

## **PACTO DE LEITURA AUTOFICCIONAL E ELEMENTOS PERITEXTUAIS**

*PACTE DE LECTURE AUTOFICTIONNEL ET ÉLÉMENTS PÉRITEXTUELS*

**Cristian Borba da Silveira**

Graduando em Letras Português e Francês na Universidade Federal de Pelotas  
cristiansilveira@live.com

**Andrea Czarnobay Perrot**

Doutora em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
andrea.perrot.ufpel@gmail.com

### **RESUMO**

Serge Doubrovsky (1977), em seu romance *Fils*, cunha o termo ‘autoficção’ e o define como a ficção “de fatos e acontecimentos estritamente reais”. Neste artigo, entende-se que a autoficção se afirma pelo estabelecimento de um pacto duplo de leitura, no qual nenhuma das vias deve ser rompida. A primeira delas, autobiográfica, diz respeito à referencialidade, ou seja, ao reflexo do que fora vivido pelo próprio autor no mundo factual. A segunda via, ficcional, remete ao imaginário. Esta definição é fruto do estudo da crítica francesa sobre o assunto em questão, sendo o livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado por Jovita Noronha, fundamental, e do estudo da crítica brasileira, sobretudo de autores que se debruçam sobre obras nacionais contemporâneas cujos pactos de leitura se inscrevem no autoficcional. Neste trabalho, analisa-se o funcionamento dos elementos peritextuais para a afirmação do pacto de leitura em cinco obras: *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *O gosto do apfelstrudel* (2010), de Gustavo Bernardo; *Ribamar* (2010), de José Castello; *Diário da queda* (2011), de Michel Laub; e *O oitavo selo* (2014), de Heloísa Seixas. Os peritextos, definidos por Gérard Genette (1987) como a categoria de paratextos que se insere “em torno do texto, no espaço do mesmo volume [...] e, às vezes, inserido nos interstícios do texto”, apresentam importante papel na potencial efetivação do pacto de leitura autoficcional.

**Palavras-chave:** Autoficção. Contemporâneo. Literatura Brasileira. Pacto de leitura.

### **RÉSUMÉ**

Serge Doubrovsky (1977), dans le roman *Fils*, invente le concept d'autofiction et le définit comme la fiction « d'événements et de faits strictement réels ». Dans cet article, on comprend que l'autofiction se concrétise par l'établissement d'un double pacte de lecture dont aucune des voies doit être rompue. D'abord, c'est la voie autobiographique qui est liée au factuel, c'est-à-dire, au reflet de ce qui a été vécu par l'écrivain. Après, la seconde voie est la fictionnelle qui est liée à l'imaginaire. Cette définition résulte de l'étude de la critique française sur le sujet mis en question, et c'est le livre *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organisé par Jovita Noronha, fondamental, et aussi de l'étude de la critique brésilienne, surtout des chercheurs qui se penchent sur les oeuvres contemporaines dont les pactes de lecture s'inscrivent dans l'autofictionnel. On examine le fonctionnement des éléments péritextuels pour l'affirmation de ce pacte dans les oeuvres suivantes : *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy ; *O gosto do apfelstrudel* (2010), de Gustavo Bernardo ; *Ribamar* (2010), de José Castello ; *Diário da queda* (2011), de Michel Laub ; *O oitavo selo* (2014), de Heloisa Seixas. Les péritextes, définis par Gérard Genette (1987) comme la catégorie des paratextes qui est située « autour du texte, dans l'espace même du volume [...] et parfois inséré dans les interstices du texte », ont un rôle important dans la potentielle réalisation du pacte de lecture autofictionnel.

