

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FLORA VIGUINI DO AMARAL

**AUTOFICÇÃO EM *BORDERLINE*, DE MARIE-SISSI
LABRÈCHE**

VITÓRIA
2016

FLORA VIGUINI DO AMARAL

**AUTOFICÇÃO EM *BORDERLINE*, DE MARIE-SISSI
LABRÈCHE**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger

VITÓRIA
2016

FLORA VIGUINI DO AMARAL

AUTOFICÇÃO EM *BORDERLINE*, DE MARIE-SISSI LABRÈCHE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____ por:

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Andréia Penha Delmaschio
Instituto Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Stelamaris Coser
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Grace Alves da Paixão
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Angela Regina Binda da Silva de Jesus
Centro Universitário do Espírito Santo

À minha mãe, com carinho.

AGRADECIMENTOS

Embora o agradecimento seja breve, as pessoas citadas aqui são aquelas que, de forma mais intensa ou não, foram importantes para a realização deste trabalho. Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Rose e Edmar, que sempre me deram apoio e suporte para que eu pudesse continuar estudando; pelo incentivo, às minhas avós, Aurora e Heloisa; pela força, ao meu segundo pai, José Renato; pelo companheirismo e paciência, ao Rafael; pela amizade, aos meus irmãos, Lourenço, Eduardo e André.

À Fabíola, pelas leituras atenciosas, pela parceira neste projeto e por ter me guiado durante todo o processo deste trabalho. À Andréia Delmaschio e à Stelamaris Coser, pela atenção e pela gentileza ao aceitarem compor a banca examinadora. Ao Bith e à Maria Amélia pela contribuição nas disciplinas ministradas. À Marie-Sissi Labréche, pela simpatia e pela disposição em contribuir significativamente com esta pesquisa. À Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, pela bolsa concedida.

Por último, sou muito grata aos meus amigos, Ana Júlia, Beatriz, Guilherme, Leandra, Nelson e Rafaela. Fui agraciada não somente por ter essas amizades, mas também por ter a chance de conviver com pessoas inteligentes, íntegras e divertidas. Sem o apoio de vocês, o percurso teria sido difícil.

Você está louca? É uma expressão corriqueira, eu sei. Para mim, contudo, tem um significado particular: os túneis, as telas de segurança, os garfos de plástico, a fronteira reluzente e sempre móvel que, como todas as fronteiras, nos acena e nos pede que a atravessemos. Não quero atravessá-la de novo.
(Susanna Kaysen)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar o romance *Borderline* (2003), da escritora quebequense Marie-Sissi Labrèche, no campo da escrita de si, sob o prisma da autoficção, termo registrado pelo crítico e professor francês Serge Doubrovsky em *Fils* (1977). Este estudo visa averiguar, além da coincidência onomástica entre o nome da autora, da narradora e da personagem, a possibilidade de um jogo em que Labrèche cria um outro eu, capaz de fornecer supostas referências a traços autobiográficos mesclados a uma matéria ficcional. A pesquisa, portanto, consiste na investigação da relação entre o transtorno *borderline* e a estrutura do texto, examinando se o tema escolhe sua forma ideal de expressão, se a autora se faz valer dessa estrutura como sendo decisiva para inspirar a pensar esse transtorno psicológico. Ainda que a matriz teórica da autoficção seja francesa, não são muitas as publicações e trabalhos acadêmicos sobre esse efeito de leitura nas obras contemporâneas de autoras quebequenses. O *corpus* a ser analisado é *Borderline*. No que tange à teoria, serão utilizados os estudos acerca da perspectiva teórica da autoficção, por meio da contribuição de alguns teóricos, como Evando Nascimento e Leonor Arfuch.

Palavras-chave: Autoficção. *Borderline*. Marie-Sissi Labrèche. Quebequense.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'analyser le roman *Borderline* (2003), de l'écrivaine québécoise Marie-Sissi Labrèche, dans le champ de l'écriture de soi, à travers le prisme de l'autofiction, terme enregistrée par le critique et professeur français Serge Doubrovsky dans *Fils* (1977). Cette étude vise à découvrir, indépendamment de la coïncidence onomastique entre le nom de l'auteur, le narrateur et le personnage, la possibilité d'un jeu dans lequel Labrèche crée un autre je, en mesure de fournir des possibles références autobiographiques en mélange à une matière fictive. La recherche est donc d'étudier la relation entre le trouble borderline et la structure du texte; examiner si le thème choisit sa forme idéale d'expression; si l'auteur utilise cette structure comme étant décisive pour inspirer penser ce trouble psychologique. Bien que la matrice théorique de l'autofiction soit française, il n'y a pas de nombreuses publications et de documents universitaires sur cet effet de lecture dans les oeuvres contemporaines de l'auteurs québécoises. Le corpus à analyser est *Borderline*. En ce qui concerne la théorie, seront utilisés les études sur la perspective théorique de l'autofiction, grâce à la contribution de certains théoriciens, comme Evando Nascimento et Leonor Arfuch.

Mots-clés: Autofiction. *Borderline*. Marie-Sissi Labrèche. Québécoise.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
1.1 A AUTORA: VIDA E TRAJETÓRIA PROFISSIONAL	09
1.2 OBRAS LITERÁRIAS	13
1.2.1 <i>Borderline</i> : o romance que surgiu no mestrado	13
1.2.2 <i>La brèche</i> : a ausência paterna	16
1.2.3 Homenagem à cidade natal	18
1.2.4 Fim de uma trilogia	19
1.2.5 História para adolescentes	20
1.2.6 Contos sobre amor e outras violências	21
1.2.7 Um drama com humor: <i>La vie sur Mars</i>	22
1.3 PROPOSTA DA DISSERTAÇÃO	23
2 AUTOFIÇÃO: HISTÓRIA, CONCEITO, DISCUSSÕES	25
2.1 A ESCRITA DE SI E AS CONFISSÕES	27
2.2 AS TRANSFORMAÇÕES DO SUJEITO	29
2.3 BARTHES E FOUCAULT: A MORTE DO AUTOR	32
2.4 O PACTO AUTOBIOGRÁFICO DE PHILIPPE LEJEUNE	36
2.4.1 Paul de Man: o oposto de Lejeune	39
2.5 AUTOFIÇÃO: A MATRIZ FRANCESA	41
2.5.1 Doubrovsky, o pai de <i>Fils</i>	41
2.5.2 Teorias pós-Doubrovsky	44
2.6 AUTOFIÇÃO NAS AMÉRICAS	49
3 ENTRE FRONTEIRAS: <i>BORDERLINE</i> E AUTOFIÇÃO	56
3.1 A LINHA TÊNUE: O <i>BORDERLINE</i> NA CORDA BAMBA	56
3.2 JOGOS SEM FRONTEIRAS	63
3.2.1 Pistas pré-textuais, pistas para leituras	63
3.2.2 O <i>eu</i> sob os holofotes	72
3.3 DA PSICANÁLISE À AUTOFIÇÃO	90
3.3.1 O sujeito fragmentado em <i>Borderline</i>	93
4 CONCLUSÃO	98
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

1 INTRODUÇÃO

1.1 A AUTORA: VIDA E TRAJETÓRIA PROFISSIONAL

Nascida no ano de 1969, em Montreal, na província canadense de Quebec¹, a jornalista e escritora Marie-Sissi Labrèche cresceu no seio de uma família disfuncional: sua mãe foi diagnosticada, desde cedo, como esquizofrênica e portadora de transtorno maníaco depressivo. A avó, já falecida, culpava a neta por contribuir, indiretamente, para uma piora do quadro de saúde da filha². Conviver com a ausência do pai também foi um fator decisivo para uma infraestrutura familiar deficiente³. Mesmo que não tivesse recebido incentivo para ler e escrever, a montrealense adquiriu gosto pela literatura aos 17 anos, quando teve acesso, por acaso, ao livro *La grosse femme d'à côté est enceinte*, de Michel Tremblay⁴, publicado pela primeira vez em 1978. Com o tempo, foi despertado em Marie-Sissi um forte desejo de se comunicar e de escrever histórias.

Antes de iniciar a carreira de escritora, Marie-Sissi fez graduação em psicologia e concluiu alguns estudos paralelos sobre sexualidade, área que muito lhe interessava. Ainda que alimentasse a vontade de ser sexóloga, decidiu enveredar por outro campo, o jornalismo. É no ano de 1996 que ela começa a escrever artigos e matérias para as revistas quebequenses *Filles d'aujourd'hui*, *Délire*, *Femmes plus*, *Clin d'oeil*, *Stop* e também para

¹ Quebec é uma das 10 províncias do Canadá, na América do Norte. Ainda que a capital seja a cidade de Quebec, a maior cidade dessa província é Montreal. Conhecida anteriormente como Nova França, em virtude da colonização da região pelos franceses, mais da metade da população de Quebec é franco-canadense, ou seja, descendentes de franceses, em contraste com as outras províncias do país, cujos habitantes são, geralmente, descendentes de ingleses ou escoceses. Outro aspecto sobre a província de Quebec que a difere das outras províncias é a utilização do francês como idioma oficial. A maioria dos quebequenses é bilíngue, pois o inglês é ensinado como segundo idioma nas escolas. As placas de sinalização nas principais ruas e avenidas, assim como no comércio, mostram, frequentemente, informações nos dois idiomas: francês e inglês.

² Um ponto a ser ressaltado é que Marie-Sissi Labrèche, em uma de suas entrevistas aos principais jornais de Montreal, chegou a comentar sobre o relacionamento turbulento que mantinha com sua avó, Marie-Anne Naud, a quem dedicou seu primeiro livro. Segundo a escritora, por exigir carinho e atenção de sua genitora, que estava impossibilitada de fornecer cuidados diários à filha em virtude de sua situação mental e psíquica, Marie-Sissi fazia o possível para tentar tirar a mãe de seu estado de completa inércia, o que, ao fim e ao cabo, agravava mais ainda a doença. A avó repreendia essas atitudes.

³ As informações sobre o pai de Marie-Sissi Labrèche são escassas. A autora afirma que nem chegou a conhecê-lo e que ele foi preso por assalto a bancos.

⁴ Michel Tremblay é um autor, dramaturgo, tradutor e cenarista quebequense. Também nascido em Montreal, o escritor é um dos ídolos de Marie-Sissi Labrèche, com quem já se encontrou algumas vezes em eventos literários, como o Salão do Livro de Montreal, realizado todos os anos nas principais livrarias da cidade, além de saraus e congressos em universidades. *La grosse femme d'à côté est enceinte* é um romance de 1978, cuja história se passa no coração do Plateau Mont-Royal, bairro popular de Montreal. Uma mulher de 42 anos, grávida de sete meses, se torna o centro de um mundo realista e fantasmagórico. Para mais informações sobre o livro quebequense, TREMBLAY, Michel. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. B. Q. 1990.

a revista europeia *Lou*. Os temas eram variados. Grande parte dos assuntos era sobre comportamento, moda, literatura e cultura em geral. Os textos jornalísticos das revistas citadas eram destinados a um público muito caro à autora: leitoras adolescentes. Como jornalista, ela colaborou também com a seção cultural de *Montréal Campus*, jornal universitário da Universidade de Quebec em Montreal (UQAM).

Paralela à atividade jornalística, de 1994 a 1997, Marie-Sissi fez parte da banda quebequense de rock alternativo *Sylph*. Além de vocalista, ela também ajudou a compor algumas músicas, como “Hiroshima” e “Frustration”. O grupo se apresentou nos principais bares de Montreal e ainda produziu um disco, *Hiroshima*⁵.

Após a experiência que teve como jornalista, Marie-Sissi resolve seguir pelo caminho da literatura. Para tanto, a jornalista se inscreve em 1998 no mestrado em Criação Literária da UQAM. Aprovada com excelência em 1999, a dissertação de Marie-Sissi consistia na produção de um romance que propunha uma discussão acerca da autoficção, do gênero autobiográfico e as fronteiras entre o real e o ficcional. Publicada em 2000, *Borderline*⁶, fruto de seu trabalho no mestrado, é a obra inaugural dessa jovem escritora que, até o momento, tem outras quatro no currículo: *La brèche*⁷(2002), *La Lune dans un HLM*⁸ (2006), *Amour et autres violences*⁹ (2012) e *La vie sur Mars*¹⁰ (2014). Soma-se também às produções um livro infanto-juvenil, *Psy malgré moi*¹¹ (2009), e um conto na coletânea *Montréal, la marge au coeur*¹² (2004), que reúne diversos autores quebequenses.

