

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
GRADUAÇÃO EM LETRAS PORTUGUÊS

Matheus Reiser Muller

Autoficção e Performance

Florianópolis

2022

Matheus Reiser Muller

Autoficção e Performance

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Letras
Português do Centro de Comunicação e Expressão da
Universidade Federal de Santa Catarina como requisito
para a obtenção do título de Bacharel em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff.

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra

Muller, Matheus Reiser
Autoficção e Performance / Matheus Reiser Muller ;
orientador, Jorge Hoffmann Wolff, 2022.
45 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português,
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. Autoficção . 3. Performance. 4.
Contemporaneidade. I. Wolff, Jorge Hoffmann . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras
Português. III. Título.

Matheus Reiser Muller

Autoficção e Performance

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Letras Português e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Letras Português

Florianópolis, 15 de julho de 2022.



Documento assinado digitalmente
Thais Fernandes
Data: 15/08/2022 13:30:44-0300
CPF: 048.475.449-19
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Thaís Fernandes, Dr.
Subcoordenadora do Curso

Banca Examinadora:



Documento assinado digitalmente
Jorge Hoffmann Wolff
Data: 08/08/2022 10:05:37-0300
CPF: 600.856.499-53
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Jorge Hoffmann Wolff, Dr.
Orientador

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



Documento assinado digitalmente
Artur de Vargas Giorgi
Data: 08/08/2022 10:12:18-0300
CPF: 283.269.258-37
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Artur De Vargas Giorgi, Dr.
Avaliador

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



Documento assinado digitalmente
LUANA BAROSS I
Data: 08/08/2022 14:10:30-0300
CPF: 029.149.829-92
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof^a Luana Barossi, Dr^a
Avaliador(a)
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Joca Wolff, pela paciência e sabedoria durante os momentos de orientação. A meus amigos, que foram meus pares intelectuais durante toda esta jornada, principalmente Milena Leão, Victor Gonçalves e Miguel Ângelo Andriolo. A Sèyido Fréjus Donat, que além da amizade, me auxiliou nas traduções do francês. E agradeço à Anna Julia Borges Serafim, cujo apoio me deu forças para que este trabalho fosse escrito.

RESUMO

Serge Doubrovsky cria o termo autoficção em 1977 a partir de uma provocação de Philippe Lejeune. O teórico do *pacto autobiográfico* havia identificado uma “casa vazia” dentro de seu estudo, o da conformidade entre narrador-autor-personagem dentro da ficção. A resposta de Doubrovsky, no livro *Fils*, vinha a preencher essa casa e abrir portões para uma série de novos autores desbravarem o que pode ser uma nova roupagem de uma prática antiga, a *escrita de si*. De lá para cá, muito se teorizou e foi estudado sobre o suposto novo gênero literário, inclusive seus novos pactos de leitura. No Brasil o gênero se tornou popular nos últimos anos, em maior ou menor grau de problematização, mas o debate, continua muito fixado nos teóricos franceses. Com o intuito de repensar essa abordagem, revimos a produção de Diana Klinger, Graciela Ravetti e Luciene Azevedo para observar uma aproximação original: com a *Performance*. Este trabalho tem o intuito de investigar essas relações e possíveis encontros.

Palavras-chave: Autoficção. Performance. Contemporaneidade.

ABSTRACT

After a provocation by Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky created the term autofiction in 1977. The *autobiographical pact* theorist had identified an “empty house” within his study, that of the conformity between narrator-author-character within fiction. Doubrovsky's answer, in the book *Fils*, came to fill this house and open the gates for a series of new authors to break through what can be a new guise of an old practice, the *writing of the self*. Since then, much has been theorized and studied about the supposed new literary genre, including its new reading pacts. In Brazil, the genre has become popular in recent years, to a greater or lesser degree of problematization, but the debate remains very fixed in French theorists. In order to review this approach, we reviewed the production of Diana Klinger, Graciela Ravetti and Luciene Azevedo to observe an original approach: with *Performance*. This work aims to investigate these relationships and possible encounters.

Keywords: Autofiction. Performance. Contemporaneity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tehching Hsieh: One Year Performance 1980-1981.....	34
Figura 2: Performance <i>Hochzeit</i> de Rudolf Schwarzkogler, 1965.....	34
Figura 3: 3 ^a Aktion de Schwarzkogler, 1965	36
Figura 4: Performance <i>Doomed</i> de Chris Burden, 1975	39
Figura 5: Performance <i>Rhythm 0</i> de Marina Abramović	40

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	AUTOFICÇÃO	17
2.1	ORIGENS	18
2.2	CONFUSÃO EPISTEMOLÓGICA	20
2.3	TIPOLOGIA DA AUTOFICÇÃO	23
2.4	PACTO CONTRADITÓRIO	26
3	PERFORMANCE E AUTOFICÇÃO.....	30
3.1	FUNDAMENTOS ESSENCIAIS DA PERFORMANCE.....	31
3.2	PROVOCAÇÃO E POLÍTICA	37
3.3	AUTOFICÇÃO E PERFORMANCE BRASILEIRA	41
3.3.1	O EU COMO SINTOMA.....	41
3.3.2	PARADOXO COMO JOGO.....	43
4	CONCLUSÃO.....	44

1 INTRODUÇÃO

A Autoficção parece incentivar o pensamento de forma fascinante dentro da literatura brasileira contemporânea. Mas uma definição clara permanece inatingível, formando uma plethora de normalizações absolutizantes desde os anos 1970 quando foi inventada enquanto conceito. Nos parece que é este seu trunfo, sua contradição de valores inconciliáveis: é dentro desta dispersão teórica que enxergamos melhor sua potencialidade como forma literária.

Mas para isso, este trabalho pretende estabelecer, a partir da sua origem, suas conceitualizações mais famosas, geralmente dentro da teoria francesa, que parece ter a maior propensão para tais empreitadas. O primeiro capítulo se deve a isto, desde o estudo de Philippe Lejeune sobre a Biografia, gênero que, a partir dos anos 1960, perdia espaço dentro da crítica e teoria literária –, passando por Serge Doubrovsky e o lançamento de *Fils*, em 1977, até as teorias mais importantes que surgiram desde então.

A dispersão teórica que falamos, obviamente, aparece neste estudo, por meio do espaço aberto pelo Pacto Contraditório, que nos possibilita o jogo e a provocação que contém em algumas obras.

Mas nosso interesse real é ver como a crítica brasileira apresenta uma visão nova sobre tal assunto, tão saturado. Algumas autoras brasileiras e argentinas, Diana Klinger, Graciela Ravetti e Luciene Azevedo, parecem ter enxergado além, e trazem uma análise nova quando aproximam Autoficção e Performance.

Então, no segundo capítulo, veremos a Performance e suas abordagens mais interessantes. Primeiramente, uma tentativa de definição, partindo do conceito de teatralidade. Esta tentativa aproxima as duas matérias de forma exemplar, já que ambas apresentam problemas em sua definição. Se a Autoficção se vale de definições muito engessadas que não condizem com as obras em sua totalidade, a Performance tem o problema de ser muito efêmera e experimental por vezes. Ambas se valem do paradoxal, portanto.

Algumas performances serão analisadas para auxiliar-nos nessa tentativa de definição. Tehching Hsieh e Rudolf Schwarzkogler servirão para uma abordagem da relação arte-registro, enquanto Chis Burden e Marina Abramović servirão para uma relação problematizadora público-arte.

Este trabalho pretende estabelecer algumas conexões, mesmo que tênues, entre Autoficção e Performance, tendo as autoras argentinas e brasileiras, como ponto de possível encontro.

2 AUTOFICÇÃO

Na esteira do estruturalismo, Roland Barthes procura colocar em questão a figura moderna literária por excelência: o *autor*¹. Visto como autoridade dentro do campo intelectual, seria ele a medida para a interpretação de sua obra, relegando o leitor à passividade plena da leitura. Para a quebra desse paradigma, Barthes escreve em 1968 um de seus mais importantes artigos, *A morte do autor*, onde consta sua trama de devolução ao leitor da prerrogativa de interpretação ativa do *texto*: “colocar em dúvida e em derrisão o Autor” (BARTHES, 2004, p. 59). Assim, enfraquecida tal figura, Barthes afirma, peremptoriamente, a ação necessária da literatura da época: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64).

A figura do autor sofre ainda outros alvejamentos, de figuras importantes do pensamento francês, como Foucault: o *autor*, na sua qualidade histórica, não está situado ontologicamente como tal na obra, existindo apenas como *função-autor*, exercida por aquele que escreve – assim, essa figura opera sobre a obra, durante a modernidade, por apropriação e atribuição, de maneira bastante similar à leitura autoritária barthesiana. O *autor*, entendido como tal, seria uma noção específica de um período de individuação do sujeito, onde as obras seguem um regime de propriedade, não existindo, portanto, uma relação imanente entre sujeito-objeto². Na visão de Foucault, com a nova ética da escrita contemporânea (estamos falando de 1969), a literatura se liberta da expressão, não está mais presa a uma interioridade; conseqüentemente, “o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso” (FOUCAULT, 2001, p. 294), abrindo caminho à fruição da trama discursiva.

Mas apesar de parecer liquidada, a noção de autor retorna, já nos anos 1970, restabelecida de suas máculas. O *sujeito*, que havia desaparecido com o pensamento estruturalista, ressurgiu com propriedade na ordem dos discursos vigentes³. A *memória*, encarregada dessa ressurreição, traz consigo a reabilitação do autor como indivíduo possuidor de experiência, vasta fonte para a produção ficcional das décadas seguintes.

¹ “O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’” (BARTHES, 2004, p. 58)

² “Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor” (FOUCAULT, 2001, p. 276).

³ “Produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’” (SARLO, 2007, p. 30).

Philippe Lejeune, no ensejo do momento, faz um estudo sobre o que ele irá chamar de *pacto autobiográfico*. Revisão de uma teoria que se fazia necessária, visto que o último estudo de importância sobre a autobiografia, de Georges Gusdorf, fora lançado em 1956. Recuperação de uma teoria que iria, sem a intenção do crítico francês, se tornar uma proto-origem de um novo tipo de ficção literária: a *autoficção*.