**Mots-clés :** Autofiction. Contemporain. Littérature brésilienne. Pacte de Lecture.

## **Introdução**

Desde a formulação do neologismo *autoficção* por Serge Doubrovsky em 1977, o conceito é, por um lado, de difícil definição e, por outro, polêmico. Diversas obras contemporâneas, modernas e antigas passam a ser, para alguns autores, entendidas como autoficcionais, enquanto outros negam mesmo a existência do gênero. Contudo, para além da discussão teórica, escritores começam a desenvolver o que, eles próprios, definem como autoficção. É o caso, como veremos, do romance *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy. Além dessa obra, considerar-se-á neste artigo *O gosto do apfelstrudel* (2010), de Gustavo Bernardo; *Ribamar* (2010), de José Castello; *Diário da queda* (2011), de Michel Laub; e *O oitavo selo* (2014), de Heloísa Seixas ao apresentar seus peritextos como elementos importantes na potencial efetivação do pacto de leitura autoficcional.

Como aporte teórico para as análises que se concretizará, será fundamental a seleção de trabalhos teóricos de diversos autores franceses sobre o tema aqui tratado feita no livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha. Merece também lembrança o livro *L'autofiction* (2014), de Isabelle Grell e a já extensa fortuna crítica sobre autoficção que pesquisadores brasileiros vêm produzindo. Grande parte desses trabalhos não serão citados aqui, mas contribuirão fortemente para as reflexões que se apresentará, desde que fora possível compreender o sentido que o neologismo provocou ao longo de sua história e sintetizar aquele atribuído contemporaneamente pela crítica.

No capítulo seguinte, discutir-se-á o conceito de autoficção e o pacto autoficcional, demonstrando como as obras nesses inscritas permitem a mobilização de um contrato de leitura em duas vias, a autobiográfica e a ficcional, e discorrendo sobre a ambiguidade específica desses escritos e o fato de não serem apenas *baseados* ou *inspirados* na experiência vivida pelos autores. Comentar-se-á, ainda, outras implicações do gênero e suas importâncias na afirmação do pacto específico, como a metalinguagem das obras e a identidade, onomástica ou não, entre autor, narrador e personagem.

Como parte relevante da nossa análise, os peritextos serão definidos no capítulo terceiro, havendo também uma reflexão quanto à relevância desses elementos na efetivação do pacto de leitura.

No quarto capítulo, articular-se-á os conhecimentos desenvolvidos no precedente em relação à composição das obras já citadas, atentando-se, principalmente, ao funcionamento dos peritextos para o estabelecimento do contrato de leitura autoficcional. É importante ressaltar que esta análise trabalhará com um leitor ideal que atenta para as informações contidas nas orelhas, dedicatórias, epígrafes, resumos das biografias dos autores, e outros elementos que acompanham o texto principal da obra.

A conclusão que se apresentará no quinto e último capítulo aponta para necessidade de se considerar o pacto autoficcional como potência durante o ato de leitura dos romances analisados. Sendo, por vezes, a intenção do autor, essa particularidade evidencia uma experiência ambígua para o leitor, que não deve ser confundida com as promovidas pelos pactos autobiográfico, fantasmático, ou estritamente ficcional. Os peritextos, como se demonstrará, têm papel significativo na efetivação desse contrato de leitura. Havendo, porém, nesta constatação, a ciência de que os leitores reais podem não atentar para os paratextos, mesmo os ignorando como parte da obra, o que se buscará indicar é que estes devem, quando presentes, cooperar com a permanência das duas vias do pacto de leitura autoficcional.

### **Um pacto de leitura ambíguo: o autoficcional**

A análise que se fará neste artigo pressupõe uma relação entre as obras que não se sustenta apenas nos planos da forma e conteúdo. Como salientado, uma autoficção se afirma pelo estabelecimento com o leitor de um pacto duplo de leitura. Para isso, nenhuma das vias deve ser rompida. A primeira destas, do pacto autobiográfico, diz respeito à referencialidade, ou seja, ao reflexo do que fora vivido pelo próprio autor no mundo factual. A segunda via, do pacto ficcional, remete ao imaginário. A efetivação destes dois contratos paralelamente, sem que um exclua ao outro, deve causar um movimento dialético que resulta em nosso pacto autoficcional.