A crítica montrealense — especializada e não especializada — recebeu *Borderline* de forma positiva:

A nova geração de escritores é fortemente levada a escrever obras autoficcionais. A exuberante Marie-Sissi Labrèche não faz exceção com *Borderline*, um primeiro romance meio real, meio inventado, que a revela através de uma personagem às sombras das lembranças¹³ (LAROCHELLE, 2000, Entrevista¹⁴).

É importante salientar aqui, antes de dar continuidade ao percurso profissional da autora, o motivo pelo qual utilizo a expressão “literatura quebequense”, e não “literatura

⁵ O álbum foi produzido em 1996. Marie-Sissi é a principal na foto da contracapa do disco.

⁶ LABRÈCHE, Marie-Sissi. *Borderline*. Montréal: Boreal, 2003.

⁷ Idem, *La brèche*. Montréal: Boreal. 2002.

⁸ Idem, *La Lune dans un HLM*. Montréal: Boreal. 2006.

⁹ Idem, *Amour et autres violences*. Montréal: Boreal. 2012.

¹⁰ Idem, *La vie sur Mars*. Montréal: Leméac. 2014.

¹¹ Idem, *Psy malgré moi*. Montréal: Boreal. 2009.

¹² BISONNETTE, L. et al. *Montréal, la marge au cœur*. Paris: Éditions Autrement, 2004.

¹³ “La nouvelle génération d’écrivains est fortement portée à écrire des oeuvres autofictives. L’exubérante Marie-Sissi Labrèche ne fait pas exception avec *Borderline*, un premier roman mi-réel, mi-inventé, qui la dévoile à travers un personnage aux sombres souvenirs”.

¹⁴ Todas as traduções são minhas, salvo indicação contrária.

canadense”, por exemplo. O primeiro livro publicado em Montreal, que se tem registro, foi o *Regulamento da Confraria da adoração perpétua do Santo-Sacramento e da Boa Morte*, por François Mesplet, em 1776. No mesmo ano, a primeira obra literária publicada em Montreal é a tragédia *Jonathan e Davis ou o triunfo da amizade*¹⁵, de Pierre Brumoy. Mesmo que a impressão e produção de livros na província de Quebec remonte ao século XVIII, não podemos denominar essas obras literárias como parte de uma literatura quebequense. Isso somente será possível quase dois séculos depois, em 1960, com a Revolução Tranquila¹⁶. Sobre o assunto, a professora Nubia Hanciau descreve a literatura quebequense:

Para muitos, trata-se de uma desconhecida, com meio século de vida, aproximadamente, contornos generosos, passado tumultuado. Para outros, uma bela americana, que fala francês com sotaque bem próprio e acena para que nos dignemos a considerá-la além dos clichês usados. Estamos falando da literatura quebequense, que, há uma década (março de 1999), desembarcou em Paris para o 19º Salão do Livro, com sessenta autores convidados e outros tantos que se apresentaram por conta própria. (HANCIAU, 2012, p. 115).

Se essa revolução permite que Quebec se torne uma nação, tenha sua própria voz e construa a sua identidade, um forte dualismo se acentua após 1970: aqui, o Canadá, que fala inglês. Acolá, Quebec, onde se fala francês. Essa oposição vai culminar em dois referendos, um em 1980 e outro em 1995. O primeiro tinha como objetivo decidir se a província deveria se separar do restante do país. O resultado final foi de 40% a favor da separação e 60% contra. Insatisfeitos com a votação, os separatistas fizeram um novo referendo em 1995. Por pouco a província de Quebec não se separou do restante do Canadá: 49,5% escolheram a separação, e 50,5% votaram contra.

Em processo de construção de uma história e de um estilo próprio, a literatura quebequense ainda estava longe de ter uma identidade. Para Bernard Andrès (1999), as influências francesas ainda estavam arraigadas à escrita dessa província norte-americana, propensa ao “alhurismo”:

¹⁵ Cf. Yvan Lamonden (sob a direção de), *L’Imprimè au Québec*. Aspects historiques (18ème - 20ème siècles), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, Jean-Paul de Lagrave, Fleury Mesplet (1734-1794), Montréal, Patenaude éditeur, 1985, p. 83 et Lucie Robert, *L’Institution littéraire au Québec*, Québec, Presses de l’Université Laval, 1989, p. 45.

¹⁶ No âmbito acadêmico, os pesquisadores e teóricos dos Estudos Canadenses estabeleceram que a Revolução Tranquila, na província de Quebec, teve início no ano de 1960, quando começa oficialmente, e vai até o fim dos anos 1970, época em que termina de forma oficiosa, coincidindo com a queda do partido conservador de Maurice Duplessis (1959), primeiro-ministro do Quebec de 1936 a 1938 e de 1944 a 1959. A Revolução Tranquila é chamada assim porque repercutiu de forma nacionalista. Não houve guerra. A região de Quebec se livrou da repressão e do isolamento provocados pela Igreja Católica. Diversas mudanças pedagógicas e administrativas foram feitas, entre elas a reforma na Educação, culminando com a criação de um Ministério da Educação, a literatura canadense francesa tornou-se quebequense, as produções e distribuições da eletricidade foram nacionalizadas, etc. Há, dessa forma, a criação de uma identidade baseada no orgulho de ser quebequense, que deixa o passado de derrotas para trás, assim como o estigma de povo oprimido e humilhado pelo outro, o inglês. Mais sobre o assunto em RIOUX, Marcel. *La Question du Québec*. Montréal:Parti Pris, 1978.

Uma das principais deficiências da história literária quebequense reside na sua tendência a definir-se em função da produção estrangeira, francesa principalmente. Questão de ‘herança’, questão de mercado. Trata-se de critérios de seleção do *corpus*, dos agrupamentos por período ou geração de autores, dos jogos de influência, da noção de ‘progresso’ ou de ‘atraso’, a crítica não cessou de sobrepor à produção daqui, esquemas alheios, sem formular a hipótese de uma especificidade das formações discursivas locais. Comparar, ou fazer comparecer? Sobre o banco dos réus, a jovem literatura: endividada, insolvente, delinquente (ANDRÈS, 1999, p. 45).

Com o fim da Revolução Tranquila, no que concerne ao romance quebequense, percebe-se uma reconfiguração e uma nova orientação em relação à busca de uma identidade, que deixa de se basear, em grande parte, em padrões estéticos franceses. É o sangue novo que chega à província. Os novos escritores, muitos deles imigrantes, trazem e compartilham práticas literárias diversas, o que contribui para um encontro de influências de literaturas diversificadas em um mesmo território. A partir de 1980, a literatura quebequense ganha fôlego e começa a adquirir um contorno multicultural por meio de um Quebec globalizado.

Prosseguindo em relação aos esforços da autora no meio literário quebequense, ainda que Marie-Sissi Labrèche não se encaixe nessa tendência em constante crescimento, chamada de “literatura migrante”, o período de publicação de *Borderline* vai coincidir com o momento em que a produção literária local começa a ganhar mais destaque dentro e fora de Quebec. Atraindo a atenção, inclusive, da crítica canadense de língua inglesa, até em Ottawa, capital do Canadá, comenta-se sobre a primeira obra da montrealense: “Uma história crua que nos deixa ofegantes. Nós recebemos tapas no rosto e socos no ventre a cada página”¹⁷ (LESSARD, 2000, Entrevista).

Como será mostrado no desenvolvimento do trabalho, as publicações das obras de Marie-Sissi, principalmente *Borderline*, serão importantes para ajudar a promover uma discussão em torno da literatura produzida por jovens escritores locais. Após uma temporada na Suíça, a autora, que é casada e mãe de um menino chamado Charlie, participou de projetos na área de cinema e até de programas de TV, mas sem deixar de lado a sua maior prioridade, a literatura. Até o momento, Marie-Sissi participa da Associação dos Livreiros do Quebec¹⁸, uma organização que visa fomentar a leitura e a compra de livros de autores que residem em cidades da província. Assim, diversos encontros com escritores convidados são realizados nas principais livrarias quebequenses para reunir os que escrevem e publicam e aqueles que os leem.

¹⁷ “*Un récit cru quis nous laisse pantelant. On reçoit des claques au visage et des coups de poing au ventre à chaque page*”.

¹⁸ *Association des Libraires du Québec*.

1.2 OBRAS LITERÁRIAS

1.2.1 *Borderline*: o romance que surgiu no mestrado

Como dito anteriormente, *Borderline* é o romance que surgiu durante a vigência do curso de mestrado de Marie-Sissi na UQAM. A história é sobre uma jovem *borderline*, uma mulher que é diagnosticada com um transtorno de personalidade incurável, bem no início de sua fase adulta, e que não consegue lidar com clareza quando o que está em jogo é a sua própria emoção. A protagonista, que leva o mesmo nome da narradora e da autora, Sissi, está sempre no limite da razão e da loucura. Abusa de drogas, de sexo e sofre com relações familiares conturbadas.

Nos nove capítulos contidos nas 158 páginas do romance, somos convidados a conhecer um pouco da vida da personagem Sissi¹⁹, da infância à fase adulta, de forma não linear. Durante a leitura, nos deparamos com a doença mental da mãe, as neuroses da avó, a pobreza, a ausência do pai, as atitudes desenfreadas da protagonista em relação ao consumo e à dependência de álcool e de sexo, seus relacionamentos passageiros com homens e mulheres, e, por último, descobrimos que ela carrega a culpa pelo suicídio da mãe. Como nas principais histórias da autora, o cenário é a cidade de Montreal.

Traduzido para diversos idiomas, como o inglês, o alemão, o holandês, o grego, o servo-croata e o russo, o romance, reitero, foi bem recebido pela crítica local. Réginald Martel, do jornal canadense *La Presse*, definiu-o assim na contracapa:

Sissi é *borderline*, sem dúvida, quer dizer no limite entre a razão e a loucura, mas achamos que, erçada de humor e mantendo uma grande capacidade de ternura, ela vai cair no lado bom das coisas, não sem antes fazer uma caminhada a pé pelas fadas más que se aproximam do seu berço (MARTEL, 2003).

Embora a recepção positiva da obra tenha sido uma grande surpresa para Marie-Sissi, que foi agraciada logo após a publicação de seu livro com o Grande Prêmio da Sociedade Radio-Canadá pelo quarto capítulo de *Borderline, Desenha-me um carneiro*²⁰, logo seu nome passou a ser interligado a um termo pouco conhecido em Quebec, a autoficção:

É como a autobiografia, é uma outra forma de fazer autobiografia. Mas o pacto é diferente. A autoficção é um jogo com o leitor. A autobiografia quer contar a

¹⁹ Em virtude da presença da homonímia neste romance, ou seja, os nomes da autora, narradora e personagem coincidirem, sempre que me referir à Sissi, trata-se da personagem principal de *Borderline*. Quando eu mencionar o nome Marie-Sissi, estou atribuindo-o à autora do livro.

²⁰ *Dessine-moi un mouton*.

verdade, ao passo que a autoficção conta uma, mas não toda. Às vezes, ela só empresta seu nome ao personagem. [...] Todos os romances têm uma parte de autoficção. Inspiramo-nos no que se vive e no que se faz ao escrevermos. Só que na autoficção isso é explicitado. O nome está ali. Sissi em *Borderline* é um exemplo disso²¹. (LABRÈCHE, 2009, Entrevista; tradução livre²²).

Não devo me alongar muito sobre a relação entre autoficção e *Borderline* nesta parte do trabalho: este será um assunto que norteará o terceiro capítulo. Aproveito o ensejo para comentar sobre os trabalhos acadêmicos dedicados ao primeiro livro de Marie-Sissi, que não são numerosos. Nos últimos 10 anos, há pouca fortuna crítica sobre essa obra, sendo a maior parte em língua francesa.

Um dos trabalhos quebequenses mais recentes é *Mères absentes, filles troublées: Borderline de Marie-Sissi Labrèche e Putain de Nelly Arcan*²³, de Katherine Dion. A dissertação de mestrado, defendida em 2010, na Universidade de Quebec em Montreal - UQAM, ajusta o foco para a relação mãe-filha e as consequências psicológicas em seu âmbito textual. Katherine, inspirando-se tanto na psicanálise, quanto nos estudos literários feministas, analisa uma característica comum entre as duas protagonistas das obras citadas: como um relacionamento fracassado de uma filha com a sua genitora pode ser determinante para abalar sua identidade e personalidade. Ela conclui que, para a menina, ainda na infância, a mãe é um modelo, positivo ou negativo, que vai servir de base para orientá-la a estabelecer sua feminilidade e, mais tarde, sua sexualidade. Como as protagonistas de *Borderline*, Sissi, e de *Putain*²⁴, Cynthia, não conseguem se enxergar como filhas de suas mães e vivem numa constante relação de amor e ódio, ambas passam a procurar no sexo exacerbado uma fuga para suas agruras. Katherine desenvolve o assunto trabalhando os conceitos de erotismo, com Georges Bataille²⁵, sexualidade feminina, com Simone de Beauvoir²⁶, e uma breve introdução sobre a psicanálise, à luz dos estudos de Sigmund Freud²⁷.

