o filósofo, o *status* ou o significado atribuído a esse texto depende das respostas a essas perguntas.

Foucault argumenta que o texto contém uma série de sinais que remetem ao autor, tais como os pronomes pessoais, advérbios de tempo e lugar, e até mesmo a conjugação dos verbos. Um exemplo disso pode ser encontrado na seguinte passagem do livro de Peixoto: "Passei a noite sozinho. Sentado ao lume que não arde, como se me visitasse" (Peixoto, 2015a, p. 35). Nesse trecho, podemos identificar alguns dos sinais mencionados por Foucault – "Passei", "Sentado", "me visitasse" – que estão diretamente ligados à autoria do livro. No entanto, é importante ressaltar, como discutido anteriormente com base em Arfuch (2010), que embora haja uma busca por um relato pessoal autêntico ou pela identificação desses sinais ao longo do texto, eles não se referem diretamente ao autor ou ao momento exato da escrita.

Na verdade, emerge a presença de um "outro eu", uma instância que se manifesta no ato da escrita e que já não é mais o mesmo que experimentou os eventos narrados. Foucault introduziu o termo "autor ego" para designar essa dimensão do eu. Segundo o filósofo, seria equivocado buscarmos a figura do autor tanto do lado do sujeito real quanto do locutor fictício, pois "[...] a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância" (Foucault, 2009, p. 279). Ou seja, essa função autor é realizada na própria divisão e distância intrínseca entre o eu que escreve e o eu que viveu os eventos narrados. Portanto, essa análise não apenas enfatiza a intrincada relação entre o texto e o autor, mas também sublinha a natureza dinâmica da construção do eu no ato da escrita.

Ao explorar as complexidades da autoria e da escrita, fica claro que a relação entre o autor e o texto transcende a mera atribuição de identidade. Tanto as reflexões de Barthes quanto as de Foucault destacam a fluidez e a multiplicidade do eu textual, evidenciando que a autoria é uma construção dinâmica e multifacetada. Enquanto Barthes argumenta pela morte

do autor como uma forma de liberar o texto para interpretações diversas e descentralizar o papel do autor, Foucault destaca a presença de um "autor ego", uma instância que surge no ato da escrita e que se distancia do eu vivencial. Assim, compreender a autoria não se resume a identificar um sujeito singular por trás do texto, mas sim a reconhecer as complexas interações entre a voz do autor, o eu textual e o leitor.

Em última análise, as reflexões de Barthes e Foucault nos convidam a repensar não apenas a maneira como entendemos a autoria, mas também a natureza mesma da criação literária. Ao deslocar o foco da figura do autor para o texto em si e para os processos de escrita e leitura, somos levados a reconhecer a riqueza e a complexidade das narrativas e a valorizar a multiplicidade de vozes que nelas ecoam. Essa abordagem não apenas enriquece nossa compreensão da literatura, mas também nos desafia a considerar as implicações mais amplas da autoridade e da interpretação na construção do significado.

### 3) PARA ALÉM DAS PALAVRAS

#### 3.1) Escrever ao pai

O livro *Morreste-me* de José Luís Peixoto traz um diálogo quase impossível entre filho e pai, buscando transcender as limitações físicas e superar o espaço inalcançável pela linguagem falada e escrita. Diante dessa dificuldade, o eu textual adota uma escrita que se assemelha ao gênero epistolar, uma escolha que permite a exploração de fronteiras que o discurso oral não pode transpor. Por diversas vezes ao longo da obra, o eu textual coloca o Pai como o vocativo de suas palavras, atribuindo-lhe a maiúscula como se fosse um nome próprio. Efetivamente, o livro pode ser lido como uma carta ao pai morto, um texto que nasce de uma experiência dolorosa e mediante um processo de transformação do luto em literatura pelo autor.

Ao abordarmos cartas endereçadas ao pai, inevitavelmente evocamos outra obra que possivelmente antecedeu *Morreste-me*. Escrita por Franz Kafka (1992), a obra *Carta ao pai* é um texto destinado ao pai do autor, embora nunca tenha sido efetivamente enviado. Assim como em Peixoto, o diálogo se torna *quase* impossível – nos deteremos nessa escolha de palavras no fim desta seção. Foi por esse motivo que decidimos aproximar as duas obras neste momento, uma vez que essa aproximação não apenas destaca a universalidade das dificuldades nas relações familiares, mas também aponta para a singularidade de cada autor ao enfrentar o desafio de se comunicar com seus pais, uma tarefa muitas vezes permeada por angústias e inseguranças.

Como estávamos articulando, em 1919, Kafka decide escrever uma carta a seu pai, Hermann, após uma reação negativa ao seu anúncio de noivado. Porém, ambos já vinham de um longo relacionamento conflituoso, no qual muitas vezes o filho se sentia desprezado pelo pai. Além disso, o escritor percebia-se como um indivíduo recluso e amedrontado, atribuindo essas características à constante frieza paterna e aos incessantes julgamentos. Por isso, Kafka escreve essa carta, em que pode finalmente mostrar a sua visão sobre o pai e sobre o convívio entre eles. Não faz isso em busca de reconciliação ou mesmo de vingança, mas sim de revelar os efeitos que essa difícil relação trouxe para a sua vida. Cabe ressaltar que, embora Kafka

tenha deliberado não enviar a carta ao pai<sup>14</sup>, e, ao final de sua vida, tenha solicitado a destruição tanto dessa quanto de outras de suas obras, tal desejo não foi atendido<sup>15</sup>. Esse episódio revela nuances adicionais ao conflituoso contexto familiar vivido por Kafka, destacando-se como um componente significativo de sua trajetória pessoal e literária.

Valendo-se das pesquisas realizadas por Márcia Fusaro (2016), sabemos que epístola, identificada como sinônimo de carta, é um gênero cultuado desde a Antiguidade, particularmente em cenários bíblicos e no contexto do Império Romano. Ao longo do tempo, este gênero tem passado por revisões conceituais, mas de alguma maneira, permanece sempre presente, seja em maior ou menor grau, no panorama literário. No entanto, Fusaro pondera sobre a contemporaneidade, na qual se instaura um questionamento acerca do valor das cartas enquanto literatura. A pesquisadora, entretanto, apresenta pontos interessantes, destacando que os elementos que obstaculizam a categorização das cartas enquanto gênero, como sua ambiguidade e incertezas, são justamente os que conferem fascínio às obras epistolares do ponto de vista literário. Vejamos:

Oscilações entre o verdadeiro e o ficcional, o público e o privado, bem como a intrigante presentificação de um objeto – a carta – (in)capaz de preencher uma ausência entre sujeitos, além de fatores relativos ao tempo, espaço e memorialismos diferenciados, entre tantas outras questões igualmente fascinantes, sinalizam a dificuldade de se categorizar como gênero literário. Por outro lado, são justamente todas essas incertezas e oscilações que comportam seus elementos literários mais fascinantes (Fusaro, 2016, p. 40-41).

Fusaro sugere que a dificuldade de categorizar uma carta como pertencente a um gênero literário específico reside nas oscilações e complexidades presentes no texto. Ela destaca a alternância entre o verdadeiro e o fictício, o público e o privado, bem como o fato da carta parecer tanto capaz quanto incapaz de preencher a ausência entre os sujeitos. Além disso, a autora menciona a interferência de fatores como tempo, espaço e diferentes formas de memória, adicionando camadas de complexidade. No entanto, como analisa Fusaro, todas essas questões contribuem para o encantamento que permeia as escritas epistolares.

Para Comte-Sponville (1997), as pessoas escrevem cartas quando não podem falar, mas ao mesmo tempo não conseguem permanecer caladas. Essa dupla impossibilidade constitui o substrato da carta, impulsionando sua criação e desafiando suas limitações. “Esse

---

<sup>14</sup> Segundo Modesto Carone (1992), tradutor de *Carta ao pai* e escritor do posfácio dessa obra na edição brasileira.

<sup>15</sup> Conforme Filipe Pereirinha (2013, p. 77).

foi durante séculos o único meio de dirigir-se aos ausentes, de levar o pensamento aonde o corpo não podia ir, aonde a voz não podia ir, e talvez seja o mais belo presente que a escrita deus aos viventes [...]” (Comte-Sponville, 1997, p. 35). A citação acima enfatiza a singularidade desse meio, sugerindo que as cartas são como um presente proporcionado pela linguagem escrita aos que estão vivos.

No contexto da escrita de Peixoto, percebe-se uma tentativa do autor de estabelecer uma comunicação com seu pai por meio de sua própria versão do gênero epistolar. Essa tentativa se manifesta em repetidas invocações ao pai ao longo do texto e ao compartilhar detalhes sobre seu retorno à cidade natal, revelando um esforço para transcender as limitações da separação física. Segundo Moraes (2000), para a constituição de uma carta é necessário um remetente e um destinatário, em uma situação comunicativa. O aparente truísmo na definição mínima de carta confere a natureza diferenciada do gênero epistolar de outros gêneros do discurso, explica o professor. Assim, podemos depreender que ambos filhos dirigem-se aos pais em suas respectivas cartas. Entretanto, não conseguem entregá-las aos seus destinatários.

Na primeira página de *Carta ao pai*, o autor tcheco nos revela uma pergunta que seu pai lhe havia feito e que serviu como impulso para a composição do texto: “Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você” (Kafka, 1992, p. 9). Logo em seguida, Kafka confessa que no momento não conseguiu dar uma resposta ao pai, pois justamente o medo que sentia dele o impediu de falar. Contudo, como se evidencia, o autor encontrará na atividade escrita um meio de articular sua resposta. A escrita, desse modo, lhe permitiu expressar aquilo que não poderia ser dito. Como postula Blanchot: “Escrever é conjurar os espíritos, é talvez libertá-los contra nós, mas esse perigo pertence à própria essência do poder que liberta” (Blanchot, 1987, p. 68). Em outras palavras, a prática da escrita emerge como um ato redentor, contudo, concomitantemente, pode implicar em uma forma de autocondenação.

A escrita, portanto, se revela como um processo de autorreflexão, em que Kafka busca desvendar as raízes de seu temor pelo pai, conferindo à escrita uma função de observação em sua relação com o outro. Desse modo, o texto não apenas responde à pergunta inicial do pai, mas também se torna um exercício literário e psicológico para o autor. Essas características presentes em *Carta ao pai* elevam o livro para além de um diálogo familiar comum, transformando-o em uma obra literária profunda e reflexiva sobre a dinâmica das relações familiares e a busca pela identidade e compreensão pessoal.