Philippe Lejeune define o pacto autobiográfico quando o autor decide contar sua vida, uma parte ou aspecto dela, engajado com a verdade, opondo-o ao pacto ficcional, onde leitor deve apenas *fingir* que crê ao que lhe é narrado. A verdade no primeiro caso é difícil de ser definida, pois o autor pode escolher mentir, esconder, manipular os fatos em seu favor, assim como corre o risco de ser vítima das falhas da memória. O que está em jogo aqui é a intenção

do autor em expressar a verdade dos fatos, mesmo que seja a *sua* verdade. Portanto, é o oposto do que acontece no pacto ficcional, quando o leitor acorda que o autor recorre ao imaginário, ao que não é factual, mesmo que numa prosa de caráter realista ou baseada em fatos e personagens históricas.<sup>1</sup>

Esses dois contratos podem aparecer com nuances em obras dos mais variados gêneros. Todavia, é nos escritos autoficcionais que esses pactos opostos são concomitantes. Ao esclarecer sobre o assunto e apresentar a especificidade do gênero, a pesquisadora Anna Faedrich Martins diz que

na autoficção, é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. 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)

A autora ainda diferencia o pacto autoficcional do pacto proposto pelo romance autobiográfico, pois o deste último “é o fantasmático: o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade”, que podemos chamar de epitexto, como será visto adiante.

Sobre a simultaneidade desses dois pactos de leitura na autoficção, a pesquisadora e escritora Luciana Hidalgo Barros acrescenta:

De início, a ficção pode parecer menos criativa porque a princípio origina-se de uma história real, e a autobiografia menos real por contar com a liberdade de imaginação. Entretanto, em vez de subtrair, para autores contemporâneos, essa conta parece inflacionar. Trata-se de *auto + ficção*, etimologia aparentemente simples. Escritores pensam, portanto, ganhar dois lados, sem nada a perder, com toda uma liberdade que, no domínio teórico, suscita cada vez mais problemáticas. (HIDALGO, 2013, p.223)

Sobre o sentido atribuído ao termo *ficção*, o pesquisador Jean-Louis Jeannelle diz que há ao menos três principais definições:

Para uns, a ficção é um modo narrativo constituído de asserções simuladas (trata-se do *ficcional*), para outros, ela se define em função de um critério de ordem temática,

---

<sup>1</sup> Online: *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?*. Disponível em: <[http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)>. Acesso em: 26.10.2019.

isto é, pelo recurso ao imaginário (trata-se do *fictício*); para outros, ainda, ela representa tudo aquilo que não é referencial: o imaginário, mas também o hipotético, o irreal, o mentiroso etc. (trata-se do *falso*). (JEANNELLE, 2014, p.145)

Em consequência da soma entre o autobiográfico e o que *pode* o ser, encaixando-se em quaisquer das definições apresentadas por Jeannelle, é pela percepção deste jogo que, nas palavras do mesmo crítico, o texto produz no leitor uma “hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado”. Hesitação que deve se manter durante a leitura e repercute no estabelecimento do pacto autoficcional.

Para que este contrato se efetive, há outras implicações no conteúdo das obras que devem perpassar todas as inscritas no gênero. Pode parecer óbvio que a identidade onomástica entre o autor, o narrador e a personagem, seguidamente o protagonista, seja um fator essencial, pois em caso contrário, haveria a quebra da via autobiográfica durante o pacto de leitura. Assim, ao discorrer sobre as narrativas que chama “do gesto literário”, o que aplicamos aqui às autoficções, o pesquisador Igor Ximenes Graciano, se questiona sobre qual é o imaginário representado nessas ficções e conclui:

Por encenarem o universo íntimo do escritor, a resposta naturalmente é: para os sentidos da atividade literária, romanesca, e o lugar do escritor no mundo contemporâneo. Há, em verdade, uma série de imaginários realizados nessas ficções, todos, porém, ao redor do escritor, da escrita. (GRACIANO, 2015, p.224)

O teórico justifica, portanto, uma outra implicação do gênero que é o caráter metalinguístico dos textos autoficcionais: essa literatura representa o escritor e o *gesto* da escrita, pois “os universos literários não oferecem a realidade empírica, mas um imaginário socialmente compartilhado que constitui os modos de apreensão da vida social e íntima” (GRACIANO, 2015, p.223).