²¹ “C’est comme un avatar de l’autobiographie, une autre façon de faire de l’autobiographie. Mais le pacte est différent. L’autofiction est un jeu avec le lecteur. L’autobiographe veut donner du vrai, alors que l’autofictionnaire en donne, mais jamais trop. Parfois, il ne prête que son nom au personnage.[...] Tous les romans ont une part d’autofiction. On s’inspire tous de ce que l’on vit et de ce que l’on fait pour écrire. Sauf que l’autofiction est nommée. L’identité nominale est là. Sissi dans *Borderline*, par exemple”.

²² A tradução é de Eurídice Figueiredo.

²³ DION, Katherine. *Mères absentes, filles troublées: Borderline de Marie-Sissi Labrèche e Putain de Nelly Arcan*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Quebec em Montréal, 2010.

²⁴ ARCAN, Nelly. *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

²⁵ BATAILLE, Georges. *L’érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

²⁶ BEAUVOIR, de, Simone. *Le deuxième sexe*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

²⁷ FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, trad. de l’allemand par S. Jankelevitch, Paris, Payot, 1989.

*Já Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*²⁸, de Valérie Bouchard, dissertação de mestrado defendida em 2007, na Universidade de Ottawa, tem como objetivo observar uma tendência comum nas obras *Borderline*, *Putain* e *Ainsi font-elles toutes*²⁹, das três autoras quebequenses, Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan e Clara Ness, respectivamente, a estratégia de explorar o corpo feminino na escrita com uma conotação mais erótica. Para Valérie, o corpo é o objeto a ser deslindado. Ela o defende como uma ferramenta de sedução, que serve às protagonistas em qualquer circunstância, seja para o cuidado, seja para a admiração. Mas, além de fazer uma análise geral das obras, a pesquisadora também discute acerca do corpo feminino na contemporaneidade. Questiona ainda, na literatura, se as conquistas feministas contemporâneas conseguiram mudar a concepção do corpo da mulher, e se o corpo feminino foi, realmente, libertado do controle pelo homem ou se continua preso ao jugo masculino, funcionando como um objeto do patriarcalismo.

Em *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, de Marie-Claude Dugas³⁰, dissertação de mestrado defendida em 2010 na Universidade de Montreal, *Borderline* também é o *corpus* de estudo para identificar como o corpo e a identidade feminina estão relacionados e como são construídos na literatura contemporânea quebequense. O foco, porém, privilegia mais a leitura do livro *Putain* que *Borderline*. Um aspecto bem atual desenvolvido por Marie-Claude na pesquisa é como as fronteiras entre o privado e o público estão quase desvanecidas. Segundo ela, Nelly Arcan se inseriu como personagem em sua obra *Putain* com a finalidade de tratar o tema da prostituição, sendo que a escritora foi prostituta durante muitos anos, antes mesmo de iniciar a carreira nas letras. Em muitas entrevistas, Nelly afirmou que seu livro se tratava de uma autoficção. A recepção da crítica, entretanto, entendeu que era uma autobiografia e passou a relacionar a personalidade da protagonista como sendo a mesma da autora. Uma leitura ao pé da letra.

A busca por periódicos no Brasil revela um número quase irrelevante de textos da Academia sobre a primeira obra de Labrèche, salvo uma exceção. Intitulado como “Autoficção feminina: A mulher nua diante do espelho”, da professora do Programa de Pós-Graduação em Letras — Estudos de Literatura — da Universidade Federal

²⁸ BOUCHARD, Valérie. *Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Ottawa, 2007.

²⁹ NESS, Clara. *Ainsi font-elles toutes*, Montréal, XYZ éditeur, 2005.

³⁰ DUGAS, Marie-Claude. *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Montreal, 2010.

Fluminense Eurídice Figueiredo, o artigo³¹ foi exposto na revista Criação e Crítica, n.º4, em abril de 2010, e aborda de um lado a questão da autoficção, de outro a questão do tratamento dado à escrita da sexualidade — expressão utilizada pela própria Eurídice — com suas interdições, transgressões e profanações, nos romances de Marie-Sissi Labrèche e da escritora francesa Christine Angot³².

A leitura do artigo de Eurídice, devo confessar, foi responsável por atrair o meu olhar para *Borderline* e para Marie-Sissi Labrèche, obra e autora que eu não conhecia até 2014. O resumo crítico e a análise que ela faz do livro são objetivos e precisos. Não aprofunda muito, entretanto, a discussão sobre o transtorno de personalidade *Borderline* e também acerca das questões contemporâneas que envolvem a autoficção, restringindo esse termo a um novo gênero. Aproveito o ensejo para adiantar que discordo da autora nesse quesito, sobre a definição da autoficção como um novo gênero literário. Abordarei o meu argumento sobre esse posicionamento no próximo capítulo. Já *Borderline* será assunto do terceiro capítulo deste trabalho, como afirmei anteriormente. Apresentarei melhor os objetivos no subcapítulo 1.3, Proposta da Dissertação.

1.2.2. La brèche: a ausência paterna

O segundo romance de Marie-Sissi segue uma tendência semelhante ao primeiro. Denso e ainda dialogando com a temática do sexo, da loucura, *La brèche*, disponível aos leitores em 2002, vai tratar de forma perturbadora a ausência paterna para uma jovem. Diferente de *Borderline*, o segundo livro não foi traduzido para muitos idiomas, com exceção apenas do alemão e do francês, no qual foi originalmente escrito. Em linhas gerais, a história é sobre uma estudante de literatura de Montreal, Émilie-Kiki, que se apaixona e se envolve com o professor que conduz sua dissertação de mestrado, Tchéky K, que tem mais que o dobro de sua idade. A narrativa é baseada na obsessão e na submissão da protagonista pelo seu objeto de desejo, seu mestre. Capaz de fazer de tudo para ficar com ele, Kiki embarca num processo de autodestruição que quase a leva a cometer suicídio. Independente de conseguir seu intento de conquistar o professor e de ter filhos com ele, Tchéky morre em um acidente de carro,

³¹ FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. Revista Criação e Crítica, São Paulo, n.4, p. 1-12, abril, 2010.

³² ANGOT, Christine. *L'inceste*. Paris: Stock, 1999 a.

enquanto ela perde as pernas e se torna uma mãe viúva. O amante, aqui, substitui a figura do pai, que sempre foi ausente.

Aspectos da vida em Montreal também compõem algumas passagens de capítulos do livro. Apesar de não haver uma coincidência onomástica em relação ao nome da autora, da narradora e da personagem, o título *La brèche* não deixa de ser uma referência ao sobrenome de Marie-Sissi, discutindo no romance algo que marcou sua vida. É sobre as consequências e o vazio dessa ausência paterna que Marie-Sissi comenta em entrevista à Revista *Clin d’Oeil*, em outubro de 2002:

Meu pai pegou a chave dos campos e minha mãe é louca. Ela é maniaco-depressiva e esquizofrênica afetiva. Eu sempre me encontro com rapazes que não estão disponíveis, então eu aceito suas migalhas. Mas, de fato, é porque eu sou incapaz de aceitar o bolo inteiro. Isso me colocou diante das minhas deficiências afetivas, aquelas que criaram raízes na minha infância, aquelas que eu não quero ver. Foi muito duro [...] Eu entendi com esse livro que eu reproduzi meu ‘padrão’ familiar³³ (LABRÈCHE, 2002, Entrevista).

Diferente de *Borderline*, encontramos apenas um trabalho sobre *La brèche*. Em *Prolégomènes à l’autofiction au féminin. Une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et de La Brèche de Marie-Sissi Labrèche*, de Marie-France Dufour (dissertação de mestrado defendida em 2005, na Universidade de Quebec em Trois-Rivières), uma das raras publicações dedicadas a analisar uma obra de Marie-Sissi sob o prisma da autoficção. Marie-France defende a autoficção como um efeito de leitura, não reduzindo o termo a um gênero. Ela também relaciona como o título do romance, uma referência ao nome de família da autora, conforme já foi dito, pode ser usado estrategicamente para remeter a traços autobiográficos, embaralhados à trama ficcional. A pesquisadora, contudo, não discute com profundidade a posição de diversos teóricos e estudiosos da autoficção, sendo bem superficial nesse quesito. A recepção do segundo romance de Marie-Sissi pela crítica montrealense foi satisfatória. Segundo a jornalista Mélanie Thivierge, da seção *Lu par l’équipe*, da revista *Coup de pouce*, os leitores deveriam prestar atenção na autora de *La brèche*:

Jovem mulher em mal de amor. Esteja avisado: aqui, não temos nenhum refinamento, e a autora descreve as cenas de sexo provocantes em um vocabulário direto e cru. Mas é preciso desviar da vulgaridade para se deixar transportar pela escrita viva e colorida. A heroína, 26 anos, termina seu mestrado em literatura e se envolve com seu professor, por quem ela é loucamente apaixonada. História de um amor tóxico [...] Às vezes difícil, sempre perturbadora, a história nos prende desde

³³ “*Mon père a pris la clé des champs et ma mère est folle. Elle est maniaco dépressive et schizophrène affective. Je me suis toujours retrouvée avec des gars qui n’étaient pas disponibles, donc j’acceptais leurs miettes. Mais, en fait, c’est parce que j’étais incapable d’accepter le gâteau au complet. Ça me mettait en face de mes manques affectifs, ceux qui ont pris racine dans mon enfance, ceux que je ne voulais pas voir. C’était trop dur [...] J’ai compris avec ce livre que je reproduisais mon ‘patern’ familial*”.

as primeiras linhas. Uma nova voz que merece toda a nossa atenção³⁴ (THIVIERGE, 2003, Artigo).

No final de 2007 e início de 2008, as primeiras obras da autora foram adaptadas para o cinema. Intitulado *Borderline*, o primeiro longa-metragem de Lyne Charlebois, contava a história de Kiki, interpretada pela atriz Isabelle Blais, uma jovem estudante de literatura, apaixonada pelo seu professor, 30 anos mais velho que ela. A protagonista é viciada em sexo e álcool e enfrenta problemas de relacionamento com a avó e com a mãe. O roteiro do filme é uma mistura das obras *Borderline* e *La brèche*. Na época da produção do longa, Marie-Sissi foi convidada para fazer parte da equipe do filme. Além de adaptar o roteiro, ela também ajudou a atriz Isabelle Blais a se preparar para as cenas mais difíceis.

1.2.3. Homenagem à cidade natal

Quatro anos após a publicação de seu primeiro livro, Marie-Sissi participa de um novo projeto. Em conjunto com mais quatro escritores, são contadas, em ficções curtas, histórias que evocam particularidades sobre sua cidade natal. Assim é *Montréal, la marge au coeur* (2004). A coleção também contemplou outras cidades canadenses: Toronto e Vancouver. A reunião de escritores nativos destas três cidades busca apresentar novas histórias de autores contemporâneos, testemunhas especiais de impulsos visíveis ou ocultos de seu território urbano, acompanhando, por meio da literatura, o desenvolvimento desses locais. Diferente dos seus dois primeiros romances, Marie-Sissi não obteve destaque e grande reconhecimento da crítica literária por participar de *Montréal, la marge au coeur*. Os jornais quebequenses apenas citam o lançamento da coletânea. Ainda sobre o livro, nenhum trabalho acadêmico dedicado a perscrutar algum detalhe da obra foi encontrado.

³⁴ “*Jeune femme en mal d’amour. Soyez prévenue: ici, on ne fait pas dans la dentelle, et l’auteure décrit des scènes de sexe provocantes dans un vocabulaire direct et cru. Mais il faut passer outre la vulgarité pour se laisser transporter par l’écriture vivante et colorée. L’héroïne, 26 ans, termine sa maîtrise en littérature et s’envoie en l’air avec son prof, dont elle est follement amoureuse. Histoire d’un amour toxique [...] Parfois dur, toujours bouleversant, ce récit nous happe dès les premières lignes. Une nouvelle voix qui mérite toute notre attention*”.