É possível pensarmos nessa escrita como uma forma de condenação, uma vez que Kafka, em alguns momentos, acredita ter uma parcela de culpa na conflituosa relação com seu

pai. No entanto, em outras instâncias, o autor admite a perspectiva de uma responsabilidade compartilhada ou mesmo nula, como nessa passagem: “Esse seu modo usual de ver as coisas eu só considero justo na medida em que também acredito que você não tem a menor culpa pelo nosso distanciamento. Mas eu também não tenho a menor culpa” (Kafka, 1992, p. 10). Nesse contexto, Kafka propõe que, se conseguisse convencer seu pai a reconhecer essa mútua ausência de culpa, poderiam alcançar uma espécie de conclusão e, a partir disso, cultivar uma convivência mais serena e sem recriminações.

Ao escreverem sobre o pai, tanto Peixoto quanto Kafka, se colocam em uma posição de herdeiros da memória. Nesse movimento, reconhecem a importância de situar a figura paterna dentro de um contexto mais amplo, entendendo que escrever sobre o pai implica inevitavelmente reconhecer a história que precede a sua própria existência. Derrida (2004), conhecido por assumir também a posição de herdeiro em suas ponderações, argumenta em seu texto, “Escolher sua herança”, que as pessoas não escolhem sua herança; pelo contrário, são por ela escolhidas de maneira muitas vezes impressionantes e, por vezes, até violenta.

Derrida indica que enquanto sujeitos livres, os indivíduos têm a capacidade não apenas de aceitar passivamente essa herança, mas de reafirmá-la ativamente. Para o filósofo, isto significaria “Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhê-la [...], mas escolher preservá-la viva” (Derrida, 2004, p. 12). Em outras palavras, Derrida sugere que a abordagem apropriada não é apenas aceitar a herança como algo dado, mas sim reafirmá-la de maneiras que a mantenham viva e relevante. Dessa forma, por meio da desconstrução da herança, propõe uma reinterpretação dos dados transmitidos, estendendo essa perspectiva até mesmo ao conceito de filiação.

Segundo o psicanalista Filipe Pereirinha (2013), somos capazes de perceber duas grandes perspectivas em *Carta ao pai*, unidas e separadas por um eixo comum. A primeira delas diz respeito às acusações que Kafka faz ao pai, especialmente no que se refere à interferência deste em seu relacionamento com outras pessoas, como na esfera amorosa, por exemplo. Hermann opôs-se com vigor ao noivado de seu filho com Felice Bauer, expressando abertamente sua insatisfação ao afirmar que Franz envolveu-se com uma mulher que não conhecia muito, a primeira que encontrara em Praga. Para o filho, essa teria sido uma das falas mais cruéis do pai, como podemos ler em “Dificilmente você me humilhou mais fundo com palavras do que dessa vez, nunca o seu desprezo se mostrou mais nítido para mim” (Kafka, 1992, p. 61). Esse fragmento denota a carga emocional da desaprovação de Hermann em relação à escolha de Franz. Ao usar o termo "humilhou", Kafka sugere que essa recusa não

foi apenas uma refutação racional, mas também uma afronta pessoal que atingiu o filho profundamente.

Essa posição de Hermann de fato influenciou a escolha de Kafka, que por duas vezes desfez o noivado com Bauer<sup>16</sup>. E essa mesma situação viria a se repetir com Julie Wohryzek, sua segunda noiva, o que o motivou a escrever a carta. Assim como acontecera anteriormente, Kafka não conseguiu levar adiante o compromisso com Wohryzek por causa dos comentários do pai, que temia que o filho envergonhasse o nome da família. Na verdade, Kafka estava seguro em relação às mulheres que queria desposar, elas foram “extremamente bem escolhidas”, mas ainda assim a opinião desfavorável de seu pai acabou desencadeando inseguranças anteriormente não percebidas, levando-o a sucumbir à “[...] pressão generalizada do medo, da fraqueza, do autodesprezo” (Kafka, 1992, p. 64).

Porém, a sombra do pai não tinha efeito somente nas relações de Kafka com outras pessoas, mas também na relação do escritor consigo mesmo. A imagem que o filho tinha de si nos revela que o pai era um indivíduo muito diferente dele, capaz de “esmagá-lo sob os pés”, tamanha a sua grandeza e por essa razão, jamais poderia ficar completamente satisfeito com o filho que tinha. Em determinado momento da carta, o autor nos evidencia uma dessas ocasiões em que se comparava constantemente à imagem de seu pai:

Já estava esmagado pela simples materialidade do seu corpo. Lembro-me por exemplo de que muitas vezes nos despíamos juntos numa cabine. Eu magro, fraco, franzino, você forte, grande, largo. Já na cabine me sentia miserável e na realidade não só diante de você, mas do mundo inteiro, pois para mim você era a medida de todas as coisas. Mas quando saíamos da cabine diante das pessoas, eu na sua mão, um pequeno esqueleto, inseguro, descalço sobre as pranchas de madeira, com medo da água, incapaz de imitar seus movimentos para nadar, que com boa intenção, mas de fato para minha profunda vergonha, você não parava de me mostrar — então nesses momentos eu ficava muito desesperado e todas as minhas más experiências em todas as áreas confluíam em grande estilo (Kafka, 1992, p. 16).

No fragmento acima, delineia-se a expressiva relevância da figura paterna para o filho, assumindo um papel que ultrapassa as questões familiares e configura-se como uma referência universal para o outro. A partir disso, instaura-se uma necessidade intrínseca de autoafirmação por parte do filho, face à imponência que o pai representa. Contudo, ao não conseguir alcançar essa autoafirmação, o filho experimenta uma sensação de inferioridade. Ele repara que enquanto o corpo do pai era forte e largo, o seu era fraco e franzino. A

---

<sup>16</sup> Segundo Modesto Carone (1992, p. 62).



metáfora do filho como "um pequeno esqueleto" ressalta a fragilidade percebida por Kafka diante da presença física vigorosa do pai.

Além disso, outro detalhe que nos chama a atenção nesse excerto, é a tentativa do pai de instruir o filho. Entretanto, esse momento resulta em uma experiência aviltante para o filho, cujos esforços para assimilar as instruções são permeados por sentimentos de vergonha e desespero. A incapacidade de simular adequadamente as ações propostas resulta em uma exposição da vulnerabilidade do filho perante a figura paterna. A expressão de “profunda vergonha” sugere que esses momentos contribuíram substancialmente para a construção da autoimagem negativa de Kafka.

Em *Morreste-me*, o filho também nos conta sobre os momentos em que o pai lhe ensinava algo. No entanto, diferentemente da experiência relatada pelo filho de *Carta ao pai*, o eu textual de Peixoto não parece sentir vergonha ou aflição ao ver o pai assumir esse papel de professor. Pelo contrário, o que podemos testemunhar é o lamento do filho por não ter mais esses instantes em sua vida. Em um desses momentos narrados pelo filho, ele nos conta sobre como o pai o ensinou a dirigir. Vejamos:

Agora, sento-me no teu lugar de condutor. Lembro o que me ensinaste, o que aprendi. Seguíamos caminhos de areia que levavam, que traziam os homens das herdades e dos montes em carroças e tractores e, ao chegarmos ao campo da bola, paravas a carrinha, trocávamos de lugar, cruzávamo-nos no pára-brisas; liga o motor, e pisava a embraiagem e rodava a chave e ligava o motor. Na aragem crepuscular dos dias longos de verão, íamos devagar. Ensinavas-me. Entre o riso simpático miúdo dos pardais que se levantavam a voar dos campos ralos de palha e o sono pesado que os sobreiros abatiam sobre a terra, os teus ditos de professor a antecederem os meus movimentos (Peixoto, 2015a, p. 23-24).

Para que o filho aprendesse a dirigir, o pai o levava para um lugar isolado e trocava de lugar com ele na direção. Nesse contexto, o pai fornecia as orientações necessárias, proporcionando ao filho uma aprendizagem desprovida de sentimentos de culpa ou embaraço associados à sua inexperiência. Essa atmosfera contrasta significativamente com a descrição feita por Kafka acerca dos momentos de aprendizagem com seu próprio pai, nos quais o jovem se via menosprezado e percebia ser incapaz de compreender os ensinamentos que o pai lhe tentava passar.

O eu textual de Peixoto consegue lidar bem até mesmo com as críticas proferidas por seu pai, as quais, geralmente apresentadas em tom de brincadeira, não despertavam nele um sentimento de desconforto. Ele declara: “Depois, se fazia alguma coisa mal, dizias que eu era um cabeça no ar e fingias que ralhavas; eu ouvia calado, orgulhoso por me achares capaz,

distraído mas capaz" (Peixoto, 2015a, p. 24). Essa capacidade de assimilação construtiva das críticas nos mostra não apenas a autoconfiança do filho, mas também ressalta a qualidade da sua relação com o pai, sustentada por uma comunicação aberta e afetuosa.

Para Pereirinha (2013), ainda que em alguns momentos da carta, Kafka admita uma certa parcela de culpa no difícil relacionamento com o pai, o tom recriminatório é o que se destaca nessa primeira perspectiva que estávamos discutindo. Isso acontece de tal forma que o que se sobressai é "[...] a ideia de que o pai funciona, para Kafka, essencialmente como um sintoma; como algo, digamos, que faz sintoma, que não o deixa dormir [...] nem, quando acorda, viver em paz" (Pereirinha, 2013, p. 210). O termo "faz sintoma" implica que o pai desempenha um papel ativo na criação de perturbações na vida do escritor. Isso sugere que a presença do pai se manifesta de maneira intrusiva, deixando uma marca no equilíbrio emocional do autor. Como vimos anteriormente, a figura do pai o assombra em outras áreas da sua vida que não dizem respeito somente ao relacionamento dos dois, interferindo até mesmo em seu convívio com outras pessoas e lugares. Por exemplo, a relação de Kafka com a loja do pai.

Durante sua infância, Kafka observava essa loja com muita admiração, um tanto encantado com as luzes, os clientes e a maneira pela qual seu pai fazia os negócios e embrulhava os produtos. Entretanto, com o passar dos anos, esse encantamento vai se desfazendo e no seu lugar surge um sentimento de apreensão. Ele escreve "Mas quando aos poucos você foi me aterrorizando por todos os lados e a loja e a sua pessoa se tornaram para mim uma coisa só, então também ela já não era mais acolhedora" (Kafka, 1992, p. 33). O autor descreve uma transformação gradual na qual o lugar, que inicialmente oferecia um ambiente acolhedor e familiar, gradativamente se converte em uma fonte de apreensão para o filho. A combinação entre a loja e o pai se intensifica, tornando-os indissociáveis para ele. Conseqüentemente, a atmosfera acolhedora se desfaz, dando lugar a uma sensação de desconforto e ameaça.