Havendo percorridos sobre implicações da literatura autoficcional, e definindo-a como aquela que, em potência, mobiliza no leitor um pacto ambíguo de leitura constituído em duas vias paralelas, a autobiográfica ou referencial e a imaginária ou ficcional, a seguir, analisar-se-á as obras já citadas à luz dessas considerações, demonstrando, sobretudo, como os peritextos contribuem para o estabelecimento do contrato de leitura autoficcional. Nesse sentido, é importante ressaltar que a análise se restringe a edições específicas dos romances, ciente de que os peritextos podem possuir diferenças com as demais, o que pode acontecer

mesmo com os textos principais, e que não deve constranger este trabalho. Definamos antes os peritextos.

### **O peritexto no estabelecimento do pacto autoficcional**

Gérard Genette (1987, p.12) define peritexto como a categoria de paratextos que se insere “em torno do texto, no espaço do mesmo volume [...] e, às vezes, inserido nos interstícios do texto”, ou seja, trata-se da capa, colofão, epígrafe, dedicatória, prefácio, sumário, títulos e toda sorte de textos que acompanham o texto principal da obra, em nosso caso, os romances. A segunda categoria de paratextos é chamada de epitexto e definida como “todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro”, como conversas, entrevistas, diários, biografias, site oficial do escritor, etc.

Considera-se, entretanto, que o leitor real de uma obra pode ignorar os peritextos e começar a leitura diretamente pelo texto principal. Em grau menor, pode ainda os ler após ou entre pausas da leitura do romance. Isso, porém, não implica em dizer que esses elementos não possuem relevância no pacto autoficcional, o que importa salientar é que, estando presentes na construção da obra, devem apresentar consonância com ambas as vias desse pacto de leitura, ou seja, não deslegitimando as vias autobiográfica e a ficcional, assim estabelecidas com o leitor.

### **Análise das obras**

A primeira obra a ser analisada, *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, foi publicada em 2007. A própria autora indica que seu trabalho se trata de uma autoficção. Sabemo-lo a partir da leitura da orelha do livro. Ainda nesse peritexto, é informado que a escritora, além de ser estreada, é “neta de judeus turcos, nascida em Lisboa, emigrada para o Brasil aos 9 meses de idade”.

Todas as informações referidas acima sobre a autora podem ser aplicadas também à protagonista do romance através da narração e da descrição da personagem. Assim, a via do pacto autobiográfico pode ser estabelecida sem que se recorra a elementos epitextuais, desde

que as personagens, ou vozes, não são nomeadas, impedindo a identificação onomástica entre autora, narradora e personagem.

Nesta obra, há diálogos frequentes entre a narradora e sua mãe. A segunda, porém, não está viva no tempo da narrativa, assim, entramos no campo do fictício e estabelece-se a via do pacto ficcional, não havendo necessidade de averiguação quanto ao caráter imaginário desta personagem. Suas palavras são inseridas entre colchetes:

Você sabe, essa dor que sinto no corpo, os ombros pesados, é o passado não esquecido que carrego comigo. O passado de gerações e gerações. [Não, minha filha, o que você suporta em seu dorso frágil são os silêncios do passado. Você carrega o que nunca foi falado, o que nunca foi ouvido. O silêncio é perigoso, eu a alertei.] (LEVY, 2014, p.131)

O segundo romance a ser estudado, *O gosto do apfelstrudel*, de Gustava Bernardo, foi publicado em 2010. A leitura do texto é vertiginosa, pois o narrador, ao apresentar a história através de regressões feitas ao adentrar a consciência de um homem em estado de coma e, aparentemente, no final de sua vida, confunde-se com um dos filhos do protagonista, ao passo que se mostra onisciente e estende, seguidas vezes, a voz a outras personagens. Tal foco narrativo é suficiente para estabelecer a via do pacto ficcional. Atentaremos para o estudo de dois peritextos: a dedicatória e o prefácio.