1.2.4. Fim de uma trilogia?

De volta à produção literária de seu terceiro romance, Marie-Sissi publica *La Lune dans un HLM*, em 2006. Nesta obra, autora e personagem também não compartilham o mesmo nome. A história é sobre a jovem Léa, de 23 anos, cujo sonho é se tornar a maior pintora que o mundo já conheceu. Novamente nos deparamos com a temática da loucura. Após a morte de sua avó, Léa precisa cuidar de sua mãe, diagnosticada com vários problemas mentais, impedida pelos médicos de morar sozinha. Destinada a vigiar a mãe até seus últimos dias, aos poucos a pintora percebe que seu sonho de se tornar reconhecida vai escorrendo pelos dedos. Assim, a aspirante a pintora arruma um emprego de caixa de supermercado e se muda para um *HLM*³⁵, um apartamento minúsculo. Parecido com *Borderline*, o romance é intercalado pela mistura de sentimento de ódio, amor, felicidade e descontentamento que a heroína sente pela figura materna. Mais uma vez, as emoções estão no limite. Alguns capítulos são narrados em formas de cartas de Léa à sua mãe, ora explosivas e raivosas, ora amorosas. Sobre *La lune dans un HLM* se tratar do fim de uma trilogia, Marie-Sissi explica, em entrevista concedida ao jornal *Voir CA*:

A fim de me dissociar do gênero erótico, a que eu muitas vezes, erroneamente, fui associada, eu decidi evitar falar de sexualidade. Então, para ficar longe da autoficção também, eu disse a mim mesma que iria escrever uma ficção, e eu comecei a história de Léa e de sua mãe. Mas, de repente, eu entendi que faltava alguma coisa, e eu adicionei as cartas da escritora à sua mãe, que entrecortam a ficção que é também muito próxima da minha história pessoal³⁶ (LABRÈCHE, 2006, Entrevista).

Dessa forma, Marie-Sissi não deixa a questão das relações familiares conturbadas de fora da narrativa, assunto que faz parte das duas primeiras obras, contadas, entretanto, por outro viés. Na primeira, a personalidade deficiente, frágil, doente, no limite. Na segunda, a ausência do pai. *La lune dans un HLM* é a continuidade de uma história de sofrimento e de dificuldade que se insere no âmbito de lares problemáticos, incompletos, degenerados. Longe de um final feliz, as protagonistas da escrita de Marie-Sissi estão destinadas, ao menos, a levantar uma questão muito comum: *Quem sou eu?* Essa busca por uma identidade, ainda

³⁵ A sigla *HLM* corresponde à expressão francesa *Habitations à loyer modique*, ou seja, habitações cujo aluguel é mais barato. O programa *HLM* foi implantado em Quebec no ano de 1969. O objetivo inicial era permitir que os municípios fornecessem soluções de habitação para os seus cidadãos. Nos anos de 1980 e 1990, as regras de atribuição de habitação foram clarificadas e alteradas. As unidades do *HLM* estão agora destinadas a famílias de baixa renda. Os apartamentos são pequenos e estão, geralmente, localizados em bairros mais pobres.

³⁶ “*Afin de me dissociar du genre érotique, auquel j’ai souvent, à tort, été associée, j’ai décidé pour celui-ci d’éviter de parler de sexualité. Ensuite, pour m’éloigner de l’autofiction également, je me suis dit que j’écrirais une fiction, et j’ai commencé l’histoire de Léa et de sa mère. Mais après coup, j’ai compris qu’il manquait quelque chose, et j’ai ajouté les lettres de l’écrivaine à sa mère, qui entrecoupe la fiction qui est aussi très proche de mon histoire personnelle*”.

turva em detrimento dos conflitos criados por uma família disfuncional, dá o tom dessa trilogia quebequense.

Até o fim desta pesquisa, apenas um trabalho acadêmico foi realizado sobre a terceira obra da autora. *La transmission intergénérationnelle au féminin dans deux romans de Marie-Sissi Labrèche: Borderline et La Lune dans un HLM*, de Naidza Leduc³⁷, é uma dissertação de mestrado, defendida em 2010 na Universidade de Quebec em Montreal. A pesquisadora traça um paralelo sobre as relações familiares entre mãe e filha em *Borderline* e em *La Lune dans un HLM*, analisando de que forma é construída a identidade de ambas na literatura contemporânea quebequense. Naidza constata que a estrutura individual depende muito da capacidade dos antecessores, no caso mãe, pai, avó, avô, por exemplo, para desenvolver e assimilar as barreiras que têm pontuado a experiência de vida. A autora, contudo, somente comenta esses assuntos no que tange à psicanálise, excluindo qualquer destaque à autoficção ou a outros elementos que sobressaem na narrativa.

1.2.5. História para adolescentes

A fim de diversificar seu tipo de escrita para um público bem mais jovem, Marie-Sissi escreveu em 2009 um livro infanto-juvenil com 13 capítulos chamado *Psy malgré moi*. Na época, a escritora estava grávida de seu primeiro e único filho, Charlie. A história é sobre Ariane, uma jovem de 13 anos que se muda do interior para morar e estudar em Montreal. A decisão é tomada pelos pais dela, que desejam começar uma nova vida na cidade grande na tentativa de esquecer a morte de sua filha mais velha, acometida por um câncer no cérebro. Esta mudança significa um novo lar, uma nova escola, novos amigos e, sobretudo, a adaptação de Ariane à vida montrealense. Mas seu primeiro dia na escola é catastrófico, já que ela recebe olhares ameaçadores de uma aluna bruta e valentona chamada Roxxane. Para contornar a situação, a adolescente decide seguir conselhos de uma psicóloga em uma revista e resolver seus problemas na escola sozinha. Aos poucos, as técnicas freudianas utilizadas por Ariane se tornam populares entre os colegas:

As lágrimas vêm aos meus olhos. Uma pequena porta se abre em mim, uma porta que eu tinha fechado duas vezes, e essa psicóloga da revista veio destrancar. O pior é que ela me fez bem. Eu não estou sozinha! Não estou sozinha! Não estou sozinha!

³⁷ LEDUC, Naidza. *La transmission intergénérationnelle au féminin dans deux romans de Marie-Sissi Labrèche: Borderline et La Lune dans un HLM*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Quebec em Montreal, 2010.

[...] Em seguida, eu me fechei no meu quarto para ler o artigo e procurar na internet tudo o que foi escrito por esta psicóloga³⁸ (LABRÈCHE, 2009, p. 30).

Amor, amizade, gravidez e sexualidade são os principais temas abordados. Por meio da personagem Ariane, Marie-Sissi aborda questões que preocupam e podem deixar cicatrizes na adolescência, já que muitos jovens não sabem lidar com determinadas questões, tais como orientação sexual, baixa autoestima, preconceito, gravidez na adolescência, entre outros.

No decorrer desta pesquisa sobre as obras de Marie-Sissi, tive muita dificuldade para encontrar trabalhos acadêmicos sobre *Psy malgré moi*. Não tive sucesso, realmente. Logo, me deparei com outro ponto que devo ressaltar. Não há críticas, artigos jornalísticos sobre o livro³⁹.

1.2.6. Contos sobre amor e outras violências

Mesmo após afirmar que se desvincularia de uma escrita impregnada de erotismo, Marie-Sissi Labrèche retorna em 2012 com um título bem sugestivo para seu quarto romance, que reacende esse tema novamente: *Amour et autres violences*. Na época, a autora foi persuadida por amigos próximos a lançar um livro com pequenas histórias, cujo amor, sentimento que pode fazer bem, mas que também pode fazer mal, seria o ingrediente principal dos contos. E, com o amor, também não poderia faltar a loucura, o sexo e o ódio nas histórias de Marie-Sissi. Os personagens estão cada vez mais nus no que concerne ao seu estado psicológico. No enredo, as obsessões da escrita de Marie-Sissi sobre a necessidade de retratar o corpo feminino, o amor doentio, as marcas da infância, a relação com a mãe, estão de volta.

O livro é a compilação de tudo que foi escrito pela autora em uma só obra na avaliação de Josée-Anne Paradis, publicado no jornal *Le Libraire*, em 2012:

Com facilidade desarmante, a escritora se apropria da privacidade de seus personagens para as profundezas de sua alma. Seu estilo é para alguma coisa, é

³⁸ “*Les larmes me montent aux yeux. Une petite porte s’ouvre en moi, une porte que je tenais fermée à double tour, et cette psy de magazine vient de la débarrer. Le pire, c’est que cela me fait du bien. Je ne suis pas seule. Pas seule! Pas seule! [...] Ensuite, je m’enferme dans ma chambre pour lire l’article et chercher sur internet tout ce qu’aurait pu écrire cette psy*”.

³⁹ A própria autora me revelou, durante algumas de nossas conversas por e-mail, que possuía um dossiê com todas as matérias sobre suas obras publicadas em jornais e revistas. Nesse clipping feito pela assessoria de Marie-Sissi, não havia, todavia, um texto sequer sobre *Psy malgré moi*.

claro. Um estilo fluido de palavras e imagens que são, em última análise, um retrato, muitas vezes daqueles que se atrevem a amar a loucura⁴⁰ (PARADIS, 2012, Artigo).

A obra foi muito comentada pela crítica especializada e não especializada de Montreal, mas *Amour et autres violences* não foi utilizado como *corpus*, até o momento, em uma pesquisa ou um trabalho acadêmico.

1.2.7. Um drama com humor: *La vie sur Mars*

Quatro anos após o nascimento de seu filho primogênito, Charlie, Marie-Sissi publicou sua mais recente obra, que destoa de tudo o que ela já apresentou aos leitores. Mesmo com a presença de temáticas já comuns à escrita da quebequense, pode-se afirmar que *La vie sur Mars*, de 2014, é um drama com uma pitada de humor. Influenciada pela maternidade, o último livro foi elaborado a partir da ideia de escrever cartas ao seu filho para que ele pudesse ler quando chegasse à idade adulta. Enquanto escrevia o esboço do que se tornaria seu mais recente romance, o texto ganhou um aspecto futurista. O ano é de 2035, e Neil, agora um protagonista masculino, perde a mãe, Fedora. O jovem, que mora em Montreal, é viciado em ansiolíticos e, por isso, se apaixona por uma farmacêutica. Ao descobrir o falecimento da mãe, Neil deixa Quebec e vai para a França, onde Fedora morava, na casa de seus ancestrais. Lá, ele encontra um manuscrito deixado por ela. A mãe relata a história caótica de seu nascimento e a verdade sobre seu pai, que ele acreditava, desde a infância, ter partido em uma missão para Marte.

Mesmo que a trama se desenrole nos mistérios que são esclarecidos no documento e nos objetos da casa de Fedora, Marie-Sissi não mergulha mais no universo feminino. Seu protagonista é homem, sua relação familiar não envolve apenas a mãe, mas também o pai, e não há uma escrita pesada, impregnada de dor e sofrimento como *Borderline*. O sexo não está presente na temática de *La vie sur Mars*. É perceptível o distanciamento de seu primeiro livro e deste mais recente. Em entrevista, a autora admite que, a cada publicação, há mudança:

Costumo dizer que, a cada livro, eu mudo. Quando participo de conferências ou dou palestras e preciso falar da época de *Borderline*, isso é feito de uma forma

⁴⁰ “Avec une aisance désarmante, l’écrivaine s’approprie de l’intimité de ses personnages, jusqu’au plus profond de leur âme. Son style y est pour quelque chose, bien entendu. Un style fluide, une logorrhée de mot et d’images qui forment, au final, le portrait souvent bien noir de celles qui osent aimer jusqu’à la folie”.

completamente separada. É como se eu estivesse falando de outra pessoa. Eu não gosto de me prender a essas coisas⁴¹ (LABRÈCHE, 2014, Entrevista).

Como *Psy malgré moi*, *Amour et autres violences*, e *Montréal, la marge au coeur*, não foram produzidos, até o momento, pesquisas e trabalhos acadêmicos sobre *La vie sur mars*.

1.3. PROPOSTA DA DISSERTAÇÃO

Depois desse breve resumo da vida pessoal, profissional e literária da autora, podemos destacar alguns pontos essenciais: apesar de ser reconhecida como uma importante escritora contemporânea quebequense, ainda é escassa a produção de trabalhos acadêmicos sobre a obra de Marie-Sissi Labrèche, como já exposto anteriormente. No que tange às produções de pós-graduação, nenhuma em língua portuguesa foi encontrada. Já no idioma francês, deparamo-nos com um número um pouco mais expressivo, contabilizando quatro publicações nos últimos dez anos, que são as dissertações de Katherine Dion, de Marie-France Dufour, de Valérie Bouchard e de Marie-Claude Dugas. Mesmo que o artigo de Eurídice Figueiredo, também apresentado anteriormente, faça uma introdução de Marie-Sissi para os leitores que falam português, o texto não se aprofunda muito na relação da obra com a autoficção. Reitero, portanto, que emerge nesse contexto de contribuição da fortuna crítica, ainda bem escassa, mais pesquisas sobre a obra desta autora quebequense que, apesar de se destacar na literatura em língua francesa, ainda parece estar presa à fronteira que a separa da província de Quebec de toda a América.