2.1 ORIGENS

Enquanto o ensaio de Gusdorf consagrou-se por se ater às características subjetivas da escrita autobiográfica, dando enfoque à experiência do autor⁴, Lejeune, em 1973, procura estabelecer o ponto de contato entre autor e leitor como fundamental para o entendimento do gênero. O que caracteriza a autobiografia como gênero não é necessariamente a narrativa de “uma vida em sua totalidade”⁵, mas antes disso, é o pacto de leitura enredado nessa narrativa.

Dessa forma, o entendimento por parte do leitor, de que está com uma autobiografia em mãos, começaria no paratexto imediato do livro: no nome próprio inscrito na capa, reconhecível como daquele que narra o livro⁶. Esse reconhecimento da *identidade de nome* pode ser dado de duas maneiras: primeiro, *implicitamente*, por títulos que deixem claro que a narração em primeira pessoa seja do autor (como o próprio título *autobiografia*) ou, por meio de um compromisso textual inicial no texto, onde o narrador se implica no nome próprio da capa; em segundo lugar, de *modo patente*, “no que se refere ao nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome do autor impresso na capa” (LEJEUNE, 2008, p. 27).

Simetricamente ao *pacto autobiográfico*, funciona o *pacto romanesco*, este estabelecendo os contornos do primeiro. Com essa definição, aparecem os primeiros pontos de contradição que servirão de matéria para o debate no que vem a ser a *autoficção*. Lejeune (2008) aponta dois aspectos que caracterizam, em sua visão, o *pacto romanesco*: a prática patente da não-identidade, onde simplesmente autor e personagem não têm o mesmo nome; e

⁴ “Experience is the prime matter of all creation, which is an elaboration of elements borrowed from lived reality [A experiência é a matéria prima de toda criação, que é uma elaboração de elementos emprestados da realidade vivida]” (GUSDORF, 1980, p. 45, tradução nossa).

⁵ “From this the specific intention of autobiography and its anthropological prerogative as a literary genre is clear: it is one of the means to self knowledge thanks to the fact that it recomposes and interprets a life in its totality [Fica, com isto, clara a intenção específica da autobiografia e sua prerrogativa antropológica como gênero literário: é um dos meios para o autoconhecimento graças ao fato de recompor e interpretar uma vida em sua totalidade]” (GUSDORF, 1980, p. 38, tradução nossa).

⁶ “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

o *atestado de ficcionalidade*, simplisticamente apontado como o subtítulo *romance*, ou correlato, inscrito na capa ou folha de rosto do livro.

O problema dessas definições espelhadas se apresenta na forma de uma fragilidade epistemológica dentro de sua teoria. Na ânsia de categorizar todas as possibilidades dentro dos pactos, Lejeune (2008, p. 28) descarta duas possibilidades de cruzamento, “a coexistência tanto da identidade de nome e do pacto romanesco, quanto da diferença de nome e do pacto autobiográfico”. Um autor de ficção que tenha o mesmo nome do personagem estaria, *por definição*, impossibilitado de fazer ficção⁷.

Para abrir a possibilidade de contraditório, Lejeune (2008) pondera sobre o que ele consideraria uma *casa cega* dentro da narrativa autobiográfica:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro. (LEJEUNE 2008, p. 31-32).

Serge Doubrovsky, escritor e acadêmico francês, assumiu a provocação da *casa cega*⁸ para, em seguida, rebatê-la, em 1977, no lançamento de seu livro *Fils*. Livro que, apesar de haver a concordância entre os nomes do autor e narrador, se assume como romance; dessa forma, Doubrovsky atesta na quarta capa de seu livro:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter 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, aliterações, 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. (citado em FAEDRICH, 2016, p. 35)

Apesar de, posteriormente, ser apontado que “o neologismo veio nomear uma prática que, de fato, já existia” (NORONHA, 2014, p. 7)”, Doubrovsky (2014) não abre mão de ser seu patrono⁹. Algumas definições então nos ajudam a entender melhor do que se trata a

⁷ “Nome do personagem = nome do autor. Esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção. Ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da *mentira* (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção (LEJEUNE, 2008, p. 30).”

⁸ “Lembro-me que, ao ler seu estudo na revista *Poétique*, marquei aquele trecho... Estava então em plena redação e aquilo me dizia respeito, me atingiu em cheio. Mesmo agora, ainda não estou certo do estatuto teórico de meu empreendimento, não me cabe decidir, mas fiquei com muita vontade de preencher aquela casa que sua análise deixara vazia, e foi um verdadeiro desejo que subitamente ligou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo senão às cegas, pelo menos na penumbra”. [Carta a Philippe Lejeune, novembro 1977]. (LEJEUNE, 2014, p. 22-23).

⁹ Como afirma de maneira taxativa no Colóquio de Cerisy – *Autofiction(s)* -, de 2010: “As interpretações variam e, por vezes, se contradizem. Eu gostaria de retornar, para concluir, a meu ponto de partida, pois não sou de

autoficção para ele: como já citado, *ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais*; questionamento da verdade literal, assim como de sua suposta unidade, construindo a partir de fragmentos¹⁰; presentificação da narração em primeira pessoa¹¹; criação de “uma corrente de sensações imprevisíveis”¹² no leitor.

2.2 CONFUSÃO EPISTEMOLÓGICA

Esse apanhado de definições, dadas ao longo dos anos, pelo autor, “que se contradiz conceitualmente em diversas entrevistas e textos publicados”, ao mesmo tempo que “a fim de esclarecer aquilo que lhe escapou, [torna-se] cada vez mais obscuro e complexo” (FAEDRICH, 2016, p. 35), não ajuda muito na construção de autoficção como um gênero aceito pela crítica¹³.

Nesse ensejo, algumas outras definições aparecem, na tentativa de elucidar o termo: Mounir Laouyen (sd), se aproximando bastante da categorização de Lejeune (2008), diz que:

Ce qui permet de définir l'autofiction, c'est l'allégation romanesque du péritexte (roman ou fiction) faisant contrepoids au critère onomastique de la triple identité (auteur = narrateur = personnage principal)¹⁴ [LAOUYEN, sd, sp].

Esse critério onomástico da tripla identidade autor-narrador-personagem, pode nos ser o mais simples de situar com alguma convicção do trata a autoficção. Porém, a confusão epistemológica não cessa.

Apenas na literatura brasileira dos últimos anos, a quantidade de obras que poderiam se enquadrar nessas linhas, torna a discussão polêmica. Marcelo Mirisola tem uma vasta obra que se enquadra nestes contornos, *Como se me fumasse* (2017) e *Quanto custa um elefante?*

modo algum o inventor dessa prática da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito. Pessoalmente, limito-me sempre à definição que dei – e que foi, aliás, reproduzida pelo dicionário *Robert Culturel*: “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais”. Esse eixo referencial me parece ser a essência do gênero, se é que existe gênero” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120).

¹⁰ “Uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2016, p. 38).

¹¹ “um ‘eu referente’ (no presente) não conta a experiência de um ‘eu referido’ (no passado), o que é a estrutura normal de uma narração autobiográfica” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

¹² “A escrita visa criar para o leitor uma corrente de sensações imprevisíveis e disparatadas que solicitam uma identificação com a pseudomimese de um fluxo de consciência” (IDEM, p. 116).

¹³ Mounir Laouyen fala em uma *recepção problemática*, “Ce néologisme, mal compris et mal admis, circule avec beaucoup de mal dans les milieux universitaires [Esse neologismo, incompreendido e mal interpretado, circula com grande dificuldade nos meios acadêmicos]” (LAOUYEN, sd, sp, tradução nossa).

¹⁴ “O que permite definir a autoficção é a alegação romanesca do peritexto (romance ou ficção) contrabalançando o critério onomástico da tríplice identidade (autor = narrador = personagem principal)” (tradução nossa).

(2020), para citar dois dos últimos lançamentos do autor, tratando do próprio em situações amplamente reconhecíveis e tendo mesmo a premissa do primeiro deles, apontada como real na própria apresentação do livro: da sequência de eventos após a morte da mãe do autor; do mesmo autor temos um exemplo-limite do gênero, *Animais em extinção*, de 2008: o narrador apresenta fatos riquíssimos em detalhes sobre sua vida (todas elas reconhecíveis em Marcelo Mirisola), o bacharelado em Direito fracassado, os amigos próximos, a briga que teve com Mano Brown, fugindo por causa disso de São Paulo, os livros que escreveu, etc. Tudo isso faz crer, com a mais absoluta certeza, de que se trata de Mirisola, o autor, narrando-se. Mas e então, quando o mesmo, no decorrer do livro, assume um caso sexual com uma menor de idade, a morte acidental da mesma e a subsequente ocultação de seu cadáver? Sabemos que Mirisola está sendo esdrúxulo, como faz parte de sua poética da agressão, e nada daquilo é verdade. A questão que fica é a seguinte: e os fatos narrados, como podem continuar sendo averiguados pela profusão de dados biográficos paratextuais deixados pelo próprio Mirisola em artigos e entrevistas?

Outros autores são mais convencionais: Cristóvão Tezza, em *O filho eterno* (2008), narra a história em terceira pessoa de um conhecido e premiado escritor, acadêmico, que lida com a situação de ter um filho com Síndrome de Down. Assim como no clássico de Kenzaburo Oe, *Uma questão pessoal* (1964), a narrativa de Tezza é verificável em seus aspectos biográficos, por uma abundância de indícios paratextuais, mas focada em uma jornada moral ou espiritual atravessada pelo personagem, podendo ser vista mesmo como uma homenagem ao *I-Novel* japonês (*watakushi shôsetsu*). Ribamar (2010), de José Castello evoca a morte do pai do autor, que não se esquivava de usar o rótulo de autoficção. Em *K. Relato de uma busca* (2011), Bernardo Kucinski trata de um narrador, reconhecido somente pela letra K, em busca de sua filha desaparecida durante a ditadura. A inicial de K já dá indícios da sua relação com o autor, mas o que deixa tudo mais claro é a nomeação da irmã, Ana Rosa Kucinski Silva (tanto do narrador, como do autor). Relação familiar atravessada pelo fantasma da ditadura também é o ponto de partida de *A Resistência* (2015), de Julian Fuks, onde o narrador coloca sob uma lupa sua relação com o irmão adotivo, um dos órfãos da ditadura argentina, que é trazido pelos pais acadêmicos do narrador da Argentina, quando os mesmos são jovens; novamente, fatos verificados pelo próprio autor. O mesmo se passa com *O pai da menina morta* (2018), de Tiago Ferro, onde o autor afirmou se tratar, em todas as entrevistas, de sua filha verdadeira, a criança morta em questão.