Sendo assim, aquela imagem da infância vai ficando para trás e, dissipada essa nuvem do passado, Kafka consegue enxergar a realidade daquele lugar no qual o pai exercia uma certa "tirania", ameaçando e coagindo os funcionários, além de dirigir-lhes palavras impiedosas. Na verdade, o autor percebia muitas semelhanças no tratamento que o pai tinha com ele e com os funcionários, e por isso, se sentia parte dos empregados e sempre buscava uma maneira de se reconciliar com eles após os acessos de raiva do pai. No fim, Kafka declara que a loja então quase o amedrontava e que por isso se distanciava cada vez mais dela.

Para o eu textual de Peixoto, a casa dos pais guardava as memórias de uma infância permeada por brincadeiras, aventuras e aprendizados. Como sabemos, o pai mantinha um quintal bem cuidado, com animais e flores e ensinava ao filho a maneira correta de tratá-los. Após a morte do pai, não havia outra pessoa que pudesse cuidar de tudo e a deterioração era uma recordação constante da ausência daquele indivíduo que zelava pelo local. Nesse sentido, a casa desabitada gradativamente transformou-se em um ambiente desagradável para o filho, tendo em vista que os cômodos e os objetos adquiriram um aspecto de abandono, o que gerava um desconforto quando contemplava essa imagem pós-partida do pai.

A ausência física do pai, antes tão marcada nos afazeres diários e na manutenção da propriedade, conferiu à atmosfera doméstica um caráter soturno, intensificando a sensação de vazio e desamparo experimentada pelo filho naquele espaço outrora repleto de significado e afeto.

O pó das horas sem gente a vivê-las cobriu os móveis e o espaço fechado entre eles. As paredes voltaram a separar o inverno noturno, permanente da casa e o ciclo alternado dos dias e do mundo, alheio a nós, para lá de nós. Comigo, a casa estava mais vazia. O frio entrava e, dentro de mim, solidificava. As várias sombras da sombra de mim, imóveis, passeavam-se de corpo para corpo, porque todos eles, todos meus, eram igualmente negros e frios. E abri a janela. Muito longe do luto do meu sentir, do meu ser, ser mesmo, o sol-pôr a estender-se na aurora breve solene da nossa casa fechada, pai (Peixoto, 2015a, p. 16-17).

No fragmento acima, o eu textual descreve a atmosfera desoladora que envolve a casa após a morte do pai. Ao escrever “o pó das horas sem a gente vivê-las”, sugere um tempo estagnado e desabitado, no qual a ausência de uma vida transforma aquele ambiente em que está inserido, cobrindo os móveis com uma camada de poeira, literal e também simbólica. As paredes separam o inverno contínuo que assola o interior da casa em comparação com o ciclo diurno no mundo exterior, indicando uma desconexão entre o eu textual e o universo externo. Abrir a janela de casa marca um gesto simbólico do filho de tentar romper um pouco com a sua introspecção.

Não muito antes desse momento, vemos o filho entrar na casa do pai pela primeira vez desde a sua morte. O portão já um pouco enferrujado, a lareira fria e as janelas fechadas deixam passar somente pequenos facho de luz que desenham sombras nas paredes. Ele observa o pó dançando contra a luz e se assentando nos móveis e isso lhe recorda do tempo que se passou desde a partida do pai. O que nos chama a atenção no trecho acima é o fato de que o eu textual considera que a casa está mais vazia com ele dentro, como se de alguma forma ele alterasse aquele espaço. O fato dele estar ali, sozinho, é mais um lembrete da

ausência do pai. Inferimos que, enquanto o filho não adentrar aquele espaço, ele continuará intocado e será como se nada tivesse acontecido. Uma vez que ocupar o ambiente, e dessa forma, o alterar, ele tomará consciência da partida do outro.

Na continuação do fragmento, o filho revela que o frio parece invadir a casa, solidificando-se em seu corpo – uma presença negra e gélida. A visão de um pôr do sol, tão distante de sua realidade naquela casa gelada, marca o fim de mais um dia. Esse contraste entre o luto interno do eu e a serenidade da cena crepuscular nos remete à dualidade entre a dor do filho e a continuidade do mundo exterior. Essa dualidade ecoa a observação inicial do livro, na qual o filho ressalta que, apesar da partida de seu pai, o mundo persiste em sua existência contínua. O texto revela, assim, a complexidade emocional do eu, imerso em sua dor, enquanto o mundo exterior mantém sua trajetória indiferente.

Retomando nossa discussão, torna-se perceptível, aos olhos dos leitores, o tom acusatório empregado por Kafka em seu texto. Ao longo de toda a carta, o filho expressa contundentes acusações dirigidas ao pai, revelando a aparente falta de percepção por parte do último quanto ao impacto doloroso que suas palavras exerciam sobre ele. Em um momento específico, Kafka lamenta: “Para mim, sempre foi incompreensível sua total falta de sensibilidade em relação à dor e à vergonha que podia me infligir com palavras e juízos: era como se você não tivesse a menor noção da sua força” (Kafka, 1992, p. 19). Este excerto aponta a profunda frustração do filho diante da insensibilidade paterna.

No decorrer da carta, podemos observar que o filho reconhece não apenas a carga emocional de tais palavras, mas também a influência significativa que exercem sobre sua própria identidade e decisões. A palavra proferida pelo pai, portanto, desempenha um papel transformador na formação psicológica do filho. Em vários momentos da obra, o protagonista destaca o controle singular do pai em seu desenvolvimento pessoal. Esse poder é capaz de modelar sua existência, influenciar suas decisões e desencadear um processo de introspecção. Assim, a carta não somente denuncia os abusos do pai, mas também proporciona uma análise profunda das condutas familiares e da relação entre as palavras e a formação da identidade do filho.

É relevante apontar que o texto de Peixoto pode, de igual modo, assumir um tom acusatório, embora de maneira distinta em comparação à obra de Kafka. Diferentemente do tom de censura observado na carta de Kafka, a escrita de Peixoto se caracteriza por um lamento profundo, acompanhado por uma sensação de abandono. O autor experimenta uma profunda tristeza e desorientação diante da partida inesperada do pai. Peixoto adota um estilo poético e intimista, com uma linguagem que reflete o luto e a contemplação pessoal.

Nos momentos finais do livro, o eu textual expressa sua angústia ao questionar: “Onde estás, pai, que me deixaste só a gritar onde estás? Na angústia, preciso de te ouvir, preciso que me estendas a mão. E nunca mais nunca mais” (Peixoto, 2015a, p. 61). Esse fragmento encapsula a intensidade do luto e da angústia vivenciados pelo filho diante da morte do pai. A repetição da expressão "onde estás" sugere uma busca desesperada por uma presença que agora se ausenta, evidenciando o vazio deixado pela partida do pai. Já a frase "Na angústia, preciso de te ouvir, preciso que me estendas a mão" revela uma carência emocional de amparo e contato. A angústia intensifica a urgência do eu-textual em sentir a presença física e receber o seu conforto. O trecho expressa uma visão do estado mental do filho após a perda do pai e isso contribui não somente para a construção da sua imagem, como também para compreendermos a temática mais ampla da obra – o luto.

A abordagem do luto por parte de Peixoto em sua obra destaca-se como um elemento fundamental, o que justifica a necessidade de elaborarmos um pouco mais sobre esse processo. Nesse sentido, torna-se imprescindível recorrermos a um texto importante que cumpriu um grande papel nessa discussão. O ensaio "Luto e Melancolia" de Freud (2013) configura-se como um marco significativo na teoria psicanalítica, no qual ele apresenta uma abordagem aprofundada das intrincadas dinâmicas psicológicas associadas aos estados emocionais de luto e melancolia. Neste trabalho, o autor realiza uma análise metódica com o propósito de distinguir as semelhanças e as divergências fundamentais entre esses estados, buscando iluminar os mecanismos psíquicos subjacentes. Tais mecanismos, muitas vezes não diretamente observáveis, podem influenciar o pensamento, as emoções e o comportamento de um indivíduo.

Em seu texto, Freud procura compreender a natureza do sofrimento em contextos de perda. Para ele, o luto seria uma resposta emocional à perda tangível de algo ou alguém estimado, normalmente a morte de um ente querido. Já a melancolia é entendida como um estado patológico marcado por uma tristeza contínua, na maioria das vezes desprovida de uma causa externa nítida, mas profundamente ligada a questões internas, como perda de autoestima, desinteresse pelo mundo e um sentimento de culpa que gera autorrecriminações e expectativa de punição. A diferença principal indicada por Freud é que no luto a pessoa é capaz de canalizar a tristeza para a perda externa, enquanto que na melancolia, a pessoa canaliza para si mesma. Segundo o psicanalista: “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (Freud, 2011, p. 53).

Embora Freud tenha encontrado semelhanças substanciais entre os dois estados, o autor destacou uma diferença fundamental: a ausência, no luto, da perturbação da autoestima

que caracteriza a melancolia. Na melancolia, a identificação do indivíduo com o objeto perdido resulta em uma profunda afetação do eu que, não apenas lamenta a ausência do objeto, mas também o incorpora ao seu próprio ser. Essa internalização, por sua vez, provoca um conflito interno, levando a um forte sentimento de culpa, como vimos acima. Já o luto, por outro lado, Freud concebeu esse processo como algo normal e saudável para o ser humano. Conforme explica, durante o luto, as pessoas experimentam estágios significativos, como negação, raiva e negociação, à medida que se adaptam à realidade da perda.

O processo de luto, portanto, é caracterizado por uma progressão sequencial que culmina na aceitação da perda e na retomada da vida cotidiana. Contrastando com as características inerentes ao luto, a melancolia é concebida por Freud como um estado mais debilitante e resistente à recuperação. O luto na melancolia não se desenvolve de maneira adequada, o que resulta em um estado prolongado de tristeza e se estende para além dos parâmetros comuns de reação à perda.

No decorrer da obra de Peixoto, é possível observar a abordagem adotada pelo eu textual no enfrentamento do luto do pai, que, em alguns momentos, ultrapassa as respostas convencionais associadas à ausência de um ente querido. O trecho a seguir salienta o que estamos propondo:

E não quero e não posso esquecer o que outrora senti do teu olhar. Pai, fiquei no silêncio do inverno que abraçaste. Não há primavera se não imaginar erva fresca das palavras erva fresca ditas por ti; não haverá verão se não imaginar o sol da palavra sol dita por ti; não haverá outono se não imaginar o fundo do esquecimento da palavra morte dita nos teus lábios. Por isso, pai, no ar, o silêncio de ti é sofrer, no tempo que passa, no ar, no tempo que não passa já (Peixoto, 2015a, p. 58-59).