Lemos na dedicatória do romance: “Para Z, minha mãe.”. Tradicionalmente, a dedicatória de um livro é feita pelo escritor à uma outra pessoa do mundo factual, mas, sendo assim, poderia o leitor se questionar quanto à pertinência da inserção apenas da primeira letra do nome. Assim, a leitura é orientada para a ambiguidade de ser o romance dedicado à mãe do autor-escritor ou à do autor-narrador. Assim como na dedicatória, Gustavo Bernardo apresenta suas personagens através de uma letra (H, Z, K, L, W, W, G, G), suponhamos a primeira do nome, salvo o de Leontina, empregada doméstica dos pais de H. Essa técnica, usada há muito tempo na literatura, sugere um caráter referencial da obra no sentido de não expor nomes do mundo factual. Como dito, a dedicatória que antecede a narrativa é dirigida a Z, que possui um filho poeta chamado G. Sugere-se, então, que essas personagens referem-se ao autor e pessoas próximas a ele, sem a necessidade de se recorrer a elementos epitextuais, ou seja, informações externas à obra. Se o leitor assim o fizer, encontrará no site do escritor a confirmação de que essas personagens referem-se de fato aos parentes de Gustavo e a ele mesmo.

Mas essa ambiguidade deve ser reforçada pelo conteúdo e aparente intenção de outro peritexto, o prefácio: “Qualquer semelhança desta história com pessoas vivas ou mortas não será nunca mera coincidência, assim como também nunca poderia ser mera semelhança.”. Ou seja, a mensagem que é levada ao leitor é inversa à que se encontra comumente em obras de caráter referencial e mesmo à intenção de se usar apenas as iniciais dos nomes, pois aponta para aproximação da história e das personagens com aquelas do mundo factual.

O caráter fictício desta obra se dá, portanto, a partir de um narrador onisciente, entidade que consegue acompanhar a consciência de H justamente quando este está em estado de coma, ou seja, de perda de consciência. O homem que revê sua vida frente à morte é o pai do autor, as informações apresentadas podem ser reais, ou seja, fazer parte do nosso mundo factual, mas a forma como são expostas as inserem diretamente no mundo fictício, pois o narrador seria inverossímil no primeiro. É por isso que esta obra de Gustavo Bernardo parece ser um exemplo cabal da fórmula de Doubrovsky, ou seja, da ficção de eventos e de fatos estritamente reais.

Na terceira obra analisada, *Ribamar*, de José Castello, “romance brasileiro” como indica o colofão e publicada também em 2010, a identidade onomástica entre escritor e narrador é firmada logo nas primeiras páginas do romance, ao mesmo tempo que uma personagem referida apenas pela letra inicial do nome, técnica antes comentada, é inserida:

A. é escritor e conhece a gravidade das palavras: “Você lembra se, no Dia dos Pais de 1973, você deu a seu pai a *Carta ao pai*, de Kafka?”  
Sempre fomos amigos distantes. Só nos aproximamos um pouco nos anos 90. Como ele poderia saber?  
Sem esperar minha resposta, leu a dedicatória: “Para o papai com um beijo e o amor do filho José. (CASTELLO, 2013, p.10)

O livro possui na epígrafe uma citação de *Os Moedeiros Falsos*, de André Gide: “Tudo o que vejo, tudo o que fico sabendo, tudo o que me advém há alguns meses, gostaria de fazer entrar no romance.”, ou seja, a expressão do desejo de transpor à obra o vivido. O romance de Gide não é autobiográfico, em sentido estrito, ou autoficcional, mas possui características semelhantes com este livro de José Castello. A principal, talvez: a metalinguagem. O efeito de *Ribamar* é vertiginoso:



Ainda não lhe disse, pai: escrevo um romance. Não sei se chegará a ser isso. O mais correto é falar de notas para o livro que, um dia, escreverei. *Ribamar*, ele se chamará. Eu o dedicarei a você. (CASTELLO, 2013, p.4)

Como nesta passagem, durante toda a obra o narrador dirige-se ao seu pai, assim como fez Franz Kafka em *Carta ao pai*. A intertextualidade com a obra kafkiana é intensa, principalmente em relação a esta obra que, importante lembrar, é um trabalho não-ficcional. Além desse intertexto explícito, a escrita de *Ribamar* assemelha-se a de um diário pessoal, diário de viagem ou caderno de notas. Essa semelhança formal com tipos não-ficcionais fortalece o caráter realista da obra.

A quarta obra analisada, *Diário da queda*, de Michel Laub, foi publicada em 2011. No colofão, junto às informações técnicas, lê-se o seguinte: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles.”. As personagens principais são o próprio narrador, seu pai e avô. Entre as secundárias, a única nomeada: João. As informações na orelha do livro sobre o escritor e que, durante a leitura, podem se estender ao narrador-protagonista do romance são: a cidade natal (Porto Alegre), a idade (nascido em 1973) e a profissão (escritor e jornalista).

Embora o caráter autobiográfico seja negado pelo elemento peritextual mencionado, o leitor pode inferir, a partir das informações biográficas da orelha, que o narrador-protagonista é, de fato, uma referência direta ao próprio autor, estabelecendo a via do pacto autobiográfico. Por outro lado, a advertência, para este leitor, pode ser entendida como um meio de esquivar-se de problemas éticos e jurídicos após a publicação, já que a narrativa traz personagens que, sendo referenciais e apresentadas em situações nem sempre agradáveis, representariam pessoas ligadas a Laub, como seu amigo, nomeado João, e suas esposas.

Última obra estudada, o *quase romance* de Heloisa Seixas, *O oitavo selo*, foi publicado em 2014. A ambiguidade da obra é anunciada pela orelha: “realidade e ficção estão misturadas - impossível determinar onde acaba uma e começa a outra”. A narrativa em terceira pessoa é apoiada e complementada por declarações de duas pessoas do mundo factual reificadas, pela escritora, em personagens: a própria autora e seu marido Ruy Castro:

Sentada no chão do quarto, diante do armário, a mulher continuava a olhar para aquela velha chapa de pulmão, de um tempo em que não havia doença ainda, não havia dor. [...] Mais do que o tumor, a sensação de que o homem se queixava - e a maneira como ele a descrevia: a angústia que se parecia como uma faca na garganta.

**Heloisa** - Facas, agulhas, carne viva. Ruy sofria. Mas passava o dia escrevendo, horas e horas, como se assim estivesse dentro de uma redoma, a salvo de todo mal. Não havia cansaço nem dor. Era como se ele fosse só um cérebro, usando aquele corpo alquebrado para se manifestar. O corpo era seu cavalo.

**Ruy** - Eu estava exatamente no que seria a página 89 do livro (*Carmen - uma biografia*) quando recebi o diagnóstico do câncer na base da língua. [...] (SEIXAS, 2014, p.118-119)

Desse modo, o pacto autoficcional pode firmar-se, de um lado, pelas declarações de Ruy e Heloísa, e de outro, pela narração em terceira pessoa, que *reconstrói* a trajetória de vida de ambos, principalmente a de Ruy, desde sua infância. Embora o trabalho metalinguístico não seja evidente, neste caso, a justaposição dos depoimentos com a narração cria um diálogo entre a narração do que é estritamente factual, expresso pelas transcrições, e a narração de fatos que podem ser tanto referenciais quanto imaginários, através de um narrador omnisciente, que narra a história e reifica o casal em personagens.