Estes exemplos são apenas uma pequena parte, somente em publicações recentes, no Brasil. Há autores que traçam um verdadeiro pioneirismo em clássicos modernos em relação a *Fils*, de Doubrovsky. É o caso de Luciana Hidalgo, que vê em Lima Barreto, um pioneiro na literatura brasileira:

É possível exumar, na história da literatura, todo um pioneirismo autoficcional que, no caso do Brasil, teria como um dos gênios fundadores Lima Barreto. O autor não somente escreveu romances marcadamente autobiográficos (a exemplo de *Recordações do escritor Isaías Caminha*) como quase inscreveu a identidade onomástica na literatura brasileira em 1919, ao lançar *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Em meio à correspondência trocada pelo autor com Antônio Noronha dos Santos, uma carta evidencia essa questão: Lima Barreto o avisa do envio dos originais (de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*) para o amigo revisar e textualmente escreve: “Você deve anotar onde está ‘Afonso’ que eu quero cortar”. Afonso (Henriques de Lima Barreto) escrevera os originais com seu próprio nome, tendo o cuidado de cortá-lo na revisão, substituindo-o pelo do personagem. (HIDALGO, 2013, p. 228-229)

Tal indefinição a partir das obras literárias não ficou desapercibida pelos próprios patronos do termo: Doubrovsky apresenta exemplos que lhe são anteriores¹⁵, e Lejeune, em *Pacto autobiográfico* (2008), logo após citar a casa vazia, cita o exemplo da obra de Maurice Sachs, *Sabbat*, mas interpreta a aparente contradição como um erro:

assim, a autobiografia de Maurice Sachs, *Sabbat*, havia sido publicada em 1946, pela edição Corrêa como *Souvenirs d'une jeunesse orageuse* [Lembranças de uma juventude tempestuosa]. Em 1960, ela foi reeditada pela Gallimard (e em 1971, em edição de bolso) com o subtítulo romance. Como a narrativa é feita por Sachs em seu próprio nome (ele fornece, além de seu pseudônimo, seu verdadeiro sobrenome: Ettinghausen) e o responsável pelo subtítulo é claramente o editor, o leitor conclui que houve um erro. (LEJEUNE, 2008, p. 32)

Em função dessa aparente contradição que se encontra entre a Autoficção e as obras as quais ela deveria contemplar, Jacques Lecarme (2014) escreve um artigo intitulado, *Autoficção: um mau gênero?* Nele, Lecarme (2014), aponta o erro fundamental, na visão dele, das interpretações em torno desse tipo de escrita: “A autoficção deixou de se opor à autobiografia, para se tornar senão um sinônimo, pelo menos uma variante ou um ardil” (LECARME, 2014, p. 68). Dessa forma, há uma propensão quase-imediata na rotulação do gênero em obras que apresentam o mínimo de indício biográfico. O rótulo *autoficção*, segundo o crítico francês, tornou-se tão abrangente, e genérico, que, “oscilando entre a

¹⁵ “*La naissance du jour* [O nascimento do dia] de Colette, *D'un château à l'autre* [De castelo em castelo] de Céline, *Journal d'un voleur* [Diário de um ladrão] de Genet e *Nadja* de André Breton. Esses textos funcionam, cada um a seu modo, segundo o princípio contraditório de uma narrativa dada como autobiográfica pela identidade do autor-narrador-protagonista e intitulada, no caso dos dois primeiros livros, romance. No caso de Breton, não é ele quem o faz, é claro, mas é a personagem de Nadja, mais perspicaz que ele, que exclamava: ‘André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim. Tenho certeza. Não diga não.’ (DOUBROVSKY, 2014, p. 117)

camuflagem e o escândalo” (LECARME, 2014, p. 79) qualifica-se quase como uma espécie de ardil para atrair público – este, obcecado pela memória¹⁶ nutrida pela cultura midiática, demanda cada vez mais narrativas do gênero.

Sua interpretação, então, se encaminha para um aspecto que nos parece mais interessante: não há conciliação quando se trata de um gênero que não se enquadra em moldes pré-estabelecidos, “o pacto autoficcional deve ser contraditório, diferentemente do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico que são, por sua vez, unívocos” (LECARME, 2014, p. 92). Segue o autor, a “hesitação constitui o próprio intervalo onde se desenvolve a autoficção (LECARME, 2014, p. 94)”.

2.3 TIPOLOGIA DA AUTOFICÇÃO

Mas antes que nos adiantemos à questão do contraditório como constituinte da autoficção, devemos ver uma tentativa de organização do mesmo. Em 1989, Vincent Colonna, apresenta sua *tipologia da autoficção*, esforço de organização que talvez tenha deixado evidente a confusão epistemológica que o termo carrega em si.

Colonna decide tentar aprofundar definições, enquanto as abrange. Dessa forma, ele termina com quatro tipos de aportes autofictionais, cada qual com sua definição própria. O primeiro deles é a *autoficção fantástica*, onde:

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. O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor. Diferentemente da postura biográfica, esta não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes, inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total. (COLONNA, 2014, p. 39)

Exemplo desta autoficção fantástica pode ser visto em três exemplos próximos: *Como me tornei freira* (2013), de César Aira; *O grifo de Abdera* (2015), de Lourenço Mutarelli; *Delegado Tobias* (2014), de Ricardo Lísias. O primeiro trata de uma menina de seis anos que vai tomar sorvete com o pai e fica órfã, com o pai vítima de um envenenamento;

¹⁶ Andreas Huyssen expõe essa obsessão, através de uma provocação, da seguinte forma: “Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento?” (HUYSSSEN, 2004, p. 19).

uma grande conspiração enseja, ora a personagem é menina, ora é menino – nada faria desta uma obra de autoficção, apenas o fato de que a personagem se chama Cesar Aira. No livro de Mutarelli, dois amigos publicam quadrinhos sob um pseudônimo, Mauro e Paulo; para permanecerem no anonimato, são publicamente representados por Raimundo, um bêbado qualquer; não nos interessa aqui a história por trás do Grifo, das conspirações que assumem o livro, o que nos interessa é o fato de, no livro, o pseudônimo dos quadrinistas ser Lourenço Mutarelli. O autor, que passou anos como quadrinista antes de estreiar na prosa, e publicamente fala que trocou os antidepressivos pelo uísque, aparece transfigurado no simulacro do autor criado na história; Mutarelli brinca assim com o horizonte de expectativa do leitor em relação ao próprio autor, à sua própria auto-imagem. Por fim, *Delegado Tobias*, narra um assassinato de um escritor chamado Ricardo Lísias, que foi assassinado por um outro Ricardo Lísias; o autor brinca assim, através de uma história absurda, com a noção de nome próprio e sua possível carga imanente, desfigurando a propriedade da própria autoria em favor da literatura.

Continuando com a *topologia* de Colonna, temos a *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 (Dobrovsky, Angot) reivindicam uma verdade literal, afirmam verificar datas, fatos e nomes. Outros abandonam a realidade fenomênica (o personagem é um bebê que tem o sobrenome do pai do autor), 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. (IDEM, p. 44)

Esta é a definição que seria entendida como corriqueira, com Colonna colocando o próprio Dobrovsky nessa categoria. Não nos estenderemos em mais exemplos.

A *autoficção especular* é a terceira categorização:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (IDEM, p. 53)

Esta autoficção especular, apesar da difícil definição (tendo que o próprio Colonna ir buscar exemplos nas artes plásticas, como em *As Meninas* [1656], de Velásquez), nos aproxima de alguns contos de Jorge Luis Borges, onde o autor argentino encontra a si mesmo,

como um duplo. Mas o que gostaríamos de pontuar é a obra de Ricardo Lísias novamente. Dois de seus livros são citados quando se fala de autoficção, *O céu dos suicidas* (2012) e *Divórcio* (2013). Além deles, uma série de contos se enquadram como autoficcionais, mas não vêm ao caso. Os dois livros em questão se apresentam como especulares pelas informações paratextuais disseminadas pelo autor em suas obras: dessas informações, uma que concerne ao primeiro livro, temos uma semente no *Livro dos Mandarins* (2009); explica o próprio Lísias,

No final de *O livro dos mandarins*, coloquei um curto agradecimento a um amigo, André, que havia se suicidado meses antes de eu concluir o romance. Meu livro seguinte, *O céu dos suicidas*, narra a reação do narrador, Ricardo Lísias, ao suicídio de um grande amigo, no romance chamado de *André*. O agradecimento no livro anterior e os nomes nesse outro já foram suficientes para que muitos leitores considerassem *O céu dos suicidas*, um livro autobiográfico ou, lá vem a palavra de novo, autoficcional. (LÍSIAS, 2015, p. 94-95)

Lísias, por meio de uma indignação performática, mostra-se presente, especularmente, no livro que ainda viria lançar.

O exemplo de *Divórcio* trabalha com o mesmo conceito, mas de forma diferente. O livro narra o divórcio de um escritor, Ricardo Lísias, com sua mulher, uma jornalista renomada da área cultural, que cobriu Cannes, entre outras coisas. Ricardo, o personagem descobre o diário da esposa, expressão de todo o desprezo e infidelidade da mesma. O especular deste romance se dá no fato de ser um livro reescrito, na própria abordagem narrativa. O narrador cita romances que escreveu, que são os mesmos do Ricardo Lísias escritor, e coloca a escrita do livro (que está sendo lido) dentro do processo da escrita. Além disso, e de todo o fato de poder-se acompanhar o desenlace da história, Lísias escreve em outros livros, seu processo de divórcio, especularizando o mesmo. O exemplo melhor disso está em *Meus três Marcelos*, livro em tiragem pequena, de circulação menor, lançado em 2011. O livro narra, dois anos antes de *Divórcio*, o processo do divórcio do personagem-escritor Ricardo Lísias; não apenas é um exercício de escrita, de uma obsessão redatora, mas, também, é um colocar-se em outras obras.