No fragmento acima, é possível observar a dificuldade com a qual o filho enfrenta o processo de luto, indo um pouco além das reações esperadas. O eu textual emprega algumas metáforas que conferem ao texto uma atmosfera contemplativa. A expressão "não quero e não posso esquecer o que outrora senti do teu olhar" ressalta a resistência do eu textual em deixar para trás as lembranças e as emoções associadas ao pai, evidenciando uma forte ligação afetiva entre os dois. A associação das estações do ano com as palavras pronunciadas pelo pai reforça a importância do discurso paterno na atribuição de significado à existência. As palavras somente adquirem sentido ao serem proferidas pelo pai. Além disso, essas palavras adquirem hoje, para o filho, um significado poético distinto após a partida do pai. Por isso, a

ausência delas é apresentada como um obstáculo à superação da perda, o que contribui para um ambiente soturno.

O uso da expressão "silêncio de ti é sofrer" sugere que a falta da presença paterna é percebida como um sofrimento permanente, mesmo com o passar do tempo. O *silêncio* do pai atravessa diversos espaços, como apontamos anteriormente: o quintal abandonado, os móveis cobertos de poeira, a terra agora cruel. Por isso, nesse contexto, o termo "silêncio" não alude exclusivamente à falta de palavras ou sons, uma vez que ele se torna uma presença marcante que permeia o ambiente físico e emocional do eu textual. Essa presença silenciosa pode ser lida como um eco contínuo da ausência. Além disso, a dualidade entre "no tempo que passa" e "no tempo que não passa já" reforça uma complexidade temporal do luto, em que o eu textual se encontra envolvido em uma experiência que sobrepuja as limitações cronológicas. Isto significa dizer que o impacto da perda não se limita a uma progressão temporal linear, mas sim a um entrelaçamento de momentos passados e presentes.

Em uma outra passagem do livro, é descrito o desafio enfrentado pelo pai ao tentar utilizar o banheiro sem ajuda. Agora, torna-se necessário que tanto o filho quanto a mãe o acompanhem até o banheiro. Nesse momento, o eu textual deixa transparecer o estado debilitado do pai, evidenciado pelos gemidos fracos em sua respiração e pela necessidade de ser amparado pelos braços e erguido da cama, como podemos ver a seguir: "Os gemidos fracos na tua voz, as pernas sem força nas tuas pernas. Pai, tudo isto a tua voz, a minha voz me lembra. Tudo isto se fixa na manhã perpétua fúnebre que me segura e me impede sempre de esquecer. (Peixoto, 2015a, p. 58)".

Esses versos provocam uma reflexão profunda sobre a inevitabilidade da mortalidade. Eles evocam uma sensação de vínculo entre pai e filho, representada pelos "gemidos fracos" na voz do pai e pela sensação de fraqueza nas pernas compartilhadas entre os dois. A ideia de dividir essa fraqueza física pode simbolizar a transmissão de obstáculos e desafios que o narrador sente pesar sobre si. Essas imagens criam uma atmosfera de intimidade e vulnerabilidade, onde a presença do pai é uma constante lembrança da fragilidade humana. A referência à "manhã perpétua fúnebre" sugere uma sombra persistente da morte, que parece envolver o eu textual e impedir que ele esqueça a efemeridade da vida e das relações construídas. O termo "perpétua" está associado ao luto e à lembrança constante da perda, o que intensifica ainda mais essa sensação.

A partir disso, podemos estabelecer uma relação entre os textos de Peixoto e Freud ao examinarmos como o autor português aborda o luto em seu livro. Ele parece vivenciar aspectos da melancolia, mantendo uma ligação emocional profunda com seu pai falecido,

enquanto também tenta encontrar maneiras de se desvincular emocionalmente para seguir adiante. Resumindo, esta dualidade emocional delineada no texto de Peixoto encontra paralelos com a distinção proposta por Freud entre luto e melancolia, no qual o primeiro implica um afastamento emocional gradativo do objeto perdido, o que possibilita o avanço do sujeito, enquanto a segunda envolve o cuidado com uma forte ligação emocional, que acaba dificultando o processo. Ambos os trabalhos convergem na observação das obscuridades emocionais inerentes à experiência da perda. A teorização psicológica de Freud em seu ensaio oferece um arcabouço teórico que pode ser aproximado para compreendermos as nuances sentimentais manifestadas por Peixoto em sua obra. Do confronto e assimilação dessas perspectivas, surge uma compreensão mais abrangente das diversas facetas envolvidas no processo de luto.

Como podemos observar, o texto de Peixoto, assim como o de Kafka, ultrapassa a mera manifestação de sentimentos. Enquanto Kafka elabora uma carta acusatória, o eu textual de Peixoto segue uma abordagem mais introspectiva, explorando a dor e o impacto psicológico do falecimento do pai em sua identidade e perspectiva de mundo. O texto não se apresenta apenas como uma exteriorização artística do luto, mas também se torna um instrumento pelo qual o eu elabora uma análise da condição humana diante da perda. Nesse ponto, a obra não é somente um registro de memórias, mas um mergulho interior, delineando as intrincadas emoções e reflexões que permeiam a experiência da perda paterna. Ao entrelaçar literatura e introspecção, Peixoto oferece aos leitores uma obra que extrapola o pessoal, tornando-se um testemunho sobre a complexidade do luto e suas repercussões na condição humana.

Retomando a discussão sobre a obra de Kafka, temos que a segunda perspectiva que nos distingue Pereirinha (2013) aparece no fim do texto literário, em uma construção fictícia, na qual atribui uma voz ao seu próprio pai. O autor elabora a escrita como se o pai estivesse articulando respostas aos apontamentos previamente delineados pelo filho ao longo do texto. “Caso abarcasse com o olhar minha fundamentação do medo que tenho de você, então você poderia responder [...]” (Kafka, 1992, p. 68), coloca Kafka, e a partir desse momento imagina a forma como seu pai refutaria cada uma de suas acusações. Por exemplo, Hermann, pelas mãos do autor, afirma que Kafka já estava inseguro em relação ao casamento, contudo, para evitar assumir a responsabilidade pelo término do noivado, antecipa-se ao dirigir-se ao pai, prevendo uma resposta negativa e, assim, transferindo a culpa para esse último. A inserção da voz paterna de maneira ficcional permite uma exploração profunda das tensões entre pai e filho. Por fim, após a sua contestação, o pai declara:



No fundo, porém, aqui e em toda parte, não me provou nada a não ser que todas as minhas recriminações eram justificadas e que faltou entre elas uma especialmente legítima, ou seja: a recriminação da insinceridade, da bajulação, do parasitismo. Se não me equivoco muito, você ainda está parasitando em mim com esta carta (Kafka, 1992, p. 70).

Esse fragmento destaca a intrincada relação familiar explorada na obra, revelando as tensões psicológicas e as dinâmicas de poder. O uso da metáfora do parasita acrescenta uma camada simbólica à compreensão dessa relação entre pai e filho, destacando a sua natureza prejudicial e exploratória. Ainda no âmbito da dinâmica de poder, é pertinente trazermos aqui a análise desenvolvida no livro *Kafka: Para uma literatura menor* de Deleuze e Guattari (2003). Neste trabalho, os autores sustentam a ideia de que muitas das acusações proferidas por Kafka contra seu pai, tais como o fracasso do matrimônio e a sua reduzida autoestima, possivelmente apresentam uma dose de exagero, e, além disso, não possuem uma relação causal direta com o outro. Em relação à inclusão da voz paterna ficcional no texto, os autores postulam que:

Kafka sente-o de tal maneira que, em imaginação, dá a palavra ao pai, e fá-lo dizer: tu queres demonstrar – primeiro, que estás inocente, e depois, que eu sou culpado; e, em terceiro lugar, que, por pura generosidade, não só estás pronto a perdoar-me, mas também, o que é simultaneamente mais e menos, a provar e acreditar tu próprio, aliás, ao contrário da verdade, que eu também estou inocente – (Deleuze; Guattari, 2003, p. 29).

Os dois filósofos examinam a maneira pela qual o filho dá voz ao pai, e mais do que isso, como esse processo sugere uma difícil dinâmica psicológica e relacional entre eles. Das palavras atribuídas por Kafka ao pai, emerge uma série de acusações. Inicialmente, Kafka busca demonstrar sua própria inocência. Em seguida, aponta a culpabilidade do pai. Depois, Kafka insinua, em um gesto de aparente generosidade, estar disposto não apenas a perdoar o pai, mas também a acreditar na inocência desse, embora isso não seja verdade.

Portanto, a princípio, pode-se pensar em uma aparente inocência compartilhada entre pai e filho. No entanto, ao final da intervenção de Kafka, torna-se evidente a sua estratégia sutil para atribuir culpa ao pai. Esse movimento feito pelo autor, que retira da suposta inocência do pai uma acusação ainda mais grave, foi chamado de um "deslize perverso" pelos

dois filósofos. Para Deleuze e Guattari, Kafka tenta usar a linguagem naquele momento para alterar a dinâmica de poder em sua relação com o pai.

Porém o autor tcheco não encerra a carta nesse momento, pelo contrário, prossegue. Dessa vez, tomando a palavra para si novamente, declara: “A isso respondo que, em primeiro lugar, toda essa objeção, que pode em parte também se voltar contra você, não vem de você mas de mim. Nem mesmo sua desconfiança dos outros é tão grande quanto a minha autodesconfiança” (1992, p. 70). Assim, Kafka sugere que as críticas e dúvidas expressas na carta são um reflexo de suas próprias inseguranças e conflitos internos. Podemos observar outra vez como a escrita pode se tornar um ato de condenação. Essa carta, que poderia ser vista como um “acerto de contas” entre Kafka e o pai, revela-se, paradoxalmente, como um exercício introspectivo.

A autodesconfiança profunda que permeia o interior de Kafka transcende qualquer eventual julgamento que seu pai possa projetar, e talvez seja por essa razão que a carta nunca tenha sido efetivamente enviada. O destinatário que necessitava absorver as palavras ali expressas era o próprio autor, que, por meio dessa correspondência não enviada, se lançava em uma jornada de observação, autoconhecimento e confronto com suas próprias inseguranças e angústias. Assim, a carta adquire uma dimensão terapêutica singular, tornando-se um veículo pelo qual Kafka busca compreender e articular suas próprias vivências. Além disso, guarda as minúcias das relações familiares e do autoexame do escritor, proporcionando uma visão mais completa das complexidades psicológicas subjacentes à sua obra.

