

Camila Bozza Montanari

**AUTOFICÇÃO: A OCUPAÇÃO DO *EU* NO *OUTRO* EM
HISTÓRIAS DE MÉDICO EM FORMAÇÃO
DE MOACYR SCLiar**

Passo Fundo

2021

Camila Bozza Montanari

AUTOFICÇÃO: A OCUPAÇÃO DO *EU* NO *OUTRO* EM
HISTÓRIAS DE MÉDICO EM FORMAÇÃO
DE MOACYR SCLiar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Luís Francisco Fianco Dias.

Passo Fundo

2021

CIP – Catalogação na Publicação

M764a Montanari, Camila Bozza
Autoficção : a ocupação do *eu* no *outro* em *Histórias de médico em formação* de Moacyr Scliar / Camila Bozza Montanari. – 2021.
[67] f. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Luís Francisco Fianco Dias.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2021.

1. Análise do discurso literário. 2. Scliar, Moacyr, 1937-2011. *Histórias de médico em formação - Crítica e interpretação*. 3. Literatura brasileira - Rio Grande do Sul. 4. Autoficção. I. Dias, Luís Francisco Fianco, orientador. II. Título.

CDU: 869.0(816.5).09

Catalogação: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação

“Autoficção: a ocupação do Eu no Outro em Histórias de Médico em Formação de Moacyr Scliar”

Elaborada por

Camila Bozza Montanari

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração: Letras, Leitura e Produção Discursiva”

Aprovada em: 27 de abril de 2021
Pela Comissão Examinadora



Prof. Dr. Luis Francisco Fianco Dias
Presidente da Banca Examinadora
Orientador



Profa. Dra. Claudia Stumpf Toldo Oudeste
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras



Profa. Dra. Márcia Ivana Lima Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Miguel Rettenmaier
Universidade de Passo Fundo

DEDICATÓRIA

Para Ana.

AGRADECIMENTOS

À minha bisavó Pierina, por ter me presenteado com a livro *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll; foi minha primeira viagem literária e o eterno beijo fraterno das letras.

À minha mãe, por ouvir atenciosamente as diferentes versões dos contos de fadas criados pela menina que recriava as histórias daqueles pequenos livros.

À avó Odila, por ter conduzido a criança que fui, aos rituais noturnos de leitura.

À minha irmã Jéssica, por compartilhar experiências artísticas e do ser.

À minha irmã Simone, por ter me apoiado ao longo de minha trajetória.

Ao meu pai, por me permitir convencê-lo que meu lugar está situado à frente das carteiras dos saberes.

Ao meu companheiro Deo, por me acompanhar nesta jornada sem fim e me contemplar incansavelmente durante as longas noites de estudos.

Ao meu orientador, Luís Francisco Fianco, por ter fortalecido meus ideais acadêmicos e ser a inspiração para não desistir. Sou grata pelas orientações, sugestões e por ter me conduzido a etapa final.

Ao Professor Miguel Rettenmeier, por ter me introduzido nos estudos de pesquisa do Acervo Literário de Josué Guimarães, os quais direcionaram minha investigação.

À professora Márcia Ivana Lima Silva, por ter aceitado participar da banca de defesa e por ter me orientado a outras possibilidades de pesquisa que concentram o corpus deste trabalho.

Aos demais professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, por terem transmitido conhecimento fundamental para o percurso de mestrado.

Aos colegas e amigos, pelas trocas de experiências e angústias sinceras.

EPIGRAFE

“É o sonho de todo escritor: ter atrás de si pessoas que espiam sobre seu ombro para ver o que ele está escrevendo. Não precisam aplaudir, não precisam dizer nada, não precisam sequer existir na realidade.”

(Moacyr Scliar)

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo que concentra a primeira obra do escritor sul-riograndense Moacyr Scliar. Produzida a partir de experiências e vivências do escritor enquanto cursava medicina, *Histórias de médico em formação* (1962) é uma composição de onze contos escolhidos entre os publicados no jornal da faculdade *O Bisturi*. Os textos tratam da precariedade da saúde pública do Brasil, a miséria e a morte em cenários semelhantes, onde percorre a imagem do autor refletida nas faces dos personagens. Essas percepções direcionam a investigação às concepções que norteiam o autor em sua morte, função, posição no processo de escritura e nas relações com um outro eu, assim fundamentamos a análise com as abordagens de Barthes, Michel Foucault, Philippe Willemart e Bakhtin. Não obstante, a pesquisa objetiva fundamentar a ocupação do eu no outro a partir da teoria da autoficção diante da obra primogênita de Moacyr Scliar, para tanto, embasamos o estudo na conceituação de Vincent Colonna, decorrente de um percurso teórico entre as escritas de si e os campos da autobiografia e da autoficção. Contudo, justificamos o autor autofuncionalizado de *História de médico em formação* com base em outros textos expressivos da carreira do escritor: *Uma autobiografia literária - O texto, ou: a vida* (2017); *Território da Emoção - Crônicas de medicina e saúde* (2013); *A paixão transformada - História da medicina na literatura* (2011); e *Cenas médicas - Pequena introdução à história da medicina* (1987). A investigação realizada trata de um reencontro ao jovem médico e escritor que, em uma ato de autocensura, designa seu primeiro livro publicado à descontinuidade pós-editorial.

Palavras-chave: Moacyr Scliar; *Histórias de médico em formação*; autoficção.

ABSTRACT

This paper presents a study that focuses on the first work of the writer Moacyr Scliar. Produced from the experiences of the writer while he was a medical student, *Histórias de médico em formação* (1962) is a composition of eleven short stories chosen from those published in the college newspaper *O Bisturi*. The texts deal with the precariousness of public health in Brazil, poverty and death in similar scenarios, where the author's image is reflected in the characters' faces. These perceptions direct the investigation to the conceptions that guide the author in his death, function, position in the writing process and in the relations with another self, thus we base the analysis on the approaches of Barthes, Michel Foucault, Philippe Willemart and Bakhtin. Nevertheless, the research aims to ground the occupation of the self in the other from the theory of autofiction in the face of Moacyr Scliar's firstborn work. For this, we base the study on Vincent Colonna's conceptualization, arising from a theoretical path between the writing of the self and the fields of autobiography and autofiction. However, we justify the autoficiionalized author of *Histórias de médico em formação* based on other expressive texts of the writer's career: *Uma autobiografia literária - O texto, ou: a vida* (2017); *Território da Emoção - Crônicas de medicina e saúde* (2013); *A paixão transformada - História da medicina na literatura* (2011); e *Cenas médicas - Pequena introdução à história da medicina* (1987). The research conducted deals with a reunion to the young doctor and writer who, in an act of self-censorship, assigns his first published book to post-editorial discontinuity.

Keywords: Moacyr Scliar; *Histórias de médico em formação*; autofiction.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Roda da escritura.....	26
Figura 2 – Resumo explicativo.....	47
Figura 3 – Capa do livro.....	52
Figura 4 – Autógrafo.....	54

LISTAS DE TABELAS

Tabela 1 – Investigação autobiográfica	36
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: SALA DE ESPERA	13
2 O EU AUTOR: ANAMNESE	16
2.1 Escrita de si	16
2.2 O autor e sua morte	19
2.3 O autor e sua função	22
2.4 O autor no processo da escritura	25
2.5 O eu no outro: concepções	30
3 O EU AUTOFICCIONAL: PROGNÓSTICO	33
3.1 A linha tênue entre a Autobiografia e a Autoficção	34
3.2 As concepções para a (tentativa de) definição da Autoficção	38
3.3 Tipologias da Autoficção	40
3.4 A Autoficção na Literatura Brasileira	45
4. O EU NO OUTRO EM HISTÓRIAS DE MÉDICO EM FORMAÇÃO: DIAGNÓSTICO	49
4.1 O escritor do Bonfim	49
4.2 Moacyr Scliar e a escrita	51
4.3 O <i>eu no outro</i>	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALTA MÉDICA	65
REFERÊNCIAS	68

1 INTRODUÇÃO: SALA DE ESPERA

Esta pesquisa é realizada como elemento avaliativo para conclusão do percurso dos estudos de mestrado, ofertado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, constituinte da Universidade de Passo Fundo; especificamente, esta investigação é derivada do conhecimento oriundo da linha de pesquisa denominada Produção e Recepção do Texto Literário, que tem como foco o processo de criação e de interpretação da obra literária, que examina a atividade da crítica nesse sistema, também proveniente do encontro de estudos conduzidos pelo orientador Dr. Luís Francisco Fianco Dias e atividades investigativas realizadas no Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG) coordenado pelo professor Dr. Miguel Rettenmaier.

Os estudos sobre Josué Guimarães e seus vestígios textuais, os quais compõem um verdadeiro multiverso de relações sobre sua obra, sua história, sua vida, suas inseguranças, desvios e descontinuidades no processo criativo, não se detém unicamente no próprio autor, mas oportunizam outras investigações relacionadas aos temas e conceitos que respaldam os movimentos teóricos dentro dos arquivos, assim como as concepções autobiográficas ou escritas ficcionais de si. Logo, em vista do aproveitamento de forma significativa do curso com o objetivo da linha de pesquisa, este estudo parte da escolha de um *corpus* que decorre desse envolvimento com o ALJOG, embora relacionado a outro autor, amigo de Josué Guimarães, trata-se de uma investigação sobre o escritor Moacyr Scliar e sua obra primogênita.

Assim, esta dissertação, fundamentada na teoria de autoficção, tem como delimitação do tema para abordagem, a ocupação do *eu* (autor) no *outro* (personagem) na obra renegada *História de médico em formação*, pois trata-se de uma composição autoficcional que relata de forma artística a experiência do próprio Scliar durante sua formação acadêmica no curso de graduação em medicina; a escrita foi publicada em 1962 e não tardou sua retirada ao alcance dos possíveis leitores, conseqüentemente, com a inacessibilidade passa a ser considerada uma produção dita rara.

Dessa forma, este trabalho objetiva estudar *História de médico em formação* a partir dos pressupostos da literatura autoficcional. Para tanto, seguiremos um percurso que visa abordar os conceitos que norteiam o *eu* (autor) e o *outro* (personagem), bem como as concepções teóricas que apresentam a autoficção, e ainda examinar a ocupação do *eu* no *outro* na produção literária mencionada.

Portanto, ao que se refere à metodologia, trata-se de uma pesquisa exploratória a partir da perspectiva objetivada, pois tem como finalidade apresentar o *corpus* definido relacionado à teoria da autoficção. Consequentemente, alusivo aos procedimentos técnicos, caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica por estar fundamentada nas concepções teóricas que discorrem do tema. Por conseguinte, quanto à abordagem do problema, é percebida como qualitativa, por ser desenvolvida em uma pesquisa descritiva. Logo, este estudo divide-se em capítulos que se complementam e se aproximam da explanação do tema cerne da pesquisa, fundamentada nos teóricos mencionados a seguir, assim como outros pesquisadores que complementam o estudo.

Assim, no próximo capítulo apresentamos as concepções e as primeiras manifestações do autor percebido como *eu*; para tanto recorreremos ao estudo de Michel Foucault denominado *A escrita de si* (2004), pois refere-se às investigações sobre as manifestações textuais do *eu* na Antiguidade Clássica, a partir da distinção e complementaridade simultâneas de *hypomnematas* e correspondências. Posteriormente, a aparição do autor na escrita de si, consideramos a conceituação e o desaparecimento ou a morte do autor, definidos por Roland Barthes no seu estudo intitulado *A morte do Autor* (2004). Na sequência, o autor ainda é considerado a partir da função que exerce em relação à escrita, atribuídos por Michel Foucault em uma exposição denominada *O que é um autor?* (2009). Ainda, associamos o autor enquanto sujeito pertencente à roda da escritura, a partir das definições apresentadas em *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* (2009) de Philippe Willemart; as fases da escrita e as influências da crítica genética para esta investigação. Finalizamos o capítulo com uma aproximação às teorias que tratam da escrita de si, a partir das concepções do *eu* e do *outro* abordados por Mikhail Bakhtin (2003) e distinguidos em outras definições que se relacionam à estética: *eu-para-mim, outros-para-mim, eus- para-outro*.

Em decorrência, no terceiro capítulo tratamos da proximidade entre as teorias de autobiografia e autoficção, a partir de concepções de Vincent Colonna em *Tipologia da autoficção* (2014); do percurso dos estudos reconhecidos por Philippe Lejeune em *Autoficções e cia: peça em cinco atos* (2014); da caracterização abordada em *Autoficção é o nome de quê?* (2014) de Philippe Gasparini; e da pesquisa de Jean Louis Jeanelle em *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?* (2014).

Posteriormente, seguimos com as relações entre a autobiografia e autoficção a partir da conceituação de Philippe Lejeune em *O Pacto Autobiográfico* (2014). No decorrer do capítulo, apresentamos os conceitos que visam a definição da autoficção,

fundamentados em uma coletânea de estudos organizada na obra *Ensaio sobre a Autoficção* (2014) de Jovita Maria Gerheim Noronha, principalmente no estudo de Serge Doubrovsky em *O último eu* (2014), e abordagens de Vincent Colonna, em complementaridade, seguimos com as concepções de Jacques Lecarme em *Autoficção: um mau gênero?* (2014); Jean-Louis Jeannelle, *A quantas anda a reflexão sobre a Autoficção?*; e Philippe Gasparini, *Autoficção é o nome de quê?*; além dos mencionados anteriormente. E alcançamos as relações da autoficção com a Literatura Brasileira a partir de estudos de Silviano Santiago; de Anna Faedrich Martins, *Autoficções - do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* (2014); de Diana Irene Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2015); e de Luciana Hidalgo em seu estudo denominado *Autoficção brasileira: Influências francesas, indefinições teóricas* (2013).

Finalmente, no último capítulo faremos a análise do corpus, *Histórias de médico em formação* (1962) de Moacyr Scliar. Para auxílio da análise, além das concepções teóricas mencionamos outras obras do escritor que têm uma importância significativa, trata-se de *Cenas Médicas: pequena introdução à história da medicina* (1987), que expõe o cruzamento de duas histórias: a da própria medicina e a de um estudante da área da saúde em busca de conhecimento; *Uma Autobiografia Literária - O texto, ou: a vida* (2017), texto autobiográfico do escritor; o livro que rememora a história de Scliar, *Território da emoção - crônicas de medicina e saúde* (2013), e *A paixão transformada - História da medicina na literatura* (2011).

Diante disso, esta pesquisa pretende esclarecer os objetivos traçados e recordar a obra de Moacyr Scliar ao relacionar o *eu* e o *outro* a partir de uma óptica autoficcional.

2 O EU AUTOR: ANAMNESE

Em um tempo corrente, marcado pela individualização dos sujeitos, questionamentos que colocam em dúvidas os eventos apresentados em um texto literário são cotidianos, ao pensar na possibilidade da escrita de determinado autor tratar-se de relatos de vivências pessoais. Circunstância que nos faz refletir sobre o sujeito que escreve, principalmente sobre o sujeito que escreve sobre si, assim como o sujeito que resulta de seus textos labirínticos que se assemelham ao próprio indivíduo que escreve.

Apesar da presença atual dessas ocorrências, as escritas de si não surgem em um período contemporâneo, pelo contrário, estão presentes desde um derradeiro tempo, em processo de metamorfose do *eu autor* e de suas definições, referente ao espaço que ocupa, ao seu desaparecimento, assim como às relações que condizem, e até mesmo à manifestação de um *outro eu*.

Portanto, no presente capítulo, discorreremos de concepções que norteiam as indagações mencionadas, em vista da compreensão das abordagens do *eu*.

2.1 Escrita de si

Inicialmente, recorreremos ao estudo, que investiga o percurso da escrita que trata do *eu*, fundamentado em um ensaio do filósofo Michel Foucault denominado *A escrita de si*, parte constituinte de sua obra *O que é um autor?*, publicada a primeira edição em 1969, e que trata-se de uma investigação sobre as primeiras aparições textuais do *eu* na Antiguidade Clássica. Foucault (2004) declara que as escritas pessoais do homem grego visavam inibir o pecado, por isso os relatos descreviam boas condutas, pois aquilo que fosse julgado como vergonhoso não era descrito, para que assim prevalecesse a disciplina. Esse cuidado com o conteúdo registrado ainda perdura nas obras autoficcionalis, e principalmente nas autobiográficas, por ocasionar uma inquietude quanto à aprovação e/ou julgamento do leitor, seja ele acidental ou casual; entretanto, o *eu* não era tratado como tema para escritura, mas como contribuição para a formação de si. Foucault (2004) ao analisar um dos textos mais antigos da literatura cristã sobre a escrita espiritual, *Vita Antonii* de Atanásio, propõe três analogias. A primeira é descrita da seguinte forma: “aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário” (FOUCAULT, 2004, p.145), pois a escrita sobre si mesmo era, e se mantém

como uma espécie de companheiro, que determinava a vergonha ou o respeito. A segunda analogia faz referência ao pensamento:

o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma; neste sentido, ela tem um papel muito próximo do da confissão ao director, do qual Cassiano dirá, na linha da espiritualidade avagriana que deve revelar, sem excepção, todos os movimentos da alma. (FOUCAULT, 2004, p. 145).

A terceira analogia é referente a escrita dos movimentos anteriores que surge “como uma arma do combate espiritual [...] a escrita constitui uma prova e como que uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 2004, p. 145). Nos textos de Epicteto, segundo Foucault, a escrita está associada como um exercício pessoal, em duas maneiras para alcançar as atividades do pensamento, ambas a partir da meditação, o primeiro método citado é linear, que parte da meditação ao ato de escrever, a segunda maneira é circular, aqui a meditação parte do pensamento sobre si mesmo para reativar o que o autor sabe, posteriormente, a reflexão de um princípio, em seguida a assimilação e por fim a preparação para seguir e enfrentar o real: “como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 2004, p. 147). A partir desta escrita são estabelecidas duas formas: os *hypomnemata* e a *correspondência*, conceituadas por Foucault.

