

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê:

Autoficção: da memória à ficção

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE/CASCAVEL - p. 7-29

“TUDO ISSO É CRIAÇÃO SUA”: A AUTOFICÇÃO EM
“O SENHOR AGORA VAI MUDAR DE CORPO”, DE
RAIMUNDO CARRERO

“All of this is your creation”: autofiction in “O senhor agora vai mudar de corpo”, by Raimundo Carrero

Fábio Albert Mesquita¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar o caráter autoficcional da obra *O senhor agora vai mudar de corpo* (2015), do escritor pernambucano Raimundo Carrero. Partindo do Acidente Vascular Cerebral que acometeu Carrero no ano de 2010, a obra narra as dificuldades da recuperação, a angústia e a dor diante do corpo em sua nova condição, bem como retoma memórias de acontecimentos progressos na vida do escritor. Para compor a narrativa, utilizam-se imagens, símbolos, metáforas, elementos ficcionais, técnicas e

cortes psicológicos, o que coloca o texto literário em um lugar ambíguo entre a autobiografia e a ficção. A fim de atingir o objetivo proposto, utilizamos uma orientação metodológica interpretativa e tomamos como base referenciais teóricos que discutem a prática da autoficção na literatura contemporânea, tais como Doubrovsky (2014), Gasparini (2014) e Faedrich (2015). Ao final de nossa análise, constatamos que a obra, ao se valer de estratégias como o uso da terceira pessoa do discurso para narrar a matéria autobiográfica do autor, amplia as possibilidades do conceito originalmente formulado pelo teórico Serge Doubrovsky. Ainda que não se cumpra rigorosamente o requisito da identidade onomástica entre autor-narrador-protagonista estabelecido pelo teórico francês, o pacto ambíguo de leitura se faz presente por outros mecanismos e confere ao texto um caráter híbrido: trata-se de matéria autobiográfica, mas, dada sua forma e seus elementos ficcionais, é lido como um romance.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Autoficção; Raimundo Carrero.

ABSTRACT: The objective of this article is to analyze the autofictional character of the literary work *O senhor agora vai mudar de corpo* (2015), written by the Pernambuco writer Raimundo Carrero. Starting from the Cerebral Vascular Accident that affected Carrero in 2010, the work narrates the difficulties of recovery, the anguish and pain before the body in its new condition as well as recalls memories of past events in the writer's life. To compose the narrative, images, symbols, metaphors, fictional elements, techniques and psychological cuts are used, which places the literary text in an ambiguous place between autobiography and fiction. In order to achieve the proposed objective, we use an interpretative methodological orientation and take as a basis theoretical references that discuss the practice of autofiction in contemporary literature, such as Doubrovsky (2014), Gasparini (2014) and Faedrich (2015). At the end of our analysis, we found that the work, by using strategies such as the use of the third person of the discourse to narrate the author's autobiographical material, expands the possibilities of the concept originally formulated by the theorist Serge Doubrovsky. Even if it does not strictly comply with the requirement of onomastic identity between author-narrator-protagonist established by the French theorist, the ambiguous pact of reading is present by other mechanisms and gives the text a hybrid character: it is an autobiographical matter, but, given its form and fictional elements, it reads like a novel.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Autofiction; Raimundo Carrero.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bolsista CAPES. Email: fabioalbert97@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1582129370466165>.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

– Não seja grotesco. Tudo isso é criação sua, você está vendo fantasmas. Comece a distinguir o que é verdade do que é pesadelo. Tudo bem, você está doente, está gravemente doente, mas não pode nem deve mentir. Você não é louco, nunca foi louco, não está louco. Todos estamos cuidando muito bem de você. (CARRERO, 2015, p. 35)

Ao refletir sobre as relações entre a racionalidade ficcional e a racionalidade da ciência histórica, o filósofo Jacques Rancière (2005) afirma que, a partir da revolução estética, as indefinições das fronteiras entre as razões dos fatos e as razões da ficção conduziram a uma nova forma de contar histórias. Para o filósofo, esse novo cenário, ao romper com a divisão aristotélica entre a história dos historiadores e a história dos poetas, insere o testemunho e a ficção dentro de um mesmo regime de sentido. Conclui-se, assim, que, no novo modo de escrita da ciência histórica, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Apesar de a discussão proposta por Rancière estar voltada, sobretudo, para os modos de elaboração do conhecimento histórico, as considerações do autor sobre o entrecruzamento do real e do ficcional na elaboração de narrativas nos levam a uma importante questão situada na literatura contemporânea brasileira: a ficcionalidade nos textos literários de caráter memorialístico. Tal temática está inserida no amplo campo de estudo das escritas de si, que tem como foco as literaturas íntimas e subjetivas, nas quais existe um “eu” que se expõe e se desnuda no texto.

O movimento dos autores de narrarem suas próprias vidas nos textos que escrevem, para além de um mero registro factual, constitui-se como uma ação reflexiva autotransformativa, isto é, consiste numa reinvenção de si mesmo (FERRARA, 2019). Ou, conforme argumenta Foucault ao refletir sobre o texto da literatura cristã *Vita Antonii*, de Atanásio:

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; (...) (FOUCAULT, 1992, p. 130-131).

A necessidade de se reconstruir por meio da escrita, que confere ao ser humano a qualidade de “animal autobiográfico” por excelência (cf. DERRIDA, 2002), pode ser concretizada de diversas maneiras, havendo uma pluralidade de gêneros que se enquadram naquilo que genericamente se apresenta como “escrita de si”. No entanto, o que nos interessa, neste estudo, é discutir as situações em que aquilo que é narrado, embora encontre algum tipo

de associação com acontecimentos reais da vida do autor, apresenta, também, elementos ficcionais, o que coloca o texto literário em um lugar de fronteira entre a autobiografia e o romance. Em outras palavras, nosso foco de análise está centrado naquilo que o crítico e escritor francês Serge Doubrovsky denominou de autoficção.

Por meio de uma análise teórica e conceitual acerca das discussões envolvendo a autoficção, nos propomos a refletir sobre o caráter autoficcional da obra *O senhor agora vai mudar de corpo* (2015), do escritor pernambucano Raimundo Carrero. Tendo como ponto de partida os fatos que se sucederam ao Acidente Vascular Cerebral (AVC) que acometeu Carrero em outubro de 2010 e deixou o lado esquerdo do autor paralisado, a obra narra as dificuldades da recuperação, a angústia e a dor diante do corpo em sua nova condição, bem como retoma acontecimentos progressos na vida do escritor.

Para levar a cabo a intenção de mergulhar profundamente no sofrimento experimentado com os desdobramentos do AVC, a obra se vale de imagens, símbolos, metáforas, elementos ficcionais, técnicas e cortes psicológicos. Dessa forma, a narrativa, organizada por meio de cenas, se tece numa rede que não pode ser tida como um relato autobiográfico, pois apresenta elementos ficcionais, mas que tampouco se enquadra como um romance de ficção, dada a identidade dos fatos e dos personagens com a vida do autor. Procuramos, nesse sentido, identificar os elementos que aproximam e/ou afastam a mencionada obra dos preceitos doubrovskianos de autoficção.