A *autoficção intrusiva (autoral)* é a última, sendo ela quase que uma postura do autor em frente ao livro,

[...] (n)essa postura, se pudermos considerá-la de fato como tal, a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um "narrador autor" à margem da intriga. (...) ela supõe um romance "em terceira pessoa", com um enunciador exterior à trama. Nessa "intrusão

do autor", o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história. (COLONNA, 2014, p. 56)

Os exemplos desse tipo de narração nos parecem que são todos clássicos, com a citação da obra de Balzac por Colonna (2014). Não nos parece que haja uma profusão de exemplos nesta tipologia.

2.4 PACTO CONTRADITÓRIO

Voltemos então, à questão do contraditório, talvez central para a leitura do gênero. A interpretação central nesse sentido, se deve a Hélène Jaccomard (1993). A autora coloca a indecidibilidade da autoficção como não tão distante da teoria do discurso autobiográfico; para ela, a própria noção de factualidade, dentro de uma exteriorização da Verdade, é falha, já que depende de uma abordagem e um método para sua apreensão – a isso, soma-se a implausibilidade da vida humana, que não segue parâmetros -, se chega então, à inelutável condição contraditória da autobiografia¹⁷.

A dicotomia vida-texto se apresentaria em seus polos, caótica a primeira, e sujeita às leis da composição a segunda. Dessa forma, “l’autofiction”, que eleva o nível da indecidibilidade ao elevar-se ao romanesco,

met le lecteur face à un texte indécidable. Mettre en avant la composante fictionnelle habituellement masquée des récits de vie, la problématiser au grand jour en déclarant que ce texte n'est pas une autobiographie mais une autofiction modifie la situation de réception. Cela nous met dans une situation schizophrénique¹⁸. (JACCOMARD, 1993, p. 96.)

Jaccomard chama esta indecidibilidade inerente à autoficção, de *pacto oximórico*. Anna Faedrich resume o conceito:

¹⁷ “Ce qui constitue un fait est le résultat de conventions et même les procédures de vérification du fait dépendent de méthodes considérées comme acceptables à un certain moment de l'histoire. Ce relativisme fondamental sape la notion même de vérité factuelle. La réalité a, en outre, une fâcheuse tendance à tomber dans l'in vraisemblance, la personnalité à se faire et se refaire sans cesse, de sorte que sincérité va de concert avec contradiction [O que constitui um fato é resultado da convenção, e mesmo os procedimentos para a verificação do fato dependem de métodos considerados aceitáveis em algum momento da história. Esse relativismo fundamental mina a própria noção de verdade factual. A realidade tem, além disso, uma infeliz tendência a cair na implausibilidade, a personalidade a se fazer e se refazer constantemente, de modo que a sinceridade anda de mãos dadas com a contradição]” (JACCOMARD, 1993, p. 96, tradução nossa).

¹⁸ “A autoficção coloca o leitor diante de um texto indecidível. Destacar o componente ficcional geralmente oculto das histórias de vida, problematizando-o em plena luz do dia ao declarar que este texto não é uma autobiografia, mas uma autoficção modifica a situação de recepção. Isso nos coloca em uma situação esquizofrênica” (tradução nossa).

se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. (FAEDRICH, 2015, p. 46)

Os pactos contraditórios, aqui representados por Jacomard, parecem ganhar força na teoria francesa, Thomás Régnier considera que a autoficção surge de uma *genealogia paradoxal*¹⁹, “à partir d’une crise de l’idéal autobiographique, vers une nouvelle éthique de l’écriture²⁰” (RÉGNIER, 2008, p. 35). Pareceria que, por esta análise, a autoficção não teria salvação, mas Régnier aponta o que, a seu ver, é a força desse gênero:

l’autofiction, quand elle semble contester l’autobiographie, la mettre en question dans son principe — celui de la fidélité à la vérité —, est peut-être aujourd’hui la seule à en retrouver l’esprit: la tension, l’ambiguïté essentielle, la force mais aussi la fragilité constitutive²¹. (IDEM, p. 36)

Esta interpretação nos leva então ao pensamento de Manuel Alberca, estudioso espanhol que, no âmbito europeu da Autoficção, promove um movimento exocêntrico: é um dos participantes, por exemplo, do Congresso de Cerisy de 2010 - *Autofiction(s)*²² -, ao mesmo tempo que pretende expandir seu escopo para a América Latina (ALBERCA, 2006).

Nos interessa, primeiramente, sua abordagem da contradição como cerne da contingência histórica que permite o surgimento autoficcional. Assim como em nossa prerrogativa inicial, diz o autor :

El auge de la autoficción hay que situarlo justamente en el intersticio de la programada y efímera ‘muerte del autor’ pregonada en los años sesenta y del incontestable auge de la autobiografía en los setenta. Ambos fenómenos son síntomas contradictorios de nuestra época y una evidencia de sus limitaciones²³. (ALBERCA, 2008, p. 89)

¹⁹ Arnaud Schmitt é incisivo sobre essa questão: “une situation herméneutiquement très confuse, car l’autofiction représente certainement l’un des espaces génériques les plus ambigus [uma situação hermenêutica muito confusa, pois a autoficção certamente representa um dos espaços genéricos mais ambíguos]” (SCHMITT, 2007, p. 15, tradução nossa).

²⁰ “de uma crise do ideal autobiográfico, para uma nova ética da escrita” (tradução nossa).

²¹ “a autoficção, quando parece contestar a autobiografia, questionar o seu princípio — o da fidelidade à verdade — é talvez a única hoje a redescobrir o seu espírito: a tensão, a ambiguidade essencial, a força mas também a fragilidade constitutiva” (tradução nossa).

²² Disponível em sua integridade no endereço: <https://books.openedition.org/pul/3546>.

²³ “É preciso situar o auge da autoficção exatamente no interstício da programada e efêmera ‘morte do autor’ pregonada entre os anos sessenta e o auge incontestável da autobiografia nos setenta. Ambos os fenômenos são sintomas contraditórios de nossa época e uma evidência de suas limitações” (tradução nossa).

Para alastrar a noção de *sujeito ressuscitado*, aqui implicado, de Beatriz Sarlo, vale a pesquisa de Annette Wieviorka. A historiadora francesa, partindo do âmbito do Holocausto, fala de uma *era do testemunho*, reforçando a percepção de que o contraditório, o ambíguo, são partes constituintes do último século. O fim da Primeira Guerra Mundial (1914-18), “[...] when the practice of recording testimonies first became common”²⁴ (WIEVIORKA, 2006, p. XI), é o início de um processo testemunhal que tem nos anos setenta sua grande reviravolta:

Toward the end of the 1970s, the systematic collection of audiovisual testimonies began. The global context had changed. (...) Western societies had also changed, and these changes could not but affect the very nature of testimony²⁵. (WIEVIORKA, 2006, p. 96)

Desta aparente contradição surge a possibilidade exegetica do conceito. Portanto, assim como parte de seu contexto, a autoficção representaria em seus processos a contradição. O que Manuel Alberca chama de *pacto ambíguo*:

confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que sin ambages autor y personaje son la misma persona en el presente, en el pasado o en el sueño, el texto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin apenas camuflaje o con algunos elementos ficticios²⁶. (ALBERCA, 1996, p.11)

Indicações peritextuais (título, capa, orelha, exórdios, etc.) relacionados à informações paratextuais (resenhas periodísticas, críticas, notas editoriais, entrevistas) auxiliariam na construção desta lógica, onde a antítese habilitaria sua leitura. A autoficção provocaria uma *ativação do leitor* por meio de “un choque de pactos antitéticos, que desencadena la perplejidad y ambigüedad al no saber en principio a qué pacto de los dos debemos atender²⁷” (ALBERCA, 2006, p. 6). Este choque exige que o leitor participe de um

²⁴ “[...] quando primeiramente se tornou comum a prática de registro de testemunhos” (tradução nossa).

²⁵ “No final da década de 1970, iniciou-se a coleta sistemática de depoimentos audiovisuais. O contexto global havia mudado. [...] As sociedades ocidentais também mudaram, e essas mudanças não podiam deixar de afetar a própria natureza do testemunho” (tradução nossa).

²⁶ “confundir pessoa e personagem, fazer da própria pessoa um personagem, e insinuar, de forma confusa e contraditória, que esse personagem é e não é o autor. Essa ambigüidade calculada ou espontânea, irônica ou autoindulgente, conforme o caso, constitui uma das fontes da fecundidade do gênero, pois, apesar de autor e personagem serem claramente a mesma pessoa no presente, no passado ou no sonho, o texto não postula uma exegese autobiográfica, pois a realidade é apresentada como uma simulação ficcional com quase nenhuma camuflagem ou com alguns elementos ficcionais” (tradução nossa).

²⁷ “um choque de pactos antitéticos, que desencadeia perplexidade e ambigüidade por não sabermos em princípio a qual pacto devemos atender” (tradução nossa).

embate com o texto, que se responsabilize com a interpretação, ou com uma *abertura significativa do texto*, onde o significado não emerge de maneira imediata. Irônicamente, deste pacto contraditório pode situar-se a *derrisão do autor* como imanência que pretendia Barthes, talvez seu aspecto político mais relevante.

3 PERFORMANCE E AUTOFICÇÃO

Antes de avançarmos com a relação entre Autoficção e Performance, devemos tomar um pequeno desvio. Uma tentativa de caracterização da Performance se faz valer, então.

Tarefa essa de definição que não é fácil, já que a Performance é uma categoria limiar de outras práticas, sendo essa instabilidade definidora mesma, um de seus traços característicos, como apontado por Gérard Mayen:

l'instabilité de sa définition doit être rangée parmi ses traits caractéristiques. Etant une pratique, attestant d'une manière de se concevoir en artiste agissant dans le monde, la performance transgresse les catégorisations par disciplines artistiques. Elle se manifeste volontiers de manière fulgurante. Elle ne cherche surtout pas à constituer une œuvre, ni même parfois à laisser la moindre trace. L'insaisissable participerait de sa définition même²⁸. (MAYEN, 2011, sp)

Partindo, de forma geral de uma prática teatral mas, como veremos, também de outras formas artísticas, sua definição é de difícil cristalização em uma teoria concisa. Mas, mais importante, como diz Mayen: a Performance é uma arte do evasivo²⁹. Isto porque ela geralmente *parte* de outra categoria, se desenvolvendo de forma quase experimental, ou problematizadora de suas fronteiras, ela portanto problematiza sua própria categorização, advindo daí um de seus traços mais dinâmicos: “rompe[ndo] convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação” (COHEN, 2002, p. 27).