Os *hypomnemata*, traduzidos do alemão como memórias comemorativas, eram livros de contabilidade, cadernos pessoais ou de anotações que serviam como agenda, neles eram escritos desde citações ou fragmentos textuais, até reflexões, tratava-se de consciência material que memorizava o que era lido, pensado ou ouvido, com a possibilidade de releitura e reflexão. Entretanto, não podem ser percebidos como acessórios de auxílio de memória, mas um material destinado à leitura, releitura, meditação ou entretenimento apenas a si próprio ou juntamente a outras pessoas, assim, definidos como elementos discursivos que se pode recorrer.

Ainda que os *hypomnemata* sejam pessoais, Foucault afirma que não podem ser percebidos como diários íntimos ou como relatos espirituais, pois tem a função de registrar e reunir o que foi dito, com a finalidade da constituição de si. Estão inseridos numa época em que a cultura era marcada por uma tradição que ocupa-se por zelar o si:

pela tradicionalidade, pelo valor reconhecido ou já dito, pela recorrência do discurso, pela prática citacional com a chancela da antiguidade e da autoridade, desenvolvia-se uma ética muito explicitamente orientada pelo cuidado de si

para objetivos definidos como: retirar-se para o interior de si próprio, alcançar-se a si próprio, viver consigo próprio, bastar-se a si próprio, tirar proveito e desfrutar de si próprio. (FOUCAULT, 2004, p. 149.)

A escrita contribui para a formação de si por três razões: a primeira refere-se aos limites ocasionados pela união da escrita com a leitura, pois a prática de si não pode estar ligada apenas à escrita, mas implica à leitura também; como afirma Foucault, ao citar Sêneca, que declara que por não ser possível tirar tudo que é escrito de si próprio, a leitura fornece o auxílio necessário como base para o ato de escrever. A segunda razão em que a escrita favorece a formação de si trata-se de que a escrita dos *hypomnemata* é um hábito a ser seguido, “prática regrada do disparate que determina as escolhas” (FOUCAULT, 2004, p. 149). E a terceira razão trata da apropriação que ela efetua, pois o ato de escrever e a leitura e releitura dos *hypomnemata* devem se estabelecer no próprio copista ou escritor.

Os *hypomnematas*, ainda, são definidos por dois princípios, denominados por Foucault de “a verdade local da máxima e o seu valor circunstancial de uso” (FOUCAULT, 2004, p. 151), isso para que seja considerada uma máxima verdade à citação escolhida e conveniente ou útil às circunstâncias em que se encontram. O exercício pessoal de escrita por si e para si diverge: “é uma arte de verdade contrastiva, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso” (FOUCAULT, 2004, p. 152).

Com base nas leituras escolhidas e da escrita apropriada, é formada uma identidade para si próprio, “através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira” (FOUCAULT, 2004, p. 152). A partir da união que culmina as razões que formam a escrita de si e os princípios citados, origina uma outra forma de escrita, a segunda apresentada por Michel Foucault, a correspondência que enviada atua em duas esferas: “em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe” (FOUCAULT, 2004, p. 153).

A carta constitui uma forma de manifestação de cada um - escritor e leitor - a si próprio e aos outros, a correspondência torna o escritor presente a quem se dirige, não apenas pelas informações transmitidas, mas pela aproximação: “presença imediata e quase física” (FOUCAULT, 2004, p. 155), pois o ato de escrita, segundo o pesquisador, é ultrapassar o distanciamento: “mostrar-se, fazer aparecer o rosto próprio junto ao *outro*” (FOUCAULT, 2004, p. 156). As *correspondências* carregam dois elementos: “as

interferências da alma e do corpo (as impressões mais do que as ações) e as atividades do lazer (mais do que os acontecimentos exteriores); o corpo e os dias” (FOUCAULT, 2004, p. 157), podem ter assuntos ou temas variados, desde notícias de saúde, bem como orientações médicas, como relatos da vida cotidiana, que coincide o olhar do *outro* e de si próprio em uma relação de introspecção, sem desviar o objetivo de ocupar-se de si mesmo; enquanto as *hypomnematas*, a partir de uma óptica subjetiva se apropria e unifica o que foi dito para construir um sujeito racional a si próprio. As duas formas de escrita se complementam ao favorecer a constituição de si.

Moacyr Scliar, autor da obra cerne desta pesquisa, em sua obra autobiográfica *Uma autobiografia literária: o texto, ou: a vida* (2017) nos remete ao estudo de Foucault com a transcrição dos distintos objetivos das escritas de si: “Os relatos pessoais, que na Idade Média eram raros e falavam, sobretudo, de experiências espirituais, referem-se agora à experiência concreta de um indivíduo no mundo. Descrevem trajetórias pessoais, privilegiando, portanto, o papel do indivíduo” (SCLIAR, 2017. p. 245).

Esse indivíduo é compreendido como *autor*, que em sua formação interessa novas concepções, bem como sua funcionalidade, existência e desaparecimento, e posição no processo de escrita, essas por sua vez, apresentadas no decorrer do capítulo.

2.2 O autor e sua morte

Roland Barthes em *A morte do Autor* (2004), a partir da novela *Sarrasine* de Balzac, se questiona sobre de quem é a voz que descreve a personagem, as dúvidas circundam entre os protagonistas da narrativa e o próprio autor; diante disso, Barthes define a escrita como “distribuição de toda a voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 58), pois a partir do momento que algo é contado por meio das palavras, se inicia o processo de escritura, para tanto há uma ruptura entre a voz e a sua origem: “o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58).

O autor, para Barthes, trata-se de uma personagem moderna, designação de prestígio ao indivíduo ao longo da história da escrita, fato que faz perceber que na sociedade atual, a imagem literária está concentrada no autor, sua individualização, sua história e suas afeições; ainda presente em textos de história da literatura, assim como em produções biográficas, que apontam ou contemplam um *eu* de prestígio, pois o interesse pela leitura de obras autobiográficas não se salienta em escritas de indivíduos não pertencentes a um certo *status* social.

Barthes afirma que a explicação e as indagações referente a uma obra são relacionadas ao autor, como se tudo que produz fosse parte de sua história confidencial; entretanto, os estudos linguísticos propõem um desaparecimento desse, pois partem do pressuposto de que a enunciação trata-se de um processo que não necessita de seus interlocutores, dessa forma, Barthes define o sujeito como signo vazio:

linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito” não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, passa para “sustentar” a linguagem, isto é, exauri-la. (BARTHES, 2004, p. 60)

Diante disso, Barthes aponta uma distinção entre o autor e o escritor, pois compreende que quem escreve é o escritor, sujeito existente apenas na linguagem. Essa afirmação condiz com a designação do escritor e ensaísta francês Vincent Colonna, em *Tipologia da autoficção* (2014), pois afirma que por um longo período o *autor* na escrita tratava-se de um invento necessário do escritor para o texto ficcional: “Entendia-se que o escritor adotava um papel de composição, adequado a seu tema, para poder desenvolver sua narração, orientar a leitura, despistar o leitor quando o gênero o exigia” (COLONNA, 2014, p. 62). O ensaísta percebe o escritor como uma figura paterna que adapta sua linguagem para que o leitor, exemplificado como criança, possa compreender e emergir na narração: “é preciso mudar a voz e a dicção, adaptá-las ao conteúdo narrado, se metamorfosear para dar a impressão que acreditamos no mundo maravilhoso ou aterrorizante invocado pelo conto” (COLONNA, 2014, p. 62). Nessa condição, permanece o comprometimento do *eu* com a escrita, entretanto, surge uma emancipação: “uma grande liberdade de expressão ou de convivência com os personagens” (COLONNA, 2014, p. 63).

Em contraste, Colonna cita o posicionamento de Flaubert em relação ao autor na escrita ficcional: “o *artista* não deve aparecer em sua obra mais que Deus na natureza”, posteriormente menciona o autor: “Nesse gênero de livros, deve-se interromper a narração para falar do cachorro, das pantufas e da amante. Tanta falta de cerimônia os encantou inicialmente, depois lhes pareceu idiota, pois o *autor* apaga a sua obra quando nela exhibe sua pessoa” (FLAUBERT, apud COLONNA, 2014, p. 63). Contudo, o afastamento do indivíduo concedido pela definição de signo vazio, segundo Barthes, não trata-se exclusivamente de fato histórico, mas de uma mudança percebida na escrita moderna, pois o autor tinha uma relação mais profunda com o texto:

o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: considera-se que o autor nutre o livro, quer dizer que existia antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho (BARTHES, 2004, p. 61).

Diferentemente da cultura corrente em que "todo texto é escrito eternamente aqui e agora" (BARTHES, 2004, 61), pois o texto escrito não almeja um sentido único, porque trata-se de uma multiplicidade de escrituras metamorfoseadas: "o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura" (BARTHES, 2004, 62); por se tratar de um reprodução de escrituras, Barthes cita que o autor é substituído pelo *scriptor*, o qual está livre de sentimentos e aflições:

sucedendo ao Autor, o escriptor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2004, p. 62).

A escrita deixa de ser objeto de expressão para ser apenas de inscrição que tem como origem a linguagem, com esse afastamento do autor ocasionado, a tentativa de compreensão da escrita em relação à história, à sociedade, à psique torna-se inútil, pois sem o vínculo com o sujeito que escreve, não há o que ser decifrado. Seguidamente, um texto, segundo Barthes, é composto por uma multiplicidade de escrituras de diferentes culturas, porém esta composição não está presente no autor, mas no leitor: "a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino" (BARTHES, 2004, p. 64), com isso, Barthes define o leitor como indivíduo provido de lacunas: "o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito" (BARTHES, 2004, p. 64, grifo do autor). A partir dessa relação entre autor e leitor, ambos passam a ser os geradores do texto, no entanto o "nascimento do leitor", segundo Barthes de maneira conclusiva, "deve pagar-se com a morte do autor" (BARTHES, 2004, p. 64). Diante disso, destacamos o posicionamento de Scliar referente a relação entre autor e leitor:

Não apenas as origens do texto literário são obscuras. O próprio significado deste pode ser intrigante - inclusive, e principalmente, para o próprio autor, a quem frequentemente se pergunta o que quis dizer com determinado conto, determinado poema. Como se a obra fosse um enigma do qual o escritor, e só o escritor, possui a resposta. O leitor, este, tem de sofrer; o leitor é Édipo ouvindo da esfinge literária o desafio: "Decifra-me ou te devoro" [...] Mas isto é um equívoco. Em relação à sua própria obra, o escritor é como alguém que tem uma ferida no dorso; a lesão está ali, ele a sente, mas não pode vê-la. E, se não tem um espelho à mão, precisa de alguém que lhe diga o que está se passando numa parte de seu corpo que é para ele quase como a face oculta da Lua (SCLIAR, 2017, p. 16).

Consequente, Foucault (2009) ao perceber que a crítica literária se ocupa incessantemente da morte ou desaparecimento do autor, sugere que os estudos devem evidenciar as suas funções de maneira esclarecedora, tema que abordaremos no próximo subcapítulo.

2.3 O autor e sua função

Os espaços ociosos ocasionados pela morte do autor, explanados por Barthes (2004), são ocupados com a função do autor a partir das concepções de Michel Foucault, essas abordadas em seu texto, transposição de uma palestra, *O que é um autor?* (2009) e introduzidos por Diana Klinger: “O vazio deixado pela “morte do autor” é preenchido pela categoria “função autor” que se constrói em diálogo com a obra” (KLINGER, 2015, p. 32). Inicialmente, Foucault, ao responder um questionamento sobre a importância de quem fala, afirma que o desaparecimento ou apagamento do autor tornou-se um tema frequente entre a crítica literária, porém os estudos devem evidenciar as funções que o autor revela, reconhecidas por Foucault em quatro relações: primeiramente, o seu nome: “impossibilidade de tratá-lo como uma descrição definida; mas impossibilidade igualmente de tratá-lo como um nome próprio comum” (FOUCAULT, 2009, p. 264); a segunda relação trata-se da apropriação: “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles” (FOUCAULT, 2009, p. 264); posteriormente, relaciona-se à atribuição: “o autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. Mas a atribuição - mesmo quando se trata de autor conhecido - é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas” (FOUCAULT, 2009, p. 265) e; finalmente, a sua posição: Foucault considera as posições do autor no livro, nos diferentes tipos de textos em um campo discursivo.

O filósofo relata que a noção de autor é constituída da individualização do percurso histórico das ciências humanas, essas que passam a ser secundárias em relação a ele próprio, “em relação à unidade primeira, sólida e fundamental que é o autor da obra” (FOUCAULT, 2009, p. 267). Ao analisar a proximidade do autor com a obra, Foucault destaca que há uma regra imanente, percebida em dois temas, que determina a prática da escrita: o tema da expressão e o tema da morte.

O primeiro tema fora superado e desvencilhado da escrita, pois é autossuficiente: “ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade: ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” (FOUCAULT, 2009, p. 268). Refere-se à própria obra: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem” (FOUCAULT, 2009, p. 268). O teórico segue os movimentos da escritura e revela que o sujeito que escreve está sempre a desaparecer na abertura de um espaço, esse manifestado pela escrita. O outro tema abordado pelo filósofo é a morte, que se volta para o desaparecimento ou morte do autor: “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor” (FOUCAULT, 2009, p. 269), visto que a ocorrência da morte na escrita não evidencia os atributos do indivíduo que escreve, assim suscita a morte, desaparecimento ou apagamento do sujeito.

Em continuidade, Foucault apresenta duas noções que se relacionam com o desaparecimento do autor. A primeira noção refere-se a obra e seu estudo, pois há uma ausência de informações na tentativa de observar a obra em si mesma, sem a exposição do nome do autor. A segunda noção trata da escrita, que por sua vez, ainda mantém a existência: “arrisca manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do *a priori* ele faz subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor” (FOUCAULT, 2009, p. 271).

Ao compreender os temas como parte de uma produção, Foucault propõe uma relação com a obra bem como com a noção de escrita, ambas que preservam a existência do autor. Esse que em sua terminologia possui uma proximidade com o nome próprio, visto que seu nome, segundo o filósofo (FOUCAULT, 2009) não é apenas uma referência, pois além da função indicativa, trata-se de uma descrição com mais de uma significação:

O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois pólos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica” (FOUCAULT, 2009, p. 272).

Todavia há adversidades, pois não há uma relação condizente: “a ligação do nome próprio com indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2009, p. 272).

Foucault prossegue sua exposição com a fundamentação de que o nome do autor é um elemento de discurso, assim como exerce uma função relacionada ao discurso: a função classificatória, pois é possível a partir da denominação perceber, assim como

realizar, agrupamentos e/ou seleções de textos. A autoria caracteriza um discurso ao indicar que a escrita não se trata apenas de um relato efêmero, pois é percebida a partir de uma cultura subjacente, e passa a sustentar um certo prestígio. Diante dessas considerações, Foucault (2009) elenca que a função autor, em âmbito social, caracteriza uma identidade, assim como seu movimento e exercício do próprio discurso, que decorre com a relação de apropriação, que é originário a partir do momento que o discurso deixou de ser um ato, para ser percebido como um produto com determinações para edição, logo, o nome do autor concede existência ou funcionamento de discursos específicos de uma sociedade.

Entretanto, a função referente aos discursos não exerce uma forma universal e constante, pois, em um tempo decorrido, as produções consideradas literárias, convenientemente eram difundidas e estimadas sem a menção da autoria: “a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente” (FOUCAULT, 2009, p. 275). Porém, na contemporaneidade, não há aceitação ao texto literário desprovido do nome do autor, pois o valor do discurso é decorrente da exibição do sujeito que escreve.

Ao decorrer a transposição de Foucault, nos deparamos com a terceira função autor, que trata da relação de apropriação, referente às definições agregadas ao indivíduo. Fundamentado nas concepções de São Jerônimo, Foucault define o autor da seguinte forma: “como um certo nível constante de valor, [...] um certo campo de coerência conceitual ou teórica, [...] unidade estilística, [...] momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” (FOUCAULT, 2009, p. 277). Resumidamente, o autor é descrito como um foco de expressão, que se manifesta da mesma forma em diferentes gêneros textuais.

No entanto, os elementos discursivos não se remetem ao autor em um romance apresentado como relato do narrador, mas a um outro *eu*, que pode estar mais distante ainda do sujeito que escreve. Essa função autor, segundo Foucault, abrange uma pluralidade de *eus* na produção escrita, e simultaneamente, a dispersão desses, em diferentes posições: um *eu* que apresenta no prefácio, um outro *eu* argumentativo no corpo do texto, e ainda o terceiro *eu* que percebe e conclui os resultados do trabalho da escrita.

A fim de concluir a exposição, Michel Foucault (2009), tece considerações referente à função do autor, que a percebe vinculada ao âmbito social e sua institucionalização, assim como estabelece e sistematiza discursos, porém não possui um exercício uniforme que funciona do mesmo modo em diferentes manifestações, pois é

dotada de complexidade em sua especificidade, em considerar que ao se referir ao autor, não é possível contemplar um simples indivíduo, mas uma profusão de *eus* simultaneamente às diferentes posições que o sujeito pode abranger.