A fim de melhor problematizar a questão, recorreremos a referenciais que discutiram e reposicionaram o tema da prática autoficcional, tais como Gasparini (2014); Lejeune (2014a; 2014b); Faedrich (2014; 2015; 2016); Alberca (2007); Colonna (2014) e o próprio Doubrovsky (2014). Do ponto de vista metodológico, partimos das concepções de Durão (2015) segundo as quais a interpretação ocupa lugar central na pesquisa em textos literários. Desse modo, em nossa atividade interpretativa, procedemos a uma leitura atenta da obra, sob a perspectiva dos teóricos mencionados, com a finalidade de identificar os elementos textuais que contribuem para o processo de significação do texto literário.

A AUTOFICÇÃO COMO PRÁTICA LITERÁRIA

No campo dos estudos da autoficção, o ponto de partida obrigatório para qualquer debate teórico consiste no já conhecido diálogo estabelecido entre os franceses Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky na década de 1970. É necessário pontuar, antes de tudo, que a discussão travada entre os dois teóricos, que abriu caminho para a propagação e (re)formulação do

conceito da autoficção, está inserida em um contexto sociocultural marcado por uma guinada subjetiva e pela volta do sujeito para o centro das discussões. Se os anos de 1960 foram marcados pela “morte do autor” defendida por Barthes, os anos 1970 formam o capítulo da história que, nos termos de Sarlo (2007, p. 30) poderia ser chamado de “O sujeito ressuscitado”.

A discussão em torno do autor, aliás, vinha ocupando espaço central nas discussões do momento. Michel Foucault, em conferência proferida na Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, traz importantes reflexões sobre a questão da autoria. Intitulando sua conferência com a sugestiva pergunta *O que é um autor?*, Foucault analisa do ponto de vista histórico e social o papel do autor em nossa civilização, destacando que nem sempre, ao longo da história do ocidente, houve a necessidade de atribuir autoria aos textos que hoje classificamos como literários. As narrativas na Antiguidade, por exemplo, costumavam circular anonimamente, o que não era um obstáculo para sua legitimação na sociedade. Para o teórico, a necessidade da autoria teria vindo a partir da individualização da sociedade e diante da possibilidade de se punir o sujeito responsável por um ato discursivo tido como transgressor.

Foucault enxerga o autor como uma função que exerce um papel diferente a depender do discurso e do momento histórico. O nome do autor, portanto, não seria um simples elemento no discurso, mas caracterizaria o modo de ser desse discurso, permitindo a classificação e o agrupamento dos textos em diferentes arranjos. O teórico pontua, ainda, que, apesar de todo texto sempre conter “em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor” (FOUCAULT, 2006, p. 278), os mecanismos que fazem referência ao locutor real são mais complexos nos discursos providos da função autor. Foucault cita como exemplo os romances, que, mesmo quando narrados na primeira pessoa, não remetem ao escritor real. A função autor, nesse caso, seria efetivada justamente na distância estabelecida entre o escritor e o locutor fictício.

Como uma síntese de seu pensamento, Foucault sumariza os quatro traços característicos que considera mais importantes da função autor:

Eu os resumirei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2006, p. 279)

É nessa atmosfera intelectual de inquietações sobre a figura do autor que Philippe Lejeune procede a seus estudos sobre a autobiografia, gênero até então pouco estudado na França e visto com maus olhos pelos críticos literários. Ao longo da década de 1970, o teórico publica importantes livros que marcam o estudo sobre o tema: *L'autobiographie en France*, em 1971; e *Le pacte autobiographique*, em 1975. Ao relatar seu itinerário inicial de pesquisa, Lejeune pontua o que mais lhe chamou atenção:

Era necessário que eu reunisse um *corpus* e que o fizesse a partir de uma definição. Tomei a dos dicionários e fiz-lhe alguma precisão, escolhendo como centro o modelo proposto por Rousseau. Mas eu fiquei muito impressionado pelo facto de a autobiografia não estar definida apenas por uma forma (relato) e um conteúdo (vida), relato e conteúdo que a ficção podia imitar, mas por um facto que a diferenciava radicalmente: o compromisso que uma pessoa real assumia ao falar dela (própria) num espírito de verdade – o que eu chamo “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2013, p. 538).

A elaboração desse conceito – o pacto autobiográfico – coloca Lejeune na cena das discussões teóricas do momento. A noção para esse pacto partiria da ideia de que “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2014b, p. 39). Se no pacto romanesco/ficcional o leitor assume de antemão que o que está lendo não aconteceu no mundo real, no pacto autobiográfico há um acordo justamente no sentido contrário: parte-se do pressuposto de que o escritor, naquele texto, assumiu o compromisso em dizer a verdade sobre si, ainda que sob o seu ponto de vista subjetivo. A correspondência entre o nome do autor que assina o livro, o narrador que conta a história e o personagem protagonista que a vive seria, pois, a característica que selaria esse pacto e diferenciaria a autobiografia de um romance. A autobiografia, então, seria definida essencialmente pelo reconhecimento da intenção do autor em narrar sua vida de forma autêntica (GASPARINI, 2014).

Em sua análise comparativa da autobiografia e do romance, Lejeune (2014b) apresenta uma pergunta para a qual não encontra exemplo concreto na Literatura: “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?”. É nesse momento que Serge Doubrovsky, que já vinha refletindo sobre essas questões, entra na discussão. Em correspondência enviada a Lejeune em 1977 (LEJEUNE, 2014a), Doubrovsky menciona que o texto que ele próprio estava escrevendo à época, de cunho pessoal, mas não propriamente autobiográfico, poderia preencher aquela “casa vazia” deixada na análise de Lejeune. Tal texto viria a ser a obra *Fils*, publicada no mesmo ano da correspondência. Com o intuito de caracterizar o estatuto de seu texto, Doubrovsky lança, na quarta capa da obra, o conceito de

autoficção:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *files* de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritas de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, *apud* LEJEUNE, 2014a, p. 23).

A formulação inicial de Doubrovsky nos permite visualizar algumas características importantes do que o teórico considerou como autoficção. Em primeiro lugar, fica explícito que, na concepção de Doubrovsky, a autoficção tem como matéria acontecimentos autobiográficos, isto é, que se deram na realidade dos fatos. O teor ficcional do texto, por seu turno, estaria situado na forma como a história é contada. Isso significa dizer que caberia à linguagem, por meio dos recursos exemplificados por Doubrovsky em sua definição, estabelecer a forma ficcional pela qual os fatos seriam narrados.

Sendo assim, o pacto de leitura estabelecido na autoficção, no lugar do pacto autobiográfico de Lejeune, corresponderia a aquilo que Manuel Alberca (2007) classificou como “pacto ambíguo”. A ambiguidade desse pacto residiria na capacidade do texto autoficcional de articular os contratos de verdade e de ficção e criar um jogo de leitura intencionalmente marcado pela dúvida. Em outras palavras, na autoficção, a identidade onomástica do autor, narrador e personagem, marcada notadamente pela homonímia do nome próprio, seria um traço do pacto autobiográfico; por outro lado, “o modo de leitura se inscreve no âmbito de um pacto romanesco” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116), resultando, dessa mistura, a ambiguidade. Como se vê, a ideia da autoficção se constitui com base em uma “ontologia e uma ética da escrita do eu” (GASPARINI, 2014, p. 187), na medida em que se parte do princípio de que é necessário construir um personagem para si e elaborar o roteiro da narrativa dos fatos reais.