Esse estado essencial de contestação (ou controvérsia)³⁰, como coloca Marvin Carlson (2018), é o que nos aproxima definitivamente da Autoficção. Ambas são categorias artístico-literárias colocadas em dúvida (ou contestação) quanto a seus registros epistemológicos, ao mesmo tempo que contestam, colocando em dúvida, seus avatares principais: de um lado autor/personagem, colocando uma sombra sobre a própria noção de Ficção; por outro, artista/obra, obscurecendo a noção de Teatralidade.

²⁸ “a instabilidade de sua definição deve ser classificada entre seus traços característicos. Sendo uma prática, atestando uma forma de se conceber como artista atuando no mundo, a performance transgride as categorizações das disciplinas artísticas. Ela voluntariamente se manifesta de uma maneira deslumbrante. Acima de tudo, ela não procura constituir uma obra, nem mesmo às vezes deixar o menor rastro. O elusivo participaria de sua própria definição” (tradução nossa).

²⁹ “performance is not a formalism. It rejects form, which is immobility, and opts, instead, for discontinuity and slippage [performance não é um formalismo. Rejeita a forma, que é imobilidade, e opta, em vez disso, pela descontinuidade e pelo deslize]” (FÉRAL; LYONS, 1982, p. 175, tradução nossa).

³⁰ “essential contestedness of performance [condição essencialmente contestatória da performance]” (CARLSON, 2018, p. 13, tradução nossa).

3.1 FUNDAMENTOS ESSENCIAIS DA PERFORMANCE

Mas antes de perturbar qualquer tipo de definição, devemos seguir com uma tentativa de definição mais clara, apesar de tarefa não fácil.

Paul Zumthor (2007), no seu estudo sobre Performance, tenta clarificar a questão por uma via primária: a teatralidade. Zumthor (2007) passa a descrever uma cena onde alguém fuma dentro de um vagão de trem. Alguém, demonstrando incômodo com o fato, arranca seu cigarro e lhe agride de forma violenta. As pessoas no vagão observam, estupefatas, a ação como um acontecimento; mas alguém, no meio da multidão, sabe que se trata de um fato ensaiado para uma campanha antitabagista.

Para o autor, não existe teatralidade para os espectadores-passageiros, desconhecedores das intenções dos *performers*. Já para o espectador conhecedor do intento, sim. Explica Zumthor (2007):

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2007, p. 41)

Essa *audição performativa* (ZUMTHOR, 2007, p. 42) seria uma das condições básicas para a teatralidade. É interessante notar, nessa *audição*, essa forma sensível de atestação, uma das categorias essenciais da Performance: o que Frazer Ward (2012) chama de *ativação do espectador*. O autor, aponta este como um dos três pilares da Performance: ao lado de *presença e duração*³¹.

Josette Féral (1982) tem uma visão similar à de Ward (2012). Ambos reconhecem, cada um a sua maneira, a centralidade de dois aspectos: o artista performático através de seu corpo/presença, além da relação crucial entre expectador e obra. Diz Féral, em texto escrito conjuntamente com Terese Lyons, sobre os fundamentos essenciais de toda performance:

They are first, the manipulation to which performance subjects the performer's body - a fundamental and indispensable element of any performing act; second, the manipulation of space, which the performer empties out and then carves up and inhabits in its tiniest nooks and crannies; and finally, the relation that performance institutes between the artist and the spectators, between the spectators and the work of art, and between the work of art and the artist³² (FÉRAL; LYONS, 1982, p. 171).

³¹ “The specifically art-historical reception of performance art circles three main elements: presence, the activation of the viewer, and duration [A recepção especificamente artística-histórica da performance gira em torno de três elementos: presença, a ativação do espectador e duração]” (WARD, 2012, p. 9, tradução nossa).

³² “São eles, em primeiro lugar, a manipulação à qual a performance submete o corpo do performer - elemento fundamental e indispensável de qualquer ato performático; segundo, a manipulação do espaço, que o performer

O único ponto de diferença entre os dois autores se dá, em Ward (2012), na *duração*; e, em Féral (1982), na *manipulação do espaço*. Apesar de diferentes perspectivas, ambos os pontos se relacionam à técnica performática, mais que a uma *ontologia*. Resumidamente: a *duração* se opõe à fixidez das categorias de Arte tradicionais (a Pintura seria o melhor exemplo), mas não apenas isso, a *duração* como acontecimento representado no espaço-tempo, definido em um momento específico de execução da obra; a *manipulação do espaço* pode ser entendida como a antítese, novamente, da fixidez destas mesmas categorias – o quadro ou tela, na Pintura, Fotografia e Cinema; o palco, a cenografia, no Cinema e Teatro. Ambas se referem ao momento de *execução da obra*, podendo, portanto, participar do mesmo ensejo classificatório.

O uso de *ontologia* não é fortuito. Peggy Phelan (1997) escreve um dos textos seminiais sobre o tema, ainda na década de 1990, *Ontologia da Performance*. Nele, percebemos uma espécie de conformidade cambaleante entre os fundamentos aqui tratados, nos ajudando a estabelecer uma possível fronteira.

Phelan abre seu estudo com a seguinte máxima: “A única vida da performance dá-se no presente” (1997, p. 171). É no *aqui-e- agora* que a execução da Performance se concretiza, tendo como ponto de contato a única possibilidade de realização da obra: o *sujeito* em presença, interrelacionado. O dêitico em destaque nos serve para localizarmos, apesar de não explícito por Phelan (1997), sua concordância (em partes) com os autores supracitados: o momento de *execução da obra* é somente possível através da especificidade espaço-temporal imediata da sua produção.

Neste momento, a teoria de Phelan (1997) se aprofunda: já que o *presente* é a única temporalidade possível da Performance, o registro se tornaria uma de suas antíteses. O *pretérito perfeito* possibilitado pela documentação, seria uma espécie de morte, um apagamento do *Ser* da arte performática:

A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; no exacto momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjectividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desapareição [...] A prova documental de uma performance funciona assim

esvazia e depois esculpe e habita em seus menores cantos e recantos; e, finalmente, a relação que a performance institui entre o artista e os espectadores, entre os espectadores e a obra de arte, e entre a obra de arte e o artista” (tradução nossa).

como uma espora cravada na memória, um incitamento à memória para se tornar presente. (PHELAN, 1997, p. 171).

A visão romântica-radical de uma arte performática esquiva a ponto do desaparecimento, que existe como momento único, irreproduzível, traz problemas claros: o primeiro, uma suposta elitização de uma arte passível de ser vista por poucos selecionados; o segundo, bastante irônico, é que tal afirmação impossibilita o estudo da matéria mesma de que trata o texto – já que o mesmo conduziria ao apagamento de seu próprio objeto; o terceiro é talvez o indício mais forte da inviabilidade de tal conclusão: a própria Performance em seu momento de execução. Dois exemplos são seminais para tal desvelamento: *One Year Performance 1980–1981 (time clock piece)*, de Tehching Hsieh, e as *Aktions*, com exceção da primeira (*Aktion Hochzeit*), de Rudolf Schwarzkogler.

Tehching Hsieh (1950-), artista performático de origem taiwanesa, chega em Nova York na década de 1970, trabalhando como lavador de pratos, entre outras funções típicas de jovem imigrante. Em 1980, em casa, sem trabalho, Hsieh instala um relógio-ponto em seu apartamento e decide bater o ponto religiosamente de hora em hora, sem folgas, dia a dia, por um ano. O registro dos pontos ficou catalogado, assim como fotos tiradas pelo próprio *performer* em cada uma das horas (Figura 1). A obra apresentada ao público:

displays the documentary evidence of that work: 365 punch cards, 365 film strips, showing an increasingly long-haired and bleary-eyed Hsieh, the plain grey uniform he wore, a 16mm movie he made, compressing the year into six minutes, witness statements attesting to his strict routine and the time clock³³. (MARKS, 2014, sp)

³³ “exibe a evidência documental desse trabalho: 365 cartões perfurados, 365 tiras de filme, mostrando um Hsieh cada vez mais de cabelos compridos e olhos turvos, o uniforme cinza liso que ele usava, um filme de 16 mm que ele fez, comprimindo o ano em seis minutos, depoimentos de testemunhas atestando sua rotina estrita e o relógio de ponto” (tradução nossa).

Figura 1: Tehching Hsieh: One Year Performance 1980-1981



Fonte: ARTS HUB, 2014.

Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), performer austríaco integrante do Actionismo Vienense (Wiener Aktionsgruppe), tem uma história curta na performance: começando em 1965 com *Aktion Hochzeit*, o jovem artista desenvolveu apenas seis obras performáticas. Com *Hochzeit* (Casamento), Schwarzkogler participa ativamente da ação, assim como uma modelo vestida de noiva que, para o horror ou deleite da pequena audiência, recebia diversos tipos de agressões, seja tendo seu vestido rasgado, seja tendo tinta jogada em seu rosto com uma intensidade acima do prudente (Figura 2).

Figura 2: Performance *Hochzeit* de Rudolf Schwarzkogler, 1965



Fonte: RUDOLF..., 2016.

Esta *aktion*, sua primeira, foi a única apresentada em frente a um público, que foi vetado nas ações subsequentes. Segundo Elizabeth Manchester, na página do Tate Museum, onde estão catalogadas algumas das fotografias das performances em questão, “Schwarzkogler found it so distracting that he staged all subsequent actions purely for the camera³⁴” (2003, sp). Todas as outras cinco *aktionen* do artista foram feitas sem público, completamente voltadas ao objetivo de serem capturadas por registro fotográfico, com total controle da encenação e estética das fotos: todas as fotografias foram, após *Aktion Hochzeit*, registradas em preto e branco e, com exceção da 4ª, todas exclusivamente captadas por Ludwig Hoffenreich. Além disso, na 3ª *Aktion*, sua mais controversa, onde é encenada uma castração³⁵, Schwarzkogler nem mesmo aparece, sendo seu amigo artista Heinz Cibulka o modelo disfarçado das fotos.