Em decorrência das concepções referentes ao autor, é preciso compreender o lugar que esse está situado em uma escritura, assim para que não haja equívocos no uso das terminologias que se assemelham; para tanto, direcionamos a pesquisa aos estudos que têm como proposição a criação da escritura em associação à crítica genética.

2.4 O autor no processo da escritura

O pesquisador Philippe Willemart, em sua obra *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* (2009), também distingue o autor de outros sujeitos do processo da escrita: “o autor é fruto da escritura e não o seu “pai”, como se pensa habitualmente” (WILLEMART, 2009, p. 37), a menção de que o autor é o resultado da escritura e não o seu genitor é afirmada a partir de estudos que visam a compreensão de manuscritos; esses que, por sua vez, não se limitam em sua abrangência, como afirma Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular em *Escrever sobre escrever - Uma introdução crítica à crítica genética* (2007), com base na definição da fundadora de crítica genética francesa, Almuth Grésillon ao se referir a palavra “manuscritos”:

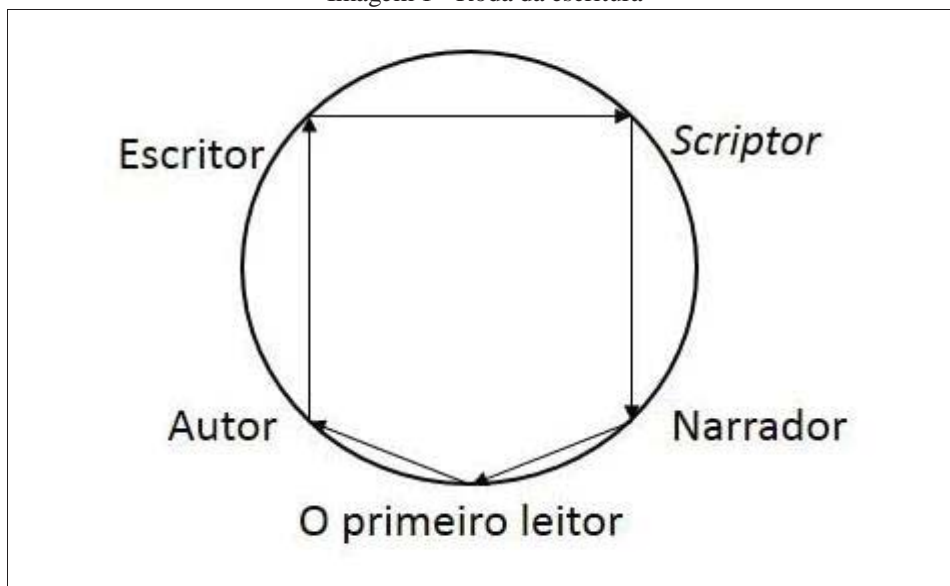
ela não se refere apenas aos autógrafos de um escritor, mas a todo tipo de documento que possa constituir uma etapa de composição de uma obra, tais como versões impressas de um romance, arquivos de computador, gravações fonográficas, etc. (PINO e ZULAR, 2007, p. 102).

Diante disso, após analisar a obra *O caminho de Swann* de Marcel Proust, Willemart estabelece a escritura como um texto móvel, por se tratar de um processo binômio entre a produção artística e o gozo, estabelecido a partir do manuscrito que circunscreve uma pluralidade do *eu* que integra o autor:

Todo romance, poesia, drama ou obra em geral é acionado por um pedaço ou um grão de gozo que inclui a dor. O manuscrito exhibe este movimento. À medida que o texto se constrói e se desfaz pelas rasuras, supressões e acréscimos, ele passa pela re-presentação e pelo grão de gozo. Chamei esse movimento de texto móvel (WILLEMART, 2009, p. 29).

Willemart (2009), para melhor compreensão do processo da escrita, que é pertencente ao texto móvel, sugere uma roda de escritura composta por cinco etapas, essas, representadas na imagem que segue:

Imagem 1 - Roda da escritura



(WILLEMART, 2009, p. 52)

Aprendi, em primeiro lugar, que escritores escrevem. Escrever não significa necessariamente pegar uma caneta e rabiscar no papel, ou digitar no computador; há uma fase de elaboração mental em que o texto começa a tomar forma em nossa cabeça. mas em algum momento ele deve se tornar visível, ou legível. isto não é uma providência de ordem exclusivamente prática. (SCLIAR, 2017, p. 239).

A primeira posição é ocupada pelo escritor que observa e sente: “Pôr em contato diferentes partes da nossa mente, inclusive aquelas que se apressam simbolicamente, metaforicamente, é essencial. É o início mesmo do processo de criação. Um processo que envolve muitos mistérios” (SCLIAR, 2017, p. 13).

A partir do desejo do escritor se inicia “à pulsão de escrever” (WILLEMART, 2009, p. 30), com o delineamento e esboço de escrita, surgem novas ideias e criações: “Rascunhando páginas e páginas, o escritor encontra novas solicitações, que surgem nos silêncios, nas rasuras e na invenção da escritura” (WILLEMART, 2009, p. 30). Dessa forma, o escritor torna-se *scriptor*, segundo elemento da roda da escritura, que a partir da imagem gerada da observação inscreve, ou proporciona as ferramentas para as solicitações:

uma vez agarrado pelo escritor, atento ao que lhe vem pela mão e ao que se escreve - o “se” pronominal indicando o instrumento que ele se tornou, um *scriptor* -, “o texto móvel”, que inclui o texto-corda e seu gozo, desenrola suas múltiplas dimensões, lineares e não-lineares, caóticas ou não, e gera a escritura nos manuscritos (WILLEMART, 2009, p. 31).

O pesquisador menciona os filósofos John Locke e Condillac, referenciados por François Recanati e J. Lacan, para fundamentar a concepção de que o texto se desassocia

da realidade a partir da primeira inscrição: “o mundo se torna apenas representação, não tendo mais relação com a realidade, as ideias não representam mais as coisas, elas se representam entre si” (RECANATI & LACAN, apud WILLEMART, 2009, p. 53). Em continuidade a roda da escritura, surge o narrador, terceiro elemento, que escreve e conta a imagem captada; a quarta etapa parte do primeiro leitor:

Escrevemos para o leitor. E o primeiro leitor é representado por nós próprios, é um leitor que pode também funcionar como crítico, como avaliador. A este leitor, a nós próprios, devemos formular uma pergunta fundamental: Isto que escrevi está escrito da melhor forma que eu poderia escrever? (SCLIAR, 2017, p. 240).

O primeiro leitor relê e rasura, une o texto móvel aos interesses do escritor, “assim, ele constrói a *memória da escritura*” (WILLEMART, 2009, p. 30, grifo do autor) essa que por sua vez, jamais será definitiva, enquanto cada rasura, “implica um distanciamento progressivo do escritor e a lenta da formação do leitor” (WILLEMART, 2009, p. 37). Pino e Zular (2007) com base em estudos de Foucault, consideram as rasuras, os acréscimos, as substituições e as eliminações em escrituras denominam-se descontinuidades. “Escrever é reescrever. Vou escrever isto de novo: escrever é reescrever. E mais uma vez, para não ficarem dúvidas: escrever é reescrever” (SCLIAR, 2017, p. 240).

O texto móvel continua a receber informações que se estabelecem em um mesmo espaço, e perduram até a última rasura: “o acúmulo de informações durará até a última rasura, e às vezes transbordará o romance, o conto ou o poema do momento” (WILLEMART, 2009, p. 32). Os entornos da roda da escritura é finalizada com a confirmação da escrita pelo autor: “em um último movimento, de *scriptor* a leitor, o escritor se torna *autor*, na mesma página rasurada, quando não volta mais atrás e passa ao parágrafo ou à página seguinte” (WILLEMART, 2009, p. 30).

A regra é: cada obra, um autor; e um autor em solidão. O contato com o público demorará a acontecer. (...) O texto precisa ser terminado, e depois enviado para edição, e depois chegar ao leitor. A essa altura não raro o próprio escritor perdeu o interesse por sua obra (SCLIAR, 2017, p. 11).

Ao situar o processo da escritura em uma vaga página Pino e Zular citam as concepções de Certeau:

A página em branco seria um espaço próprio que circunscreveria um lugar de produção para o sujeito, um espaço isolável, no qual incidem determinações parcialmente controláveis. Nesse espaço, constrói-se um texto, articulando

uma série de operações (mentais, gestuais) que, gradualmente, progressivamente, configuram outro mundo, não mais recebido, mas fabricado, e que atua sobre sua exterioridade, possui eficácia social, revolucionária, de refazer a história pelo modelo que fabrica (PINO e ZULAR, 2007, p. 38).

Em decorrência, Willemart, em seu estudo a partir das rasuras, considera uma disputa entre o *escritor-escritor* e o *autor-leitor*, o primeiro confronto se dá pela manifestação das informações que se unem e passam a dar existência ao escritor:

Há dois tipos de informações: as da memória da escritura, que já estão na mente, e aquelas que, atraídas pela escritura, explodem de repente, vindas do meio ambiente, das leituras ou da tradição. A transferência atrai esses dois tipos de informações, que se espalham na página adquirindo *uma existência para o escritor* (WILLEMART, 2009, p. 32, grifo do autor)

A segunda disputa é estabelecida entre autor-leitor, pois é a escolha das informações que passa a dar existência ao autor: “As informações insistem ou desistem e, sob a pressão da lógica do autor, que as ama ou destrói, ou, em linguagem de informação, que as trata ou não, são integradas ou rejeitadas, e ganham *uma existência para o autor*” (WILLEMART, 2009, p. 32, grifo do autor). Diante disso, Willemart se opõe às concepções defendidas por Barthes: “O prazer da leitura não é somente devido a uma cultura reencontrada, como defendia Barthes, mas também a uma comunidade de desejos e de afetos entre o autor e seu leitor” (WILLEMART, 2009, p. 35).

Maria Luíza Ritzel Remédios, em *Os Tambores Silenciosos: O Processo de Construção da Narrativa* (2000), um estudo fundamentado pela crítica genética e concentrado na obra de Josué Guimarães, indica as concepções de Pierre-Marc de Biasi sobre o texto definitivo de uma obra literária:

é o resultado de um trabalho, isto é, de uma elaboração progressiva que se traduz por uma duração produtiva durante a qual o autor dedica-se à coleta de documentos, ou de informações, à preparação e depois à redação de seu texto; a diferentes momentos de correção depois que o esboço já se encontra pronto (REMÉDIOS, 2000, p. 115).

Diante disso, Biasi distingue quatro fases do processo da escrita. A primeira fase é a “pré-redacional”: “compreende a exploração do tema, decisão de escolha e a elaboração de um plano para execução da obra” (REMÉDIOS, 2000, p. 115). A segunda fase é a “redacional”: “é a da execução do projeto propriamente dito, quando o autor desenvolve o plano e redige o texto” (REMÉDIOS, 2000, p. 115). A terceira fase é a “pré-editorial”: “o texto encontra-se em etapa de finalização” (REMÉDIOS, 2000, p. 115). E

a última fase é a “editorial”: “traduz-se pela impressão da primeira edição” (REMÉDIOS, 2000, p. 115).

Referente aos movimentos escriturais, Pino e Zular citam, entre outros descritos, um estudo apresentado por Philippe Lejeune que norteia a obra *As palavras* de Jean-Paul Sartre. A investigação refere-se ao recorte sobre a “mudança da ordem dos acontecimentos da narrativa” (PINO e ZULAR, 2007, p. 127). Lejeune delimitou a análise por ser um assunto intrigante pelo fato de a obra tratar-se de um romance autobiográfico, o qual não poderia apresentar mudanças cronológicas. Os principais movimentos da escritura de Sartre estão relacionados a sua infância:

Em suas primeiras anotações para a autobiografia, ele reconhecia ter tido uma infância feliz, na vida cômoda de uma família burguesa que o amava, e não focava muito esse ponto. Ao ler o penúltimo manuscrito, ele teria se espantado com o ar sombrio de uma infância que, antes da empresa autobiográfica, não era vista dessa maneira. Por isso, especula Lejeune, ele teria incorporado os anos felizes, os anos da cura, à sua narrativa. (PINO e ZULAR, 2007, p. 129).

Lejeune, ao relacionar as discontinuidades do processo de escritura com a última versão de *As Palavras*, aponta para outro discurso, o da teoria da autobiografia:

A coerência em relação às lembranças iniciais da infância seria um movimento de escritura próprio da prática desse gênero. São explicações ainda insuficientes para entender as instituições nas quais surgem essas mudanças, porém não podemos deixar de reconhecer que o crítico procura, a partir da delimitação de um recorte, estabelecer discontinuidades e tentar entender o contexto no qual elas surgem (PINO e ZULAR, 2007, p. 129).

Logo, esclarecemos que esta pesquisa não visa analisar o manuscrito de *Histórias de médico em formação* de Moacyr Scliar, pois objetiva investigar o texto definitivo a partir da teoria da autoficção. Todavia, tratamos de um *corpus* que passou pelo percurso da escritura conceituado por Willemart, assim como, pelas fases da escrita consideradas por Biasi. Porém, percorreu um caminho mais distante, pois o escritor autocensura a obra publicada, o que apresenta uma discontinuidade pós-editorial: “Perdi a conta do número de textos que destruí ou deletei. É algo que a gente deve fazer sem se lamentar. Uma ideia, se é boa voltará - sob melhor forma. Isto, a propósito, remete a uma comum aflição de escritores principiantes: esquecer a ideia” (SCLIAR, 2017, p. 242). Por conseguinte, após compreendermos as produções de escritas de si na Antiguidade Clássica, a morte do autor no texto moderno, assim como a sua função, distinção e sua posição na escritura, as relações do *eu* seguem no decorrer desse estudo a fim do alcance aos objetivos traçados,

bem como a aproximação com a teoria do cerne da pesquisa, para tanto, recorreremos à investigação de Mikhail Bakhtin.

2.5 O eu no outro: concepções

Segundo Bakhtin (2003), *autor* é “o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta” (BAKHTIN, 2003, p. 10); é aquele que estabelece o gênero, tom e estilo de enunciado, a partir de determinada posição, para interagir com seu interlocutor. Todo falante é *autor*, logo, todo enunciado, por mais cotidiano que seja, possui uma certa autoria: “Todo enunciado, até uma saudação padronizada, possui uma determinada forma de autor (e de destinatário)” (BAKHTIN, 2003, p. 383); nesse sentido:

Não pode haver discurso separado do falante, de sua situação, de sua relação com o ouvinte e das situações que os vinculam (o discurso do líder, do sacerdote, etc.). O discurso do homem privado. O poeta. O prosador. O ‘escritor’. Representação do profeta, do líder, do mestre, do juiz, do promotor (acusador), do advogado (defensor). O cidadão. O jornalista. A pura materialidade do discurso científico (BAKHTIN, 2003, p. 384).

Neste estudo, utilizaremos as concepções que norteiam o *autor-escritor*, pois é no romance que as vozes se encontram vivas. A partir do *autor-escritor*, Bakhtin define *autor-pessoa* e *autor-criador*, ambos são elementos que não estão desassociados do conceito do *autor*, este, por sua vez “ocupa uma posição responsável no acontecimento de existir, opera com elemento desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento” (BAKHTIN, 2003, p. 176).

O *autor-criador* é aquele que tem função estético-formal, refere-se como “elemento da obra”, conceituado como uma consciência que se relaciona com outra, a da personagem, logo, é a percepção do *autor-criador*, o *outro*, que define a personagem, ou seja, dá forma ao objeto estético. Enquanto, o *autor-pessoa* trata-se do escritor, do artista, “elemento do acontecimento ético social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 9), o *autor-pessoa* é a segunda voz do *autor-criador*, caracterizado como ser social, define o todo estético, em uma representação plurilinguista de discursos:

todas as linguagens do plurilinguismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de

complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora romancista. (BAKHTIN, 1990, p. 98-99)

Assim, há uma variedade de vozes no processo artístico da escrita como descreve Juciane dos Santos Cavalheiro, em um estudo que apresenta as concepções de *autor*: “o *autor-pessoa* direciona todas as palavras para vozes alheias e entrega a construção de todo artístico a voz do *autor-criador*” (CAVALHEIRO, 2008, p. 79). Bakhtin considera que o *eu* só existe a partir da contemplação do *outro*, que no movimento de interação determina a fala, dessa forma, o estilo do *autor* não é definido apenas pela técnica, mas a partir de uma visão de mundo, pois, segundo Fabrícia Wallace Rodrigues, em seu estudo denominado *Uma estética bakhtiniana: o eu no outro e a definição do literário*, “Bakhtin concebe a obra de arte literária como um acontecimento vivo, para além de um procedimento técnico, um exercício de estilo, sem nenhuma responsabilidade ética” (RODRIGUES, 2012, p. 78).

DE acordo com Bakhtin (2003), a existência no mundo evidencia-se em três esferas inter-relacionadas e interdependentes, sendo que a primeira refere-se ao *eu-para-mim*, trata-se de uma relação incompleta, pois necessita da intervenção do *outro*, pois o *outro* tem uma visão complementar daquilo que o *eu* não consegue ver em si próprio, o que propicia a segunda esfera que trata-se do *eus-para-outro*, quando o *outro* tem uma percepção diferente do *eu* além do que si próprio percebe, da mesma maneira, que existe a terceira esfera: *outros-para-mim*, no qual o *eu* elabora um diagnóstico diferente de como o *outro* tem de si próprio, em outras palavras. Rodrigues reforça que “a existência de um *eu* está sempre condicionada à do outro, que por oposição lhe garante um lugar no mundo” (RODRIGUES, 2012, p. 68).