É importante frisar, aqui, que, o mérito de Doubrovsky, como ele mesmo reconhece, consiste em ter sido o primeiro a cunhar e definir o termo “autoficção”, mas não em ter inventado a sua prática (DOUBROVSKY, 2014). Muito antes da postulação do teórico francês, podem ser encontrados exemplos de textos literários que, por sua natureza, possuem estatuto autoficcional. Quando se procede a uma arqueologia da autoficção, costuma-se apontar a monumental obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, como a precursora do recurso de embaralhar o pacto de leitura, de modo que, ao longo da obra, se torna ambígua a relação de

identidade entre o protagonista e o próprio autor (FIGUEIREDO, 2020).

Uma vez posto em circulação o conceito de autoficção na obra de Doubrovsky de 1977, os debates e estudos no meio literário começaram a se multiplicar nas décadas seguintes, tendo ganhado destaque sobretudo a partir da década de 1990. Com isso, o termo passou a ser empregado de forma cada vez mais frequente e em diversos espaços – acadêmicos ou não – o que aumentou a indefinição em torno de seus alcances e sentidos (FAEDRICH, 2015; 2016). Diversos teóricos, incluindo o próprio Doubrovsky, revisitaram a concepção do que poderia ser caracterizado como um texto autoficcional. Embora não seja nosso propósito, aqui, propor novas formulações teóricas para o assunto, acreditamos ser importante tecer apontamentos sobre alguns dos principais teóricos que, partindo do conceito doubrovskiano, lançaram novos olhares para o tema.

Ao ponderar sobre os principais marcos em torno do debate referente à autoficção, Lejeune (2014a) destaca a tese de doutorado defendida pelo francês Vincent Colonna em 1989. Em seu estudo, Colonna se utiliza do termo criado por Doubrovsky, mas atribui a ele uma definição distinta. Enquanto na concepção doubrovskiana a autoficção trata de matéria autobiográfica, mas que é narrada de maneira ficcional, na proposta de Colonna, embora ainda houvesse a exigência de identidade do nome próprio entre autor-narrador-protagonista, o aspecto ficcional poderia abranger tanto a forma quanto o próprio conteúdo do texto literário. Em outras palavras, defende-se que a autoficção, como uma ficcionalização de si, consiste numa “projeção do autor em situações imaginárias” (GASPARINI, 2014, p. 198). Sob essa ótica, pouco importaria se os fatos narrados fossem verossímeis ou não.

Após delinear esse novo conceito de autoficção, Colonna passa a distinguir e caracterizar diferentes tipos de escrita autoficcional: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção especular e a autoficção intrusiva (cf. COLONNA, 2014). Tendo em vista que buscamos, neste artigo, analisar o texto literário à luz do conceito de Doubrovsky, não nos alongaremos em detalhes sobre as características de cada tipologia colonniana. O que chamamos atenção é para o fato de que, a partir da tese de Colonna, o termo autoficção passou a abarcar práticas literárias distintas daquelas originalmente pensadas por Doubrovsky. Obras como *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que não se enquadrariam no conceito doubrovskiano por não tratarem de matéria autobiográfica, passam a ser vistas, na perspectiva de Colonna, como autoficção fantástica, na medida em que o narrador Dante, cujo nome encontra correspondência com a identidade real do escritor italiano, passa pelo Inferno, pelo Purgatório e pelo Paraíso.

Sobre a extensão do conceito colonniano percebe-se, em síntese, que “pouco resta de

“auto” e surge algo que faz a ficção transbordar para todo lado e que poderia ser a literatura” (LECARME, 2014, p. 70). Por esse motivo, Doubrovsky (2014), ao refletir sobre a definição de Colonna, aponta-a como uma possibilidade desviante do sentido inicial da autoficção, uma vez que aventuras imaginárias e fantásticas fugiriam da essência autoficcional.

Outros teóricos, tais como Phillipe Gasparini, também discutem os alcances, limites e o estatuto da autoficção como prática literária. Na visão de Gasparini “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.” (GASPARINI, 2014, p. 217). O teórico pontua, no entanto, que, especialmente após os estudos de Colonna, os dois critérios doubrovskianos básicos para a autoficção – a leitura da obra como romance e a homonímia entre autor, narrador e protagonista – podem ter uma aplicação problemática. De um lado, a concepção colonniana já havia demonstrado que a homonímia não impede a criação de situações imaginárias; de outro, Gasparini aponta que é possível haver a correspondência autor-narrador-protagonista sem que haja a homonímia, considerando os rastros intra e extratextuais que podem ser encontrados.

Jacques Lecarme, por sua vez, discute a possibilidade de se considerar a autoficção como um gênero literário. Para o autor, o gênero possuiria duas grandes vertentes, derivadas, respectivamente, do sentido mais restrito de Doubrovsky e do sentido mais amplo de Colonna. O que permaneceria como critério de pertencimento seria justamente a “etiqueta” de romance na obra e a identidade onomástica do nome próprio entre autor-narrador-protagonista (LECARME, 2014).

O próprio Doubrovsky (2014), ao revisitar sua formulação original quatro décadas após a publicação de *Fils*, traz alguns apontamentos dignos de nota. Em primeiro lugar, o teórico aponta para a proximidade da autobiografia em relação ao romance, tanto em relação à forma narrativa quanto no que diz respeito ao aspecto ficcional inerente às lembranças. Sendo a memória falha, o autor defende que nossas lembranças costumam ser truncadas, misturadas, ou, até mesmo, falsas, de modo que em toda a autobiografia haveria algo de ficção.

Se essa constatação de Doubrovsky parece igualar a autobiografia clássica da autoficção contemporânea, contradizendo o conceito inicialmente proposto por ele próprio, o teórico francês explica:

(...) a relação do sujeito consigo mesmo mudou. Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. (...) O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido (DOUBROVSKY,

2014, p. 122-123).

Por meio dessa concepção, enxergamos que a autoficção se traduz como prática literária que é um reflexo do contexto sociocultural contemporâneo. Desse modo, a fragmentação da narrativa autoficcional, na qual se cria um personagem para ficcionalizar a si mesmo em uma história não-linear, espelha a fragmentação do próprio sujeito no mundo pós-moderno.

A partir desse levantamento de concepções e divergências teóricas sobre a prática autoficcional na literatura, percebemos como o tema ainda está longe de ser esgotado nos debates e estudos literários. No Brasil, acompanhando o crescimento do interesse pelas escritas de si, a autoficção também vem ganhando espaço no meio acadêmico. Em consulta ao catálogo de Teses e Dissertações disponível no sítio eletrônico Dados Abertos CAPES, utilizando como descritor o termo “autoficção”, foi possível localizar, somente no ano de 2020, a defesa de 28 pesquisas que abordavam a temática, entre teses e dissertações. No ano de 2019, esse número chegou à marca de 48². Além disso, destaca-se a publicação organizada por Noronha (2014), que reúne, em língua portuguesa, textos clássicos dos principais teóricos franceses aqui citados, o que contribui para a difusão da discussão no país.