### 3.2) Vi-me igual a ti

No decorrer da obra de José Luís Peixoto, podemos identificar um movimento marcante do eu textual. Inicia-se com seu retorno à terra natal, onde observa, com certa perplexidade, que os habitantes dali seguem suas vidas aparentemente sem serem afetados pelo desaparecimento de seu pai. Em seguida, dirige-se à casa que um dia foi seu lar, agora envolta em escuridão e frieza, transformando-se em um lembrete constante da ausência física do pai e das mudanças que o tempo impôs àquele espaço antes familiar. Esse itinerário se encerra com a visita ao cemitério local, onde seu pai está sepultado. Ao deparar-se com a imagem esmaltada da lápide, o protagonista elabora suas últimas reflexões sobre a perda. O retorno a espaços tão significativos não apenas destaca a jornada física do eu textual, mas também ressalta sua jornada interior de confrontar a dor e a saudade do luto. Nesse momento, concentramos nosso estudo no momento em que o filho retorna à casa.

Em seu caminho de volta para casa, o eu textual de Peixoto assume a direção da “carrinha<sup>17</sup>” que pertencia ao pai e transita pela estrada na qual costumava ter aulas de condução com ele. Com afeto, rememora que, mesmo diante de uma “lição grave”, como a de aprender a guiar, o pai conservava uma ternura notável. Qualquer repreensão vinda dele era feita com um tom lúdico, o que gerava no filho um sentimento de orgulho por poder compartilhar aquela experiência com ele. As recordações entrelaçam-se com o momento presente, propiciando o embaralhamento da imagem das próprias mãos no volante com as do pai, assim como a assimilação de seus gestos com os do outro. Simultaneamente, prossegue-se com a jornada em direção à terra natal:

Os teus gestos, a forma das tuas mãos a segurar o volante; a forma das minhas mãos, o volante, os meus gestos. As coisas e eu mexem-se, deslocam-se todas. Vou. Parto para o que sobra de ti e tudo são resquícios do que foste. Parto de ti, viajo nos teus caminhos, corro e perco-me e desencontro-me no enredo de ti, nasço, morro, parto de ti, viajo no escuro que deixaste e chego, chego finalmente a ti. Pai (Peixoto, 2015a, p. 24-25).

No trecho em análise, identificamos determinados verbos, como “parto”, “viajo”, “corro” que sugerem um constante movimento do eu textual, juntamente com outros verbos como “nasço” e “morro”, que podem denotar processos de transformação. A ideia de “partir para o que sobra de ti” ou “viajar nos teus caminhos” revela momentos em que o filho inicia a

---

<sup>17</sup> Camioneta pequena, fechada ou aberta, usada no transporte de pessoas e mercadorias.

fusão de sua própria identidade com a do pai, uma temática que será desenvolvida nesta seção. Ao buscar criar sua própria identidade, o filho explora e compreende a herança deixada pelo pai, exigindo, assim, a exploração dos caminhos feitos pelo outro. Esse processo de exploração, entretanto, não se dá de forma linear, uma vez que o eu textual se depara com a dificuldade de se "perder" e se "desencontrar" nos intrincados enredos do pai. Além disso, a alusão a uma viagem no escuro, ou seja, em um caminho desconhecido, evidencia os desafios inerentes a essa jornada de construção identitária.

A afirmativa "Tudo são resquícios do que foste" reforça o impacto significativo que o pai exerceu na vida do filho. Os resquícios mencionados podem abranger tanto as recordações preservadas acerca do pai quanto as características similares entre ambos, que começam a ser percebidas durante essa empreitada de autoconhecimento. Assim, a relação entre pai e filho surge como uma emaranhada teia de vivências passadas e semelhanças inesperadas. Por fim, o eu textual expressa a intenção de realizar esse percurso para finalmente "chegar a ti, pai", sugerindo um anseio de reaproximação e conexão com a figura paterna. Esse desejo de alcançar o pai no cerne de sua jornada não apenas acrescenta uma dimensão emocional profunda ao texto, como também reforça a importância do pai para a compreensão e formação do eu textual.

Ao voltar para casa, o filho adentra o quarto dos pais, onde a cama do casal está meticulosamente arrumada e intocada. Contudo, as reminiscências que invadem sua mente são daqueles instantes em que o pai repousava inconsciente devido aos medicamentos. O odor da enfermidade ainda paira no ambiente, perceptível na impregnação que persiste nos objetos ao seu redor. Ele então abre o armário, toca as roupas do pai e relembra detalhes do seu corpo, como os braços grossos e as pernas finas e brancas por não tomarem sol. Por fim, veste as peças:

E vesti as tuas roupas. Tenho-as vestidas. Nem largas, nem curtas, vesti as tuas roupas e olhei-me no espelho sobre a cómoda. No reflexo, encontrei-te, vi-te passar a mão rapidamente pelo cabelo e alisar a roupa no corpo e acertar o colarinho da camisa. Pai, olhaste-me fixamente nos teus contornos de rapaz. E saíste para onde ias, que tinhas sempre destino. Vi-me igual a ti, nas tuas feições firmes (Peixoto, 2015a, p. 39-40).

Nesse fragmento, o eu textual descreve o momento em que veste as roupas de seu pai, desencadeando uma contemplação significativa ao observar seu reflexo no espelho. Inicialmente, ao adotar essas vestimentas, o filho estabelece uma ligação física e simbólica com a figura paterna, o que lhe permite reviver a presença do pai de uma maneira tangível.

Dessa forma, o espelho se torna um meio para que ele não apenas contemple a própria imagem, mas também vislumbre a imagem do outro. A descrição do pai passando a mão pelo cabelo, alisando a roupa e ajustando o colarinho acrescenta um toque de realismo à cena e nos mostra não somente uma atenção aos detalhes do pai, mas também ilustra como o filho está internalizando e incorporando essa imagem do outro em si mesmo.

Ao afirmar "Vi-me igual a ti, nas tuas feições firmes", o eu textual revela uma transformação que vai além das características físicas, pois indica uma continuidade de comportamento entre pai e filho. O momento destaca não apenas a semelhança física, mas também a evolução e maturidade do próprio filho ao assumir essas vestimentas, o que nos proporciona novamente uma reflexão sobre a atuação do pai na formação de sua identidade. A ação de vestir as roupas do pai e se ver refletido no espelho, além de expressar o desejo de introjetar os valores que o outro representava, pode ser vista como uma tentativa de buscar um certo consolo na presença simbólica do pai.

Em seguida, o eu textual prossegue em sua busca pelo pai por meio dos objetos, agora direcionando-se à mesinha de cabeceira ao lado da cama. Antes de abrir a gaveta, uma pausa reflexiva é feita, com a mão ainda suspensa no ar, o que evidencia a abordagem delicada e respeitosa ao lidar com os pertences do ente querido:

Parada no ar, a minha mão dirigiu-se à tua gaveta. E, onde o pousaste cansado, o teu relógio de pulso, ainda à tua espera, ainda a passar segundos: um outro outro outro: segundos a sobreporem-se ainda, mesmo depois de ti, ainda segundos e tempo, como se nada lhes tivesse alterado o labor ténue de tecer um fio delgado interminável, como se fosse interminável o tempo, o fio ténue, como se não pudesse ser cortado a qualquer instante, a qualquer segundo, como se não tivesse sido cortado, abruptamente cortado, para nunca mais se voltar a unir, nunca mais nos voltar a unir. Abri a bracelete do teu relógio e fechei-a no meu pulso. Ainda as marcas de suor, ainda tu (Peixoto, 2015a, p. 42).

Neste momento, o relógio assume um papel central, personificando o tempo que persiste em avançar mesmo sem a presença do dono. O constante movimento dos segundos, marcado pelo "um outro outro outro" destaca a inabalável marcha do tempo após a morte. Inicialmente, a imagem de um "fio delgado interminável" que os segundos tecem sugere a percepção do tempo como algo que, apesar de infinito e delicado, não pode ser facilmente rompido. Contudo, a frase seguinte nos revela o engano desse pensamento, apontando que o tempo pode, de fato, ser interrompido a qualquer momento: "como se não tivesse sido cortado, abruptamente cortado, para nunca mais se voltar a unir, nunca mais nos voltar a unir". Aqui, a realidade da perda é confrontada, destacando a impetuosidade do término de

uma vida. O corte abrupto do tempo simboliza algo irreversível, que não voltará a se unir, sugerindo um afastamento eterno e a impossibilidade de recuperar o que se foi.

A ação de abrir o bracelete do relógio e prendê-lo ao pulso simboliza uma tentativa de apropriação do tempo do outro, de preservar uma ligação com o passado e com o próprio pai ausente. Tomar posse do relógio do pai transcende o simples ato de possuir um objeto; é assumir o controle simbólico do seu tempo e perpetuar o seu legado. Conforme o filho começa a perceber semelhanças entre ele e o pai, vestir as roupas e o relógio – que representa o tempo do pai – torna-se mais um passo na busca de uma identidade a partir do outro. A menção às "marcas de suor" acrescenta um componente sensorial ao texto, possibilitando uma presença residual e uma memória tátil que se mantém mesmo após a partida, ampliando ainda mais o significado deste ato.

Ao revisitar o livro *Regresso a casa* (2020), uma compilação de poemas de José Luís Peixoto, resgatamos certos indícios intertextuais entre suas obras, previamente discutidos na seção intitulada "O compromisso do autor com seu leitor". Essas interconexões sugerem a possibilidade de interpretar alguns de seus textos como manifestações de uma escrita de si. Como anteriormente abordado, a falta de atribuição de um nome ao eu textual e a omissão explícita de uma natureza memorialística da obra impedem a categorização de *Morreste-me* como uma escrita efetivamente autobiográfica. Contudo, é inegável que, regularmente, Peixoto explora os limites do espaço autobiográfico em seus trabalhos. Sendo assim, apresentamos um poema da seção intitulada "Diário", que se mostra uma continuação sobre a teorização que levantamos a respeito da identificação do eu textual de Peixoto com a figura paterna, tanto em aparência quanto em comportamento:

Sou eu, mas sinto que tenho a sua cara.  
 Olho para alguma coisa, lembro a tua  
 cara a olhar e, na maneira como sinto  
 a minha cara, sinto essa lembrança  
 da tua. Mexo os lábios, como agora,  
 e sinto que cada movimento é feito  
 com teus lábios, com a lembrança  
 que tenho dos teus lábios. Felizmente,  
 passei muito tempo a ver-te e, agora,  
 disponho de muitas expressões: sorrio  
 com o teu sorriso, fico pensativo com  
 a tua cara séria, olho para ti como me  
 lembro de ver-te a olhar para mim.  
 Com a tua cara no lugar da minha,  
 é todo universo que se transforma.  
 Sinto que tenho a tua cara, sou eu  
 a ser tu.