Tanto Tehching Hsieh quanto Rudolf Schwarzkogler mostram a força de suas performances através do registro, ao contrário do estabelecido por Phelan. Hsieh, no intento de demonstrar a passagem do tempo e a resiliência humana frente a sua grandeza, tem nos registros a possibilidade de abarcar sua tarefa de Sísifo em sua totalidade. Hsieh apresenta assim a seu público diferentes temporalidades, que só são possíveis graças a estes documentos: primeiramente a temporalidade mais abrangente, o ano que se passou, em frente à absurda tarefa de sua regulação pelas horas – o artista representa essa passagem do tempo em presença; depois, a temporalidade mais imediata da obra, o momento do instante da percepção da imagem – as fotos lado a lado, apresentando todas as horas passadas em uma só vez; por último, a projeção de todas as fotos em aproximadamente seis minutos, é a temporalidade da efemeridade da ação transcorrida – assim como representa a *edição*, que junto à disposição dos registros, desvela a Obra.

Schwarzkogler, quando abdica do público em função de sua obra, demonstra também a importância da *edição* para a Performance. Mas sua 3ª *Aktion* (Figura 3) mostra além da possibilidade de expansão da obra por uma recepção posterior, ela mostra a possibilidade de

³⁴ “Schwarzkogler achou tão perturbador que encenou todas as ações subsequentes puramente para a camera” (tradução nossa).

³⁵ “Only Cibulka appears in the 3rd Action. New elements include the whitening of Cibulka’s body and face with some kind of cosmetic, and the introduction of a bundle of snaky black cord and a board covered in a white sheet on which Cibulka lies, first naked with his penis bandaged and white lines drawn on his limbs and chest and then partially wrapped in bandages like a mummy [Apenas Cibulka aparece na Terceira Ação. Novos elementos incluem o clareamento do corpo e do rosto de Cibulka com algum tipo de cosmético, e a introdução de um feixe de cordão preto e uma tábua coberta por um lençol branco sobre o qual Cibulka se deita, primeiro nu com o pênis enfaixado e linhas brancas desenhadas seus membros e peito e, em seguida, parcialmente envolto em bandagens como uma múmia]” (MANCHESTER, 2003, sp, tradução nossa).

uma *presença problemática*. Explico: em 1969 Schwarzkogler falece de uma queda de seu apartamento, em um possível suicídio aos 29anos. Em 1972, na Documenta 5 de Kassel, parte de sua obra é mostrada em homenagem, maior parte dessa obra inédita. Robert Hughes, crítico de arte e colunista da *Time Magazine*, fica chocado com a obra do jovem artista, em especial sua 3ª *Aktion*. Hugues escreve então seu famoso ensaio *The fall of the avant-garde* no mesmo ano, onde ele usa a performance para demonstrar, sob seu ponto de vista, que a arte tradicional estava em seus últimos suspiros. Nesse intento, o colunista da *Times* usa de uma série de colocações errôneas e maldosas; sua ilação central: Schwarzkogler havia se suicidado em decorrência da castração que haveria registrado em sua obra³⁶.

Figura 3: 3ª Aktion de Schwarzkogler, 1965



Fonte: ARTSY, s/d.

Os absurdos de Robert Hughes poderiam fazer parte apenas de uma ilusão mitômana de um crítico de arte ultrapassado. Mas não é bem o que aconteceu, em 1989, Henry Sayre,

³⁶ São diversas as colocações neste sentido: “Those interested in the fate of the avant-garde should reflect on a Viennese artist named Rudolf Schwarzkogler. His achievement (and limited though it may be, it cannot be taken from him; he died, a martyr to his art, in 1969 at the age of 29) was to become the Vincent Van Gogh of body art. [...] Schwarzkogler seems to have deduced that what really counts is not the application of paint, but the removal of surplus flesh. So he proceeded, inch by inch, to amputate his own penis, while a photographer recorded the act as an art event. [...] Successive acts of self-amputation finally did Schwarzkogler in. [...] Schwarzkogler's self-editing [Os interessados no destino da vanguarda devem refletir sobre um artista vienense chamado Rudolf Schwarzkogler. Sua conquista (e por mais limitada que seja, não pode ser tirada dele; ele morreu, um mártir de sua arte, em 1969, aos 29 anos) foi se tornar o Vincent Van Gogh da arte corporal. [...] Schwarzkogler parece ter deduzido que o que realmente conta não é a aplicação de tinta, mas a remoção do excesso de carne. Então ele procedeu, centímetro a centímetro, a amputar seu próprio pênis, enquanto um fotógrafo registrava o ato como um evento artístico. [...] Ato sucessivos de auto-amputação finalmente fizeram Schwarzkogler colapsar. [...] Autoedição de Schwarzkogler]” (HUGHES, 1972, p. 2, tradução nossa).

especialista justamente no assunto, publica *The Object of Performance*. Logo no início do seu estudo, Sayre acaba reproduzindo, de maneira legitimadora, o discurso da auto-amputação: “the photographic record asserted itself most horribly in the documentation, exhibited at Kassel in 1972, of Rudolf Schwarzkogler’s 1969 piece by piece amputation of his own penis³⁷” (SAYRE, 1992, p. 2); e nem mesmo Jorge Glusberg escapou de tal enunciado: “Brus, Mühl e Schwarzkogler se infligiam feridas e mutilações (Schwarzkogler morreu em 1969, com 29 anos, em consequência disto)” (GLUSBERG, 2005, p. 39).

A *presença problemática* do artista surge justamente da atitude de provocação-confusão deliberada. Atenta para isso, Germaine Greer, crítica de arte que participou de muitas performances, inclusive de integrantes do Actionismo:

The most sinister aspect of the story is that the photographs were faked; the thing being sliced was not Schwarzkogler's penis but a replica made of clay. What the viewers of the work were excited by was their mistaken belief that they were witnessing a potentially fatal self-mutilation. Schwarzkogler's confederates at Aktionismus have taken care ever since not to dispel the illusion³⁸. (GREER, 2008, sp.)

As performances citadas enriquecem as discussões apresentadas pela sua riqueza, mas também pelo seu avesso. Como Diana Taylor (2016, p. 6) disse: “Performance is not always about art. It’s a wide-ranging and difficult practice to define and holds many, at times conflicting, meanings and possibilities³⁹”.

3.2 PROVOCAÇÃO E POLÍTICA

Acompanhando a análise da *presença* que se apresenta *problemática* na arte performática, daremos sequencia à nossa análise em uma de suas características mais marcantes, a *provocação*.

Como aponta Hans-Thies Lehmann, teórico que definiu o termo *teatro pós-dramático*, o qual é encompasado pela Performance: “o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem”

³⁷ “O registro fotográfico afirmou-se mais horrivelmente na documentação, exibida em Kassel em 1972, da amputação, peça por peça, do próprio pênis de Rudolf Schwarzkogler em 1969” (tradução nossa).

³⁸ “O aspecto mais sinistro da história é que as fotografias foram armadas; a coisa que estava sendo cortada não era o pênis de Schwarzkogler, mas uma réplica feita de barro. O que os espectadores da obra ficaram entusiasmados foi a crença equivocada de que estavam testemunhando uma automutilação potencialmente fatal. Os confederados de Schwarzkogler no Aktionismus tomaram cuidado desde então para não dissipar essa ilusão” (tradução nossa).

³⁹ “Performance nem sempre é sobre arte. É uma prática abrangente e difícil de definir e contém muitos, às vezes conflitantes, significados e possibilidades” (tradução nossa).

(LEHMANN, 2007, p. 225). Então, não é apenas a *presença*, a *manipulação à qual a performance submete o corpo do performer*⁴⁰, mas a forma como essa manipulação é feita, com quais intenções.

Adolphe Appia, grande dramaturgo moderno, já havia, em 1921, afirmado a importância do *corpo* para a arte dramática, colocando-o mesmo como condição existencial do Teatro como modalidade artística⁴¹. A performance se desenvolve desde os anos 1950 em um ambiente de experimentação constante, herdeira da contestação das vanguardas europeias dos anos 20 (FÉRAL; LYONS, 1982), onde a inconformidade era um ato político (mesmo que desvirtuado).

Renato Cohen resumiu a intenção contestadora da Performance da seguinte maneira:

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição. (COHEN, 2002, p. 45-46)

Essa característica de não fruição, pode ser vista historicamente, e sua função é clara: “chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura” (GOLDBERG, 2006, p. VIII). Por isso dizemos que a Performance é, mesmo que de maneira torta, política: está em sua essência a intenção de provocar reavaliações.

Os anos 70 podem ser considerados os anos de início da Performance em sua forma artística, é nesse período que haverá um crescimento exponencial da prática. Os melhores exemplos de tal momento serão Chris Burden e Marina Abramović.

Chris Burden (1946-2015), já bastante conhecido em 1975, resolve fazer uma performance intitulada *Doomed* (Condenado) no Museu de Arte Contemporânea de Chicago. Consistia de três elementos: um relógio de parede, uma placa de vidro encostada à parede, e Burden, deitado no vão da placa de vidro. Suas indicações seguiam: ficaria deitado, sem se mover, à vista de todos, indefinidamente; a apresentação acabaria quando houvesse interação disruptiva de algum dos três elementos. Os visitantes, respeitosos das regras da peça, observaram passivamente o *performer* deitado, imóvel em seu vão, assim como os

⁴⁰ Como já citado anteriormente de Féral e Lyons: “the manipulation to which performance subjects the performer's body” (1982, p. 171).

⁴¹ “O corpo do actor, vivo e móvel, é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música), a arte dramática deixa de existir; o actor é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na acção. Numa das mãos, o actor apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois, reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática” (APPIA, ca. 1959, p. 32-33).

funcionários do museu. Dennis O'Shea, funcionário do museu que acompanhou do início, além de se preocupar em registrar a performance, decidiu, por preocupação, colocar uma jarra de água dentro do espaço de Burden, depois de 45 horas e 10 minutos de performance. Burden se levantou imediatamente, finalizando sua obra⁴².

Figura 4: Performance *Doomed* de Chris Burden, 1975



Fonte: PUETZ, 2015.