O notável quantitativo de estudos sobre a temática nos Programas de Pós-Graduação nacionais reflete o crescente interesse em torno da escrita autoficcional na literatura contemporânea brasileira. Nesse sentido, destacamos a tese defendida por Anna Faedrich em 2014, na qual se buscou investigar o conceito teórico de autoficção formulado por Doubrovsky e analisar a multiplicidade de práticas autofissionais na literatura brasileira contemporânea a partir de obras como *O falso mentiroso* (2004), de Silvano Santiago; *A casa dos espelhos* (1994), de Sergio Kokis; *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias; e *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza. Ao refletir sobre as distinções entre a autobiografia e a autoficção, a pesquisadora, de maneira didática, destaca que

(...) o movimento da autobiografia é da VIDA para o TEXTO, enquanto o da autoficção é do TEXTO, da literatura, para a VIDA. (...) Um bom escritor pode chamar a atenção para a sua biografia através do texto ficcional, entretanto, é o texto literário que se destaca em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si (FAEDRICH, 2014, p. 23).

Como desdobramento de sua tese, Faedrich seguiu investigando o conceito teórico de

² Os dados foram obtidos por meio da consulta ao seguinte endereço eletrônico: <https://dadosabertos.capes.gov.br/dataset>. Acesso em: 28 jan. 2022.

autoficção, o que a levou a demarcar, com base na literatura brasileira contemporânea, as especificidades dessa forma de escrita em relação às demais. Além da ficcionalização de si, com a mistura da realidade e da ficção, a autora identifica como traços da autoficção: a ambiguidade no pacto de leitura; o tempo presente da narrativa, com sua conseqüente fragmentação não-linear; a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita; a escrita literária e, por vezes, terapêutica que marca o texto autoficcional, na medida em que existe uma preocupação estética e, ao mesmo tempo, uma “prática de cura” para traumas vividos pelo autor (FAEDRICH, 2015; 2016). Essa última característica – a autoficção como prática de escrita terapêutica –, segundo aponta Faedrich, vem da formulação original de Doubrovsky, que relacionava a autoficção à psicanálise. A pesquisadora defende, contudo, que tal marca, embora frequente, não é essencial para caracterizar um texto como autoficcional.

Tendo em vista todo esse amplo cenário de discussões e estudos no qual se insere o debate sobre o tema, podemos, agora, analisar a obra *O senhor agora vai mudar de corpo*, de Raimundo Carrero. Com base nos conceitos, características e divergências apontadas pelos autores em torno da autoficção, procuramos identificar as estratégias empregadas para tecer uma narrativa que aproxima memórias particulares de uma construção ficcionalizada de si.

OS SEGREDOS DA AUTOFICÇÃO EM “O SENHOR AGORA VAI MUDAR DE CORPO”

Raimundo Carrero nasceu em Salgueiro, município do sertão pernambucano, no ano de 1947. Durante a juventude, vivendo em Recife, interessou-se pela música e chegou a tocar em grupo musical de rock na cidade. Em termos profissionais, assumiu o ofício de jornalista, tendo atuado por mais de duas décadas no Diário de Pernambuco. Seu contato com a literatura veio sobretudo pela aproximação de Carrero a nomes como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. Sob forte influência deste último, que lhe serviu como mestre, Carrero participou, ao longo da década de 1970, do Movimento Armorial, que buscava resgatar, em várias esferas artísticas, elementos da cultura popular nordestina. Por meio do conto “O bordado, a pantera negra” e, em especial, com o romance *A história de Bernarda Soledade, a Tigre do Sertão* (1975), Carrero se insere como discípulo de Ariano no Movimento Armorial.

Nas décadas seguintes, Raimundo Carrero começou a desenvolver um estilo próprio para sua narrativa, tendo publicado romances como *Sombra severa* (1986), *Maçã Agreste* (1989) e *Somos pedras que se consomem* (1995). Alcançou reconhecimento nacional por meio de prêmios literários como o Prêmio Jabuti, recebido em 2000 pelo livro de contos *As sombrias*

ruínas da alma e, o Prêmio São Paulo de Literatura, obtido em 2010 pelo romance *Minha alma é irmã de Deus*. Além disso, Carrero passou a organizar e ministrar aulas, a partir da década de 1990, em sua Oficina de Criação Literária, voltada para o ensino de técnicas narrativas.

A preocupação com a técnica literária, aliás, é uma marca na obra carrereana, o que levou o escritor a produzir dois ensaios voltados ao tema: *Os segredos da ficção* (2005) e *A preparação do escritor* (2009). É justamente naquele primeiro, cujo título inspira o nome desta seção do artigo, que Carrero explicita o modo com o qual trabalha as técnicas em suas obras, abordando temas como os diálogos, o foco narrativo, o enredo, a criação de personagens e as quatro etapas da criação literária identificadas pelo escritor: o impulso, a intuição, a técnica, e, finalmente, a pulsação narrativa. Ao formular os preceitos, contudo, o propósito de Carrero não é de orientação didática, mas sim de orientação estética. Tal como explicita o autor na introdução de seu ensaio:

Não se pretende aqui ditar norma à criação. Absolutamente. No entanto, é preciso acreditar que o trabalho literário exige disciplina e método. Com rigor. Cada palavra deve ser trabalhada, cada momento, cada circunstância. Aprendi, desde muito cedo, que mesmo aqueles escritos aparentemente desorganizados – ou caóticos – eram fruto de muita dedicação. Nada é tão espontâneo que não exija esforço concentrado. Nenhuma grande obra nasce do acaso. E não se deseja o retorno a uma espécie de parnasianismo retardado nem a um formalismo insípido e vazio (CARRERO, 2017, p. 19).

Além disso, é importante considerar que, na perspectiva do escritor, o ato da escrita envolve a memória, envolve um corte na própria vida. No processo de escrita literária, para o autor pernambucano, há sempre uma tensão entre o escritor, o mundo real e o seu universo ficcional. Dessa tensão, surgiriam os personagens e as histórias (CARRERO, 2017). Em entrevista concedida por ocasião do lançamento da obra aqui analisada, Carrero revela que o teor autobiográfico, direta ou indiretamente, perpassa toda sua obra:

(...) eu não concebo você falar de um assunto que não conhece ou que não jorra o seu sangue. Você começou a escrever um livro? Tem que estar em cada palavra, em cada frase. Você é o seu romance. Criar romance fora de você? Eu volto à frase: você escreve aquilo que não confessa nem à própria alma. Eu não confessaria coisas que botei aqui (MAIA; CORRÊA, 2016, p. 170).