(Peixoto, 2020b, p. 42)

Esse poema de Peixoto reflete uma forte introspecção do eu sobre sua própria imagem e a interferência significativa do pai na sua percepção sobre si mesmo. Desde o início, o poema explora a ideia de uma soma de identidades, em que o eu do poeta se entrelaça com o tu do pai, evidenciando uma ligação profunda e transformadora. O filho expressa a sensação de ter a "tua cara", sinalizando de imediato uma fusão simbólica de identidades. A presença da memória do pai é uma constante ao longo do poema, interferindo nas emoções e nos movimentos do eu. Ao afirmar “passei muito tempo a ver-te e, agora, disponho de muitas expressões”, mesclando o passado e o presente, o eu textual do poema reforça a continuidade dessa interferência ao longo do tempo.

Prosseguindo, a lembrança do pai é evocada de uma forma tão intensa e contínua que modifica a experiência do eu no presente. Cada movimento, sorriso ou olhar oferecido por ele é moldado pela imagem do outro, o que não somente salienta uma conexão entre os dois, bem como marca a interferência da figura paterna na expressão do filho. Nota-se mesmo uma dissolução das fronteiras entre o eu e o outro nesse relacionamento. Por fim, a última parte do poema nos chama a atenção, pois sugere que a substituição do próprio rosto (“cara”) – ou da própria visão – pelo do outro tem o poder de transformar o universo. Em outras palavras, a presença do outro é tão impactante que redefine a realidade do eu e a forma como ele percebe o mundo ao seu redor.

Dentro da mesma seção do livro, encontramos outro outro poema que se relaciona com a discussão que estamos desenvolvendo aqui. Nele, Peixoto explora sua relação com o pai ao apresentar seus próprios filhos, João e André<sup>18</sup>.

Pai, apresento-te o João e o André.  
Estão aqui com a mesma verdade  
com que estavas aqui. O André tem

---

<sup>18</sup> Efetivamente os nomes dos filhos de José Luís Peixoto são João e André, conforme entrevista ao jornal Amazonas Atual. Disponível em: <<https://amazonasatual.com.br/jose-luis-peixoto-lanca-morreste-me-breve-ficcao-sobre-a-morte-de-seu-pai/>>. Acesso em: jan. 2024.

a cara de quando terminaste de ser aprendiz de marceneiro, o João tem a cara de quando andavas lá pela França, a descobrir aquelas terras no alto de um andaime. São estes os meus filhos, pai. Dou-lhes o que me deste, não só o bom. Olha para eles da mesma maneira como eles olham para as tuas fotografias, tudo o que restou. São futuros eu, são futuros tu e, ao mesmo tempo, têm nomes que só lhe pertencem a eles. Hão de ser melhores do que nós. Sim, pai, hão de ser melhores do que nós.  
(Peixoto, 2020b, p. 33)

Peixoto inicia o poema apresentando seus filhos ao pai, mesmo que este já não esteja presente fisicamente. Ao descrever as características dos filhos em relação a diferentes fases da vida do avô, o poeta estabelece uma relação entre as gerações, indicando uma continuidade na história familiar. Ele expressa a ideia de "Dou-lhes o que me deste, não só o bom," reconhecendo que o pai transmitiu não apenas traços positivos, mas também suas experiências, desafios e até mesmo imperfeições. Isso contrasta um pouco com o retrato feito em *Morreste-me*, no qual o filho não aponta defeitos do pai, exceto pela partida repentina e a sensação de vazio deixada por sua ausência. A alusão às fotografias do pai cria uma ligação entre o presente e o passado, entre os netos e o avô, destacando a relevância da memória na construção da identidade familiar. As fotografias, de certa forma, atuam como símbolos tangíveis da herança deixada pelo pai.

Além disso, o poema explora a ideia de que os filhos são "futuros eu" e "futuros tu", o que poderia implicar uma continuidade na identidade através das gerações, não fosse por um detalhe crucial: eles possuem nomes próprios distintos. A escolha por nomes diferentes ressalta a individualidade desses meninos. Em contraste, José Peixoto, o poeta, não desfruta da mesma autonomia, pois herdou o nome do pai. Ele se vê como guardião da memória e do nome do pai, enquanto os filhos seguem um destino diferente. Talvez seja por essa razão que o poema conclui afirmando que "hão de ser melhores do que nós", pois, liberados do peso da herança paterna, poderão explorar seus próprios caminhos. Enquanto isso, o poeta, à semelhança do eu textual de *Morreste-me*, se vê na posição de assumir o lugar do pai, até mesmo confundindo-se com ele.

No decorrer de *Morreste-me*, o filho empreende uma jornada de retorno à cidade natal e à casa paterna. Nesse percurso, seu destino derradeiro é o cemitério onde o pai está



sepultado. Ao se encaminhar para lá, percorre ruas desertas, revivendo a atmosfera da infância marcada pelas casas pintadas com cal. Essas casas evocam memórias de sua trajetória diária para a escola. Quando alcança o cemitério, o eu textual logo identifica o local onde repousa o corpo do pai, referindo-se a esse espaço como a "cama de pedra". Ao deparar-se com a foto esmaltada na lápide, rememora o doloroso dia do sepultamento. Diante desse espaço, o filho reflete sobre o leito do pai, o solo e as estátuas, e anseia por repousar eternamente, escapando da realidade do mundo exterior.

Suspenso no tempo e imerso na contemplação, expressa uma vontade profunda: "Ah, pai, pudesse eu cair e ser o teu retrato esmaltado, os tons encarnados o sangue do teu retrato esmaltado fixo no mármore. Pai" (Peixoto, 2015a, p. 55). Nessa declaração, revela mais uma vez a intenção de mesclar sua própria imagem à do pai, buscando imortalizar a memória paterna. A menção ao retrato esmaltado e à fixação no mármore sublinha a procura por uma maneira duradoura de preservar a presença do pai, mesmo na ausência física. O tom poético e simbólico do excerto contribui para a expressão do luto do eu textual e para a reverência ao pai que partiu.

O filho, nesse momento, firma o compromisso de retornar à casa para restaurar a ordem no quintal e na horta, buscando sustento na voz do pai. Essa promessa é enraizada na ideia de manter viva a presença do outro. Logo em seguida, é transportado de volta aos dias de enfermidade, recordando os caroços na barriga repleta de tumores e a fragilidade do pai no leito hospitalar. Para o eu textual, o tempo parece ter congelado, e o mundo se transformou desde a partida do outro: as brisas, agora, são meras imitações da verdade, assim como as nuvens também simulam ser algo que não são. A percepção da ilusão permeia tudo, pois falta o olhar paterno para guiá-lo. Nesse momento, ele compartilha o motivo de sua indignação com o mundo:

Pai, ter a tua memória dentro da minha é como carregar uma vingança, é como carregar uma saca às costas com uma vingança guardada para este mundo que nos castiga, cruel, este mundo que pisa aquele outro que pudemos viver juntos, de que sempre nos orgulharemos, que amámos para nunca esquecer (Peixoto, 2015a, p. 60).

A utilização da palavra "vingança" assume uma dimensão profundamente emotiva, indicando uma reação intensa do filho à perda do pai e ao ato de preservar a memória deste. A saca às costas pode representar o fardo do luto, carregado com sacrifício, uma vez que as lembranças do pai possuem uma carga emocional significativa para o filho. A menção ao mundo que castiga e oprime aquele "outro" em que poderiam ter continuado a compartilhar a

vida aponta para uma crítica ao ambiente presente. O eu textual enfrenta seu processo de luto em um mundo que se revela cruel aos seus olhos, indicando um confronto entre a exaltação do passado compartilhado com o pai e a dura realidade do presente. A dualidade entre o mundo atual e a possibilidade do que poderiam ter vivido juntos destaca a frustração inerente à perda.

Como sabemos, pai e filho compartilharam momentos significativos que desempenharam um papel fundamental na formação da identidade familiar. É justamente por essa razão que o filho nutre tanto orgulho e amor pelo passado, conforme evidenciado no fim da passagem. À luz do recente luto, as lembranças sobem como uma fonte reconfortante diante da ausência, possibilitando ao filho algum consolo durante esse processo. A visita do filho ao cemitério para se encontrar com o pai se revela uma etapa crucial, proporcionando-lhe a oportunidade de encarar de frente essa perda dolorosa. Além disso, permite que o filho inicie uma forma de diálogo com a memória do pai. No geral, nota-se uma certa desilusão com o presente, entrelaçada à saudade do passado e a um peso emocional intrínseco associado às memórias. A experiência de ir ao lugar de sepultamento configura uma jornada de compreensão, aceitação e honra à memória do pai.

Em meio a esse momento de introspecção, o filho formula novas promessas ao pai, carregadas de otimismo e determinação. Compromete-se a zelar pela proteção do pai e trabalhar para ressignificar aquela terra, tornando-a novamente familiar. Nesse gesto, reside a esperança de ter o pai de volta, mesmo que de maneira simbólica, por meio da restauração do lugar que ambos compartilharam e amaram:

Descansa, pai, dorme pequenino, que levo o teu nome e as tuas certezas e os teus sonhos no espaço dos meus. Descansa, não vou deixar que te aconteça mal. Não se aflija, pai. Sou forte nesta terra nos meus pés. Sou capaz e vou trabalhar e vou trazer de novo aqui o mundo que foi nosso. Vou mesmo, pai. O mundo solar. Reconhecê-lo-ei, porque não o esqueci. E também o tempo será de novo, e também a vida. Sem ti e sempre contigo (Peixoto, 2015a, p. 60-61).

O eu textual inicia essa passagem com um tom de ternura, ao chamar o pai de "pequenino", como se estivesse invertendo os papéis, tornando-se o adulto forte que cuida do outro que agora se torna frágil. O filho assegura ao pai que pode descansar em paz, sem aflições, pois a partir desse momento ele assumirá o comando e proverá para aqueles que dependiam dele. Ele declara sua própria força e capacidade, mostrando-se determinado a restaurar o mundo que compartilhava com o pai, buscando uma continuidade significativa. O

termo "solar" utilizado pelo filho para descrever esse mundo revela uma perspectiva positiva, sugerindo uma atmosfera bem otimista.