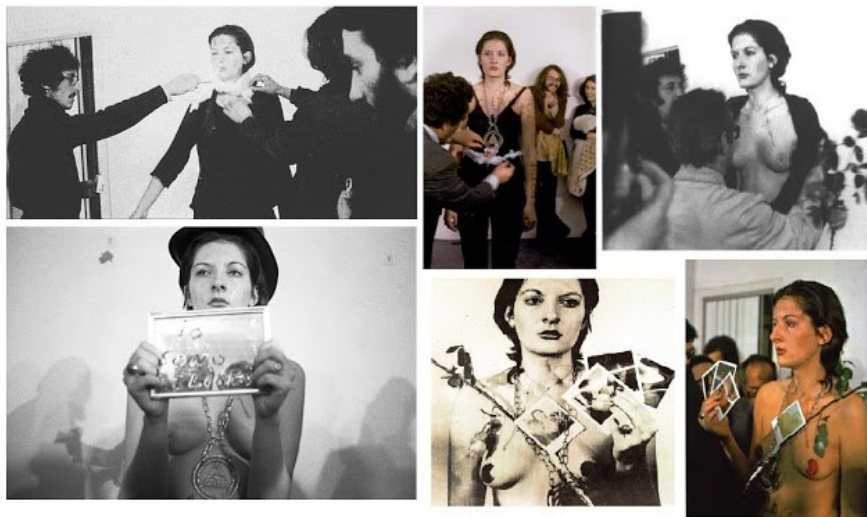
Burden se colocou em perigo, à mercê da passividade voyeurística do público, tal qual *um artista da fome* de Kafka. Sua intenção era o teste: o público e os funcionários respeitariam a Obra, a vontade do artista, acima da segurança do Ser Humano que preparava-se para definhar aos olhos de todos? Burden já havia corrido riscos em suas performances: em 1971, com *Shoot*, Burden foi alvejado por uma bala no braço, indo diretamente para o hospital; em *Through the Night Softly* (1973), o artista se arrastou, seminudo, em um chão coberto de vidros quebrados; em *Trans-fixed*, de 1974, Burden se crucificou em um Fusca, com pregos de verdade. O perigo não é um conceito novo para Burden, mas, com *Doomed*, não é mais o artista que está no controle, é o público.

Marina Abramović (1946 -) foi mais além em sua obra. Em *Rhythm 0*, de 1974, Abramović foi ao Studio Morra, em Nápoles, com 72 itens (entre canetas, tesouras, correntes, até um revólver) e uma indicação: ali estavam todos aqueles itens para serem usados pelo público, de forma indiscriminada e sem consequências, sendo a própria *performer* um dos itens. Assim, ela encorajou os participantes a fazerem o que bem entendessem com ela, que

⁴² Descrição da Performance pode ser encontrada no artigo de Michelle Puetz (2015), na página do mesmo MCA de Chicago.

não esboçaria qualquer sinal de luta. Pelos relatos (SPECTOR, s.d.), tudo começou de maneira tímida, com o público utilizando itens aleatórios, em forma de teste, analisando a artista, tocando nela. A situação, conforme avançava, e Abramović não reagia, como prometido, foi ficando mais caótica. Participantes partiram para itens de corte, rasgando a roupa da artista, passando a mão em seu corpo indiscriminadamente, ameaçando violência física e sexual. A performance acabou depois que a segurança de Abramović foi completamente comprometida, alguns membros do grupo pegaram as facas à disposição e passaram a cortar a performer, ao ponto de passarem a faca no seu pescoço.

Figura 5: Performance *Rhythm 0* de Marina Abramović



Fonte: MARINA..., 2015.

Assim como Burden, Abramović se colocou à disposição de seu público, para chegar às consequências máximas de suas ações; por um lado, a inação, por outro, a violência bárbara. Essas performances colocam em questão algo que vai além da Arte: o limite ético da sociedade que consome apaziguadamente seus produtos culturais. Ward (2012) coloca a questão de forma direta: “The unforgiving implication of their work is that there are no innocent bystanders⁴³ (WARD, 2012, p. 4)”, não há espectadores inocentes.

⁴³ “A impiedosa implicação de seu trabalho é que não há espectadores inocentes” (tradução nossa).

3.3 AUTOFICÇÃO E PERFORMANCE BRASILEIRA

Os anos 70 foram férteis no campo dessacralizador da Literatura, assim como da Arte representativa em geral. A procura do embate teórico e o esfumaçamento dos limites epistemológicos parecem ter dado frutos tanto no surgimento da Autoficção, quanto da Performance. Ambas apresentam muito mais em comum do que parece à primeira vista: suas definições de difícil apreensão, muitas vezes contraditórias em sua essência, abrem a possibilidade para uma exploração caótica de seus entornos, abrindo um espaço fértil para a criatividade de seus autores/artistas; a provocação parece ser outro ponto em comum, apesar de que não tão explorado na literatura (talvez pela própria característica de seu público, mais contido em leituras de fruição); pontos históricos em comum também se aproximam, ambos surgem em um período semelhante, com amplos exemplos de obras similares pré-conceitualização, chegando a períodos anteriores ao Moderno. Mas para além destes pontos de contato imediatos, ambos podem ser encontrados em relação em nossa crítica local.

A teoria da autoficção, apesar de bastante disseminada no mundo, continua bastante francófona. Talvez por causa de sua origem e seus primeiros colóquios e estudos terem sido realizados na França. Apesar disso, Brasil e Argentina tem feito estudos importantes para o melhor entendimento dessa prática; não só pela demanda diferente de leitura daquela realizada na Europa, pelas próprias idiossincrasias e particularidades da literatura e contexto sul-americano, mas uma perspectiva nova se mostra para a teoria como um todo: a perspectiva da *performance*.

3.3.1 O EU COMO SINTOMA

A crítica argentino-brasileira Diana Klinger⁴⁴, apresenta um quadro da cultura midiática para entendermos a visibilidade “da escrita de si como ‘sintoma’ da época atual (KLINGER, 2008, p. 13)”:

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. Uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico. (KLINGER, 2008, p. 13-14)

⁴⁴ Professora Associada de Teoria Literária da Universidade Federal Fluminense desde 2009.

Essa visibilidade do privado, de um “show do eu”, como aponta Paula Sibilia (2016), resgata o sujeito de forma imediata, não-crítica, transformando a intimidade em exterioridade de performatividades rasas. A narrativa vem então, como resposta a essa lógica exteriorizante. Como demonstra Klinger,

O “retorno do autor” – a auto-referência da primeira pessoa autobiográfica na narrativa contemporânea – talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito. “Retorno” remeteria assim não apenas ao devir temporal, mas especialmente ao sentido freudiano de *Wiederkehr*, de reaparição do recalcado. Parto, então, da hipótese de que essas narrativas contemporâneas respondem ao mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito. (KLINGER, 2008, p. 18)

A autoficção estaria inscrita no coração do paradoxo contemporâneo: o falar de si impossibilitado, reconhecidamente, de exprimir a “verdade” na escrita. É então nesse paradoxo ontológico, de desnaturalização do sujeito, que reside a *performance*.

O sujeito imediato da escrita em primeira pessoa sobrevém então simultaneamente à escrita, sem possibilidade de um olhar ponderado de si, “a enunciação e o enunciado não estão separados por um necessário intervalo, mas são simultâneos (DOUBROVSKY, 2014, p. 216)”. Seria preciso então que esse mesmo sujeito, para fim de se colocar em questão, dramatize a si mesmo: “O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador” (KLINGER, 2008, p. 25). Convivem, segundo Klinger, tanto na autoficção como na performance, o escritor-ator e o personagem-autor, uma construção que se posiciona no sujeito e uma execução que se descobre criadora.

Esse sujeito duplo, que pode ser entendido como portador da *presença problemática* já elaborada, parece estar mesmo no coração da Performance, no que Julian Olf chama de *dialética da ambivalência*:

modern performance theory embraces a running debate on the simultaneous (and paradoxical) needs for control and improvisation, artifact and life. At the core the modernist paradox lies a phenomenological pleonasm: the need to employ "the real" in order to re-present "the real." If man is, as Appia called him, "reality itself," then how is one to go about using a living actor in the service of representing a reality as compelling as his own reality? Is it possible both to be and to pretend to be - not alternately but simultaneously?⁴⁵ (OLF, 1981, p. 34)

⁴⁵ “a moderna teoria da performance abraça um debate contínuo sobre as necessidades simultâneas (e paradoxais) de controle e improvisação, artefato e vida. No cerne do paradoxo modernista está um pleonasm fenomenológico: a necessidade de empregar "o real" para representar "o real". Se o homem é, como Appia o chamava, "a própria realidade", então como usar um ator vivo a serviço de representar uma realidade tão convincente quanto a sua própria realidade? É possível ser e fingir ser - não alternadamente, mas simultaneamente?” (tradução nossa).

No texto autoficcional, assim como na performance, é possível *ser* ao mesmo tempo em que se *finje ser*?

3.3.2 PARADOXO COMO JOGO

Graciela Ravetti, outra argentina com uma ligação forte com o Brasil⁴⁶, considera que a escrita como performance precisa impor o corpo,

nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados. (RAVETTI, 2002, p. 61-62)

Somente assim, com o jogo, que o autor incorpora a literatura em sua performance; assumindo seu ponto de contato com o paradoxo, o autor realiza a teatralização e, subsequentemente, realiza a agitação política que a performance traz à luz. Agora, como isso se realizaria:

a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p. 47)

A performance, para Ravetti, tem esse papel: subtrair da vida o que ela tem de jogo.

Luciene Azevedo⁴⁷ (2007), por fim, brinca com a noção de função-autor foucaultiana. O lugar do autor, para ela, seria entendido “não como origem do discurso, como causa estabilizadora de seus sentidos, mas como produto, resultado” (AZEVEDO, 2007, p. 135). Para Azevedo, a instância autoral nunca sumiu, mesmo com seu esvaziamento; prova disso seria que “a figura do autor permanece como presença (seja como princípio autorizado a esclarecer dúvidas que nascem no texto, seja pela identidade que se traça entre vida e obra) e como problema (AZEVEDO, 2007, p. 136)”. Justamente essa permanência, como presença e como problema, que está no centro da pesquisa da autoficção como performance, e faz a ligação com o pacto contraditório da teoria francesa.

⁴⁶ Ravetti lecionou Estudos Literários na Faculdade de Letras da UFMG de 1992 até seu falecimento, em 2021.