Tendo em vista essas características da escrita carrereana, podemos passar à análise da prática autoficcional na obra em questão. Lançada no início de 2015, *O senhor agora vai mudar de corpo* aborda o processo de recuperação do Acidente Vascular Cerebral (AVC) sofrido pelo escritor entre os dias 18 e 19 de outubro de 2010 e que deixou o lado esquerdo de seu corpo

paralisado. O desejo de escrever um livro sobre a experiência acompanhou Carrero desde os primeiros momentos de sua recuperação. No entanto, conforme descrito na orelha do livro, foram necessárias três versões para que a obra fosse enfim publicada, dada a dificuldade do escritor em encontrar a forma adequada para lidar com o tema. Em entrevista, Carrero aponta que teve um cuidado especial no processo de escrita:

Para esse livro especialmente eu tive alguns cuidados imensos. O primeiro foi não transformar o livro em um laudo médico. Também não queria um livro de lembranças de um paciente sofredor que teve um AVC. Eu quero tratar meu romance como um romance. E o romance pertence ao campo da arte e por isso tem como objetivo a estética. (MAIA; CORRÊA, 2016, p. 166).

Por meio do depoimento do autor em relação às suas intenções, percebemos que, de maneira consciente, Carrero buscou afastar de sua obra o estatuto autobiográfico, perseguindo a escrita literária. Para atingir esse objetivo, o autor afirmou que teve que “recorrer às técnicas, ao objetivo central da obra de arte, que é a estética” (MAIA; CORRÊA, 2016, p. 168). Por outro lado, Carrero tinha como objetivo abordar acontecimentos reais de sua vida, fato que é comprovado, inclusive, pela própria escolha do título. Com efeito, a obra, que originalmente se intitulava “Às vésperas do sol”, recebeu seu novo nome a partir de uma frase dita por uma cuidadora enquanto Carrero realizava seus exercícios de reabilitação, conforme relata o próprio escritor: “Eu estava ali fazendo exercício quando ela me disse: “Olhe, o senhor agora vai mudar de corpo”. Pensei que ia ser na hora [risos]. Era apenas uma metáfora. Depois que ela foi embora anotei aquela frase” (RAIMUNDO..., 2015).

Levando em consideração os dois preceitos centrais de Doubrovsky para a autoficção – matéria autobiográfica e leitura em forma de romance – constatamos inicialmente que, ao menos no plano intencional, a proposta de Raimundo Carrero em *O senhor agora vai mudar de corpo* se aproxima do conceito dubrovskiano, na medida em que busca estabelecer o pacto ambíguo entre o autobiográfico e o romanesco. Resta verificar, então, como as características da autoficção são tecidas no próprio texto literário.

Organizada em dez capítulos, a obra traz como tema central o corpo. O corpo na dor, na angústia, na paralisia, em processo de mudança. Corpo que, conforme se lê da epígrafe da obra, em referência à Clarice Lispector, “é a única certeza que nos acompanha do nascimento até a morte” (CARRERO, 2015, p. 7). Com esse elemento norteador, cada capítulo da obra tematiza o corpo em suas múltiplas dimensões e relações com o mundo.

A narrativa se inicia com a frase que dá título ao livro, pronunciada pela cuidadora de um homem, que tenta, com esforço, ficar em pé. Esse homem, que não recebe nome próprio e

é denominado de Escritor, parece estranhar o próprio corpo. Ao olhar da janela do prédio em que está, o Escritor avista cinco figuras circenses:

(...) vê o grupo se aproximando, à frente o Velho pequeno e trêmulo, cabelo molhado, responsável pelo séquito que o segue, esfregando as mãos com força, a cabeça erguida, ar de dignidade, de quem enfrenta a corrupção do mundo, em seguida o Homem Gordo subindo a ladeira, ladeado pelo Anão de pernas pequenas quase se arrastando na calçada, e logo atrás, um Homem Alto, muito alto, magro, bem magro, usaria pernas de pau?, abrindo e fechando os braços, tentaria voar? E ainda um pouco mais atrás, feito quem patina no gelo, vinha a Mulher Grávida. Qual dos cinco lhe mataria? Ou os cinco juntos, ao mesmo tempo? Modelos do seu corpo mudado (CARRERO, 2015, p. 11-12).

A cena, ao expor cinco corpos de formatos diferentes, que somente estão visíveis para o Escritor, e não para suas cuidadoras, reflete a angústia do personagem em relação ao tipo de corpo que ele teria após o Acidente Vascular Cerebral que lhe atingira. Intitulado “O corpo e o crime”, o capítulo de abertura da obra se alterna entre diálogos do Escritor com suas cuidadoras e a visão dos cinco personagens. Em sua conversa com as cuidadoras, o Escritor demonstra preocupação com um crime de assassinato que está para acontecer. O verdadeiro crime, porém, acontecia dentro dele: o seu corpo estava sendo roubado. Em meio a esse cenário, o próprio Recife, cidade onde vive o Escritor, a despeito do som de frevo que toca na rua, transforma-se num local sombrio e frio, de desolação e ansiedade, “um mundo de ferro, cimento e pedra” (CARRERO, 2015, p. 17).

Nos capítulos seguintes, narram-se fatos, acontecimentos e sensações que acometeram o Escritor no dia em que sofreu o AVC e nos dias de internação no hospital. De início, expõe-se a manhã em que, ao acordar, a esposa percebe que o Escritor está sofrendo um derrame e chama o socorro. O Escritor, por sua vez, “tenta se movimentar na cama, mas não consegue (...). Com os olhos, procura a luz azul ou qualquer outra que possa orientá-lo. Nada, não vê nada” (CARRERO, 2015, p. 25).

No hospital, recebe os primeiros tratamentos dos médicos e enfermeiros na UTI e se sente resignado devido ao novo estado em que se encontra: “Eles eram sempre silenciosos. Tudo cautela e conformismo. Aliás, uma expressão se tornara imperativa: se conforme. Teria de se conformar com tudo, porque não podia se movimentar e lhe restava obedecer” (CARRERO, 2015, p. 33).

No sexto capítulo, “O corpo e a arte”, o Escritor, após sentir que não lhe resta caminho a não ser o cemitério, começa a enxergar imagens sucessivas de si mesmo no passado:

Vê, então, um menino que corre pelos campos, descalço e sem camisa, o adolescente que foge pelas ruas, ora calçado em botas, ora em sandálias, bebendo, fumando, se confundindo com o jovem que deixa a barba crescer e toca saxofone num clube social, ou com o homem, ainda magro, alto, espadaúdo, se esforçando para ser um bom pai, embora assolado pelo sexo em farras monumentais, cachaçadas de varar dias e noites, carnavais e festas sem nome, sexo, mulheres, mulheres, sexo, mulheres, sexo e sexo, homem velho e triste escondendo-se nas esquinas, perseguido por nuvens de morcegos e andorinhas (CARRERO, 2015, p. 67).