A declaração "levo o teu nome e as tuas certezas e os teus sonhos no espaço dos meus" fortalece a ideia de continuidade e herança. O ato de carregar o nome do pai vai além de uma simples identificação; de fato, o filho parece estar assimilando as características e os valores associados a esse nome, tornando-se uma maneira tangível de preservar a imagem do pai. Essa transmissão simbólica além de refletir um compromisso de honrar a memória, converte-se em um dever que o filho assume. Agora, sua existência não é apenas individual; ele vive também em defesa da imagem do pai. A união entre os dois se fortalece progressivamente, evidenciando-se na última sentença: "Sem ti e sempre contigo". Esta expressão poética revela uma visão da coexistência entre a ausência física do pai e sua presença eterna na vida do eu textual. Essa dualidade aponta para uma ligação que ultrapassa as limitações físicas, enfatizando a perpetuidade do vínculo entre pai e filho.

Ao final do livro, o filho embarca em uma jornada de destino incerto, assumindo a direção da carrinha que um dia pertenceu ao pai. A noite está chegando, e à medida que as sombras se alongam, rememora alguns conselhos comuns do pai, como o recorrente "orienta-te, rapaz". Ele garante ao pai que está seguro e que não há necessidade de preocupação. Após um momento de reflexão dolorosa, no qual questiona por que foi deixado sozinho, o filho faz uma última declaração:

Dorme, pequenino, que foste tanto. E espeta-se-me no peito nunca mais te poder ouvir ver tocar. Pai, onde estiveres, dorme agora. Menino. Eras um pouco muito de mim. Descansa, pai. Ficou o teu sorriso no que não esqueço, ficaste todo em mim. Pai. Nunca esquecerei (Peixoto, 2015a, p. 61).

Essa declaração reitera o tom afetuoso mencionado anteriormente, ao se referir ao pai como "pequenino" ou "menino", enfatizando a fragilidade da figura agora em repouso. Ao dizer ao pai "foste tanto", o filho marca a intensidade da presença do pai e, sobretudo, o vazio deixado por sua ausência. Há também um tom de resignação ao afirmar que "nunca mais te poderei ouvir, ver ou tocar", uma aceitação da intransigência da morte e da impossibilidade de interação. A frase "Eras um pouco muito de mim" vai além de uma mera descrição de proximidade; ela estimula a ideia de uma identidade compartilhada entre pai e filho. O eu textual reconhece que a presença paterna moldou sua própria existência.

A afirmação "ficaste todo em mim" sugere que, apesar da ausência física, as lembranças e o impacto do pai continuarão a orientar a vida do filho. Ele percebe que para

além das características físicas, há traços comportamentais que são semelhantes entre os dois. Ao declarar "Pai. Nunca esquecerei", o eu textual assume o voto de manter viva a memória do pai. Enquanto alguém se lembrar, a memória do pai, sua história e seu legado não estarão mortos. Essa declaração não é apenas um reconhecimento do passado, mas também uma projeção do impacto contínuo do pai no futuro do filho.

## Considerações finais

Enquanto desenvolvia esta dissertação, mergulhei em um processo de redescoberta da literatura de José Luís Peixoto. Embora já estivesse ciente de alguns temas recorrentes em suas obras, como as relações familiares, a ruralidade portuguesa e a melancolia, deparei-me, neste estudo específico sobre *Morreste-me* (2015), com um tom notavelmente mais denso e intimista assumido pelo autor. Afastando um pouco a discussão sobre se Peixoto é ou não o filho que narra a história, a principal consideração que tive era como debater um texto tão enriquecido de sentimentos e metáforas sem minimizar o sofrimento humano nele contido. Aprofundar-me nessa obra permitiu uma percepção mais intensa das diversas camadas emocionais e poéticas presentes no texto, desafiando-me a ler o livro com uma sensibilidade e reflexão mais apuradas.

A leitura deste livro foi reveladora, trazendo à luz aspectos da minha identidade que eu desconhecia anteriormente. A abordagem sensível das questões relacionadas à paternidade ressoou de maneira única em minha experiência pessoal, tornando-se um fator crítico que me conectou profundamente à obra. Esse texto não apenas cativou-me pelo talento literário de Peixoto, mas também agiu como um espelho, revelando-me aspectos significativos da minha própria jornada e experiência. A leitura de *Morreste-me* para o trabalho enriqueceu minha compreensão, tanto da literatura quanto de mim mesmo.

O que este material proporciona é, indiscutivelmente, a transformação do luto e da dor da perda em literatura. O texto apresenta um filho que retorna a sua casa após a partida do pai, confrontando um ambiente repleto de memórias que o arremetem assim que adentra o vilarejo de sua infância. Em alguns momentos, volta a ser apenas um menino, recordando as viagens de carro com o pai e os jantares em família. Em outros, transforma-se no adolescente que amadurece, percebendo uma crescente cobrança paterna expressa no constante dizer "orientate, rapaz" – um conselho grave, porém permeado pela ternura do pai pelo filho. Além disso, o texto destaca os momentos de aprendizado prático de direção na carrinha que, no futuro, se tornaria sua. Episódios que ilustram uma herança, tanto material quanto emocional, que o filho carrega consigo.

Por fim, testemunhamos a perspectiva de um homem adulto que enfrenta a perda repentina de seu pai devido a uma doença debilitante que o confinou à cama, deformou seu corpo e o manteve inconsciente durante grande parte de seus últimos dias. A obra acompanha a jornada desse homem ao regressar a sua casa, agora transformada. A sensação é de que a

residência parece mais fria e desolada com sua presença, entregue ao abandono com folhas de árvores cobrindo o quintal, o portão enferrujado e a poeira acomodada sobre os móveis, espectadores silenciosos do tempo que passou.

Ao se confrontar com sua própria imagem no espelho, o homem inicialmente não se reconhece. No entanto, ao vestir as roupas do falecido em um gesto simbólico, ele busca uma proximidade emocional com o pai, experimentando uma sensação de completude ao se ver refletido. Essa metamorfose é uma tentativa de preservar a memória paterna e vivenciar o que o pai não pôde devido à sua partida prematura. A estreita ligação entre os dois permite ao filho sentir uma identidade compartilhada, uma fusão que ultrapassa as barreiras da existência física.

Propusemos nesta dissertação um estudo sobre a relação *eu-outro* que permeia os sujeitos apresentados no livro *Morreste-me*. A escolha do termo "eu-outro" ao referir-se ao filho e ao pai nesta obra não foi casual. A utilização do sinal gráfico "-" para unir essas duas palavras reflete a ideia central que buscamos delinear sobre a relação entre os dois. Eles estão tão intrinsecamente ligados que o filho, em determinados momentos, chega a se confundir com o pai; ao olhar para o espelho, a face refletida é a do outro. Esta fusão não é exclusiva a esta obra, mas sim, recorrente em diversos trabalhos do autor, em que a figura paterna se destaca como uma força constante que molda a vida e a experiência do filho.

Nas obras de Peixoto, o pai não é apenas uma presença simbólica, mas uma energia modeladora que permeia a trajetória do filho, exercendo um impacto significativo em sua formação. Esta dinâmica eu-outro destaca a duradoura ação da figura paterna. Dada a conexão entre os textos de Peixoto e suas experiências pessoais, evidenciada pelo próprio autor em entrevistas, observamos um traço consistente em sua obra: o profundo impacto do pai na construção de sua própria identidade. Isso se manifesta em textos que competentemente entrelaçam elementos ficcionais e reais.

A habilidade de Peixoto em fundir ficção e realidade cria um cenário literário singular, no qual a figura paterna ultrapassa os limites das páginas, ressoando como um elo condutor que entrelaça as linhas da identidade do filho. Ela se torna um elemento central que permeia as palavras, as emoções e as reflexões do eu textual, o que contribui para a sua formação intrincada e multifacetada, e por extensão, do próprio autor. Dessa forma, a capacidade do autor de borrar a linha tênue entre ficção e realidade não apenas enriquece o cenário literário, mas também oferece uma perspectiva cativante sobre a interseção entre a sua vida pessoal e os textos que elabora, contribuindo assim para a aproximação da autoficção com as suas obras.

Para desenvolver a pesquisa, selecionamos *Morreste-me* como nosso *corpus* principal. No entanto, como mencionado anteriormente, é possível estabelecer conexões entre as obras de Peixoto, seja pelos temas abordados ou pela descrição de locais comuns, como a aldeia de Galveias, a casa da infância e o quintal abandonado. Assim, não nos limitamos exclusivamente à obra de estreia do escritor, incluindo também seu livro de poesia *Regresso a casa* (2020), que aborda, entre outros temas, as relações familiares, especialmente a perda do pai e o processo de luto. A inclusão dessa obra colabora para a compreensão das nuances presentes na sua construção literária, promovendo um estudo mais abrangente das representações do eu-outro em sua produção literária.

As obras de Peixoto não foram os únicos objetos de análise para este estudo sobre os desdobramentos do eu-outro. Também consideramos outro livro significativo que aborda a relação entre pai e filho. Esse livro, em um estilo epistolar consideravelmente semelhante ao de Peixoto, é o *Carta ao pai* de Kafka (1992). Ao realizar um trabalho comparativo entre esses dois textos literários, podemos identificar traços similares e distintos. Porém, é inegável que ambos exploram profundamente os sentimentos dos filhos para com os pais, o que proporciona uma perspectiva enriquecedora sobre tais relações familiares na literatura.

Neste trabalho, não apenas teorizamos sobre a dinâmica eu-outro entre pai e filho, mas também observamos a representação do filho, aqui denominado eu textual, como detentor e mobilizador das memórias relacionadas ao pai. Exploramos como Peixoto, em seus textos fortemente autobiográficos, entrelaça elementos ficcionais e reais, alternando entre momentos autoficcionais e autobiográficos. A autoficção se destaca pela ausência de um nome para o eu ou de evidências precisas de ser uma escrita de memórias no corpo do texto ou nos elementos paratextuais. Em contrapartida, a abordagem autobiográfica fundamenta-se em recursos como a capa do livro, depoimentos e descrições, reforçando notáveis semelhanças com eventos da vida do autor. Para realizar tal observação, a dissertação se desdobrou em três momentos fundamentais para o estudo: um percurso teórico acerca do termo "autoficção", uma discussão sobre a figura bipartida do autor do texto e o eu do livro, e uma análise sobre a concepção de uma identidade compartilhada entre o eu textual e o pai falecido.