A proposta desta dissertação é, portanto, fazer uma leitura que vai além da coincidência onomástica entre o nome da autora, narradora e personagem, tentando vislumbrar um jogo de construção que perpassa as fronteiras entre verdade e ficção a fim de estabelecer uma relação entre o transtorno *Borderline* e a estrutura do texto. O tema escolhe sua forma ideal de expressão? É por meio da capacidade de desdobramento narcísico, a criação para si de um duplo na narrativa, que a autora se faz valer dessa estrutura como sendo decisiva para inspirar a pensar esse transtorno psicológico? Para tanto, proponho uma leitura de *Borderline*, de Marie Sissi Labrèche, sob a luz da autoficção a fim de observar como são tecidas as estratégias de construção do sujeito na narrativa; analisar como a autora

⁴¹ “Je dis souvent qu’après chaque livre, je change. Ça m’arrive de donner des conférences, et quand je parle de l’époque de *Borderline*, c’est de manière complètement détachée. C’est comme si je parlais d’une autre fille. Je n’aime pas m’accrocher aux affaires”.

apresenta na obra as semelhanças entre a forma e estrutura do texto e o transtorno de personalidade *borderline*, aumentando a amplitude das leituras sobre o sujeito sem priorizar a perspectiva da vivência acima do ficcional, introduzindo ambas numa zona indefinida. No que tange à teoria, serão utilizados os estudos acerca da perspectiva teórica da autoficção, por meio da contribuição de alguns pesquisadores, como Evando Nascimento e Leonor Arfuch. Também serão basilares as contribuições da psicanálise que nos fornece matéria sobre o que vem a ser o transtorno de personalidade *borderline*.

2 AUTOFICÇÃO: HISTÓRIA, CONCEITO, DISCUSSÕES

Já vai distante o ano de 1979, quando o teólogo anglicano do século XVIII George Berkeley escreveu que “Ser é ser percebido” (*Esse est percipi*). O enunciado dessa teoria sobre conhecimento e realidade propõe que nós, seres humanos, dependemos de nossos sentidos. Assim, o que não é notado, o que não causa uma sensação, aquilo que não é percebido, para nós não existe. Mais de trinta anos depois, o filósofo alemão Christoph Türcke toma de empréstimo a expressão de Berkeley a fim de estudar como “as sensações estão a ponto de se tornar as marcas de orientação e as batidas do pulso da vida social como um todo” (TÜRCKE, 2010, p. 14). Para o estudioso de Leipzig, a sociedade se encontra num estado de permanente excitação na contemporaneidade. Tudo é direcionado com o objetivo de causar uma sensação. Vivemos diante de um bombardeio diário de informações audiovisuais e acústicas. A tecnologia está aí e não nos deixa negar. Navegamos na internet ávidos por novas sensações. Aquilo que nos prende a atenção por alguns segundos também pode ser descartado em milésimos de segundo. Somos parte de uma sociedade que não quer perder “tempo”, até mesmo quando se trata de interagir com o outro. E a condição para essa relação, segundo Türcke, é a seguinte: “Quem não chama a atenção constantemente para si, quem não causa uma sensação, corre o risco de não ser percebido” (*idem*, 2010, p. 37).

Nos últimos dois séculos, a sociedade foi acompanhando avanços tecnológicos significativos que modificaram, inclusive, a forma como nos comunicamos. A partir dos aparatos tecnológicos, seguimos das cartas aos e-mails, do cartão postal ao SMS, da leitura do jornal impresso ao *tablet*, entre diversos outros exemplos. Se desejássemos analisar o *smartphone*, por exemplo, seria conveniente discutir e pensar também sobre a evolução do telefone e suas variações até o presente momento. O mesmo pretendo fazer com relação ao verdadeiro tópico deste capítulo: a autoficção. Antes, portanto, de iniciar a discussão acerca desse termo contemporâneo, inserido no campo do que se denomina escritas de si, também devemos refletir sobre o desenvolvimento dos gêneros autobiográficos e suas transformações ao longo do século XIX, e no início do século XX. Diários, autobiografias, memórias, cartas, relatos de infância, por exemplo, adquiriram novas nuances na nossa atual sociedade. No século XXI, esses gêneros são adaptados ou alinhados em sua forma tradicional a novos dispositivos da contemporaneidade, como os blogs e as redes sociais. Ao alcance de um clique, ou de um *touch*, atravessamos a fronteira do que supostamente poderia ser entendido

como “privado”. O íntimo está mais do que exposto. Uma infinidade de donos de “diários” virtuais aguarda uma visita em sua página da internet e, se possível, um comentário positivo sobre o que foi “revelado” ao leitor. O sujeito que grava vídeos sobre seus relatos mais pessoais conta o número de visualizações e de curtidas em seu perfil no *Youtube*. Parece que a velha intimidade se tornou outra coisa e está à vista de todos. Sobre os limites entre o privado e o público, Paula Sibilia afirma:

Podemos dizer, simplesmente, que hoje o privado se torna público? A resposta se intui mais complexa, sugerindo uma imbricação e interpenetração de ambos os espaços, capaz de reconfigurá-los até tornar obsoleta a velha distinção. Além disso, estaria ocorrendo uma mutação profunda na produção de subjetividade, pois nesses ambientes metamorfoseados germinam “modos de ser” cada vez mais distantes daquele caráter introduzido que definia o *Homo psychologicus*⁴² da era industrial. Inauguram-se, assim, em meio a todos estes deslocamentos, outras formas de consolidar a própria experiência e outros modos de autotematização, outros regimes de constituição do *eu* e outras formas de se relacionar com o mundo e com os demais sujeitos (SIBILIA, 2008, p. 78).

Essas novas formas do *eu* se relacionar com o mundo parecem funcionar por meio de um narcisismo exacerbado, talvez um indicador do nosso presente. Na esteira do sucesso de *reality shows*, em que figuras anônimas aceitam exhibir algo particular de sua intimidade por dinheiro ou fama, em princípio, reservadas ao privado, e não ao público; celebridades também concordam em divulgar, contar algum segredo, algo ainda não fagocitado pela plateia dos *talk shows*. Para a professora e pesquisadora argentina Leonor Arfuch, estudiosa das questões relativas à memória cultural e exposição/exploração da intimidade pelos meios de comunicação e pela internet, essa espetacularização de vidas alheias está longe, entretanto, de se restringir somente aos dispositivos midiáticos:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu — canônicas, inovadoras, novas — poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos — e, melhor ainda, secretos —, correspondências, cadernos de notas, de viagens, de rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (talk show, reality show), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmica (ARFUCH, 2010, p. 60).

Essa “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas” (*idem*, 2010, p. 58) podem ser entendidas como um espaço biográfico. Neste sentido, o eu está em evidência e é inserido, muitas vezes, em narrativas que apontam para um jogo de apostas no

⁴² Para delineações sobre *Homo psychologicus*, cf., p. ex., BEZERRA Jr., Benilton. “O caso da interi-ordade e suas repercussões sobre a clínica”, In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002, p. 229-39.

equivoco. E a literatura, abrigando, então, parte considerável desta sopa de informações biográficas e ficcionais — proveniente do mais recôndito do ser — torna-se um espaço movediço quando apontamos quem é o *outro*, quem sou *eu*. Antes de saltar para as discussões que envolvem histórias e conceitos acerca da autoficção, é adequado fazer um retorno para entender como os gêneros autobiográficos foram reformulados e reconfigurados ao longo dos séculos, assim como o sujeito foi inserido nos discursos literários.

2.1. A ESCRITA DE SI E AS CONFISSÕES

Já faz parte do senso comum dizer que escrever sobre si é uma forma de autoconhecimento. Ou, pelo menos, uma tentativa para alcançar este fim. No texto que leva o nome desta prática “A escrita de si” (2004), o francês Michel Foucault procurou demonstrar nos estudos sobre “as artes de si mesmo” como o treinamento da escrita do eu não data apenas de alguns séculos em relação ao nosso atual período, mas de muitos, já que corresponde a uma das tradições mais antigas do Ocidente, que compreende a Antiguidade greco-romana. Segundo o filósofo, um dos textos mais antigos da literatura cristã que se tem conhecimento é o *Vita Antonii*, de Atanásio. O eu, contudo, não é o tema, o assunto, a finalidade sobre o que se vai escrever. Nesse caso, a escrita funciona como os olhos do outro, um companheiro para um solitário que o faz manter o foco na vida espiritual, afastando pensamentos impuros, impedindo que o sujeito se engane ou cometa um pecado. Trata-se, na verdade, de um “*treino de si por si mesmo*” (FOUCAULT, 2004, p. 146). De todas as formas de *askêsis*, que constituem esse exercício focado na arte de viver — meditações, abstinências, memorizações — é a escrita, para si e para o outro, que vai desempenhar, durante muito tempo, um papel considerável, segundo Foucault.

A *escrita de si*, contudo, manifesta-se sob duas formas principais nos séculos I e II: os *hupomnêmata* e a correspondência. Os primeiros, “no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete” (FOUCAULT, 2004, p. 147). Auxiliavam na releitura e na meditação por meio de anotações feitas sobre citações, pensamentos, reflexões, fragmentos de obras. Longe de ser um apoio de memória, tampouco essas cadernetas de anotações poderiam ser consideradas um diário ou narrativas de experiências pessoais. Têm importância purificadora, pois “trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo

contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 2004, p. 149).

Quanto à correspondência, Foucault afirma que, embora os textos sejam endereçados a outrem, ela permite o exercício pessoal, se aproximando assim dos *hupomnêmata*. Isso porque a carta que é enviada ao outro, no intuito de aconselhar ou de relatar minúcias do cotidiano, funciona para o remetente como uma forma de treino de si. É uma ajuda cíclica: a assistência prestada ao destinatário permite a quem escreve aprender a lidar com aquela situação ou eventualidade em um determinado momento da vida. Apesar dessa semelhança, a correspondência não deve ser considerada uma extensão dos *hupomnêmata*. Mais do que uma prática de si pela escrita, a carta permite que seu escritor seja lembrado e se faça presente para aquele que a recebe. “Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 2004, p. 156).

Se para a cultura greco-romana o “conhecer a si mesmo” estava associado ao “tomar conta de si”, um dos elementos principais do ascetismo cristão será a obrigação de conhecer-se, porém, sem estar vinculado ao “cuidado de si”. A propósito desse assunto, a professora Diana Klinger explica em seu estudo sobre a escrita de si:

Resumindo, na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o ‘conhece-te a ti mesmo’ passou a modelar o pensamento de Ocidente, eclipsando o ‘cuida de ti mesmo’, que era o princípio que fundamentava a arte de viver da Antiguidade. Com a herança da moral cristã, que faz renúncia de si a condição da salvação, paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constituiu um meio de renunciar a si mesmo. A partir de então nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que o si é a instância que se pode e se deve rejeitar (KLINGER, 2012, p. 25).