Diante da visão dessas imagens que se sobrepõem, o Escritor se dá conta de que, durante toda a sua vida, mudou de corpo: foi menino, adolescente, homem e velho. Após a compreensão de que mudar de corpo faz parte da natureza da espécie humana, a narrativa passa, então, a transitar por acontecimentos passados da vida do protagonista. Expõem-se cenas de sua juventude como músico em banda de rock no Recife; das primeiras incursões na literatura; das conversas com Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho e de sua inserção no Movimento Armorial; do clima político do período; de seus colegas de jornalismo; do nascimento de seus filhos; do momento em que conheceu sua segunda esposa, Marilena.

No último capítulo, “O corpo e *la nave*”, a cena de abertura da obra é retomada, com a frase-título do livro sendo novamente pronunciada. Agora, porém, o Escritor avista o grupo circense – o Homem Gordo, o Homem Magro, o Anão, o Velho e a Mulher Grávida – sob o comando de uma sexta personagem: *La Violetera*, figura que fizera parte da vida de jornalista do Escritor e que protagoniza cenas dos capítulos “O corpo e os miseráveis” e “O corpo e a política”. O grupo aparece ao escritor dentro de uma barca, *la nave*, que navega com os pobres e miseráveis pelas ruas alagadas do Recife. Sem o temor que anteriormente o afligia em relação àqueles corpos, o que atormenta o Escritor agora é o desaparecimento das palavras escritas, sem as quais ele não poderia se salvar. Ante a incerteza da capacidade do Escritor em seguir com seu ofício, a história se encerra com uma pergunta: “Quem poderá salvá-lo? *La nave* salvará o Escritor das sombras severas, sujas. Salvará?” (CARRERO, 2015, p. 111).

Quando analisamos a narrativa sob a perspectiva das características do texto autoficcional, o que chama atenção, de início, é o fato de que, no lugar da primeira pessoa, a obra utiliza a terceira pessoa do discurso para narrar a história. O uso dessa estratégia narrativa poderia significar um afastamento do conceito teórico da autoficção, uma vez que, na superfície textual, a identidade onomástica entre autor-narrador-protagonista não estaria configurada, pois o narrador corresponderia a uma voz distinta da voz do personagem narrado. Além disso, a homonímia do nome próprio entre autor e protagonista tampouco estaria explícita, pois o nome do protagonista não é revelado em nenhum momento do texto, sendo o personagem denominado

apenas sob o epíteto de Escritor.

A aparente ausência de marcas autoficcionais, no entanto, não resiste a uma análise mais profunda do texto literário. Embora o emprego da terceira pessoa costume provocar uma separação entre narrador e personagem, sendo, por isso, marca da escrita romanesca não-confessional, seu uso pode atender a outros propósitos narrativos. No caso da obra de Carrero, observamos que, tal como já pontuado por Faedrich (2014) na análise de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, a terceira pessoa é empregada como técnica para afastar o autor da própria experiência pessoal. Funciona, assim, como um recurso que “permite que o autor alcance certo distanciamento objetivo de si mesmo e consiga escrever sobre a sua própria experiência com olhar crítico” (FAEDRICH, 2014, p. 179).

Além disso, deve-se ressaltar o fato de que o uso da terceira pessoa na voz narrativa não é feito de modo tradicional. Por meio do uso de técnicas como o jogo indireto de vozes, a voz do narrador e a voz do protagonista alternam-se no texto. Exemplo disso pode ser visualizado no seguinte excerto:

A manhã do Recife só é interrompida pelo trânsito lento. O Escritor fica constrangido ao escutar a sirene. Fecha os olhos, mesmo que não veja nada, e aguarda com a respiração suspensa a chegada ao hospital. Pela primeira vez, sente medo, muito medo. Não vê e não fala. Será assim por muito tempo? Até quando? (CARRERO, 2015, p. 27)

Como é possível notar, apesar do emprego da terceira pessoa do discurso, a voz do protagonista aparece neste trecho. Não há espaço, aqui, para um narrador onisciente, que controla o personagem e sabe exatamente os rumos da narrativa. Há, na verdade, uma voz que desconhece o que virá e se interroga em meio à incerteza. Quem pronuncia enunciados como “Será assim por muito tempo? Até quando?” não é a voz de um narrador impessoal e distante, mas sim a do protagonista, que emerge e toma conta do texto. Esse entrecruzamento das vozes narrativas, que redefine o papel do narrador contemporâneo (CARRERO, 2017), nos ajuda a perceber que há, na verdade, uma “falsa terceira pessoa”, que, no lugar de agir como narrador onisciente, como na narrativa tradicional, atua em função da voz do personagem.

Ao comentar sobre suas escolhas técnicas na obra, Carrero explicita o motivo que o levou a optar pela terceira pessoa do discurso:

Decidi escrever em terceira pessoa porque eu não conseguia em primeira pessoa. Todas às vezes que eu escrevia em primeira pessoa ficava ruim. Até que eu decidi fazer em terceira pessoa. Não foi de repente. Conversei com a minha psicóloga, que me disse para não insistir porque a mente está reagindo

para não escrever em primeira pessoa, então não insista (RAIMUNDO..., 2015).

Em relação à ausência de homonímia entre o nome próprio do autor e do protagonista, os elementos intra e extratextuais, conforme já apontou Gasparini (2014), podem sinalizar para a correspondência implícita das identidades. Além da clara equivalência entre o ofício do personagem Escritor e de Raimundo Carrero, a obra nos fornece algumas pistas com dados autobiográficos da vida do autor: a menção ao conto *O bordado, a pantera negra* e à obra *A história de Bernarda Soledade, a Tigre do Sertão*, como sendo de autoria do Escritor; o diálogo com Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho; a menção aos nomes da esposa, Marilena, e dos filhos do primeiro casamento, Rodrigo e Diego. Esta última pista, aliás, pode ser alcançada sem que seja necessário recorrer a biografemas fora do livro: na dedicatória, Carrero cita os referidos nomes, indicando a correspondência dos personagens citados na obra com as pessoas da vida real. Conclui-se que, de fato, há uma identidade implícita entre o Escritor, personagem, e o autor Raimundo Carrero.

Tal como a opção pela terceira pessoa, a decisão de excluir o próprio nome da obra também procurou observar o afastamento que ele considerava necessário para não comprometer seu projeto literário:

Depois eu tirei o nome de Carrero no livro. Emocionalmente atrapalharia tudo que eu dissesse. Eu teria que me fiscalizar, me censurar. Então afastei e fui ver o escritor de longe. Lá está ele, não sou eu. Ele. Ele agora vai fazer tudo que quiser fazer. E fui buscar, na minha autobiografia, aquilo que parecia exemplar, perigoso e bom. Que fossem os meus sentimentos em relação à vida (MAIA; CORRÊA, 2016, p. 169).