Conforme Bakhtin (2003), as relações do *eu* na vida se constituem de forma isolada, diferentemente do ato estético que exalta os feitos: “na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra” (BAKHTIN, 2003, p. 4). Bakhtin cita e fundamenta a *exotopia* como um “excedente condicionado pela singularidade e pela insubstituibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (BAKHTIN, 2003, p. 21), a *exotopia* nomeia o ato de se situar em um lugar exterior, dessa forma, Bakhtin, supõe que o autor deva ter um olhar *exotópico* para que

assim o *eu-para-mim* possa assumir o *outro-para-mim*, essa demanda de duas consciências que não condizem propiciam o acabamento do fenômeno estético.

Para que se finda a *exotopia*, o autor “deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do *outro*” (BAKHTIN, 2003, p. 13). Cavalheiro anuncia o fragmento em que Bakhtin (2003, p. 25) propõe que o autor-criador deva assumir a posição do outro para olhar a si mesmo:

O início, propriamente dito, da atividade estética, ocorre quando o *autor-criador* regressa a si mesmo. A partir de então, é possível dar acabamento ao *outro*, criar um ambiente que conclua a imagem da personagem, mediante o *excedente de visão* do *autor-criador*, de sua vontade, de seu saber e de seu sentimento (apud. CAVALHEIRO, 2008, p. 75).

Bakhtin percebe que não pode haver neutralização nas relações entre o *eu* e o *outro*, pois é necessário “que ocupemos uma posição singular no acontecimento único da existência, porque todo juízo de valor é sempre uma tomada de posição individual na existência” (BAKHTIN, 2003, p. 117). “Às vezes me vejo como personagem, ou seja, no processo da minha existência frequentemente penso em mim como quem está fazendo alguma coisa para que o outro escreva” (SCLIAR, 2017, p. 162). O escritor ocupa um lugar em que vislumbra o acontecimento, sem estar envolvido diretamente, “não se submete ao acontecimento, mas participa do seu suceder” (BAKHTIN, 1990, p. 36).

Logo, a palavra adquire o valor estético, “mas só depois de iluminado pelo sentido artístico da obra” (BAKHTIN, 2003, p. 6). Ou seja, se Moacyr Scliar enquanto escritor, *autor-pessoa*, não tivesse introduzido sua escrita de *Histórias de Médico em Formação* (1962) em vozes romanceadas, seria apenas relatos de si mesmo sem a verdadeira criação estética defendida por Bakhtin.

Bakhtin ainda afirma que o acabamento estético em uma autobiografia é possível apenas quando o autor assume a posição do *outro-para-mim* ao se posicionar diante da vida, com a auto-contemplação, dessa maneira consolida a *exotopia*, enquanto em um texto literário puramente ficcional, apropria-se da escrita por si só, o que ocasiona sua morte. Logo, as obras autobiográfica e autoficcional abriga uma pluralidade de *eus*, que percorre o discurso de forma síncrona, mas a ocupação do *eu* (autor) no *outro* (personagem) só pode ser concebida na perspectiva de um *outro*, ou seja, a história vivenciada deve ser propiciada por uma contemplação do exterior. Esse contexto está presente na sequência do presente estudo, assim conduzimos a pesquisa à teoria da Autoficção, essa que circunda no corpus da pesquisa, a obra *Histórias de médico em formação* de Moacyr Scliar.

3 O EU AUTOFICCIONAL: PROGNÓSTICO

As escritas de si, ao longo dos anos, passam a exercer distintas atribuições e conceitos, que percorrem pelo meio autobiográfico e alcançam o âmbito autoficcional. Segundo Vincent Colonna, em *Tipologia da autoficção* (2014), a ótica da autoficção, embora em concepções superficiais, designa uma mudança expressiva dessa escrita que se desassocia-se das funções teóricas.

Em *Autofictions & Cie*, Philippe Lejeune apresenta um percurso dos estudos sobre a autoficção a partir das lacunas que dispôs no seu estudo referente à autobiografia. Aqui o alinhamento é apresentado metaforicamente como uma peça teatral, composta por cinco atos que representa datas marcantes para a conceituação da autoficção, denominada *Autoficções e Cia: Peça em cinco atos* (2014).

O primeiro ato refere-se às concepções apresentadas em *O pacto autobiográfico* pelo próprio Lejeune, que indica como casas cegas vazias às lacunas deixadas no quadro formulado, reflete sobre os espaços em branco, mas não sugere definições: “Então a casa cega fica mesmo vazia. Todos nós temos nossas cegueiras...” (LEJEUNE, 2014, p. 22).

Posteriormente, no segundo ato, Serge Doubrovsky ao se inquietar com a casa vazia, considera a possibilidade de conceituar sua obra *Fils* (1977) que conta com um personagem com seu próprio nome, e apresenta uma ambiguidade por abranger veracidade na elucidação de fatos e liberdade da escrita. Lejeune reconhece que a menção que Doubrovsky discorre tanto sobre sua obra, como sobre o gênero: “Serve tanto para exemplificar o *modo* do livro quanto para designar seu gênero.” (LEJEUNE, 2014, p. 23, grifo do autor).

Em seguida, o terceiro ato remete a um verbete produzido pelo professor francês Jacques Lecarme, em 1984, que declara que a autoficção não tratava-se de uma invenção de Doubrovsky, pois a escrita autoficcional pode ser reconhecida em uma diversidade textual desde o início dos anos de 1970.

Na sequência, o quarto ato é marcado pela conceituação de Vincent Colonna (1989), que sugere uma outra definição que o sentido completo se dá com a união do ficcional (forma literária) e fictício (invenção), reproduzida por Lejeune: “uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (LEJEUNE, 2014, p. 26).

O último ato trata do desejo de organizar o colóquio que iniciava no momento da explanação de Lejeune, esse referente às escritas de si, assim como as narrativas de vida, para que o tema fosse explorado e estendidas as reflexões.

Além da explanação de Lejeune, é possível destacar introdutoriamente que as distinções entre o autobiográfico e a autoficção discorrem ao firmamento de contratos de leitura, para tanto, citamos Philippe Gasparini, que em *Autoficção é o nome de quê?* (2014) elenca três possibilidades pragmáticas que norteiam esses contratos: a primeira trata-se do contrato de verdade, “que rege a comunicação referencial, do qual depende a escrita do eu em geral e a autobiografia em particular” (GASPARINI, 2014, p. 204); a segunda possibilidade refere-se ao contrato de ficção, “que rege o romance, a poesia, o teatro etc.” (GASPARINI, 2014, p. 204); e a terceira possibilidade mencionada por Gasparini discorre da associação dos dois “na qual se baseia a estratégia de ambiguidade do romance autobiográfico” (GASPARINI, 2014, p. 204).

Conquanto, a autoficção não demanda um novo contrato, portanto, escritas autoficcionais, por diversas vezes, são lidas como autobiografias ou romances: “a maioria deles desenvolve estratégias de ambiguidade, mesmo se o herói-narrador tem o nome do autor, pois essa homonímia funciona somente como um indício suplementar de referencialidade, suscetível de ser contrabalançado por indícios de ficcionalidade igualmente convincentes” (GASPARINI, 2014, p. 204-205).

Consequente, Jean-Louis Jeannelle, em seu ensaio intitulado *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?* (2007), afirma que essa forma da autoficção proposta por Lejeune tornou-se obsoleta, e sugere um novo modelo: “a forma de uma novela de episódios pululantes, ricos em reviravoltas e cujos heróis são escoltados por uma multidão de personagens secundários” (JEANNELLE, 2014, p. 128); porém reconhece que, a partir do colóquio de 1992, a autoficção alcançou a legitimidade, mas não a definição, pois houve um desmembramento de conceitos que percorrem obliquamente, esses abordados na continuação do capítulo.

3.1 A linha tênue entre a Autobiografia e a Autoficção

Na presente pesquisa, abordaremos as principais concepções da teoria defendida por Philippe Lejeune, em vista que a análise do *corpus* está fundamentada na teoria da autoficção, porém não desvinculada ao estudo da autobiografia. Lejeune propõe estudos para definição da autobiografia, que até o momento era analisada como uma subcategoria

do estudo histórico; então, inicialmente em seu primeiro livro dedicado à conceituação e compreensão do gênero, *L'autobiographie en France*, publicado em 1971; posteriormente, em 1975, com os mesmos objetivos da obra anterior, Lejeune publica *Le pacte autobiographique*; onze anos depois, publica uma reformulação, *O pacto autobiográfico (bis)*, e em 2001, sua releitura, *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*. Utilizamos como referência às abordagens da obra *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet* (2014), de Philippe Lejeune, organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha.

Lejeune, apresenta uma definição da autobiografia, com base do *Larousse*, em uma intenção normativa da seguinte maneira: “denominamos ‘autobiografia’ a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Uma autobiografia é reconhecida com o pacto autobiográfico, uma espécie de contrato de leitura, uma relação de identidade autor/narrador/personagem (A=N=P), anunciada pelo autor: “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre autor (cujo nome está na capa), o narrador é a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2014, p. 14). Diante da menção dos princípios de veracidade e identidade entre autor, narrador e personagem, destacamos aqui, que esta investigação que norteia a ocupação do eu no outro em *História de Médico em Formação*, está associada às posições do autor e do personagem. Dessa forma, não visamos detalhar as concepções do narrador.

Em continuação, Lejeune afirma que cabe ao leitor a decisão de como mergulhar na leitura, pois o indivíduo que lê tem a liberdade para intencionar o entendimento do discurso, mas: “se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la” (LEJEUNE, 2014, p. 85). A partir do momento que aceita a escrita como autobiográfica, o leitor não lê como um documento qualquer, pois com o contrato estabelecido, se firma um envolvimento: “alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo” (LEJEUNE, 2014, p. 85). Quem determina uma obra como autobiográfica ou não é o autor, a partir do pacto autobiográfico, no qual menciona sua intenção que torna desnecessária as suposições criadas pelo leitor referente a relação da obra com as vivências do autor: “a trajetória pessoal conta muito; sobretudo no início, a aventura literária é inevitavelmente autobiográfica” (SCLIAR, 2017, p. 21).

A obra autobiográfica não deve visar apenas a agradabilidade narrativa, pois deve evidenciar um sentido, sem deixar de respeitar determinações que se contradizem entre a

coerência e a fidelidade (LEJEUNE, 2014), para tanto Lejeune apresenta um esquema de investigação autobiográfica que objetiva a diferenciação entre os demais gêneros:

Tabela 1 - Investigação autobiográfica

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a <u>romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>romance</u>	2 b indeterminado	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>Autobiografia</u>

(LEJEUNE, 2014, p. 33)

Lejeune, com o quadro esquemático, revela as impossibilidades autobiográficas a partir das seguintes combinações:

- a. *Nome do personagem ≠ nome do autor e Pacto Romanesco; Nome do personagem ≠ nome do autor e Pacto = 0*: Segundo o crítico, quando o *Nome do personagem* é diferente do *nome do autor* "não há identidade entre o autor, o narrador e o herói" (LEJEUNE, 2014, p. 34).
- b. *Nome do personagem = 0 e Pacto Romanesco*: neste caso há uma indicação de "ficção" na capa ou folha de rosto do livro, uma narrativa autodiegética reproduzida por um narrador fictício. "Essa estranha intrusão do autor funciona, ao mesmo tempo, como pacto romanesco e indício autobiográfico, e inscreve o texto em um espaço ambíguo" (LEJEUNE, 2014, p. 34).
- c. *Nome do personagem = 0 e Pacto = 0*: essa combinação resulta em indeterminação, pois o personagem não é nomeado e o autor não atesta o pacto autobiográfico, nem o romanesco. Assim, "O leitor, segundo seu humor, poderá ler essa narrativa no registro que quiser" (LEJEUNE, 2014, p. 35).

Além dessas, Lejeune ainda apresenta lacunas não definidas com as combinações: *Nome do personagem ≠ nome do autor e Pacto Autobiográfico*; e *Nome do personagem = nome do autor e Pacto Romanesco*. Logo, define a autobiografia com a união de elementos em três posições gráficas:

- a. *Nome do personagem = 0 e Pacto Autobiográfico*: “o personagem não tem nome na narrativa, mas o autor declarou-se explicitamente idêntico ao narrador (logo ao personagem, já que a narrativa é autodiegética), em um pacto inicial” (LEJEUNE, 2014, p. 35).
- b. *Nome do personagem = nome do autor e Pacto = 0*: “o leitor constata a identidade autor-narrador- personagem, embora esta não seja objeto de nenhuma declaração solene” (LEJEUNE, 2014, p. 35).
- c. *Nome do personagem = nome do autor e Pacto Autobiográfico*: “ainda que não figure no início do livro de maneira solene, o pacto aparece disperso e repetido ao longo do texto” (LEJEUNE, 2014, p. 36).

Referente aos espaços vazios, “casas vazias”, Lejeune percebe-os, não os define e não os reconhece como autoficção:

No início dos anos de 1980, e até hoje, outras expressões, como “escritas do eu” ou “escritas de si”, surgiram com uma função um pouco diferente, às vezes em programas de provas e concursos. Tratava-se, dessa vez, de ampliar o campo, incluindo a “verdadeira” literatura, isto é ficção, fazendo pacto de verdade uma especificação secundária (LEJEUNE, 2014, p.95).

Entretanto, no âmbito da escrita literária há produções com marcas biográficas, que não condizem com a proposta lejeuniana. Segundo Anna Faedrich em seu artigo intitulado *Autoficção: um percurso teórico*, Serge Doubrovsky, a partir das lacunas deixadas por Philippe Lejeune, percebe que seu livro, *Fils* (1977) ocupava os espaços vazios, assim exemplifica a definição primordial de autoficção:

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, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, apud FAEDRICH, 2016, p. 35).

As concepções entre a autobiografia e a autoficção se aproximam, o que faz com que perdue uma linha tênue entre os dois gêneros; tanto que Genette afirma a presença da ficção na escrita autobiográfica: “toda autobiografia comporta, quase inevitavelmente, uma parte de ficção, com frequência inconsciente ou dissimulada” (GENETTE, apud, JEANELLE, 2014, p. 146). No entanto, Jeanelle, ao perceber que o estudo de Lejeune se dá pelo pacto, sugere uma diferenciação entre a autobiografia e a autoficção:

Toda a análise de Lejeune se baseia, pois nesse tipo de pacto feito pelo autor: a seus olhos, a principal dificuldade provém da ausência de indícios suficientes. Ora, a invenção da autoficção se baseia, ao contrário, na ideia de uma copresença de indícios contraditórios. O que Lejeune interpretava como um fenômeno de ambiguidade, Doubrovsky e seus sucessores consideram como um fenômeno de hibridez (JEANELLE, 2014, p. 143).

Todavia, Gasparini percebe que o termo “autoficção” surge em um período apropriado para traçar concepções sobre questionamentos que norteiam o eu, e, assim, ser definido como um novo gênero:

foi como se a palavra autoficção tivesse surgido no momento oportuno para traduzir e cristalizar as numerosas dúvidas levantadas, desde o início do século XX, pelas noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade, escrita do eu. O novo conceito não estava, portanto, apenas destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, mas postulava a perempção da autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica, sua rejeição a um passado definitivamente acabado, sua substituição por um novo gênero (GASPARINI, 2014, p. 189).

Logo, a partir da primeira elucidação sugerida por Dubrovsky, os estudos referentes a autoficção foram impulsionados, em seguida, indefinições surgiram como ferramenta para estudos contínuos e tentativa de estabelecer uma melhor conceituação; esse empenho para a formulação conceitual da autoficção segue como cerne do subcapítulo que direciona os objetivos traçados da pesquisa.

3.2 As concepções para a (tentativa de) definição da Autoficção

A Autoficção não percorre um trajeto de concepções consistentes, isso por se tratar de uma teoria contemporânea marcada pela escassez de encontros organizados sobre o tema, assim como a fundamentação pré-estabelecida, assim a conceituação surge com marcas individuais, que por vezes se conciliam e por outras se opõem. Consequente, apresentamos na continuidade deste capítulo um panorama da autoficção a partir da obra organizada pela Professora Jovita Noronha, denominada *Ensaio sobre a autoficção* (2014), que reúne concepções para autoficção fundamentadas por Jacques Lecarme (1993), Jean-Louis Jeannelle (2007), Philippe Gasparini (2009), Philippe Lejeune (1993 e 2009), Serge Doubrovsky (2010), e Vincent Colonna (2004).

O termo inaugural “autoficção” foi manifestado por Serge Doubrovsky em *Fils* (1977), posteriormente surge nos dicionários de língua francesa, porém inicialmente teve uma definição simplória, como admite Jacques Lecarme em *Autoficção: um mal gênero?*

(2014), ao considerar as concepções sobre autobiografia de Philippe Lejeune e o aperfeiçoamento de Serge Doubrovsky: uma identidade nominal em uma narrativa compartilhada pelo autor, narrador e protagonista; em sentido amplo refere-se a um romance. No entanto, no aprimoramento doubrovskyano a autoficção percorre com a verdade. O ensaísta francês Philippe Gasparini, em *Autoficção é o nome de quê?* (2014), afirma que foi a partir do princípio ético da escrita do eu que se iniciou o conceito de autoficção, pois a construção de um personagem e o enredo que está inserido são fundamentais para a constituição de si: “não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem “dar feição” a uma história” (GASPARINI, 2014, p. 187).