Ainda segundo Klinger, é nesse contexto de separação entre o divino e o terreno que o cristianismo vai conceber uma nova subjetividade, pautada na renúncia, no desapego da carne. Sendo o pecado uma transgressão da lei divina, a *confissão*, por meio da escrita, vai se apresentar como um caminho para a purificação. Assim, Santo Agostinho publica *As Confissões*, uma espécie de “relato autobiográfico espiritual”, que narra a sua entrega a Deus como aquele que o salvou de todos os seus pecados. Para tanto, Santo Agostinho faz uma avaliação sobre seus pensamentos e suas ações a fim de apresentá-la ao Senhor, que é onipotente. Se por um lado alguns teóricos apontam *As Confissões* como o marco daquilo que vai ser denominado como autobiografia posteriormente, outros discordam com o argumento de que Agostinho quer se reduzir perante seu Criador. Ele admite a existência de um Ser que é maior que o homem. Suas *Confissões* seriam, portanto, um produto de exaltação destinado a Deus, que lhe deu a vida. Além disso, a obra não se inicia na primeira pessoa, mas na segunda. A presença de Santo Agostinho na obra seria secundária; um instrumento para falar

do verdadeiro protagonista, Deus. É possível observar essa questão no primeiro capítulo do décimo primeiro livro, “Confessar a Deus o que ele já conhece?”:

Sendo vossa a eternidade, ignorais porventura, Senhor, o que eu vos digo, ou não vedes no tempo o que se passa no tempo? Por que razão vos narro, pois, tantos acontecimentos? Não é, certamente, para que os conheçais por mim, mas para excitar o meu afeto para convosco e o daqueles que lêem estas páginas, a fim de todos exclarmos: ‘Deus é grande e digno de todo o louvor’. Já disse e torno a repetir: Narro estas coisas pelo desejo de vos amar. Também nós oramos, e, contudo a verdade diz-nos: ‘O vosso Pai conhece o que vos é necessário, antes de Lho pedirdes’. Por isso, patenteamos o nosso amor para convosco, confessando-vos as nossas misérias e as vossas misericórdias, a fim de que ponhais termo à obra já começada da nossa libertação e sejamos felizes em vós, cessando de ser miseráveis em nós. Por isso nos chamastes para que fôssemos pobres de espírito e mansos, para que chorássemos tendo fome e sede de justiça, para que fôssemos misericordiosos, puros e pacíficos. Já Vos narrei muitas coisas segundo me foi possível e segundo o desejo de minha alma, já que fostes o primeiro a exigir de mim que me confessasse a vós, meu Senhor e Meu Deus, ‘porque sois bom e a vossa misericórdia é eterna’ (AGOSTINHO, 1980, p. 254).

Por assinalar que a fonte da unidade do sujeito em Agostinho é Deus, ao comparar essa obra com *As Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, publicadas em 1770, muitos teóricos concordam em atribuir o papel de “pai da autobiografia” ao filósofo francês. Já no primeiro parágrafo do Livro I de Rousseau percebemos a diferença em relação ao enunciador da obra: “Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu” (ROUSSEAU, 1965, p. 13). Apesar de Rousseau ter seguido de forma tão obstinada por uma verdade ao narrar sua vida, ele “subitamente, percebe a impossibilidade de seu empreendimento e interrompe as suas confissões em plena fuga de Berna para Berlim, abandonando para sempre tudo o que se segue à sua promessa de contar o que fez a partir da Inglaterra” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 20). Podemos entender que aquilo o que mais interessava a Rousseau não era contar toda a sua vida, mas poder entrar em contato com seu próprio *eu*.

É possível notar que, nas *Confissões* de Rousseau, o enunciador é um sujeito soberano, pleno, cartesiano. O foco é o eu, o homem. Já em Santo Agostinho, a narrativa é desenvolvida em torno de um indivíduo sob o aspecto da religião.

2.2. AS TRANSFORMAÇÕES DO SUJEITO

A relação entre *As Confissões* de Santo Agostinho e as de Rousseau demonstra, inicialmente, como o sujeito vai sofrer diversas transformações nos séculos posteriores. Se

antes, na doutrina cristã, o indivíduo evitava admirar a própria imagem e voltar o olhar para si a fim de “conhecer-se” melhor, movimentos como o Humanismo Renascentista, no século XVI, e o Iluminismo — século XVIII —, permitirão emancipá-lo dos dogmas religiosos, concedendo-lhe liberdade para investigar, pesquisar. Assim, o homem passa a ocupar o lugar no centro do universo, a partir da figura do ser racional, científico. Para fazer, contudo, um panorama sobre essas modificações sofridas pelo sujeito ao longo da História, Stuart Hall adianta que é um “exercício extremamente difícil” (HALL, 2014, p. 17). Para o teórico, dizer que antes as identidades nos discursos eram unas e coesas e que depois se descentralizaram parece ser uma forma muito resumida de narrar o seu percurso.

Para Hall, a concepção desse sujeito pleno começou a ser desenvolvida no século XVI e potencializada duzentos anos depois. Uma figura associada à centralização desse sujeito racional é a do francês René Descartes, também aclamado por muitos críticos como o “pai da filosofia moderna”. Após o deslocamento de Deus do centro do universo, Descartes, que também foi matemático, cientista, fundador da geometria analítica e da ótica, buscou explicar o que existe no mundo, por meio de fundamentos matemáticos e mecânicos. Em seu método científico, o filósofo não rejeitava, todavia, o papel de Deus como o principal responsável por toda a criação do cosmos:

Descartes postulou duas substâncias distintas — a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente). Ele refocalizou, assim, aquele grande *dualismo* entre a ‘mente’ e a ‘matéria’ que tem afligido a filosofia desde então. As coisas devem ser explicadas, ele acreditava, por uma redução aos seus elementos essenciais à quantidade mínima de elementos e, em última análise, aos seus elementos irreduzíveis. No centro da ‘mente’, ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. ‘*Cogito, ergo sum*’ eram as palavras de ordem de Descartes: ‘*Penso, logo existo*’ (ênfase do autor). Desde então, essa concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o ‘sujeito cartesiano’ (HALL, 2014, p. 19).

A expressão “Penso, logo existo” foi cunhada por Descartes em 1637, no livro *Discurso do Método*. Nesta obra, o filósofo narra a sua própria formação intelectual e elabora um mecanismo matemático com a finalidade de conduzir a razão em busca de uma verdade. Determinado a encontrar um conhecimento autêntico, foi por meio da dúvida que ele conseguiu chegar até a sua famosa sentença, pois, ao duvidar de algo, já estaria pensando e, por ter duvidado, logo pensando, existiria:

Mas, logo em seguida, adverti que, enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade: *eu penso, logo existo*, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava (DESCARTES 1979a, p. 46).

Assim, é pela dúvida, o que para Descartes é uma imperfeição, que ele consegue demonstrar o *eu* — pensamento. Dessa forma, o filósofo se reconhece como imperfeito. Para ter a noção sobre o que é a imperfeição é necessário saber o que é perfeito. Descartes concluiu que, de todas as perfeições imagináveis, uma poderia ser explicada numa palavra, “Deus” (DESCARTES, 1979a, p. 47). Certo da existência dessa entidade perfeita, logo verdadeira, o filósofo postulou a ideia de que a razão deveria permear a vida do sujeito, pois ela é o caminho para almejar a verdade, posto que esta é uma dádiva divina. Esta seria, portanto, a trajetória para atingir o conhecimento.

O *Discurso do Método* não é um tratado científico, sequer uma doutrina. Descartes compartilha experiências que foram baseadas na sua própria vida, ainda que tencione apresentar um método científico universal. O filósofo escreve uma espécie de autobiografia intelectual, relatando o percurso que trilhou para encontrar as soluções para seus questionamentos, cuja finalidade era de racionalizar e tentar compreender o universo físico:

Sei como estamos sujeitos a nos equivocar no que nos tange, e como também nos devem ser suspeitos os juízos de nossos amigos, quando são a nosso favor. Mas estimaria muito mostrar, neste discurso, quais os caminhos que segui, e representar nele a minha vida como num quadro, para que cada qual possa julgá-la e que, informado pelo comentário geral das opiniões emitidas a respeito dela, seja este um novo meio de me instruir, que juntarei àqueles de que costume me utilizar.

Assim, o meu desígnio não é aqui ensinar o método que cada qual deve seguir para bem conduzir sua razão, mas apenas mostrar de que maneira me esforcei por conduzir a minha. Os que se metem a dar preceitos devem considerar-se mais hábeis do que aqueles a quem os dão; e, se falham na menor coisa, são por isso censuráveis. Mas, não propondo este escrito senão como uma história, ou, se o preferides, como uma fábula, na qual, entre alguns exemplos que se podem imitar, se encontrarão talvez também muitos outros que se terá razão de não seguir, espero que ele será útil a alguns, sem ser nocivo a ninguém, e que todos me serão gratos por minha franqueza (DESCARTES, 1979a, p. 30).

Se até o século XVIII o que predominava era a noção de um indivíduo centrado, “sujeito da razão”, racional e, portanto, detentor da verdade, nos séculos XIX e XX alguns pensadores serão responsáveis por desestabilizar a categoria do sujeito cartesiano. Entre alguns trabalhos publicados em diversas áreas — psicanálise, biologia, ciências sociais e filosofia —, podemos destacar uma obra que procura tecer críticas sobre o legado cartesiano, *Além do Bem e do Mal*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2011). No respectivo livro, ele discute a questão de o sujeito e a consciência não serem garantias de se atingir o conhecimento verdadeiro. Nietzsche questiona Descartes por declarar a certeza do *cogito* como evidente. “É que um pensamento não ocorre senão quando quer e não porque ‘eu’ quero, de modo que é uma alteração dos fatos pretender que o sujeito ‘eu’ é a condição

do atributo ‘penso’” (NIETZSCHE, 2011, p. 33). O filósofo também desconstrói a ideia de verdade agregada ao “Penso, logo existo”. Ele questiona essa vontade de verdade presente na Filosofia por muitas décadas:

A vontade de verdade, que nos poderá levar ainda a muitas aventuras, essa famosa veracidade de que todos os filósofos até agora falaram com veneração, quantos problemas essa vontade da verdade já nos levantou! Quantos problemas singulares, graves e dignos de serem postos! Já é uma longa história — e, no entanto, parece que acaba de começar. Que haveria de estranho, se acabássemos por nos tornarmos desconfiados, se perdéssemos a paciência, se nos tornássemos impacientes? Aprendemos, nós também, dessa esfinge a nos questionarmos: quem nos viria aqui precisamente a nos questionar? Que parte de nós mesmos tende à ‘verdade’? — De fato, nós nos detivemos longamente diante da razão dessa vontade — até que acabamos por nos deter diante de uma pergunta mais importante ainda. Nós nos perguntamos então sobre o *valor* dessa vontade. Pode ser que desejemos a verdade; por que não *haveríamos de preferir* a não-verdade? — O problema do valor se apresentou a nós — ou melhor, fomos nós que nos apresentamos a esse problema? (NIETZSCHE, 2011, p. 19).

Fora a crítica à vontade de verdade e ao sujeito cartesiano, Nietzsche também discorre acerca de outros campos, como a religião, a moral e a política. Ele também vai discutir e analisar a tradição metafísica platônica, questionando a visão dicotômica de mundo. Segundo o filósofo, a negação de que a verdade possa surgir do erro é um preconceito do platonismo, por exemplo. Após esses indagamentos feitos por Nietzsche, outros estudos serão propostos no século XX para continuar o debate em torno da desconstrução do sujeito.

2.3. BARTHES E FOUCAULT: A MORTE DO AUTOR

Os questionamentos direcionados à ideia de sujeito cartesiano não cessam com Nietzsche, como dito no tópico anterior. É no século XX, durante o apogeu do movimento estruturalista, em meados da década de 1960, que duas conferências representativas contribuirão consideravelmente para abalar o conceito de autor: “A morte do autor” (1968), de Roland Barthes, e “O que é um autor?” (1969), de Foucault. No primeiro texto, Barthes dissertou contra a crítica que priorizava a leitura de biografias para entender a obra do escritor.

Assim, no primeiro parágrafo de seu texto, Barthes faz uma pergunta sobre uma obra de Balzac: “Quem fala assim?” (BARTHES, 1987, p. 49). Ele questiona se o “dono” dessa fala seria o herói, o narrador ou o próprio Balzac. Antes mesmo de pensarmos numa resposta, logo ele nos responde:

Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1987, p. 49).

Essa primeira explicação será o ponto de partida para que Barthes possa descrever um cenário que imperava na primeira metade do século XX na França: a busca pela voz do autor. Segundo ele, a crítica biográfica da época desejava identificar essa voz que forneceria possíveis pistas ou confidências feitas pelo próprio escritor em sua ficção. É contra essa tendência de esquadrihar o texto em busca dos segredos do autor que Barthes, assim como Mallarmé, Proust e Valéry, conferirão à linguagem uma posição privilegiada no lugar de seu suposto proprietário. O Surrealismo também foi importante para abalar essa entidade que era o Autor-Deus, assim escrito em letra maiúscula pelo próprio Barthes: “Ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor” (BARTHES, 1987, p. 51). A linguística também forneceu instrumentos para estremecer esse ícone, já que, para ela, a enunciação é um processo vazio, que não precisa ser preenchido pela pessoa dos interlocutores.

Para Barthes, o autor morre assim que conta a história, a partir do momento em que o texto é escrito. Segundo ele, o positivismo e o capitalismo concederam maior importância ao autor, que é “uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou, como se diz nobremente, da pessoa humana” (BARTHES, 1987, p. 49).