## Conclusão

No trabalho antes citado, Graciano (2015, p.225), ao relacionar a arte performática com a autoficção, conclui que estas “são respostas às inquietações de uma subjetividade emergente, para quem a exposição em novos veículos de comunicação é sua condição e consequência”. Também talvez não seja coincidência que na mesma década do neologismo “autoficção”, surge o primeiro *reality show*, exibido nos Estados Unidos: *An American Family*. O desejo de expressão da subjetividade e o de adentrar à do outro se concretizam, hoje, no sucesso, que parece irreversível, das redes sociais, onde grande parte dos usuários são, poderíamos dizer, produtores de autoficção em uma extensão do conceito. Há, em todos esses casos e em níveis diferentes, um indício da abolição dos limites entre o factual e o fictício.

Nesse artigo, não se pretendeu justificar o gênero autoficção, mas reforçar sua característica individualizante: um pacto ambíguo, que mobiliza o contrato autobiográfico concomitantemente ao ficcional. Fez-se isso demonstrando, principalmente na análise dos peritextos, como em cada obra estudada o escritor deixa as pistas para que o leitor reconheça o caráter referencial da obra e identifique a reificação da personalidade do autor em uma personagem no universo da obra, frequentemente o narrador-protagonista, ao mesmo tempo que recorre ao ficcional ou fictício para narrar suas histórias.

Os romances de Tatiana Salem Levy e Michel Laub não apresentam uma identidade onomástica, mas os fragmentos de suas biografias nos elementos peritextuais são suficientes para que o pacto autoficcional seja firmado com o leitor. Ainda, no de Tatiana, há a voz de uma personagem que no tempo da narrativa está morta, ou seja, pode-se interpretar desta voz a percepção que a autora-narradora ou autora-escritora tem sobre sua mãe. Gustavo Bernardo, no espaço da dedicatória, ordinariamente destinada a uma pessoa do universo factual do escritor, fá-lo referindo-se à sua mãe, “Z”, que logo aparece no romance. O autor desenvolve um narrador em terceira pessoa, que irá acompanhar seu pai em estado de coma, algo impossível no mundo factual. Nos romances de José Castello e Heloisa Seixas, a identidade onomástica é apresentada, embora no segundo apareça um narrador em terceira pessoa.

Com isso, retoma-se a fórmula de Doubrovski e diz-se que em cada obra há um caráter ficcional de forma distinta, dito de outro modo, o *como* estabelecer o a via do pacto ficcional não é algo rígido, mas desenvolvido diferentemente por cada escritor. Por consequência, espera-se haver reforçado a especificidade da autoficção, gênero que se afirma através do ato de leitura, ou seja, que para existir, conta não apenas com o autor e a obra em si, mas também como o leitor, que faz parte do jogo e, de certa forma, do universo da obra.

## REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. **O gosto do apfelstrudel**. Escrita Fina: Rio de Janeiro, 2010.
- CASTELLO, José. **Ribamar**. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2013.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Galilée: Paris, 1977.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n.40, p.45-80, Jan-Jun. 2015.
- GRACIANO, Igor Ximenes. Figurações do secreto: o espaço da escrita na prosa brasileira recente. IN: AZEVEDO, L. DALCASTAGNÈ, R. (Org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Zouk: Porto Alegre, 2015.
- GRELL, Isabelle. **L'autofiction**. Armand Colin: Paris, 2014.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **ALEA**, Rio de Janeiro, v.15/1, p.218-213, Jan-Jun. 2013.
- LAUB, Michel. **Diário da queda**. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. Record: Rio de Janeiro, 2014.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2014.

Qu'est-ce que le pacte autobiographique?. Disponível em:  
<[http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)>. Acesso em: 26.10.2019.

SEIXAS, Heloisa. **O oitavo selo**: quase romance. Cosac Naify: São Paulo, 2014.