⁴⁷ Professora de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia desde 2009.

4 CONCLUSÃO

A Autoficção, no contexto explorado a partir das autoras estudadas (Klinger [2008], Ravetti [2002] e Azevedo [2007]), parece nos levar a novos caminhos teóricos interessantes quando associada à Performance. Uma leitura mais rasa de tal fenômeno literário nos leva ao fácil cerceamento metodológico da primeira crítica francesa: dentro desta compreensão, a Autoficção se enquadra dentro dos binarismos *obra-vida*, *biografia-ficção*. Por isso, recebemos com entusiasmo obras como as de Hélène Jaccomard (1993), Mounir Laouyen (s.d.) e Thomás Régnier (2008), pois, apesar de não expandirem o horizonte teórico autoficcional, colocam em questão a sua própria condição, sua própria genealogia.

Então, no hemisfério sul da América, surge algo diferente. A teoria se engessa e aprofunda-se a partir dos “clássicos modernos” da autoficção europeia; mas na América Latina, diferentemente, aparece em maior número uma coincidência *autor-narrador-personagem* que implode toda a estrutura epistemológica autoficcional. São as obras, vistas aqui, de Marcelo Mirisola, Ricardo Lísias, César Aira, Lourenço Mutarelli. Claro que existem obras como a de Michel Houellebecq na França, que em *O Mapa e o Território* se retrata nominalmente no romance como personagem secundário⁴⁸, assim como existem no Brasil obras como a de Bernardo Kucinski, Cristóvão Tezza e Julian Fuks, onde não há embate possível em relação à teoria autoficcional.

Uma proposta de estudo, a partir dessa perspectiva da Performance, poderia ser atinente para essa fratura ideária: de um lado uma literatura apaziguada com a Autoficção como descrita, preocupada no enredo e no modo de contar; de outro, uma literatura problemática, problematizadora e, esta sim, *performática*.

A literatura de Ricardo Lísias, pincelada aqui, seria de ótimo aproveitamento. Lísias é conhecido por seus romances autoficcionais, *O Céu dos Suicidas* (2012), e *Divórcio* (2013). Parecem ambas as obras regulares dentro de uma autoficção apaziguada, ajustada em sua pele. Mas um olhar um pouco mais atento nos leva a verdadeira natureza de sua obra: o *jogo*, a *provocação*. Olhando apenas o critério onomástico percebemos sua intenção. *Divórcio* é bastante retilíneo nesse aspecto, nome e personagem reconhecível com o autor, conferem. Em *O Céu dos Suicidas* a coisa muda, já que Ricardo Lísias, esse é o nome do personagem, dito

⁴⁸ Ou como no filme *O Sequestro de Michel Houellebecq*, de 2014, onde o próprio Houellebecq aparece sendo sequestrado, de maneira bastante realista. E aqui poderíamos entrar novamente na Performance, já que no lançamento do teaser do filme, foi mostrada apenas a cena de sequestro; o que seria banal, não fosse o próprio autor, que havia desaparecido no período, dando a impressão de verdadeiro o que havia se passado em filme.

por extenso apenas uma vez⁴⁹ em todo o romance, não confere com uma compatibilidade total do autor: no livro, Lísias é historiador, ex-colecionador de antiguidades. O jogo se aprofunda quando olharmos seus contos, principalmente os compilados em *Concentração e outros contos* (2015). Em “Fisiologia da Família”, Ricardo é o nome do personagem, seu irmão mora na Austrália, seu bisavô veio para São Paulo em 1940, fugindo do Líbano; todos fatos reconhecíveis da vida do autor, que faz questão de citar em diversas estórias; para não gerar dúvida, há no conto uma foto de Lísias criança (claramente reconhecível) com seu avô; o detalhe é que este Lísias é novamente “historiador de arquivos” (LÍSIAS, 2015, p. 157) e homossexual, afastando novamente a figura real do autor. Em “Tólia” (p. 63-76) e em “Autoficção” (77-90), o autor continua com sua trama: em ambos os contos Lísias-personagem é o escritor de seus livros reais, deixando nenhuma sombra de dúvida quanto a sua identidade, mas em ambos Lísias-personagem parou de escrever para, no primeiro conto, se reaproximar do Xadrez e participar de uma seita bizarra; e, no segundo, para dar um golpe no mundo artístico, foragir-se na Suíça e seduzir a repórter que vai lhe entrevistar.

Lógico que poderíamos seguir apenas neste critério onomástico por muito tempo, outros critérios também são embaralhados neste vai-e-vem, mas não cabe tal aprofundamento nesta conclusão.

Claro que a aproximação desenvolvida por Klinger (2008), Ravetti (2002) e Azevedo (2007) com a Performance não dá conta de abarcar toda a autoficção. Esta é uma crítica que se poderia fazer a suas análises, que acabam sendo totalizantes em cima de gêneros tão arredios como autoficção e performance. Mas estas análises dão um sopro de ar novo em uma teoria que se enrijecia há tanto tempo, sendo importantíssimas para futuras pesquisas, como a esboçada pela obra de Lísias.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. *¿Este (no) soy yo?: Identidad y autoficción*. Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo, [s. l.], n. 25, p. 89-100, 2008.

_____. *¿Existe la autoficción hispanoamericana?*. Cuadernos del CILHA, [s. l.], ano 7, n. 7-8, p. 115-134, 2006.

⁴⁹ “Logo avistei meu parente. Por trás de uma mesa, ele acenou e depois me chamou pelo nome: — Ricardo Lísias” (LÍSIAS, 2012, p. 119).

_____. El pacto ambiguo. Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, Universitat de Barcelona, n. 1, p. 9-18, 1996.

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Tradução: Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, [ca. 1959].

ARTS HUB. *Tehching Hsieh: One Year Performance 1980-1981*. 7 maio 2014. Disponível em: <https://www.artshub.com.au/news/reviews/tehching-hsieh-one-year-performance-1980-1981-243513-2326032/>. Acesso em: 27 jul. 2022.

ARTSY. 3. *Aktion, 1965*. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/rudolf-schwarzkogler-3-aktion-6>. Acesso em: 27 jul. 2022.

AZEVEDO, Luciene. *Autoria e performance*. Revista de Letras, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.

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

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 3. ed. New York and London: Routledge, 2018.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

DOUBROVSKY, Serge. “L’autofiction selon Doubrovsky”. In: VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005 *apud* FAEDRICH (2016).

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. *Autoficção: um percurso teórico*. Criação & Crítica, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.

_____. *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea*. Itinerários, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan/jun. 2015.

FÉRAL, Josette; LYONS, Terese. Performance and Theatricality: the subject demystified. *Modern Drama*, Toronto, n. 25 (1), p. 170-181, 1982.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e Escritos, Vol. III)*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREER, Germaine. Artists' self-mutilation is dull. *The Guardian*, Londres, 11 fev. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2008/feb/11/artistsselfmutilationisdull>. Acesso em: 20 abr. 2022.

GUSDORF, Georges. Conditions and limits of autobiography. *In*: OLNEY, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 28-48.

HIDALGO, Luciana. *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas*. ALEA, Rio de Janeiro, v. 15/1, p. 218-231, jan.-jun. 2013.

HUGHES, Robert. The Decline and Fall of the Avant-Garde. *TIME*, 18 dez. 1972. Time Essay, p. 1-4. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,945209,00.html>. Acesso em: 12 jan. 2022.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève: Droz, 1993.

KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.12, p. 11-30, 2008.

LAOUYEN, Mounir. *L'autofiction: une réception problématique*. Colloque en ligne: Frontières de la fiction, (s.d.). Paris: Fabula. Disponível em: https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/208.php>. Acesso em: 26 mai 2021.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Autoficções & Cia. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *Concentração: e outros contos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

_____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

_____. Eu sou normal. *Scriptorium*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 84-100, jul.-dez.. 2015.

_____. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

MANCHESTER, Elizabeth. Rudolf Schwarzkogler 3rd Action. *Tate*, Londres, set 2003. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848>. Acesso em: 11 abr. 2022.

MARINA Abramovic – A arte de desafiar os próprios limites. *ARTEVERSA*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/marina-abramovic/>. Acesso em 3 ago. 2022.

MARKS, Kathy. Tehching Hsieh: the man who didn't go to bed for a year. *The Guardian*, Londres, 30 abr. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/apr/30/tehching-hsieh-the-man-who-didnt-go-to-bed-for-a-year>. Acesso em: 2 maio 2022.

MAYEN, Gérard. Qu'est-ce que la performance?. *Centre Pompidou*, 2011. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLF, Julian M. Acting and Being: Some thoughts about metaphysics and modern performance theory. *Theatre Journal*, Baltimore, Maryland, v. 33, n. 1, p. 34-45, mar. 1981.

PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

PUETZ, Michelle. In Support of Uncertainty: Chris Burden's Doomed. *Museum of Contemporary Art Chicago*, Chicago, 12 maio 2015. Disponível em: <https://mcachicago.org/publications/blog/2015/05/in-support-of-uncertainty-chris-burdens-doomed>. Acesso em: 11 abr. 2022.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68.

RÉGNIER, Thomás. *De l'autobiographie à l'autofiction: une genealogie paradoxale*. Klincksieck: Revue de littérature comparée, Paris, n. 325, p. 33-36, 2008/1.

RUDOLF Schwarzkogler – automutilação e os limites da body art. Tópico especial vídeo-arte: Blog da disciplina – prof. Aline Couri HA EBA UFRJ. 4 fev. 2016. Disponível em: <https://topicoespecialvideoarte.wordpress.com/2016/02/04/in-progress-rudolf-schwarzkogler-automutilacao-e-os-limites-da-body-art/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAYRE, Henry M. *The object of performance: The American avant-garde since 1970*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1992.

SCHMITT, Arnaud. *La perspective de l'autonarration*. Poétique, Bordéus - França, n. 149, p. 15-29, fev. 2007.

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

SPECTOR, Nancy. Marina Abramović: Rhythm 0. *Guggenheim Museum*, New York. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>. Acesso em: 11 abr. 2022.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Durham and London: Duke University Press, 2016.

WARD, Frazer. *No innocent bystanders: performance art and audience*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012.

WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. Tradução: Jared Stark. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.