O afastamento do autor ocorre, portanto, a partir do momento em que o texto é feito e lido. Para elucidar essa ideia, Barthes propõe a noção de *scriptor moderno*, que nasceria juntamente com o livro, ou seja, de forma alguma o autor seria o pai de sua obra, pois o texto é feito no *aqui* e *agora*. Escrever seria, então, um performativo — tomando de empréstimo um termo da Linguística — e não mais uma forma de registro, de pintura. Seu conteúdo está na enunciação, destinado à emissão de um discurso. O texto não seria uma fileira de palavras, mas um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1987, p. 52).

Uma vez que esse Autor-Deus é afastado, a intenção de desvendar seu texto já não é possível. O que, segundo Barthes, era muito conveniente à crítica, pois quando o crítico “decodificava” o autor, encontrava o significado do texto, podendo explicá-lo e vencê-lo,

tendo em vista que a imagem do “criador” impunha ao livro um significado total e fechado. Nesta época, o reino não era somente do Autor como também do Crítico. Assim que o primeiro foi abalado, o mesmo aconteceu com o segundo. “Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar” (BARTHES, 1987, p. 52).

Ao final do ensaio, Barthes utiliza como exemplo a tragédia grega para explicar o papel do leitor. Não obstante esta seja um texto formado com palavras que sugerem múltiplos sentidos e também o mal-entendido, coube àquele que se propôs a fazer uma leitura tentar compreendê-la. Assim, Barthes conclui que essa multiplicidade da escrita se reúne não no autor, mas no leitor. A unidade do texto está no seu destino, e não na sua origem. E sentencia: “O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1987, p. 53).

Em 1969, Foucault expôs um estudo sobre o seu posicionamento em relação ao autor. Apresentado à Sociedade Francesa de Filosofia, no *Collège de France*, o ensaio “O que é um autor?” já demonstrava, ainda nas primeiras linhas, que Foucault concordava com Barthes sobre a relação entre escrita e morte, no apagamento da própria existência do escritor. “Na escrita, não se trata de manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35).

Em seguida, ele compara a escrita com a morte. Se, na epopeia grega, o herói morria ainda jovem e seu aniquilamento era capaz de imortalizá-lo, a obra, que tinha o papel de atribuir ao autor a sua imortalidade, passou a ter o direito de assassiná-lo. A escrita estaria, portanto, ligada ao sacrifício da própria vida. “Esta relação da escrita com a morte manifestase também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve. [...] A marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 36).

A fim de engrossar as discussões, o teórico também questiona a noção de obra, tão problemática quanto a ideia de autor. “O que é uma obra?” (FOUCAULT, 1992, p. 37), indaga. Ao publicar as obras de um determinado autor, por exemplo, é necessário levar em conta tudo que por ele foi escrito? Inclusive um bilhete, uma nota de lavanderia? Foucault discute como seria possível definir uma obra de alguém que já morreu dentre os diversos traços deixados por essa pessoa. Devido a tais dificuldades para a concepção do que seria uma obra, Foucault explica que ela é não só um problema técnico, mas também teórico, e ressalta: “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 1992, p. 39).

Embora situe o desaparecimento do autor na escrita desde Mallarmé, não basta para Foucault dizer simplesmente que o autor desapareceu, mas sim tentar buscar esse espaço que ficou vazio devido a essa ausência, “seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (FOUCAULT, 1992, p. 41). O nome do autor também é questionado. Mais do que um gesto, uma descrição. Não é apenas um nome próprio como os outros; ele exprime o estabelecimento de um grupo de discursos e atribui normas a esses discursos dentro de uma determinada cultura, sociedade. Para Foucault, o autor seria uma função, assim resumida por ele:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 1992, p. 56-57).

Segundo Foucault, a categoria de autor é uma invenção histórica. A partir do momento em que os discursos tornaram-se transgressores, o autor também se tornou suscetível à punição. Por outro lado, textos científicos, que outrora eram cunhados como verdadeiros por serem justamente assinados, no século XVII ou no século XVIII, deixaram de ter a assinatura de um autor específico.

Depois da leitura do ensaio, Foucault responde a algumas perguntas de participantes presentes na conferência. Após o questionamento de um interveniente acerca da não existência do autor, Foucault rebate: “Não disse que o autor não existia; não disse e admiro-me que o meu discurso se tivesse prestado a semelhante contra-senso”. (FOUCAULT, 1992, p. 80). Ele aproveita essa questão para explicar que o autor, na verdade, é apagado em detrimento das formas próprias do discurso. E é nesse desaparecimento que é possível encontrar a função autor⁴³. Se alguém esperava, portanto, “puxar a reza e carpir o defunto”, Foucault adverte: “Contenhamos, pois, as lágrimas” (FOUCAULT, 1992, p. 81).

⁴³ Vale ressaltar que, no ano de 1977, Foucault publicou um texto chamado *A vida dos homens infames*, na revista *Les cahiers du chemin*, nº29. É nesta publicação que o teórico francês vai se posicionar de maneira diferente diante do escritor. É na leitura de relatos de homens e mulheres, que só deixaram o anonimato em razão de seus delitos e, por isso, tiveram seus nomes incluídos em arquivos judiciários, que Foucault vai voltar o olhar para esse sujeito de carne e osso, autor desses microrelatos, discutindo-o sob o aspecto ético. Foucault, entretanto, não será o único. Barthes também retoma a questão do retorno do sujeito — não me refiro aqui ao Autor-Deus, aquele que outrora fora criticado e “assassinado” —, que volta como ficção. Para tanto, ele publica o livro *O prazer do texto*, em 1973. Após a “morte do autor”, Barthes reconhece que o leitor, de certa forma, deseja o autor.

2.4. O PACTO AUTOBIOGRÁFICO DE PHILIPPE LEJEUNE

Após a desconstrução do conceito de sujeito pela filosofia no século XIX, e depois da “morte do autor”, na década de 1960, contexto em que o autor presenciou seu poder sobre o sentido do texto diminuir, ao passo que o leitor ganhou autonomia, destaca-se, nos anos 1970, a tentativa de um professor e escritor francês de definir a autobiografia, iniciando um estudo mais detalhado nesse campo. Em 1975, Philippe Lejeune publicou “O pacto autobiográfico”, inserido em obra homônima (2008a). A sua primeira investida em delimitar o tema, entretanto, foi em *L'autobiographie en France* (1971). O objetivo era iniciar os estudos sobre a autobiografia na França, país onde, segundo o autor, a utilização daquela palavra vai surgir por volta da primeira metade do século XIX. Segundo Lejeune, sua primeira “definição deixava em suspenso um certo número de problemas teóricos” (LEJEUNE, 2008a, p. 13). Inspirado pelos verbetes dos dicionários *Larousse* e *Vapereau*, assim ele definiu pela primeira vez a autobiografia: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008a, p. 14).

A questão da identidade autor, narrador e personagem é o componente que orienta a sistematização do gênero em “O pacto autobiográfico”. Ele entende que, para a existência de uma autobiografia, tem que haver homonímia entre esses três elementos. Em tom normativo, Lejeune afirma que “uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2008a, p. 15). A noção de identidade, todavia, suscita algumas dúvidas e questionamentos. Como o autor, por exemplo, vai convencer o leitor de que quem diz “eu” é a mesma pessoa que assina o livro, que toma para si a responsabilidade do que foi narrado? E como lidar com a questão da identidade no que tange à utilização de pseudônimos? Para solucionar essas dubiedades, Lejeune sugere o estabelecimento de um “pacto autobiográfico”, que funcionaria como uma espécie de *contrato* entre autor e leitor, em que o primeiro se compromete a contar somente a verdade, selando esse compromisso de sinceridade por meio do *nome próprio* na capa do livro. A forma que Lejeune encontrou para explicar as variáveis entre o nome do personagem e o pacto utilizado foi a partir de um quadro elaborado por ele:

Tabela 1 – GRADE DE COMBINAÇÕES ENTRE NOME DO PERSONAGEM X TIPO DE PACTO SEGUNDO PHILIPPE LEJEUNE

Nome do personagem	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Pacto			
Romanesco	1 a romance	2 a romance	
= 0	1 b romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico		2 c autobiografia	3 b autobiografia

LEJEUNE, 2008a, p. 28.

Nesta tabela proposta pelo autor, “os números se referem à descrição que se segue; em cada casa, é descrito o efeito que a combinação produz no leitor. Obviamente, esse quadro só se aplica às narrativas ‘autodiegéticas’” (LEJEUNE, 2008a, p. 28). Observa-se, contudo, que duas casas estão vazias. A primeira é para demonstrar quando o pacto fosse autobiográfico e o nome do personagem não fosse igual ao do autor. Já a segunda seria quando o pacto fosse romanesco e os nomes de autor e personagem coincidissem. Quanto a essa última casa, ele chega a admitir que não conseguiu pensar efetivamente em um exemplo sequer, mas “nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (LEJEUNE, 2008a, p. 31).

Cerca de 11 anos após a publicação de “O pacto autobiográfico”, Lejeune faz uma releitura deste texto em *Moi aussi* (1986), aproveitando para rediscuti-lo a partir das críticas sobre a sua pesquisa em “O pacto autobiográfico (bis)” (2008b). O teórico repousa o olhar sobre a autobiografia no que concerne à definição, ao vocabulário, ao contrato, ao “estilo” e à ideologia autobiográfica. O ponto de partida é a definição de autobiografia, já elucidada em seu texto anterior. Percebe-se que o autor deseja mais tentar explicar sua proposta novamente do que propriamente corrigi-la:

Esse retorno crítico à definição deve-se menos às objeções que me foram feitas do que a meu mal-estar diante das aprovações. [...] Mas não me arrependo de nada.

Afinal de contas, se essa definição passou a ser uma referência, é porque corresponde a uma necessidade. Longe de censurar meus leitores por me terem seguido, o que seria uma enorme ingratidão, considero essa aprovação como um sinal de pertinência (LEJEUNE, 2008b, p. 50).

No que tange ao vocabulário, ele se desculpa dizendo que, antes de estabelecer em que sentido pretendia usar a palavra autobiografia, deveria tê-la situado melhor dentro de seus significados. Para ele, a autobiografia constitui um “modo de leitura”. Já no tópico sobre a identidade, Lejeune admite a contradição de ter dito que a autobiografia não comporta graus e que ela é *tudo ou nada*. Ele continua, entretanto, convencido de que é importante estabelecer a identidade e suas marcas. Em relação ao contrato, o professor francês explica o porquê de ter escolhido a palavra *pacto* no lugar de *contrato*: “Fiquei seduzido pelo termo ‘pacto’ autobiográfico que evoca imagens mitológicas, como os ‘pactos com o diabo’ em que se vende a alma, assinando com o próprio sangue... ‘Contrato’ é mais prosaico” (LEJEUNE, 2008b, p. 56). Mais uma vez, Lejeune mantém a postura de defender que, para a existência de uma autobiografia, é necessário prevalecer esse acordo comum entre leitor e autor. Sobre ter desconsiderado a possibilidade de um “pacto romanesco” para o personagem que partilha o mesmo nome do autor, cuja casa no quadro anterior era representada por um espaço vazio, Lejeune também tenta se desculpar por ter cometido esse equívoco, mas reforça que não acredita que tenha sido um grande erro:

Pensei na possibilidade de *nem um nem outro*, mas esqueci a possibilidade de *um e outro ao mesmo tempo!* Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade. [...] Um livro pode ser representado como um romance, no subtítulo, e como autobiografia, no adendo. Logo, 16 casas, e não nove. Mas pouco importa que o quadro seja incompleto: a vantagem de um quadro é que ele simplifica, dramatiza um problema. Ele deve servir de inspiração. Se fosse mais complicado, seria mais correto, mas tão confuso que não serviria mais para nada (LEJEUNE, 2008b, p. 59; grifos do autor).

Praticamente 30 anos se passaram desde a publicação do texto “O pacto autobiográfico” quando Lejeune revisita mais uma vez sua pesquisa sobre autobiografia em *Signes de Vie* (2005). Em “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” (2008c), uma análise é feita sobre o motivo de ter escrito *L'autobiographie em France* e por ter enveredado no estudo desse gênero: “para satisfazer uma paixão e preencher uma lacuna” (LEJEUNE, 2008c, p. 71), assim responde. Segundo ele, toda essa aventura autobiográfica teve início, de fato, ao escrever um verbete sobre autobiografia para uma enciclopédia, que acabou não sendo publicada. A partir disso, Lejeune esclarece que notou a existência de estudos aprofundados sobre o gênero na Alemanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos, mas pouca coisa na França. Empreendeu e redigiu então o livro que gostaria de ter lido para escrever seu

verbete. Voltando a falar da questão da definição, ele admite que não é mesmo muito detalhada. Segundo Lejeune, se tivesse sido mais aberto, teria reunido um *corpus* mais confuso e imenso. “Todo erro tem sua verdade” (LEJEUNE, 2008c, p. 72). Desta vez, Lejeune se refere ao pacto autobiográfico como “pacto de verdade”. Após fazer brevemente um balanço sobre a recepção nos últimos anos em relação ao seu *contrato* de leitura, ele não abre mão dele como condição para que haja autobiografia. Assim afirma: “A autobiografia à la Rousseau é uma das muitas combinações possíveis, mas, para mim, o essencial continua sendo, confesso, o pacto, quaisquer que sejam as modalidades, a extensão, o objeto do discurso de verdade que se prometeu cumprir” (LEJEUNE, 2008c, p. 81).