No primeiro capítulo, abordamos teoricamente a autoficção, começando com o texto essencial de Gasparini (2014), que oferece uma retrospectiva do termo ao longo do tempo. Investigamos seu surgimento, conceitualização, reivindicações e recusas por teóricos, dada sua popularidade e a dificuldade contemporânea em alcançar um consenso sobre sua representação real. Retrocedemos ao contexto da década de 70 para compreender as acepções iniciais da autoficção, quando Doubrovsky (1977) confrontou a pergunta de Lejeune (2008)

sobre se o herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor. Para Doubrovsky, a autoficção ultrapassa as fronteiras convencionais entre o romance e a autobiografia, incorporando elementos ficcionais para abordar a realidade.

Gasparini destaca que, ao longo do tempo, outros teóricos expandiram o conceito, conferindo-lhe novos significados. Com as contribuições de vários estudiosos, surgiram interpretações alternativas, permitindo um estudo da obra de Peixoto sob a perspectiva da autoficção, onde a coincidência de nomes deixa de ser o elemento principal. Sarlo (2007), ainda no primeiro capítulo, levanta a questão fundamental da limitação do relato em descrever plenamente uma experiência, destacando o estranhamento do autor em relação à sua própria história devido à modificação na temporalidade dos eventos. Doubrovsky (2014) contesta a ideia de que a autobiografia é sempre verdadeira, argumentando que ela contém elementos ficcionais devido à incompletude da memória, levando o autor a omitir ou ajustar certos momentos, apesar do esforço em narrar a experiência fielmente.

No segundo capítulo, abordamos a distinção entre o autor do texto e o eu textual, inicialmente explorando a perspectiva de Huston (2012). Segundo essa visão, o eu é essencialmente uma ficção. Reconhecemos que os humanos narram seletivamente suas histórias de vida devido à impossibilidade de recordar todos os detalhes de cada momento passado. Huston argumenta que "nossa memória é uma ficção" (Huston, 2012, p. 18), enfatizando o papel crucial das ficções na construção do mundo humano, concluindo que somos inerentemente "a espécie fabuladora". Na primeira parte deste capítulo, exploramos a ideia de Lejeune (2008) sobre a articulação entre pessoa e discurso por meio do nome. Ele destaca os desafios da autobiografia relacionados ao nome próprio, enfatizando que, nos textos impressos, a enunciação é geralmente atribuída a uma pessoa que coloca seu nome na capa e na folha de rosto do livro. A homonímia frequentemente leva à suposição de que o autor do texto e o narrador são a mesma pessoa. No entanto, argumentamos contra essa conclusão, considerando o aspecto literário associado à natureza do autor, conforme destacado por teóricos como Miranda (1992).

Em uma segunda parte do segundo capítulo, recorreremos ao texto de Barthes (2004) para discutir a morte do autor. Barthes argumenta contra a ideia de autoria, sugerindo que a associação autor-obra pode resultar em autoritarismo, limitando a interpretação do leitor. Ele propõe a morte do autor como um conceito que separa efetivamente o autor da obra, tornando obsoleto o desejo de decifrá-la. Na perspectiva de Barthes, a atenção deve ser direcionada para a experiência subjetiva do leitor e como ele constrói seus próprios significados a partir da obra. Concluindo o segundo capítulo, apresentamos uma conferência de Foucault (2009),



onde ele explora a relação entre escrita e morte, observando como nossa cultura transformou a escrita de uma negação da morte em um sacrifício da própria vida do autor. Foucault destaca a importância do nome do autor, argumentando que ele não é apenas um nome comum, mas desempenha um papel significativo no discurso, conferindo ao texto uma categorização e sentido distintos, indicando que alguns discursos em nossa sociedade são dotados de uma "função-autor".

No terceiro capítulo, comparamos *Morreste-me* (2015) e *Carta ao pai* (1992), notando similaridades na escrita quase epistolar da primeira, evocando inevitavelmente a segunda ao tratar de cartas ao pai. Comte-Sponville (1997) destaca que as cartas são escritas quando falar não é possível, superando limites físicos para transmitir mensagens. Peixoto (2015) busca se comunicar com o pai através de repetidas invocações, enquanto Kafka (1992) redige uma carta para expressar sua visão sobre o pai, sem enviá-la efetivamente. O tom acusatório em Kafka contrasta com a abordagem de Peixoto, que, embora possa assumir um tom semelhante, o faz de maneira distinta. Ao contrário do teor de censura na carta de Kafka, a de Peixoto é marcada por um lamento profundo e uma sensação de abandono. Ambos os textos vão além da mera manifestação de sentimentos, abordando a interferência do pai na formação da identidade dos filhos.

Em um segundo momento, o eu textual de Peixoto empreende uma jornada que parte do retorno à sua terra natal, visita à antiga moradia e culmina no cemitério onde o corpo do pai repousa. Durante esse percurso, nuances cruciais do comportamento do filho emergem, destacando seu desejo de igualar-se ao pai, conferindo uma dimensão emocional ao texto e ressaltando a importância do outro na compreensão e formação do eu textual. Ao entrar no quarto dos pais, o filho estabelece uma ligação física e simbólica ao vestir as roupas paternas. Ao se confrontar com a imagem refletida do pai no espelho, revela uma transformação que vai além do físico, indicando uma continuidade comportamental entre ambos. Quando confronta a lápide no cemitério, o filho compromete-se a restaurar a ordem no lar, assumindo esse compromisso consigo mesmo como se ocupasse o lugar do pai. Por fim, ao proferir as palavras "Descansa, pai, dorme pequenino, que levo o teu nome e as tuas certezas e os teus sonhos no espaço dos meus" (Peixoto, 2015a, p. 60), o filho revela que sua existência transcende o individual, vivendo agora em defesa da imagem e herança paterna.

Concluindo, um dos aspectos que exploramos neste estudo é a inerente propensão humana para a criação de narrativas. Constantemente, nos envolvemos em ficções, seja ao contar uma história, nos apresentar a alguém, posar para uma foto ou enviar uma mensagem. Em um contexto contemporâneo, caracterizado pela disseminação das redes sociais,

testemunhamos a produção diária de diversas construções narrativas em postagens na *internet*. O próprio autor, José Luís Peixoto, é um participante ativo das mídias sociais, contando com mais de setenta mil seguidores. Em suas postagens, reconhecemos cenários e pessoas semelhantes aos descritos em suas obras, o que instiga a nossa curiosidade como leitores, levando-nos a fantasiar sobre possíveis conexões. Isso torna-se possível na medida em que a literatura permite certas disparidades e incômodos em sua natureza. Nas palavras de Peixoto, “A literatura é feita de espaços vazios a serem preenchidos por quem os interpreta” (Peixoto, 2019, p. 214).

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49-57.

AL'HANATI, Yuri. Ep. #16: Entrevista com José Luís Peixoto. Youtube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tf2q9efKTgo&t=211s>>. Acesso em: jul. 2022.

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

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BLANCHOT, Maurice. Kafka e a exigência da obra. In: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 50-81.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

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

COMTE-SPONVILLE, André. A correspondência. In: **Bom dia, angústia!** Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 35-45.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-Facement. In: **The Rhetoric of Romanticism**. 1st ed. New York: Columbia University Press, 1984, p. 67-81.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Um Édipo exagerado. In: **Kafka**: Para uma literatura menor. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2003, p. 28-37.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. Escolher sua herança. In: **De que amanhã**: diálogo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 9-31.

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

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165>>. Acesso em: abr. 2022.

\_\_\_\_\_. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: abr. 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção. **Ipotesi - Revista de Estudos Literários**, v. 20, n. 2, p. 21-30, dez. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19340>>. Acesso em: jul. 2022.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FUSARO, Márcia. Da Literatura Epistolar à E-pistolar: Panorama em Rede(finições). **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 4, n. 8, p. 40-55, dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/2763>>. Acesso em: jan. 2024.

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

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. In: **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, p. 11-20.

JOSÉ Luís Peixoto lança ‘Morreste-me’, breve ficção sobre a morte de seu pai. **Amazonas Atual**, Manaus, mai. 2015. Disponível em: <<https://amazonasatual.com.br/jose-luis-peixoto-lanca-morreste-me-breve-ficcao-sobre-a-morte-de-seu-pai/>>. Acesso em: jan. 2024.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese de doutorado (Literatura Comparada). 204 f. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: **Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 25-42.

MORAES, Marcos Antônio de. Cartas, um gênero híbrido e fascinante. **Jornal da Tarde**, Caderno de Sábado. São Paulo, 28 out. 2000, p. 1.

PEIXOTO, José Luís. **Morreste-me**. Porto Alegre: Dublinense, 2015a.

\_\_\_\_\_. José Luís Peixoto lança ‘Morreste-me’, delicada narrativa sobre a morte de seu pai. [Entrevista concedida a] Maria Fernanda Rodrigues. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, mai. 2015b. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,jose-luis-peixoto-lanca-morreste-me-delicada-narrativa-sobre-a-morte-de-seu-pai,1682493>>. Acesso em: jul. 2022.

\_\_\_\_\_. **Autobiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. José Luís Peixoto – De escritor a personagem. [Entrevista concedida a] Paulo Perdiz. **Revista Amar**, Toronto, jan. 2020a. Disponível em: <<https://revistamar.com/amar/entrevistas/jose-luis-peixoto-de-escritor-a-personagem/>>. Acesso em: jul. 2022.

\_\_\_\_\_. **Regresso a casa**. Porto Alegre: Dublinense, 2020b.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. **Soletras**, n. 28, p. 344-355, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/16314>>. Acesso em: abr. 2023.

PEREIRINHA, Filipe. Uma leitura da “Carta ao pai” de Kafka. **Terceira Margem**, n. 28, p. 201-221, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10766>>. Acesso em: out. 2023.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: 2º CONGRESSO ABRALIC. Vol. 1, Belo Horizonte: 1991, p. 60-66. Disponível em: <<https://dokumen.tips/documents/ricardo-piglia-memoria-y-tradicion.html?page=1>>. Acesso em: mar. 2023.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, v. 8, p. 173-179, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216>>. Acesso em: mar. 2023.

SARLO, Beatriz. Crítica do testemunho: sujeito e experiência. In: **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 23-45.

SAUDELLI, Lucia. Heráclito Latino: um caso de estudo. In: **Anais de Filosofia Clássica**, Vol. 9, Rio de Janeiro: 2011, p. 46-60. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/15733>>. Acesso em: mar. 2023.

SOUZA, Eneida Maria de. Autoficção e vida. In: **Narrativas impuras**. Recife: Cepe, 2021, p. 195-205.

TEZZA, Cristovão. **Literatura à margem**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.