Vemos, assim, que, embora não siga à risca a identidade onomástica autor-narrador-protagonista nos moldes definidos inicialmente por Doubrovsky, a obra é capaz de estabelecer um jogo de ambiguidade referencial, isto é, é capaz de levar o leitor a se questionar acerca de onde está, de fato, o autor dentro do texto literário. Como trecho exemplar da veiculação de fatos que remontam à vida real de Carrero, destacamos o excerto no qual o Escritor se encontra com Ariano Suassuna:

Tempos depois, terminada a escrita, procurou o mestre Ariano Suassuna:
- O senhor quer ler o meu romance?
O homem era alto, falava rouco e pausadamente:
- Leio sim, deixe o original comigo. Se eu não gostar, não significa que não preste, significa apenas que eu não gostei.
Isto ele não sabia naquele instante: começava ali uma amizade de quarenta

anos, com muitos estudos, análise, leituras. E conversas acaloradas, exaustivas, demoradas. Cheias de humor e ironia. O Escritor estava certo de que enfim encontrara o caminho do nariz. (...) Até que num sábado sentou-se para escrever o conto *O bordado, a pantera negra*, que o mestre transformou no folheto *O romance do bordado e da pantera*, ingressando com a emoção de um adolescente no Movimento Armorial (CARRERO, 2015, p. 73-74).

Se a existência de matéria autobiográfica é evidente, seja pelos nomes dos personagens, seja pelos fatos narrados – do AVC ao retrospecto da vida de Carrero – a forma de leitura da obra como romance também é um elemento autoficcional que se faz presente. Além do já mencionado emprego da terceira pessoa do discurso, que confere ao texto um típico traço romanesco, a preocupação com o uso de uma linguagem literária é outro fator que faz a obra assumir a feição ficcional.

A atenção à forma do texto é especialmente presente no capítulo “O corpo e as aranhas”, no qual o Escritor, ainda no hospital, sem conseguir dormir à noite por medo do retorno da cegueira, observa as aranhas no teto a tecerem uma mortalha destinada a ele. Além do simbolismo atribuído à imagem sombria das aranhas, que são “acompanhadas do medo do sofrimento, da dor, da angústia absoluta” (CARRERO, 2015, p. 40), o capítulo segue estruturalmente o movimento do bordado dos aracnídeos, com a alternância entre páginas completamente preenchidas por palavras e páginas com apenas uma única frase ao centro da folha em branco. As frases isoladas são escritas na forma de verso e carregam forte tom poético e ritmado: “As aranhas tecem o tecido mortal da noite perversa, ele sabe, conhece os fios da teia tacanha” (CARRERO, 2015, p. 46). É possível notar, desse modo, que há uma preocupação linguística e literária com o tratamento da linguagem, o que demonstra que, ao contrário da narrativa autobiográfica clássica, linear e descritiva, há um “esforço por um projeto estético de recriação estrutural” (FAEDRICH, 2015, p. 54).

O cuidado com a técnica narrativa para a construção de cenas e imagens que conferem à linguagem um efeito estético é uma constante em toda a obra. Nesse sentido, chama atenção o momento em que, num exercício de autorreflexão sobre a própria escrita, após lembrar da obra *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, aborda-se a necessidade de buscar a forma literária na própria obra:

(...) Título, aliás, que a escritora foi buscar em *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce, no momento em que Dedalus, introspectivo e apaixonado, tomado de amor incrível – veja como as palavras não resolvem: o que significaria “tomado de amor incrível”? – sente-se perto do coração selvagem da vida. Agora mesmo, com tantas dores e tantas inquietações, como seria estar perto do coração selvagem da vida? Ou perto do coração brutal da vida?

Esquece, ele esquece toda esta angústia, e se volta a outra angústia, a outro tipo de angústia, que sente na cama. Quanta angústia, quanta angústia. *Deveria agora procurar uma imagem? Uma metáfora.* Neste momento prefere ficar assim. Neste caso não é repetição, é reiteração (CARRERO, 2015, p. 36. grifo nosso).

Nesse trecho, percebe-se que há uma interrupção no andamento da reflexão para se tecer comentários sobre o próprio processo de escrita. Ao se questionar sobre a falta de significado da expressão “tomado de um amor incrível”, que acabara de ser utilizada, aponta-se para a crença de que, a fim de alcançar o efeito de sentido que se espera na literatura, não é suficiente proferir as palavras. No lugar, caberia ao texto literário, por meio da linguagem, mostrar, através de cenas e metáforas, o que seria alguém tomado por esse sentimento. Essa ideia é reiterada logo em seguida, quando se procura uma imagem ou uma metáfora para expressar a angústia do Escritor diante do corpo acometido pelo AVC. A preocupação estética, portanto, aparece como fator consciente e em primeiro plano na escrita da obra, a despeito da matéria autobiográfica.

Uma vez que a escrita literária faz com que a obra seja lida como ficção, constata-se a existência do pacto ambíguo de leitura. A narrativa se desdobra com a presença de matéria autobiográfica que, por sua vez, é apresentada de maneira não-linear, escrita no tempo presente, com diversos cortes psicológicos, imagens e elementos ficcionais que permitem explorar a vida do escritor em suas diversas dimensões. Não se pretende, como nas autobiografias, dar conta de toda a vida do autor, mas sim dos fragmentos relevantes para tecer a narrativa. Ao se deparar com esse bordado, o leitor, em diversos momentos da obra, é tomado pela dúvida em relação à correspondência da narrativa com os fatos vividos pelo autor.

Dentro desse jogo de leitura, no qual se alternam os contratos de verdade e ficção, o elemento que talvez represente com mais nitidez essa ambiguidade é a figura de *La Violetera*. Na narrativa, a personagem é apresentada como um disfarce feminino do jornalista e crítico de cinema José Mojica. Vivendo entre mendigos e miseráveis, Mojica/*La Violetera* lidera o Grupo dos Desesperados, ao qual o Escritor, em dado momento, passa a pertencer. Ao contrário do que acontece com personagens como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e a esposa Marilena, as cenas protagonizadas por *La Violetera* afastam-se do verossímil e ajudam a construir imagens que remetem à miséria humana: “Dominada, afinal, deitava-se na lama e arfava, e arfava, e arfava, completamente suada” (CARRERO, 2015, p. 84).

A existência real de *La Violetera* é posta em dúvida ao longo da história, pois ora a personagem é mencionada como um sonhador revolucionário com projetos políticos para os miseráveis do Recife, de quem o Escritor se tornara “amigo e confidente” (CARRERO, 2015,

p. 99), ora aparece como a figura do assassino do próprio bebê. No último capítulo, a dúvida se torna ainda mais acentuada. Ao observarmos *La Violetera* junto com o grupo dos cinco corpos nas ruas alagadas da cidade, o leitor é levado a questionar se, assim como os outros cinco, a personagem não seria produto do psicológico do Escritor. A suspeita se evidencia, inclusive, com o próprio espanto do Escritor ao se deparar com a personagem: “O Escritor contempla a barca e se pergunta como *La Violetera* fora aparecer ali, tanto tempo desaparecida, tanto tempo esquecida, talvez preparando, no silêncio de assassina e guerrilheira, a revolução dos miseráveis” (CARRERO, 2015, p. 106).