Doubrovsky, em seu ensaio denominado *O último eu* (2014) ao apresentar a sua última obra romanesca *Un homme de passage* (2015), revela que no texto autoficcional, a enunciação e o enunciado são simultâneos: “O vivido se conta *vivendo*, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito, se desenrolando página após página” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116, grifo do autor); trata-se de uma ficção que se assume pela escrita concebida como mimese, assim se desvencilha da narrativa autobiográfica. Entretanto, essa escrita ocasiona no leitor percepções diversas, assim almeja por uma especificidade: “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” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116). Dessa forma, revela-se como autobiografia romanceada, quando presente no subtítulo da obra o termo “romance”, fórmula sugerida como definição da autoficção, percebida em obras que antepõem *Fils: La naissance du jour* (1928) [*O nascimento do dia*] de Colette, *D’un château à l’autre* (1944) [*De castelo em castelo*] de Céline, *Journal d’un voleur* (1949) [*Diário de um ladrão*] de Genet, e *Nadja* (1928) de André Breton.

No entanto, Doubrovsky, após revisar a definição, percebe que esses textos possuem formatos diferentes, e seguem em desacordo com as concepções autobiográficas a partir da identidade do autor-narrador-protagonista, dessa forma, os dois primeiros títulos apresentam em seus subtítulos o termo “romance”, o que evidencia que cada obra conduz um estilo próprio, assim problematiza a definição de narrativas de si, seja autobiográfica ou autoficcional: “Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014, p. 124). Em complementaridade, Lecarme destaca que a alusão do termo “romance” na capa ou

contracapa de uma obra está mais relacionado a edição do que a autoria, pois as formas editoriais sofreram mudanças repentinas ainda em ascensão.

A fim de favorecer a compreensão, Philippe Gasparini organiza os critérios de autoficcionalidade, abordados por Doubrovsky, em três categorias; a primeira se dá pela presença de referencialidade: “a homonímia; um compromisso de só relatar a verdade: “fatos e acontecimentos estritamente reais”; a pulsão de revelação: “se revelar em sua “verdade”, expondo-se, assumindo riscos” (GASPARINI, 2014, p. 194, grifo do autor); a segunda categoria refere-se ao subtítulo “romance”: “a primazia da narrativa; uma predileção pelo presente da narração; uma estratégia para prender o leitor” (GASPARINI, 2014, p. 195, grifo do autor); e a última categoria é estabelecida pela produção textual: “a busca de uma forma original; uma reconfiguração não linear do tempo; uma escrita visando a “verbalização imediata”” (GASPARINI, 2014, p. 195, grifo do autor).

Em contrapartida, Vincent Colonna aborda outros conceitos para referir-se à autoficção, esses que se distinguem do estudo de Doubrovsky; Jeannelle reconhece que Colonna emprega o termo autoficção aos métodos simultâneos de ficcionalização do *eu*, o que ressalta a divergência entre os teóricos:

para o primeiro, a autoficção se define antes de tudo pela hesitação ou pela indecisão que produz no leitor, incerto quanto à natureza das informações apresentadas; para o segundo, a autoficção deve mergulhar o leitor em um mundo ficcional, sob pena de ser somente uma variante modernizada do “romance autobiográfico” (JEANNELLE, 2014, p. 146).

Dessa forma, as concepções de Colonna norteiam a continuação desta pesquisa; assim o cerne principal do próximo subcapítulo visa a compreensão da teoria autoficcional fundamentada nos diferentes modos de representação do *eu* no *outro*.

3.3 Tipologias da autoficção

Obliquamente aos estudos doubrovskyanos, Vincent Colonna, em sua tese de doutorado, apresenta novas concepções para a autoficção a partir da prática do autor, o que Lecarme retoma e destaca: “O autor dá ênfase à *invenção* de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 69, grifo do autor). Entretanto, Colonna não apresenta uma única definição à autoficção, em uma concepção ampla, para o ensaísta, a autoficção está relacionada diretamente com a teoria que norteia a literatura fantástica: “O escritor (...) transfigura sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à

verossimilhança” (COLONNA, apud GASPARINI, 2014, p. 198-199). Para tanto, em seu ensaio *Tipologia da autoficção* (2014) categoriza e define quatro diferentes tipos de escritas autoficcionalis: fantástica, biográfica, especular e intrusiva (autoral).

Colonna, define a autoficção fantástica quando o texto tem como cerne o escritor e seu duplo que percorrem uma história quimérica:

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 uma personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor. (COLONNA, 2014, p. 39).

Jeanelle reconhece que a partir das concepções de Colonna a veracidade tornou-se secundária, o que sugere como primordial “a exploração do imaginário literário” (JEANELLE, 2014, p. 133). Colonna, a partir dessa elucidação, propõe a *coisificação do autor*, pois um personagem de autor fabulado e a imagem transcendente do escritor são essências fictícias, que possuem a função de provocar emoção e sonhos em uma manifestação *xamanística*: “o leitor experimenta com o escritor um “devir-ficcional”, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu” (COLONNA, 2014, p. 42, grifo do autor), dessa forma, o escritor passa a ser um objeto estético que se autofabula na escrita fantástica.

Na autoficção biográfica definida por Colonna, o escritor permanece como parte central do texto, mas contorna uma existência real: “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” (COLONNA, 2014, p. 44). As concepções dubrovskyana estão mais próximas dessa definição, entretanto, Doubrovsky, diferentemente de outros escritores, se utiliza de fatos reais e averiguados para assegurar a veracidade. Entretanto, nessa categoria, a sinceridade é alterada pela subjetividade, a partir do método do “mentir-verdadeiro”, assim o autor torna-se livre para construir a sua representação: “o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau e prolongado por Leiris, não permitia.

Colonna reconhece que a autoficção biográfica é a mais produzida, assim como a mais controversa; também percebida como prática narcisista: “essa orientação literária é típica dos grandes narcisistas, em geral horripilante enquanto o autor está vivo e funciona melhor *post mortem*, mesmo que sem garantia do resultado” (COLONNA, 2014, p. 45, grifo do autor).

Consequente, Colonna declara que, para outros pesquisadores da área, um dos avanços das concepções da autoficção se dá pela manifestação do nome próprio, diferentemente do romance autobiográfico que deixa transparecer o nome do autor, assim como dos envolvidos nos eventos narrados, porém essa omissão foi frequente em um derradeiro tempo desassociado da exteriorização do sujeito. Dessa forma, o ensaísta sugere com a autoficção biográfica a revelação dos nomes, pois na época corrente, desde os últimos anos do século XX, há um enaltecimento do *eu*: “Essa recepção sem precedentes que engendrou a necessidade da palavra “autoficção” certamente tem a ver com o grande movimento social no qual se misturam juridismo e individualismo” (COLONNA, 2014, p. 52); apesar disso, os nomes divulgados em uma narrativa, salvo o do autor e de figuras públicas, não passam de personagens desconhecidos ao leitor comum.

A terceira tipologia apresentada por Colonna designa a autoficção especular, para defini-la, o ensaísta se utiliza da metáfora do espelho ao perceber que o sujeito reflete na obra, assim deixa de ser a parte central do texto, bem como a veracidade do real, que se tornam componentes secundários:

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 a sua presença como se fosse um espelho (COLONNA, 2014, p. 52).

Colonna explica que o termo especular, utilizado até a era da tecnologia, é oriundo da imagem em ação projetada pelo espelho, assim aplicada para referenciar a presença refletora. Nessa categoria, o autor está disperso, e sua presença pode surgir em impreciso ensejo, o que ocasiona em transformações dos elementos da constituição da escrita:

Ela cochila no fundo das obras literárias e, sem aviso prévio, sua hibernação é interrompida por uma primavera imprevista, o escritor pode se tornar personagem, o personagem escritor, o leitor pode se ver no meio do complô maquinado pela ficção, transformado em sujeito da história (COLONNA, 2014, p. 54-55).

A imagem especular surge na autoficção quando o autor revela seu nome, assim desperta um episódio de duplicação do *eu*, que reflete a si próprio e seu feito criativo, entretanto, nem sempre ocorre a manifestação do nome do autor. A duplicidade se dá a partir dos elementos expostos, o que diverge com a crítica que sugere a ficção literária como ilusão, pois, para Colonna, essa é percebida como um laboratório onde coloca em

desordem os elementos narrativos a fim de oportunizar ao leitor o prazer da descoberta. A autoficção especular está manifestada diretamente na obra *Histórias de médico* em formação de Moacyr Scliar; pois o autor manifesta o eu de uma forma refletora a ocupar outro personificado na posição de médico. Logo, retornaremos à definição na análise do *corpus*. A última tipologia apresentada por Colonna trata-se da autoficção intrusiva, sua definição é percebida a partir da transformação do escritor em um narrador-autor, supõe um romance em terceira pessoa, se dirige ao leitor com veracidade ou contradição de fatos, o autor, a partir da contemporaneidade de Flaubert, desaparece, o que retoma as concepções de Barthes com a morte do autor a partir da escolha de temas ficcionais:

a literatura romanesca se construiu com base na ocultação progressiva da instância narrativa, se empenhou em dissociar o escritor de “sua voz”, em preconizar um ideal estético de apagamento e impassibilidade do autor, para fazer do romance uma cena imaginária cujo maestro estaria ausente (COLONNA, 2014, p. 57).

Sobre essa tipologia, Colonna apresenta duas imagens do narrador ao romance, assim cabe ao leitor decidir como pretende percorrer a narrativa, a partir da concepção segregacionista, oriunda da narratologia que desassocia autor e narrador: “tende a se tornar mais sutil, mas continua sendo um dogma teórico” (COLONNA, 2014, p. 64); ou a partir da concepção assimiladora, que promove o encontro do autor e narrador. Entretanto, a autoficção intrusiva, percebida como fabuladora, designa-se à função do autor e suas consequências, pois no cerne da autoficção autoral há uma verdade sobre o eu, seja plena ou repulsa, a narração possibilita a ficcionalização do escritor: “A função narrativa lhe dá liberdade de enriquecer seu papel de contador, por alusões, comentários, à expressão da sua verve, para se construir como “herói extra”” (COLONNA, 2014, p. 65, grifo do autor). Segundo o ensaísta é no discurso e em recursos da linguagem que é possível encontrar a razão do vínculo entre a literatura e a fabulação de si, essa, por sua vez, que não se limita a um determinado momento, em complementaridade, segundo Jeanelle (2014), consiste em um conjunto abundante de textos, sem limite histórico ou geográfico.

No entanto, Gasparini, ao comparar estudos de Colonna e Doubrovsky, distingue três tipos de ficcionalização: a inconsciente “comum a toda reconstituição narrativa” (GASPARINI, 2014, p. 203), essa estará ligada a roda da escritura abordada por Willemart anteriormente, bem como o processo de escritura; a autofabulação: situa o autor em fatos fantásticos e imaginários, enquanto o leitor recebe a informação de que trata da autoficção do autor ou desconfia da veracidade dos fatos; e a autoficção

voluntária: “que passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança” (GASPARINI, 2014, p. 203), diante disso, o leitor pode ser iludido, ainda que seja mencionado o termo “romance” como subtítulo.

Contudo, referente a oposição entre ambiguidade e hibridez, Jeanelle cita a definição de autoficção a partir dos estudos da escritora e psicanalista francesa Marie Darrieussecq, que a considera como uma asserção “que não corresponde a nenhum ‘outro’ ato de linguagem, a menos que se prefira dizer que o ato de linguagem que corresponde a ela é ele próprio biface: pois a autoficção pede para que se acredite nela *e* que não se acredite” (DARRIEUSSECQ, apud JEANELLE, 2014, p. 143).

Em oposição, a pesquisadora austríaca Dorrit Cohn utiliza a terminologia “autobiografia ficcional” e a define: “um romance no qual um narrador ficcional faz um relato retrospectivo de sua vida, e que opõe às “ficções autobiográficas”, isto é, às obras de inspiração autobiográfica” (COHN, apud JEANELLE, 2014, p. 147).

Segundo, Gasparini, o termo “autoficção” se dá pelo número crescente de publicações autobiográficas difundidas em qualidade artística, logo, pela ausência de uma categoria para a inserção dessas: “Era impossível, conseqüentemente, identificar esses textos, comentá-los, cotejá-los, situá-los em seu contexto cultural. Em suma, era impossível compreendê-los” (GASPARINI, 2014, p. 183); dessa forma, com o invento da terminologia que abrange a autoficcionalidade do *eu*, surge um espaço genérico a ser conceituado.

Remotamente, Gasparini sugere a autoficção como a denominação de uma mutação cultural, que deveria estar em acordo às escritas de si que naturalmente se ficcionalizam; assim as distinguem da produção autobiográfica:

Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. No entanto, a partir do momento em que são designados pelo neologismo um pouco mágico de “autoficção”, eles se tornam outra coisa. (GASPARINI, 2014, p. 217).

Dessa forma, a escrita da ficcionalização do *eu* não se encontra isolada, pois situa-se em um período corrente que possibilita movimentos culturais e literários que reverbera a sociedade atual e sua mutação.

3.4 A autoficção na literatura brasileira

As discussões que culminam a autoficção refletem nas produções artísticas contemporâneas da literatura brasileira, pois uma parcela da escrita ficcional apresenta traços autobiográficos. Nesse cenário revela-se o escritor e ensaísta Silviano Santiago como precursor da escrita ficcionalizada de si, ao publicar como autoficção a coletânea de contos *Histórias mal contadas* (2005), na qual manifesta o *eu* difundido em diferentes personagens nas distintas estórias narradas. Porém Santiago, em sua obra *Nas malhas da letras: ensaios* (2002), afirma que esse modelo de escrita que se aproxima ao romance memorialista provocou certa excitação em um número reduzidos de escritores, por tratar de questões filosóficas, sociais e políticas:

Tematizada e dramatizada pela prosa (de ficção, ou talvez não) brasileira atual, a questão das minorias aproveitou o canal convincentemente aberto pela prosa modernista e a dos ex-exilados, e se deixou irrigar pelas águas revoltas da subjetividade. Ela ainda apresenta uma diferença formal e temática que se deixa recobrir pela diferença acima apresentada na sua dupla configuração [tem vigência na história (do Ocidente e, em particular, do Brasil) e é atual] (SANTIAGO, 2002, p. 41).

Assim, Diana Irene Klinger, em sua tese de doutorado intitulada *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2015), ao analisar a obra de Silviano Santiago a partir da presença da ficção na escrita de si, declara que essa está mais próxima da veracidade: “A ficção nos aproxima muito mais *da verdade* do que o mero relato sincero do que aconteceu. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas.” (KLINGER, 2015, p. 40, grifo da autora); dessa forma, a pesquisadora percebe que a escrita artística carrega mais veracidade do que a autobiográfica: “o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada, e portanto “mais verdadeira” que a autobiografia” (KLINGER, 2015, p. 40, grifo da autora).

Portanto, a autoficção proporciona ao leitor diferentes maneiras de leitura, assim o leitor considera apreciar a escrita como ficção ou uma verdade, pois o autor se manifesta como o narrador de uma ficção verdadeira ou o contador de uma verdade ficcional.

Seguidamente, após Santiago, surgem outros escritores que fortalecem as concepções dourovskyana e de Colonna, ao propagar escritas com traços autoficcionais, entre eles, destacam-se: Tatiana Salem Levy, Cristovão Tezza, Gustavo Bernardo, Michel

Laub e José Castello; porém suas obras são distintas com características particulares de seus criadores, assim não seguem uma formalidade imutável, o que Luciana Hidalgo, em seu estudo denominado *Autoficção brasileira: Influências francesas, indefinições teóricas* (2013), trata como indeterminabilidade ao se referir a autoria ou presença do nome do autor no decorrer da narrativa: “trata-se de *uma autoficção anominal ou nominalmente indeterminada*, mas com brechas que sugerem um caminho em direção à identidade onomástica” (HIDALGO, 2013, p. 224, grifos da autora); dessa forma a autoficção está inserida em uma modalidade ambígua, caracterização essa exemplificada por Klinger em seu ensaio intitulado *Escrita de si como performance* (2008):

abrange um amplo leque de possibilidades: em alguns casos [...], o autor coloca seu nome no protagonista de um relato disparatado ou inverossímil. Em outros casos, os relatos têm índices referenciais mais concretos, de maior carga biográfica [...].” (KLINGER, 2008, p. 13).

Em decorrência do tardio aparecimento do termo “autoficção”, é possível salientar que a escrita autoficcional transcorre antecedentemente da expressão que a denomina, porém abordada em diferentes neologismos, nesse sentido, o escritor Silviano Santiago declara que utilizava outras denominações para caracterizar suas obras, tais como: “experiência, memória, sinceridade e verdade poética” (SANTIAGO, apud, HIDALGO, 2013, p. 220), fato que justifica a presença autoficcional precocemente na produção literária de múltiplos escritores brasileiros entre eles: Lima Barreto em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909), Graciliano Ramos em *Infância* (1945), Clarice Lispector em *Água viva* (1973), Caio Fernando Abreu em *Lixo e purpurina* (1974) e Moacyr Scliar em *Histórias de médico em formação* (1962).

Essa ocorrência surge em *Autoficções - do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* (2014) Anna Faedrich Martins, que retoma as concepções abordadas por Colonna e elenca exemplos de obras autoficcionais brasileiras em um quadro:

Imagem 2 - resumo-explicativo

FORMAS DA AUTOFIÇÃO: “mecanismos de conversão de um personagem histórico em personagem fictício” (V. COLONNA, 2004)			
DEFINIÇÃO: “Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor”.			
AUTOFIÇÃO FANTÁSTICA	AUTOFIÇÃO BIOGRÁFICA	AUTOFIÇÃO ESPECULAR	AUTOFIÇÃO INTRUSIVA(AUTORAL)
ESCRITOR = NO CENTRO DO TEXTO = HERÓI INVENTA A EXISTÊNCIA = HISTÓRIA IRREAL DESPERSONALIZAÇÃO	ESCRITOR = NO CENTRO DO TEXTO = HERÓI FABULA A PARTIR DE DADOS REAIS “MENTIR-VRAI”	ESCRITOR = NO CANTO DO TEXTO METÁFORA DO ESPELHO – REFLEXO DO AUTOR E DO LIVRO	ESCRITOR = CONTADOR DE HISTÓRIAS = “NARRADOR-AUTOR” NA MARGEM DA INTRIGA
LITERATURA BRASILEIRA			
<i>Berkeley em Bellagio</i> , João Gilberto Noll (2002). <i>Lorde</i> , João Gilberto Noll (2004). <i>Uma duas</i> , Eliane Brum (2011). <i>A vendedora de fósforos</i> , Adriana Lunardi (2011). <i>O livro de Praga: narrativas de amor e arte</i> , Sérgio Sant’Anna (2011). <i>Poltrona 27</i> , Carlos Herculano Lopes (2011). <i>Diário da queda</i> , Michel Laub (2011). <i>Antiterapias</i> , Jacques Fux (2012). <i>Sagrada família</i> , Zuenir Ventura (2012). <i>A maçã envenenada</i> , Michel Laub (2013).	<i>Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá</i> , Lima Barreto (1919) ³⁶ <i>Feliz ano velho</i> , Marcelo Rubens Paiva (1982). <i>A casa dos espelhos</i> , Sergio Kokis (1994). <i>Chove sobre minha infância</i> , Miguel Sanches Neto (2000). <i>O filho eterno</i> , Cristovão Tezza (2007). <i>A chave da casa</i> , Tatiana Salem Levy (2007). <i>Ribamar</i> , José Castello (2010). <i>O céu dos suicidas</i> , Ricardo Lísias (2012). <i>Divórcio</i> , Ricardo Lísias (2013).	<i>Nove noites</i> , Bernardo Carvalho (2001). <i>Satolep</i> , Vitor Ramil (2008).	<i>Quase memória</i> , Carlos Heitor Cony (1995).

(MARTINS, 2004, p. 29)

A partir da organização de Martins, conseguimos perceber que a escrita da autoficção está presente na literatura brasileira desde 1919, entretanto, resultante da ausência conceitual da autoficção, as investigações dedicadas às manifestações do *eu* dos autores mencionadas, em destaque à obra de Moacyr Scliar que não é mencionado no quadro acima, surgem categorizadas como narrativas do *eu*, autonarração, autobiografia romanceada ou ficcionalizada, sem a menção da produção autoficcional, em alusão ao que a pesquisadora Maria Luíza Ritzel Remédios, em uma análise literária da obra de Scliar denominada *A viagem, a Memória e a História* (2004), percebe nos textos *Estranha nação de Rafael Mendes* (1987) e *Cenas da vida minúscula* (1991), ou seja, o *eu* dependente das circunstâncias narradas, que não reclama por um *status* priorizado nas obras:

O romancista não reivindica nenhum privilégio para suas narrativas senão como cidadão, como testemunha de seu povo e muito mais que de si. Fica explícito que não existe um eu independente do contexto histórico e social. O eu e a época formam uma dupla indissociável que se serve mutuamente de forma e de fundo. (REMÉDIOS, 2004, p. 97).

Os pesquisadores Elcio Loureiro Cornelsen e Maria Zilda Ferreira Cury também percebem a manifestação do *eu* na obra de Scliar, especificamente na produção intitulada *A guerra no Bom Fim* (1972), assim declaram em seu estudo denominado *Espaço étnico e Traduções Culturais em Moacyr Scliar e Eliezer Levin* (2004), que há traços biográficos em meio da estória ficcional narrada:

Sem dúvida, não se pode desprezar o componente autobiográfico presente nesta obra [...] Casa e rua, tradições brasileiras e judaicas, festividades, meios de comunicação de massa povoam esses “pequenos” espaços ficcionais, ampliados como mundos de representações culturais, nos quais estão presentes também as negociações identitárias com o mundo totalizante (CORNELSEN & CURY, 2004, p. 156).

Entretanto, as obras citadas não estão situadas entre os estudos da autoficção, por ausentarem-se-lhes elementos próprios da teoria literária, tais como a manifestação do autor, a aspiração de si, a travessia entre o real e a fantasia e o cruzamento entre a verossimilhança e a inverossimilhança. Contudo, essas características estão presentes em outra obra de Moacyr Scliar, em sua primogênita: *Histórias de médico em formação* (1962).

Portanto, após percorrer os caminhos da escrita de si, a abrangência do autor e a tentativa de solidificação da teoria da autoficção, em outras palavras, a abordagem dos conceitos que norteiam o *eu* e o *outro*, chegamos no momento designado desta pesquisa: examinar a ocupação do eu no outro na obra *Histórias de médico em formação* de Moacyr Scliar. Dessa forma, o próximo capítulo, que finda este estudo, visa contextualizar o escritor citado e estabelecer as relações autoficcionais que se apresentam na seleção de contos que iniciam a carreira literária do viajante do Bonfim.

4 O EU NO OUTRO EM HISTÓRIAS DE MÉDICO EM FORMAÇÃO: DIAGNÓSTICO

Moacyr Scliar, o viajante transcultural; autor de contos, crônicas, romances e ensaios científicos, difundiu suas escritas ao discorrer temas entre a medicina e a condição judaica; percorreu a miséria daqueles que aclamavam por seu olhar e a burguesia acompanhada da hipocrisia em diferentes momentos da história. Apresentou a multiplicidade cultural ao longo de sua carreira literária, desde os primórdios de sua escrita, o que nos interessa neste estudo que objetiva o reconhecimento do *eu no outro* em sua primeira coletânea de contos publicada: *Histórias de médico em formação* (1962). Assim, seguimos o percurso de Mico ao encontro do *eu* secreto no *outro* na composição autoficcional que inaugura o atributo de escritor do Bom Fim.

4.1 O escritor do Bom Fim

“Quando nasci, correu pela vizinhança que eu me chamava Mico” (SCLIAR, 2017, p. 34), é assim que Moacyr Scliar, em sua primeira autobiografia, ainda escrita em uma embalagem para pães, descreve o que foi lhe dito pelos vizinhos sobre seu nascimento (1937). Filho primogênito do casal de ascendência russo-judaica emigrados ao Brasil em 1904: Sara e José; que posteriormente tiveram mais dois filhos, residiam no bairro comunitário israelita Bom Fim: “O Bom Fim era, antes, uma improvável aldeia russa no meio de Porto Alegre; um anacronismo” (SCLIAR, 2017, p. 26).

O bairro, durante a infância de Scliar, era muito simples, composto por moradias singelas: “predominavam as casinhas de porta e janela. Porta e janela que estavam sempre abertas; a segurança não era importante naquele tempo, mesmo porque pouco havia para roubar” (SCLIAR, 2017, p. 27). Assim como os vizinhos, a família de Moacyr levava uma vida simples, a mãe era professora primária e o pai marceneiro, residiam em uma casa, descrita por Scliar, como precária e minúscula:

havia uma saleta na frente da qual se passava diretamente - a casa não tinha corredor -, para os dois pequenos dormitórios. Depois uma minúscula sala de refeições, a cozinha (junto ao banheiro) e, no fundo, o pátio, onde o capim vicejava, selvagem: mar. (SCLIAR, 2017, p. 30)

A relação da família Scliar com a comunidade era de intensa convivência, tanto que se reuniam diariamente à noite, nas calçadas ou nas casas, após cumprirem o horário

de trabalho, para contar história da imigração e dialogar sobre as perspectivas em morar no Brasil: “No verão ou no inverno, a distração preferida - numa época em que não havia televisão, em que o cinema era caro e raros os espetáculos teatrais - era contar histórias.” (SCLIAR, 2017, p. 30)

Entre os notáveis cultores, destacavam-se os pais de Moacyr: “eram grandes contadores de histórias, dessas pessoas que encantam os outros com suas narrativas” (SCLIAR, 2017, p. 27), foi nesse contexto influenciador que Scliar cresceu: “se me tornei escritor, foi em grande parte por identificação com eles, por querer partilhar o prazer que tinham em contar uma boa história” (SCLIAR, 2017, p. 31). Além da influência por meio das histórias orais, Scliar adquiriu o gosto pela leitura a partir da motivação de sua mãe que o levava até uma tradicional livraria da capital para escolher seus livros que eram de literatura infantil, histórias em quadrinhos, divulgação científica e romances: “éramos pobres, não indigentes; não chegávamos a passar fome, mas tínhamos de economizar. Apesar disto nunca me faltou dinheiro para livros” (SCLIAR, 2017, p. 31).

A leitura tornou-se um hábito corrente de Scliar: “Eu lia, lia, lia. Deitado num sofá, o livro servindo como barreira para o mundo exterior. Barreira para o mundo real, porta para o mundo imaginário que habitei durante grande parte de minha infância” (SCLIAR, 2017, p. 31).

Apesar disso, o contato com artistas da época foram relevantes para a sua inserção literária. Scliar, em sua autobiografia, destaca-os: Erico Verissimo: “morava em Porto Alegre e a gente às vezes o via na rua, caminhando junto com a esposa, Mafalda: um homem simples, sorridente” (SCLIAR, 2017, p. 33); Jorge Amado e Zélia Gattai: “A chegada deles era uma festa; íamos até lá, e tudo o que eu queria era não falar com Jorge Amado, pois não me atrevia a tanto (ainda que ele fosse um homem acolhedor, afetivo), mas olhá-lo, olhar o homem que escrevia livros” (SCLIAR, 2017, p. 33).

Não obstante, a própria família Scliar estava inserida em uma âmbito cultural: o tio Henrique Scliar: “homem culto, conhecido como anarquista, fazia teatro amador” (SCLIAR, 2017, p. 33); o primo fotógrafo e diretor de longa-metragem Salomão Scliar; o tio adorador de música erudita Isaac Scliar; a prima compositora Esther Scliar; a também prima Leonor Scliar, poeta e professora de literatura; e o pintor Carlos Scliar, primo de Moacyr: “foi das pessoas que mais me motivaram para a literatura em geral. Criticava meus textos com rigor implacável, ainda que amistoso, e orientava-me inclusive no que ler” (SCLIAR, 2017, p. 33).

4.2 Moacyr Scliar e a escrita

Scliar começou a escrever muito jovem, tinha a escrita como um hábito. Enquanto participava de um movimento juvenil do marxismo-leninismo, cursava o colegial científico no Colégio Estadual Júlio de Castilhos, no qual participava ativamente do Círculo literário do Grêmio Estudantil, organizava um projeto pessoal que contribuiria ao movimento: “eu queria escrever, queria fazer uma literatura engajada” (SCLIAR, 2017, p. 49). Assim publicou o seu primeiro conto *O relógio* (1952), no jornal do Correio do Povo, com essa produção Scliar conquistou o segundo lugar de um concurso de contos organizados pela União Internacional de Estudantes, com sede em Praga: “O primeiro prêmio era uma viagem à Europa; o segundo, uma coleção de discos” (SCLIAR, 2017, p. 49). Posteriormente, em 1954, venceu um outro concurso literário com uma crônica sobre o dia dos pais.

No ano seguinte, Scliar inicia os estudos acadêmicos, decidido atuar na área da saúde. Quando questionado sobre os motivos que o levaram à Faculdade de Medicina, não se limitava às respostas ensaiadas: “Minha resposta é necessariamente parcial, baseada em conjecturas e recordações” (SCLIAR, 2017, p. 55).

Desde a infância, Scliar temia que seus pais e irmãos ficassem doentes. Como forma de amenizar o pânico que sentia, passou a ler livros sobre medicina e doenças, inclusive os literários como *Olhai os lírios do campo*, de Erico Verissimo, e *A cidadela*, de A. J. Cronin. “Ambas as obras anunciavam a mercantilização da medicina e idealizavam o papel do médico como verdadeiro herói” (SCLIAR, 2017, p. 55) Junto ao medo de doenças, persistia pressão familiar, social, cultural; pois a medicina foi um curso historicamente procurado pelos judeus por várias razões: “Em primeiro lugar, era uma profissão que dava status e bons rendimentos. Depois, e muito importante, era uma profissão portátil: dependia de caso tivesse de deixar precipitadamente um país, o que não era raro com judeus” (SCLIAR, 2017, p. 56).

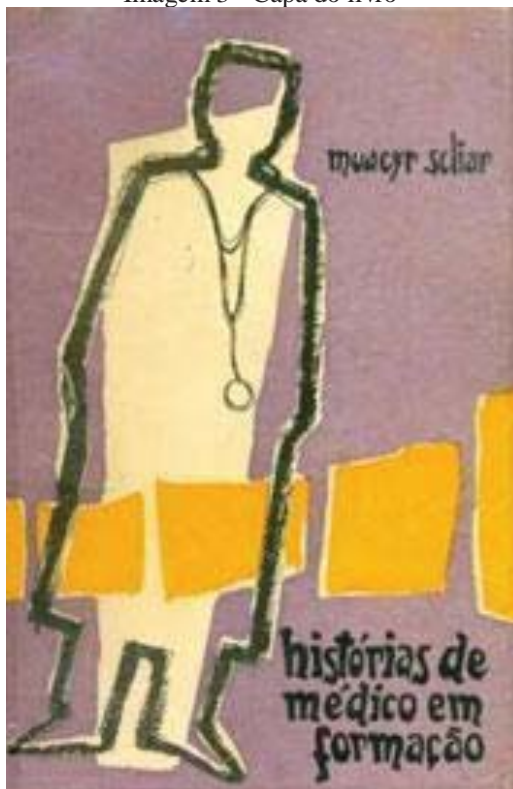
Entre um motivo e outro, Moacyr Scliar, em 1955, fez o vestibular para a Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: “Fui aprovado; orgulhoso, passeava pela Rua da Praia, no centro de Porto Alegre, com o boné verde dos calouros da faculdade” (SCLIAR, 2017, p. 56). Nem mesmo com o início do curso de medicina em 1955, Scliar cessou suas escritas, principalmente, em virtude de estar mais engajado politicamente:

Nas assembleias do Centro Acadêmico da Faculdade de Medicina sucediam-se os discursos inflamados. No *Bisturi*, órgão do Centro Acadêmico, e em outros pequenos jornais (a maioria de vida efêmera), eu publicava contos e artigos, em geral sobre minhas vivências como estudante de Medicina. No segundo semestre de 1962, meu amigo Carlos Stein e eu editamos - com a cara e a coragem - a primeira antologia de contos publicada no Rio Grande do Sul: *Nove do Sul*, revelando alguns bons autores gaúchos (SCLIAR, 2017, p. 60, grifos do autor).

As perspectivas sobre a vida acadêmica eram intensas, mas não tardou a verdade sobre cursar a medicina: “Porque estudar medicina muda por completo a pessoa. É um aprendizado que põe jovens alunos - adolescentes - em precoce contato com a dor, com o sofrimento, com a morte” (SCLIAR, 2017, p. 56). É nesse cenário que Moacyr Scliar se insere autoficcionalizado no processo de escritura. No ano de sua formatura, em 1962, organiza suas escritas: “No último ano da faculdade, resolvi reunir as histórias que tinha escrito durante o curso em um livrinho” (SCLIAR, 2017, p. 60). A coletânea de onze contos chegou a fase editorial intitulada *Histórias de médico em formação*:

Enquanto o livro estava sendo impresso, coisa que demorou bastante, eu não saía da gráfica - os operários já estavam até irritados com o escritorzinho que não parava de lhes encher o saco. No dia em que o livro ficou pronto, acordei de madrugada e, para chegar mais depressa, pedi o carro emprestado a meu pai. Era um velho automóvel, uma enorme draga que mal funcionava, e este dia não foi exceção: no trajeto, o motor apagou e não houve jeito de pegar. Abandonei o maldito veículo no meio da rua e segui correndo até a gráfica - onde enfim, esperava-me o meu livro. (SCLIAR, 2017, p. 60, grifo do autor).

Imagem 3 - Capa do livro



O livro *Histórias de médico em formação* foi publicado em 1962, pela Editora Difusão de Cultura, com o patrocínio da União Nacional dos Estudantes de Medicina e da Federação dos Estudantes do Rio Grande do Sul. Diante da emoção pela publicação, o livro foi compartilhado com a família e amigos de Scliar: “minha mãe obrigava os conhecidos a comprar um exemplar” (SCLIAR, 2017, p. 60-61). Entretanto, essa fase de encantamento do escritor não persistiu, após, segundo o próprio, ter sofrido alguma críticas, assim adiantou-se em recolher todos os livros publicados, como relata em entrevista ao Instituto Estadual do Livro: “Os exemplares que os familiares não adquiriram, eu busco resgatar, para não deixar vestígios: Almejo que este seja um crime sem testemunhas” (SCLIAR, apud IEL, 1989, p. 12). As críticas recebidas por Scliar foram decisivas para o recolhimento dos livros, porém as histórias escritas circundam em uma linha tênue entre o *eu* e o *outro* de Scliar, fato que não pode ser desprezado no seu amadurecimento literário.

A partir do recolhimento e descarte dos exemplares publicados, Moacyr Scliar retrocede ao processo de escritura ao autocensurar seu discurso. Trata-se de uma descontinuidade além dos manuscritos e das fases da escrita, visto que Scliar despreza o texto no decurso pós-editorial. Assim, concede a formulação de hipóteses diante da comparação com outras obras publicadas, dessa forma, para sustentar a presença marcante do autor refletida no *eu* autoficcional, em *Histórias de médico em formação*, apontamos declarações do escritor presentes em outras obras suas: *Uma autobiografia literária - O texto, ou: a vida* (2017); *Território da Emoção - Crônicas de medicina e saúde* (2013); *A paixão transformada - História da medicina na literatura* (2011); e *Cenas médicas - Pequena introdução à história da medicina* (1987).