O embaralhar do real e do ficcional, para além de gerar a dúvida no leitor, é o mecanismo que Carrero encontra para ficcionalizar a si mesmo na narrativa e dar conta da dor e angústia provocada pelo AVC. Realidade e pesadelo se alternam nas visões do Escritor: ora está prestes a ser assassinado pelo grupo das cinco figuras circenses, ora está sob os cuidados da fisioterapia; ora está sendo tratado pelos médicos no hospital, ora está convencido de que “não era mais do que um monte de carnes, músculos e nervos inúteis (...) à espera da carrocinha que o levaria para o lixão” (CARRERO, 2015, p. 63). Tal como os leitores, o próprio personagem Escritor, nesse cenário, parece não conseguir distinguir o que é verdade do que é imaginação em tudo aquilo, conforme lemos no diálogo com sua esposa:

- É pesadelo, é sonho, nada disso está acontecendo. – Agora estou sendo expulso de mim mesmo.
- Não seja grotesco. Tudo isso é criação sua, você está vendo fantasmas. Comece a distinguir o que é verdade do que é pesadelo. Tudo bem, você está doente, está gravemente doente, mas não pode nem deve mentir. Você não é louco, nunca foi louco, não está louco. Todos estamos cuidando muito bem de você.
- Vocês estão vivendo comigo, mas não em mim. Não compreendem o que está passando. (CARRERO, 2015, p. 34-35)

Neste diálogo, depreendemos que o Escritor não consegue processar o que está acontecendo apenas com dados observáveis na realidade. Cria, então, a imagem ficcional de que está sendo expulso de si para tentar construir um sentido para sua dor. O pedido da esposa para que ele comece a distinguir a verdade do pesadelo é inócuo, pois o que o Escritor vive é o próprio pesadelo, não havendo modo de separar a realidade do sonho. Dessa forma, ao expor a necessidade de criar, de ficcionalizar a si mesmo como única saída para se compreender, o diálogo se torna bastante representativo da prática autoficcional contemporânea, motivo pelo qual ele dá título ao presente estudo.

Resta mencionar, por fim, que o caráter terapêutico pensado por Doubrovsky, mesmo

não sendo encarado como requisito obrigatório da escrita autoficcional (FAEDRICH, 2015), também está presente em *O senhor agora vai mudar de corpo*. Se a cura física para o AVC vem do tratamento médico, dos remédios e da fisioterapia, a cura existencial vem através das palavras. Em dado momento do texto, há uma autorreferência à obra, quando o Escritor reflete sobre a necessidade de escrever sobre aquela dor que vivia, que é vista como espelho da condição humana:

Começa a decidir que tudo isto, toda esta imensa contorção do Homem deve ser colocada no papel, escrita, para desvendar seu mundo interior, sua completa derrota, sua frágil, inquieta e tenebrosa condição humana. Está na hora de se despojar de todas as vaidades e honrarias, das manifestações exibicionistas de vitória, e de sucumbir diante do inevitável, do aterrador, do horroroso, misturando-se ao pó inquestionável da vida, das cinzas que são desmanchadas pelo vento (CARRERO, 2015, p. 65-66).

Observa-se, neste trecho, que, para o Escritor, o ato de escrita está a serviço do desnudamento de si, daquilo que há de mais profundo em sua existência. Mediado pela palavra escrita, o Escritor, ao mergulhar em si mesmo, almeja enxergar aquilo que há de grotesco e frágil dentro dele. Com isso, coloca-se perante a experiência traumática do AVC e procura-se, pelo ato da escrita de si, “compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno” (FAEDRICH, 2015, p. 55).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a obra *O senhor agora vai mudar de corpo*, o escritor Raimundo Carrero, por meio de técnicas e elementos ficcionais, recria sua experiência pessoal de ter sofrido um Acidente Vascular Cerebral e rememora episódios de sua vida. Sem a preocupação com a linearidade e valendo-se de um consciente projeto estético com o uso da linguagem, o produto literário do escritor pernambucano contribui para ampliar a discussão em torno das práticas autoficcionais na literatura brasileira contemporânea.

Ao analisarmos o texto literário sob a ótica do conceito de autoficção originalmente proposto por Serge Doubrovsky, constatamos que, ainda que as estratégias da obra não cumpram rigorosamente o requisito da identidade onomástica entre autor-narrador-protagonista estabelecido pelo teórico francês, o pacto ambíguo está presente e confere ao texto um caráter híbrido: trata-se de matéria autobiográfica, mas, dada sua forma e seus elementos ficcionais, é lido como um romance. Dessa maneira, a obra carrereana, por meio do inusitado uso da terceira pessoa do discurso e da ocultação do nome próprio para relatar memórias pessoais, reforça a

ideia de que, assim como já constatado em obras como *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, há uma multiplicidade de práticas possíveis para a escrita autoficcional, de modo a ampliar o conceito dourovskiano sem desvirtuá-lo de seu sentido original.

Diante do que foi exposto, percebe-se que a relação do autor e do texto literário, já discutida por teóricos como Foucault na década de 1960, volta a ser um espaço frutífero para debates nas práticas de escrita contemporâneas. No caso da obra aqui analisada, ao percebermos que as técnicas narrativas criam uma atmosfera ficcional para fatos reais, a afirmação categórica da esposa do Escritor, que dá o título a este artigo, transforma-se, para os leitores, numa dúvida que acompanha toda a leitura: afinal, tudo isso é criação de Raimundo Carrero?

REFERÊNCIAS

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

CARRERO, Raimundo. **O senhor agora vai mudar de corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

CARRERO, Raimundo. **Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever**. Recife: Ed. do Autor, 2017.

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

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

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

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 31, n. 4, p. 377-390, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/22230/17992>. Acesso em: 20 set. 2021.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>. Acesso em: 01 fev. 2022.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547>. Acesso em: 21 set. 2021.

FERRARA, Jéssica Antunes. O eu que se narra: as literaturas de si e a construção do sujeito. **Revista PHILIA: Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 80-98, fev. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/86212/51991>. Acesso em: 21 set. 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. A autoficção e o romance contemporâneo. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 232-246, set./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40480/22119#>. Acesso em: 31 jan. 2022.

FOUCAULT, M. O que é um autor? *In*: MOTTA, M.B. da (Org.). **Michel Foucault: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos**. v. III. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 6 ed. Lisboa: Vega, 1992.

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

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia.: peça em cinco atos. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a. p. 21-37.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, out./dez. 2013.

Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15460/10141>. Acesso em: 21 jan. 2022.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

MAIA, Eduardo Cesar; CORRÊA, Thiago. Raimundo Carrero: a experiência pessoal transfigurada esteticamente como forma de lidar com as limitações da vida concreta. *In*: MAIA, Eduardo Cesar (org.). **Sobre livros e ideias: uma seleção de ensaios e entrevistas do Café Colombo**. Recife: Café Colombo, 2016. p. 165-175.

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

RAIMUNDO Carrero: “A literatura é a história dos escombros humanos, lá está a dor de viver e estar no mundo incompreensível”. **Livre Opinião: ideias em debate**. 2 mar. 2015.

Disponível em: <https://livreopinioao.com/2015/03/02/raimundo-carrero-a-literatura-e-a-historia-dos-escombros-humanos-la-esta-a-dor-de-viver-e-estar-no-mundo-incompreensivel/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. *In*: RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO

experimental org.; Editora 34, 2005. p. 52-62.

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

Recebido: 03/02/2022

Aprovado: 02/06/2022