Moacyr Scliar já declara que *Histórias de médico em formação* trata-se de uma organização de contos produzidos e publicados em jornais da faculdade. Regina Zilberman, no prefácio de *Território da Emoção - Crônicas de medicina e saúde*, afirma a proximidade da obra primogênita de Scliar com a sua própria vivência:

as duas carreiras - a de médico e a de escritor - foram inauguradas ao mesmo tempo: em 1962, ano em que concluiu a faculdade e publicou as *Histórias de médico em formação*, cujo conteúdo é fornecido sobretudo por suas experiências na sala de aula, em ambulatórios e hospitais públicos (ZILBERMAN, 2013, p. 9).

A confirmação de que a obra se refere a vida de Scliar, também se dá pela explanação do próprio escritor ao autografar um dos exemplares do livro - “Para Maria, estas histórias do jovem estudante que eu fui, com abraço de Moacyr Scliar”:

Imagem 4 - Autógrafo



No autógrafo acima, Scliar retoma a juventude na faculdade, assim como em uma outra escrita que leva o mesmo nome da obra *Histórias de médico em formação*, no conto publicado em 1998 e organizado em *Território da emoção* (2013):

nós éramos jovens, pouco mais do que adolescentes, e a seriedade não resistia muito à nossa irreverência. E ao nosso inconformismo: no centro acadêmico, vivíamos em assembleias e reuniões, naqueles anos agitados que precediam o golpe de 64. Nós queríamos mudar. Queríamos mudar a faculdade, a profissão médica, o país, o mundo (SCLIAR, 2013, p. 98).

O inconformismo mencionado por Scliar, percorre todo o texto investigado aqui. Assim, seguimos o trabalho com a apresentação da obra a partir da óptica da teoria da autoficção. O escritor reconhece as influências que recebera durante a vida e dedica a

obra a pessoas que o incentivaram e àqueles que conheceram o perfil militante do escritor enquanto aluno de medicina:

A MEU PAIS, que me fizeram médico em formação; a Carlos Scliar, Paulo Machado e Carlos Stein; aos colegas da União Nacional de Estudantes de Medicina e da Federação dos Estudantes da Universidade do Rio Grande do Sul, companheiros de luta, por um mundo melhor (SCLIAR, 1962, s. p., grifo do autor).

O prefácio da obra foi escrito por Rubens Maciel, que declara a sua relação próxima com Moacyr Scliar, além da admiração por ter sido um aluno destaque da faculdade e integrante da equipe da cátedra de Clínica Propedêutica Médica. Maciel revela que apesar da diferença de idade com Scliar, consegue perceber e anunciar as angústias narradas:

Vinte e cinco anos fizeram muita diferença para o mundo. Fazem também muita diferença na forma com que a gente vê os homens e os fatos. Mas as cousas básicas não mudaram. Posso acompanhar Scliar em cada um de seus contos. Há vinte e cinco anos atrás, eram os mesmos sofrimentos, a incompreensão, a injustiça e a morte. Não creio que houvesse menos miséria, e havia, certamente, menos Esperança (MACIEL, 1962, s. p.).

Consequente, Maciel sugere surpresa ao leitor não médico, pois Scliar, com apenas vinte e cinco anos, revela bastante experiência ao perceber a precariedade da saúde: “Vemos o ser humano mais de perto, mais profundamente e com mais crueza do que qualquer outra profissão da terra” (MACIEL, 1962, s. p.). Consequentemente, pelo ofício, Maciel afirma que os médicos honestos, tais como o próprio e Scliar, renunciam à tranquilidade e à acomodação:

Como Adão, comemos o fruto da árvore do Bem e do Mal, e descobrimos nossa própria nudez. Como êle, perdemos a quietude do paraíso e, - não por maldição divina, mas por dever de consciência, - saímos a conquistar a terra com o suor de nosso rosto. (MACIEL, 1962, s. p.).

Com as declarações de Rubens Maciel, apesar de vagas, conseguimos entender o olhar de Moacyr Scliar frente aos principais problemas que norteiam a saúde pública no Brasil. É a partir dessa ótica que o autor se insere para exteriorizar as falhas e ânsias humanas nos espaços de atendimento médico.

4.3 O eu no outro

Distinguimos a autoficção em *Histórias de médico em formação* segundo as concepções de Vincent Colonna, pois o teórico enfatiza que a autoficcionalização ocorre quando o autor destaca uma face a partir de vivências, como aponta Lecarme ao observar o estudo de Colonna: “O autor dá ênfase à invenção de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 69, grifo do autor). Em contrapartida, Colonna não apresenta uma única definição para a autoficção, mas possibilidades de sua manifestação em quatro classificações: a autoficção fantástica, relacionada com a teoria que norteia a literatura fantástica em uma espécie de xamanismo; a autoficção autobiográfica, concentrada na manifestação do eu ao descrever fatos reais; a autoficção intrusiva, manifestada pela aparição do autor na narrativa; e a autoficção especular, caracterizada pelo espelhamento do autor.

Os movimentos do autor na obra de Moacyr Scliar permitem o encontro das concepções que abrangem a autoficção especular definida por Colonna: “Baseada em um reflexo do autor do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho” (COLONNA, 2014, p. 53). Logo, em *Histórias de médico em formação*, percebemos a postura refletida do autor diante da escrita de suas vivências durante a faculdade de medicina, pois o eu ocupa a personificação do outro, descrito como jovem médico, doutorzinho, estudante de medicina ou nomeado diferentemente do nome do autor. Assim, seguimos com os apontamentos de diferentes obras de Scliar ao apresentar cada um dos contos que compõem sua obra primogênita.

O primeiro capítulo de *Histórias de médico em formação* é intitulado *No limiar*, neste o autor ocupa a imagem do personagem Sérgio, que está prestes a realizar a prova de vestibular para a Faculdade de Medicina “Para fazer o vestibular, subíamos as escadarias da Faculdade de Medicina e nos dirigíamos ao Salão Nobre onde era realizado o exame” (SCLIAR, 1987, p. 29). Por temer a reprovação, se imagina participar outras vezes do exame de ingresso. Para se distrair e tentar manter a calma, passa a analisar os rostos daqueles que o cercam e imaginá-los no futuro. Descreve o primeiro a ser analisado: “Cara miúda, de óculos de tartaruga, primeiro lugar no vestibular, futuro psiquiatra. Sorria o cara miúda, enquanto falava, gesticulando, para um grupinho que o rodeava em respeitoso silêncio” (SCLIAR, 1962, p. 2). Sérgio, ao invejar o rapaz, passa

a ver sua imagem sem a aprovação almejada refletida em possibilidades do que se tornaria no futuro:

pai de família, dois filhos, funcionário público em busca de dias melhores, forçando desesperadamente o cérebro árido, calcinado de ofícios burocráticos, a ser elástico como as pernas do jovem jogador de basquete que atravessava, em passos largos e leves, o saguão em direção à porta (SCLIAR, 1962, p. 2).

Entre uma vertigem e outra, retornava para o sua posição real de temor e percepção do seu percurso até ao ponto que se encontrava: “nunca pudera jogar basquete, empregava seu tempo em vencer problemas e equações, crustáceos e quilópodos... Seis anos de primário, quatro de ginásio, três de científico, ia jogá-los agora na roleta do ponto sorteado (SCLIAR, 1962, p. 3). Sérgio, em uma mistura de sentimentos, sente-se fraco com desejo de chorar ao imaginar sua reprovação e o consolo que receberia de seus pais:

A mãe traria leite, branco e morno, branco e açucarado. O pai viria com o velho médico da família, que lhe acariciaria o rosto com os dedos nodosos e manchados de nicotina, e diria, no vozeirão rouco: Não há de ser nada, rapaz, vamos para outra! (SCLIAR, 1962, p. 3).

O personagem percebe que talvez tivesse outra oportunidade de ser bem sucedido caso fosse reprovado, assim planeja em não voltar a concorrer uma vaga na Faculdade de Medicina, vender os livros que usou para estudar, e entrar para o ramo imobiliário, “seria conhecido e respeitado, o Senhor Sérgio: Sérgio sem Dr., Sérgio sem estetoscópio, mas Sérgio com Impala, Sérgio com mulheres, com uísque, com dinheiro, com muito dinheiro, Sérgio, o vencedor!” (SCLIAR, 1962, p. 4).

Em seguida, volta a se sentir mal, tinha calor, o que fazia lembrar do gato de sua tia que dormia no forno, o que fez ter vontade de rir e tossiu para disfarçar; logo foi chamado para a realização da prova: “Escreviam no quadro negro as questões; olhou-as por um momento, e depois, inclinando a cabeça, com a solenidade de um ritual, riscou o papel branco à sua frente... E a luz se fez” (SCLIAR, 1962, p. 5).

No conto seguinte, denominado *da fisiologia adolescente*, o autor está refletido na imagem de um jovem que acorda disposto a militar: “êle lavou-se e cobriu todo o conjunto com camisa vermelha, calças azuis e sapatos italianos, sentindo-se apto a participar da luta pela vida” (SCLIAR, 1962, p. 21), se direciona a faculdade disposto a defender os direitos daqueles que mais necessitavam. Por ser jovem, estudante de medicina e ter a compreensão da desigualdade social de assolava o Brasil, sentia que muitas pessoas acreditavam que ele poderia mudar suas histórias “era preciso assobiar e

êle o fêz com ritmo, cuidado e entusiasmo, cõncio de que os olhos da humanidade estavam sôbre ele” (SCLIAR, 1962, p. 21).

Como sabemos, Moacyr Scliar destinava seu tempo para discutir, tentar resolver os problemas públicos e lutar contra o sistema político da época; para isso produzia artigos e contos, que defendiam seu ponto de vista, a serem publicados na universidade. Inclusive, ressalto, que a obra pertencente ao *corpus* desta investigação é uma composição de alguns destes textos publicados no período que o escritor cursava medicina. Durante a formatura, em 1962, Scliar, eleito orador da turma, manifesta a criticidade no discurso, para tanto, inicia com versos de Ferreira Gullar:

Morrem quatro por minuto
nesta América Latina.
Não conto os que morrem velhos,
só os que a fome extermina.
Não conto os mortos de faca
nem os mortos de polícia,
conto os que morrem de febre
e os que morrem de tísica.
Conto os que morrem de boubá,
de tifo, de verminose [...]
Mas todos esses defuntos
morrem de fato é de fome
quer a chamemos de febre
ou de qualquer outro nome.
(GULLAR, apud. SCLIAR. 2017, p. 61-62).

Moacyr Scliar segue o discurso e apresenta de forma crítica, as falhas da universidade ao formar médicos que não possuem o olhar humanizado: “A medicina só será verdadeira quando a formação universitária for orientada no sentido de uma maior ligação com a realidade brasileira, em vez de ficar isolada dos problemas do nosso povo” (SCLIAR, 2017, p. 62). Scliar, ainda ressalta o espaço social que deve ser ocupado pelo médico: “Seu lugar é ao lado dos operários, dos trabalhadores rurais, dos estudantes, dos profissionais liberais, dos industriais, dos intelectuais, dos comerciantes, de todos que lutam por um Brasil livre do subdesenvolvimento e da exploração” (SCLIAR, 2017, p. 62).

Esse discurso autêntico e crítico de Scliar é derivado da trajetória enquanto estudante, pois quando foi aprovado, tinha expectativas e orgulho da posição que teria, sem saber que a medicina muda por completo a pessoa ao por jovens em contato com o sofrimento da condição humana até a sua morte. O primeiro contato de Scliar com a morte se deu nas aulas de anatomia: “fomos, um dia, levados ao subsolo da faculdade, onde funcionava o necrotério. Abriram-se de par em par as largas portas, e ali estavam, sobre

mesas de aço, os cadáveres, uns vinte, em mesas de alumínio” (SCLIAR, 2017, p. 56). O choque que o jovem estudante teve ao ver tantos corpos foi inspiração para o segundo conto da obra, *Pequena história de um cadáver*, o único texto da composição que foi republicado posteriormente em outras organizações do escritor: “o transe, o angustiante transe, ficou em minha lembrança, e pouco tempo depois eu o expressei em uma história” (SCLIAR, 2017, p. 57).

O conto narra a história da personagem jovem chamada Maria, que sempre deu muito trabalho para sua família por ser esquizofrênica, após o seu falecimento, seu corpo é direcionado à Faculdade de medicina para servir como base de estudos da anatomia. “A história prossegue, descrevendo a progressiva dissecação do cadáver ao longo do ano e os paralelos diálogos entre os estudantes, diálogos que abrangem desde a prática médica até a conjuntura política (...) Termina o ano letivo, os estudantes, em férias, se vão, o conto chega ao fim” (SCLIAR, 2017, p. 58).

Os contos que seguem *Histórias de médico em formação* revelam a miséria da população e a fragilidade da saúde pública brasileira em cenários semelhantes de extrema pobreza, percorridos por Moacyr Scliar no decorrer com curso de medicina: “Terminado o ciclo básico, começava o ciclo clínico, o trabalho com os doentes. Que representou também o contato com uma realidade para mim ainda desconhecida, a realidade da miséria brasileira” (SCLIAR, 2017, p. 59).

Uma das características de Moacyr Scliar foi a atenção ética que dava aos seus pacientes, e a maneira de que gostava de ouvi-los: “Há um lance no exercício da profissão que sempre me apaixonou: a anamnese. O relato dos padecimentos feito pelo doente à cordialidade inquisidora do médico” (SCLIAR, 2011, p. 245). No texto, *História clínica / clínica*, o autor ocupa a posição do médico, esse que apenas ouve a paciente curiosa, pois opta pelo atendimento por ter percebido que não havia pessoas na sala de espera, e pelo valor das consultas que era inferior aos demais profissionais: “Meu nome é Ismélia Gonçalves, doutor. Tenho quarenta anos de idade. Não, sou solteira” (SCLIAR, 1962, p. 37). Na história, não há exames e diagnósticos, apenas atenção à paciente. O conto revela uma percepção de Scliar caso não fosse bem sucedido em sua carreira por ter feito um diagnóstico errado, não teria a agenda médica cheia e sua carreira seria limitada a ouvir pessoas sem doenças graves.

O atendimento ético de Scliar foi mantido, inclusive quando se tratava de uma paciente peculiar, que proporcionou a intitulado *história clínica de um anti-semita*. Nesse conto o autor ocupa a posição do personagem médico Issac. O jovem doutor é obrigado

a atender um homem que nitidamente odeia os judeus: “Preste bem atenção no que eu vou lhe dizer - os judeus me criaram esta úlcera no estômago. Pode ficar certo disto!” (SCLIAR, 1962, p. 49). No entanto, o médico de origem judaica, ético no ofício de sua profissão e ciente da precisão do atendimento, ouve as queixas do paciente: “Não me deixe morrer, doutor, me salve, doutor Issac!” (SCLIAR, 1962, p. 54).

A ética que Scliar manteve durante seus anos de carreira, por muitas vezes não fora compartilhada por seus colegas de profissão, no conto *Mulher só*, revela a hipocrisia da medicina, isso porque, há médicos que decoram discursos democráticos:

O dever que nós temos, como integrantes da elite dêste país, como aríetes da política de desenvolvimento, como líderes morais e intelectuais de nosso povo, o dever que nós temos, repito, pode resumir-se numa única frase: ajudar nossos irmãos menos favorecidos! (SCLIAR, 1962, p. 69-70);

Médicos que lançam ideias: “Uma camisa a quem está nu; um pão a quem tem fome; um medicamento a quem está doente!” (SCLIAR, 1962, p. 71), mas tratam pacientes homens de um hospital público com exasperação, como o autor revela a partir do posicionamento de uma profissional plantonista da noite:

Luminal é para dormir (...) no entanto, eles não morriam. Nem sequer dormiam. Ah isto não! Ficavam acordados para tramar sujeiras, sacanagens, para contar anedotas obscenas, para se masturbar... Eram tão ruins que não adormeciam com o medicamento, como faria qualquer cidadão honesto, trabalhador, decente, mantenedor da ordem, dos bons costumes e da estrutura estabelecida em gerações” (SCLIAR, 1962, p. 78-79).

O descaso da saúde pública não partia apenas dos médicos mas de todo um sistema que não prioriza o saber científico, assim como um atendimento adequado aos menos favorecidos. Assim, Moacyr Scliar, no texto *Balada do sanatório*, relembra as noites de plantão em uma clínica de atendimento aos pacientes com tuberculose: “À época em que cursava a quarta série, fui trabalhar como interno no Sanatório Partenon. Era um grande hospital para tuberculosos” (SCLIAR, 1987, p. 55).

O autor na posição do jovem médico, recorda das noites frias: “madrugada de inverno; lá embaixo a cidade dorme (...) através de seus corredores vazios, o vento sopra farrapos de papel, silenciosas figuras de branco e a canção da tosse” (SCLIAR, 1962, p. 63). “Às noites, eu caminhava pelos gélidos e escuros corredores, em que ecoavam a tosse e os gemidos dos doentes” (SCLIAR, 1987, p. 55).

Em *Cenas médicas*, Scliar revela que mesmo com a descoberta da penicilina (1928) e o avanço dos tratamentos médicos, o progresso não se fez rapidamente no Brasil,

“persistiam algumas ideias antigas - e tenazes, porque calcadas de preconceito” (SCLIAR, 1987, p. 60) - “Há doze anos, esta canção ressoa. Dia e noite. Quando as luzes se apagam e as vozes se calam, a tuberculose gargalha, os pulmões estertoram, em luta inútil com a doença” (SCLIAR, 1962, p. 63).

Os contos que seguem, marcam a vivência de Moacyr Scliar em contato com a miséria, e sua mudança de comportamento diante crítica situação da saúde pública. No texto, intitulado *Perdoai-nos, SENHOR*, o autor ocupa o espaço do personagem Mário, um jovem ainda não formado médico. O autor conta a história de uma paciente que precisou de um exame de sensibilidade por ter uma sequência de convulsões: “Fizeste êste exame, e muitos outros. Sempre te orgulhaste dêste cuidado escrupuloso, dêste amor às minúcias que chegava a irritar os colegas” (SCLIAR, 1962, p. 28). Porém, o exame provocou uma alergia na paciente, assim, seu irmão volta a procurar o médico: “A coitada da minha irmã está lá em casa, tôda vermelha e inchada” (SCLIAR, 1962, p. 29). Diante da situação, o irmão da paciente aproveita o momento para chantagear o jovem doutor: “o senhor me dá quinze mil por mês, durante um ano, e eu esqueço o caso. Está bem assim?” (SCLIAR, 1962, p. 30), mas não obteve sucesso. Em seguida, destinado a lucrar, o irmão processa o médico sem comprovações e sem compreender os ofícios da medicina; assim, por razões cabíveis perde o processo no julgamento. Entretanto, o “doutorzinho” percebe que o problema que o homem tinha com ele não era pessoal, mas sim com o que ele representava:

Para aquele homem, tu eras da classe dos patrões de charuto, dos deputados desonestos, das prostitutas caras, dos automóveis rebrilhantes, dos palacetes luxuosos; tu prescrevias remédios que êle não podia comprar, dietas que êle não podia seguir. Tu falavas numa língua que acentuava sua ignorância, consultavas livros dos quais êle desconfiava” (SCLIAR, 1962, p. 21)

O conto de *Histórias de médico em formação* é intitulado *História do guri que não queria tomar injeção*, nesse Scliar continua a se revelar como o médico que atua em domicílios. O autor inicia a história com a lembrança de que um filho, da família que o solicitou, morrera de gripe, “porque eram pobres, e o médico cobrou caro e receitou um remédio que custava seiscentos cruzeiros” (SCLIAR, 1962, p. 43). O médico almejava que a realidade mudasse e crianças parassem de morrer por desigualdades: “pode ser que com a reforma agrária, moralização administrativa e reivindicação dos direitos de classe, a coisa melhore” (SCLIAR, 1962, p. 43). A família era pobre, a vizinhança também, “eram muitos, e cheios de desgraça, mas queriam ajudar. O jovem médico foi chamado pelos vizinhos que lembram “que cobrava mais barato e era muito bonzinho (...) que

infelizmente lembrava mais um alegre jogador de basquete” (SCLIAR, 1962, p. 44). O doutor, rapidamente dá o diagnóstico ao perceber uma inflamação nas amígdalas do menino. Enquanto preparava a receita, os pais da criança revelam a falta de dinheiro e questionam se a doença pode ser curada com uma injeção que estava guardada em casa; ao analisar a medicação, o médico concorda com a aplicação, mas não consegue convencer o enfermo do benefício do remédio: “O doutor acendeu a lanterna e focalizou a cama: vazia. O guri pulara a janela e desaparecera na noite escura” (SCLIAR, 1962, p. 46).

O conto, *Um caso*, revela o autor na posição de Francisco, um médico estagiário, que, ao atender uma paciente que menciona que nenhum outro médico conseguira descobrir o que ela e sua família tinham, destina o seu tempo para investigação do caso raro. “Eu importunava pessoas com questões que não podiam ser respondidas e que ninguém se preocupava em responder” (SCLIAR, 2011, p. 115). Ao concluir o diagnóstico, o jovem médico promove um evento para apresentar o estudo, porém é repreendido por um de seus professores por ter explanado tanto por um equívoco, a doença da moça Joana, mesmo sem ninguém ter conseguido curar, não era rara: “Joana regressava. A seu lar, a seu pai, a sua doença, a sua miséria, Joana regressava. Os solavancos da ambulância embalavam seu choro manso” (SCLIAR, 1962, p. 61). “A doença nada mais é que a vida em condições alteradas” (SCLIAR, 2011, p. 189).

O último conto percorre pelos anos de faculdade de Moacyr Scliar, e a mudança que sofreu a partir dos atendimentos públicos e de sua concepção política, pois inicialmente mostrava-se preparado por ser um dos melhores da turma de medicina, tinha o conhecimento em diferentes áreas, conhecia as patologias e seus tratamentos mais modernos e sofisticados, mas a realidade não condizia com suas expectativas:

As pequenas histórias que se seguem, foram tiradas de seu caderno, onde, com legítimo espírito científico, anotava suas experiências, e que ele mesmo, com o amargo humorismo adquirido depois de meses de trabalho denominou *As aventuras no mundo da doença*” (SCLIAR, 1962, p. 81-82)

A duplicidade que se dá entre o autor e o personagem não está a percorrer um espaço de ilusão, como os primeiros estudos da teoria de autoficção sugere, mas em cenário recriados a serem apresentados ao leitor: “A ficção literária se mostra (...) como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de lhe proporcionar o prazer de descobri-los” (COLONNA, 2014, p. 56); Moacyr Scliar

direciona sua escrita para um espaço real, posto em palavras para descrever a miséria e os lugares insalubres que percorreu durante sua trajetória acadêmica.

O autor refletido na imagem de Ernesto, jovem médico, se depara com as mais absurdas doenças e crises: “eu entrava em lúgubres casebres que abrigavam famílias inteiras, homens e mulheres doentes, crianças famélicas. Não era de admirar que muitos de nós estivéssemos engajados politicamente” (SCLIAR, 2017, p. 59) - derivadas de um sistema público de saúde precário e uma desigualdade social que inviabilizam um tratamento adequado e democrático.

Nos dois últimos anos da Faculdade fui interno-plantonista do serviço de urgência da Previdência Social numa cidade da Grande Porto Alegre. A Previdência Social, em nosso país, é a maior financiadora da assistência médica, e sua rápida expansão à época criava condições para que estudantes de medicina exercessem tarefas que normalmente não lhes seriam atribuídas. Mas era este o panorama de então. Era preciso resolver os problemas de saúde dos trabalhadores; e isto era, e é, atribuição da Previdência Social (SCLIAR, 1987, p. 70).

Mãe que exige penicilina para criança com vermes: “Pois diz para tua mãe que ela come fumo e terra porque tem vermes, ouviste?” (SCLIAR, 1962, p. 83); recém-nascida sem nome com conjuntivite gonocócica: “Morrão mil Marias! outras mil surgirão, para eterna satisfação dos gonococos!” (SCLIAR, 1962, p. 87); filho que quer interditar a mãe parálitica “Doutor, vamos fazer o seguinte: o senhor leva a velha para um hospital, e eu lhe dou uma gorjetinha bem boa, tá? (...) Por incrível que pareça, havia esperança no olhar dêle” (SCLIAR, 1962, p. 91); mulher agredida pelo companheiro “E saiu, de cabeça erguida, levando consigo o miserável orgulho de conservar em segredo sua tragédia” (SCLIAR, 1962, p. 92); bêbado que apanha em bar “E saiu cambaleando, cantando o mesmo sambinha” (SCLIAR, 1962, p. 94); a crença posta no médico: “Só de o senhor olhar, doutor, a gente já tem a impressão que a criança vai melhorar” (SCLIAR, 1962, p. 95); o diagnóstico e tratamento feito pela família do paciente: “quem vive com meu velho há quarenta e sete anos, quem entende dêle mesmo, sou eu” (SCLIAR, 1962, p. 96); a união dos mais desfavorecidos: “Não temos muito recurso para ajudar... Mas fizemos uma vaquinha e compramos êste remédio, que o farmacêutico disse que era bom... Será que serve, doutor?” (SCLIAR, 1962, p. 98); a vergonha e o orgulho: “Que eu tenha câncer de próstata, vá lá. Que eu tenha de tomar hormônios femininos, também passa. Mas êsses negócio de me urinar, não (...) Isto também já é demais” (SCLIAR, 1962, p. 101); o tratamento básico: “Nêste momento, teve a certeza de ela ficaria curada. Com água e açúcar, aleluia!” (SCLIAR, 1962, p. 103).

Ao longo da narrativa de *Histórias de médico em formação*, Moacyr Scliar segue involuntariamente um percurso conceituado por Bakhtin (2003), pois enquanto *autor-pessoa* possibilita que *autor-criador* se utilize de procedimentos literários para relatar suas vivências, o que possibilita a criação estética defendida pelo teórico:

De meus estudos de medicina e da prática médica resultaram experiências, não raro penosas, que representaram um verdadeiro mergulho na condição humana em situações extremas - e, não raro, tão sombrias que só podiam ser literariamente enfrentadas pelo recurso ao humor, à ironia (SCLIAR, 2017, p. 160).

Moacyr Scliar, se utiliza de sua experiência enquanto estudante de medicina inserido em um espaço que favorecia o encontro cultural, para registrar, a luz da literatura, as angústias e o medo de continuar a percorrer o caminho desigual do ser humano frente à saúde pública brasileira e a própria condição humana em cenários de miséria e invisibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALTA MÉDICA

O escritor sul-rio-grandense Moacyr Scliar, desde o início de sua carreira como escritor, nos insere em um mergulho na condição humana. Após selecionar contos escritos enquanto cursava medicina, publica, em 1962, *Histórias de médico em formação*. A obra primogênita de Scliar está inserida em um processo de escritura que intenciona a revelação das diversas faces da saúde pública do Brasil não compactuadas pelo escritor.

Diante do objetivo que investiga a obra mencionada a partir de uma óptica da teoria de autoficção, organizamos esta investigação em um percurso teórico que inicia com a abordagem nas concepções que norteiam o autor, embasado nos estudos de Michel Foucault em *A escrita de si* (2004) e *O que é um autor?* (2009); de Roland Barthes em seu estudo intitulado *A morte do Autor* (2004); de Philippe Willemart em *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* (2009), juntamente às fases da escrita e as influências da crítica genética para esta investigação. Finalizamos o capítulo com uma aproximação às teorias que tratam da escrita de si, a partir das concepções do *eu* e do *outro* abordados por Mikhail Bakhtin (2003) e distinguidos em outras definições que se relacionam à estética: *eu-para-mim*, *outros-para-mim*, *eus-para-outro*.

Em decorrência, no terceiro capítulo tratamos da proximidade entre as teorias de autobiografia e autoficção, a partir de concepções de Vincent Colonna em *Tipologia da autoficção* (2014); do percurso dos estudos reconhecidos por Philippe Lejeune em *Autoficções e cia: peça em cinco atos* (2014); da caracterização abordada em *Autoficção é o nome de quê?* (2014) de Philippe Gasparini; e da pesquisa de Jean Louis Jeannelle em *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?* (2014).

Posteriormente, seguimos com as relações entre a autobiografia e autoficção a partir da conceituação de Philippe Lejeune em *O Pacto Autobiográfico* (2014). No decorrer do capítulo, apresentamos os conceitos que visam a definição da autoficção, fundamentados em uma coletânea de estudos organizada na obra *Ensaio sobre a Autoficção* (2014) de Jovita Maria Gerheim Noronha, principalmente no estudo de Serge Doubrovsky em *O último eu* (2014), e abordagens de Vincent Colonna, em complementaridade, seguimos com as concepções de Jacques Lecarme em *Autoficção: um mau gênero?* (2014); Jean-Louis Jeannelle, *A quantas anda a reflexão sobre a Autoficção?*; e Philippe Gasparini, *Autoficção é o nome de quê?*; além dos mencionados anteriormente. E alcançamos as relações da autoficção com a Literatura Brasileira a partir

de estudos de Silviano Santiago; de Anna Faedrich Martins, *Autoficções - do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* (2014); de Diana Irene Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2015); e de Luciana Hidalgo em seu estudo denominado *Autoficção brasileira: Influências francesas, indefinições teóricas* (2013).

A análise do corpus, *Histórias de médico em formação* (1962) de Moacyr Scliar se situa no último capítulo desta investigação. Para auxílio da análise, além das concepções teóricas, mencionamos outras obras do escritor que têm uma importância significativa, trata-se de *Cenas Médicas: pequena introdução à história da medicina* (1987), que expõe o cruzamento de duas histórias: a da própria medicina e a de um estudante da área da saúde em busca de conhecimento; *Uma Autobiografia Literária - O texto, ou: a vida* (2017), texto autobiográfico do escritor; o livro que rememora a história de Scliar, *Território da emoção - crônicas de medicina e saúde* (2013), e *A paixão transformada - História da medicina na literatura* (2011).

Na coletânea de contos, cerne desta pesquisa, o autor se manifesta autofabulado refletido em diferentes posicionamentos possíveis de um jovem estudante. De maneira especular, em exemplificação das concepções de Vincent Colonna (2014), o autor se autofuncionaliza e passa a ocupar a posição no *outro*; o *eu* autor Moacyr Scliar, recém médico formado inconformado com o sistema político e social da época, no *outro*, o personagem de sua própria imagem refletora no cenário recriado a partir do que se encontrava verdadeiramente. O autor assume a posição do *outro-para-mim* e consolida o acabamento estético do texto conceituado por Bakhtin (2003).

No entanto, após a publicação do livro, Scliar autocensura sua escritura ao tentar recolher todos os exemplares de *História de médico em formação*. A fase de descontinuidade pós-editorial acontece por decisão do escritor depois de receber algumas críticas referente a abordagem temática na sua produção escrita. O escritor passou a aperfeiçoar suas habilidades escriturais, mas não rasura ou descontinua o conteúdo de suas narrações.

Moacyr Scliar faleceu em fevereiro de 2011, e deixa um vasto repertório literário, sem se calar ao denunciar de forma artística a falta de política pública, de igualdade e democracia na falha área da saúde pública brasileira; e expressar a angústia ao perceber o ser humano em sua pior condição humana: na miséria, na doença, na morte.

a vela que, na infância, arde no bolo de aniversário é a mesma que enfeita o caixão. A vida passa; escrevendo, ou fazendo medicina, ou formando uma

família, ou militando politicamente, ou trabalhando, ou bebendo - a vida passa. Chega um momento em que tudo que esperamos das velinhas é que elas iluminem, com sua tênue luz o nosso passado e nos permitam extrair alguma conclusão de nossas trajetórias (SCLAR, 2017, p. 239).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. O universo nas ruas do mundo. In: *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 35-46.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. In: *Signum: Estudos Linguísticos*, no. 11/2, 2008, pp. 67-81. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5433/2237-4876.2008v11n2p>> Acesso em: 02 out. 2020.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro & CURY, Maria Zilda Ferreira. Espaço étnico e traduções culturais em Moacyr Scliar e Eliezer Levin. In: *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 155-178.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FAEDRICH, Anna. *Autoficção: um percurso teórico*. Revista Criação & Crítica, n. 17, p. 30-46, Dezembro, 2016. Acesso em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>> Disponível em: 10 de fev. 2021.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense, 2004.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: Influências francesas, indefinições teóricas. In: *Revista ALE*, Rio de Janeiro, vol. 15/1, p. 218-231, jan./jun.2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100014>> Acesso em: 02 out. 2020.
- JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a Autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KLINGER, Diana Irene. *Escrita de si, escritas do outro: autoficção na narrativa latino-americana contemporânea*. 2015. Disponível em:

<http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=124> Acesso em 02 out. 2020.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & CIA: Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOPES, Denilson. “Por uma crítica com afeto e com corpo.” *Revista Grumo*, no. 2, 2003, pp. 52-55. Disponível em:

<<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/31775/R%20-%20D%20-%20JOAO%20AMALIO%20RIBAS.pdf?sequence=1>> Acesso em 05 out. 2020.

MACIEL, Rubens. Histórias de médico em formação. Prefácio. In: SCLIAR, Moacyr. *Histórias de médico em formação*. Porto Alegre: Editora Difusão de Cultura, 1962.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções-do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/10923/5746>> Acesso em: 02 set.2020.

PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. A Viagem, a Memória e a História. In: *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 79-98.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *Os Tambores Silenciosos: O Processo de Construção da Narrativa*. *Vidya* revista eletrônica, v. 19, n. 33, p.111-118, Janeiro/Junho, 2000. Acesso em: <<https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/VIDYA/article/view/539/528>> Disponível em: 18 de fev. 2021.

Rio Grande do Sul. Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural. Instituto Estadual do Livro. Moacyr Jaime Scliar. Autores Gaúchos/IEL.9, 2ª Ed. Porto Alegre, 1989.

RODRIGUES, Fabrícia Wallace. “Uma estética bakhtiniana: o eu no outro e a definição do literário.” In: *Respostas a Bakhtin*, 2012. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Respostas%20a%20Bakhtin.pdf> Acesso em: 02 out. 2020.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCLIAR, Moacyr. *A paixão transformada: história da medicina na literatura*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCLIAR, Moacyr. *Cenas médicas – pequena introdução à história da medicina*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 1987.

SCLIAR, Moacyr. *Histórias de médico em formação*. Porto Alegre: Editora Difusão de Cultura, 1962

SCLIAR, Moacyr. *Território da Emoção: Crônicas de medicina e saúde*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCLIAR, Moacyr. *Uma autobiografia literária - O texto, ou: A vida*. Porto Alegre: L&PM: 2017.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. Perspectiva, 2009.

ZILBERMAN, Regina. Leituras prazerosas sobre a saúde. Prefácio. In: SCLIAR, Moacyr. *Território da Emoção: Crônicas de medicina e saúde*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.