Ao encerrar o que parece ser seu ciclo de estudos em torno da autobiografia, ele confessa que agora tem um novo objeto a ser pesquisado: o diário. Lejeune reforça que não defende o diário como um gênero literário, mas uma prática. Na França, segundo o teórico, poucas pessoas escrevem autobiografias, mas muitas escrevem diários. E é por meio da Associação pela Autobiografia⁴⁴ (APA), fundada pelo próprio Lejeune e alguns amigos em 1992, que eles aceitam ler “autobiografias, relatos de infância, de guerra, de doença, de viagens, diários, cartas — mas desde que sejam regidos por um pacto de verdade” (LEJEUNE, 2008c, p. 82). No final do texto, o autor se despede com algumas perguntas sobre o diário espiritual. As respostas, todavia, ele deixa para responder em um futuro artigo.

2.4.1. Paul de Man: o oposto de Lejeune

Se por um lado Lejeune foi taxativo ao defender seu *contrato* de verdade nos três textos dedicados ao pacto autobiográfico, por outro também foi criticado por diversos elementos de sua pesquisa, principalmente no que concerne à definição de autobiografia. Na época, o professor e teórico literário Paul de Man publicou um artigo⁴⁵ intitulado “Autobiografia como des-figuração”⁴⁶ (1984). Sua intenção era a de questionar e desconstruir o conceito proposto por Lejeune. Seu argumento tinha como ponto de partida o problema de se definir a autobiografia como um gênero:

Ao transformar a autobiografia num gênero, eleva-se esta acima do *status* de mera reportagem, crônica ou memória e confere-se um espaço, embora modesto, entre a hierarquia canônica dos maiores gêneros literários. Isso não é feito sem

⁴⁴ “*Association pour l’Autobiographie*”.

⁴⁵ Originalmente o texto foi publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930. Depois foi republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, p. 67-81.

⁴⁶ “*Autobiography as Des-Facemēt*”.

constrangimento; uma vez que em comparação à tragédia, à epopeia ou à poesia lírica, a autobiografia sempre pareceu não ter a mesma reputação e ser autoindulgente, de uma forma que pode ser sintomática essa incompatibilidade com a dignidade monumental dos valores estéticos. Seja qual for o motivo, a autobiografia torna as coisas piores respondendo pobremente à sua elevação de status⁴⁷ (DE MAN, 1984, p. 67-68).

De Man também atenta para a predileção de muitos autores em apontar a autobiografia como a melhor forma de relato sobre a vida de uma pessoa, excluindo assim outras possíveis formas de escrita que poderiam ser, de repente, um instrumento mais legítimo para se contar a vivência de uma pessoa. Dessa forma, o teórico se posiciona contrário à consideração da autobiografia como um gênero. Ele a compreende como uma “figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos”⁴⁸ (DE MAN, 1984, p. 70). Assim, haveria um momento, o qual De Man chama de “autobiográfico”, em que o “autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento”⁴⁹ (*idem, ibidem*). Ou seja, todo livro poderia ser autobiográfico. Essa constatação, contudo, leva a uma outra, pois, para o teórico, se todos os textos são considerados autobiográficos, logo “nenhum deles é ou pode ser”⁵⁰ (*idem, ibidem*). Esse ponto de vista do autor reforça a sua argumentação sobre o impasse da definição da autobiografia como gênero. Mesmo que De Man seja citado como um teórico que tenta escapar às armadilhas de definição da autobiografia, ele não consegue. Na visão de Duque-Estrada (2009), a afirmação de De Man só corrobora para que teorias sobre a autobiografia apresentem apenas soluções passageiras, transitórias:

Longe da harmonia epistemológica desfrutada pelos teóricos de antanho, quando a autobiografia era simplesmente a ‘história da vida dos grandes homens’, parece que ela se tornou, para os teóricos atuais, uma tela de projeção onde vê-se o que se pode ou o que se deseja, mesmo quando se postula, como o faz Paul de Man, que ela não é *algo em si*, mas apenas um acontecimento textual. Talvez por isto, as diversas tentativas feitas no sentido de circunscrever uma definição para a narrativa autobiográfica parecem fadadas ao fracasso conceitual (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 53; grifos da autora).

No que tange à crítica de De Man a Lejeune, em sua tese de doutorado *Sobre o declínio da sinceridade* (2006), Carla Damião analisa a obra do primeiro autor e encontra algumas imprecisões. Uma delas é a afirmação de De Man de que o comportamento do autor

⁴⁷ “By making autobiography into a genre, one elevates it above the literary status of mere reportage, chronicle, or memoir and gives it a place, albeit a modest one, among the canonical hierarchies of the major literary genres. This does not go without some embarrassment, since compared to tragedy, or epic, or lyric poetry, autobiography always looks slightly disreputable and self-indulgent in a way that may be symptomatic of its incompatibility with the monumental dignity of aesthetic values. Whatever the reason may be, autobiography makes matters worse by responding poorly to this elevation in status”.

⁴⁸ “Figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts”.

⁴⁹ “The autor declares himself the subject of his own understanding”.

⁵⁰ “Non of them is or can be”.

deve ser levado em conta pelo leitor não somente no texto, mas também além dele. Segundo a pesquisadora, essa argumentação “pode nos auxiliar a entender essa encruzilhada entre a autobiografia como uma fonte de conhecimento de si” (DAMIÃO, 2006, p. 38). Ao fim e ao cabo, se a autobiografia é um “momento”, e não um gênero literário, como defende De Man, para a autora, então “o texto que resulta desse momento, o qual pode estar incluído em qualquer tipo de escrita, será sempre insuficiente para revelar o momento de apreensão cognitiva do sujeito” (DAMIÃO, 2006, p. 39).

A crítica de De Man faz parte de um entre tantos outros questionamentos de autores que se debruçaram sobre esse assunto na época, e que contribuiu, de certa forma, para o abalo da noção de autobiografia. Dessa forma, de um lado temos Lejeune e sua tentativa de definir, normatizar a autobiografia. No extremo oposto temos De Man e sua investida em desconstruir, em apontar o autoconhecimento como inatingível. O trabalho de Lejeune sobre a autobiografia, contudo, foi importante para entendermos como surgiu o termo autoficção.

2.5. AUTOFICÇÃO: A MATRIZ FRANCESA

2.5.1. Doubrovsky, o pai de *Fils*

O termo “autoficção” foi cunhado pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky quando publicou seu romance *Fils* (1977). A obra foi uma resposta a respeito de uma das casas cegas do quadro de Lejeune em “O pacto autobiográfico”, mostrado anteriormente. Por não se lembrar de exemplo de um romance cujo protagonista poderia ter o mesmo nome do autor, Lejeune deixa esse espaço vazio. É por meio dessa pergunta que Doubrovsky inicia uma discussão sobre autoficção. Na quarta capa de *Fils*, considerada uma ficção, mas que apresenta a coincidência onomástica entre personagem e autor, Doubrovsky assim define o neologismo *autofiction*:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo 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 prazer⁵¹ (DOUBROVSKY, 2001, p. 10; tradução livre⁵²).

A resposta de Lejeune à criação de Doubrovsky veio logo depois em “O pacto autobiográfico (bis)”. Ele admite e reconhece a elaboração do termo pelo colega: “Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como uma ‘autoficção’ que, por sua vez, me inspirou” (LEJEUNE, 2008b, p. 59). Dessa forma, a palavra-valise citada por Lejeune neste último trecho aparece naquele contexto em contraposição à autobiografia clássica.

Embora a palavra autoficção tenha surgido⁵³ em sua obra de 1977, Doubrovsky somente vai se posicionar quanto à sua criação no texto *Autobiographie/ vérité/ psychanalyse*, publicado em *Autobiographie: de Corneille à Sartre* (1988). Ele afirma que a autoficção está ligada à psicanálise, uma vez que esta fornece técnicas para acessar a interioridade, aquela aguça a curiosidade do leitor por meio do processo de identificação da homonímia entre autor e personagem, criando naquele que lê uma impressão de estar no inconsciente da personagem. Para Doubrovsky, a autoficção é “nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona entre os dois, em uma referência incessante, num lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”⁵⁴ (DOUBROVSKY, apud GASPARINI, 2004, p. 23). Em um artigo intitulado *Pourquoi l'autofiction*, publicado no jornal francês *Le Monde* em 29 de abril de 2003, Doubrovsky também afirma que a autoficção “é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que ela não acredita mais em uma verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente, e se sabe reconstrução arbitrária e literária de acontecimentos esparsos da memória”⁵⁵ (DOUBROVSKY, apud VILAIN, 2005, p. 212). Ainda sobre o assunto, ele

⁵¹ “*Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avantou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore: autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir*”.

⁵² A tradução é de Eurídice Figueiredo.

⁵³ É importante ressaltar que a afirmação é de que ele tenha inventado o termo e não necessariamente tenha criado a prática da autoficção.

⁵⁴ “*Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte*”.

⁵⁵ “*C’est une variante “pós-modernne” de l’autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire*”.

ressalta que entende a autoficção como “a identidade do nome entre o autor, o narrador e o personagem”⁵⁶ (DOUBROVSKY, apud VILAIN, 2005, p. 205). É preciso que o autor se assuma, pague com o próprio nome, se responsabilize por esse risco. Para Doubrovsky, enfim, a autoficção é um texto que não deve ser lido como uma recapitulação histórica, mas sim, como um romance.

Em 1998, o teórico literário francês Jacques Lecarme reconhece, em entrevista concedida à revista *Page de Libraires*, que a invenção do termo *autofiction* seja atribuída a Doubrovsky. Em contrapartida, Marc Weitzmann, o primo do próprio criador do vocábulo, defende que, na verdade, o escritor merecedor do título de pai da autoficção seria Jerzy Kosinski, pois em seu primeiro livro, *The painted bird, L'Oiseau bariolé*, publicado em 1965, teria utilizado a palavra antes de Doubrovsky. Foi graças à dedicação e à pesquisa do teórico Philippe Vilain em *Défense de Narcisse* (2005) que o impasse foi resolvido. Ao investigar o livro de Kosinski, Vilain descobriu por meio de verificações efetivas que a palavra autoficção não aparece em nenhuma nota do autor no livro. O que Vilain encontrou foi o uso da expressão “não ficção”⁵⁷ (VILAIN, 2005, p. 174). Grato pela ajuda de Vilain, Doubrovsky comenta o ocorrido em seu artigo “Les points sur les ‘i’” (2007):

Um dos meus primos — e não sobrinho —, Marc Weitzmann, declarou que eu não inventei o termo autoficção e atribui a paternidade a Jerzy Kosinski, sobre seu livro *The painted bird, L'oiseau bariolé*, publicado em 1965. Philippe Vilain entrega-se, e lhe agradeço, em uma investigação muito precisa do livro de Jerzy Kosinski, que foi um sucesso mundial. Em seus comentários, ele ainda usa o termo ‘não-ficção’ e nunca fala de autoficção [...] eu é que dei a palavra com toda a probabilidade, porque ele mesmo nunca a tinha usado. Por isso, agradeço ao meu primo por me dar a oportunidade de verificar detalhes históricos. Esta digressão sobre a origem do termo levou-me a ver que, mesmo se criticamos um conceito, a palavra tem sua utilidade e é amplamente utilizada⁵⁸ (DOUBROVSKY, 2007, p. 58).

Após a celeuma causada por Weitzman, outros pesquisadores se interessam e se dedicam a esmiuçar *Fils*. Assim o faz Isabelle Grell em “*Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’autofiction*” (2007). A partir da leitura dos manuscritos de *Fils*, com cerca de 2.599 folhas, fornecidas pelo próprio autor, Grell encontra na folha 1637 o seguinte

⁵⁶ “*l’identité du nom de l’auteur, le narrateur et le personnage*”.

⁵⁷ “*non fiction*”.

⁵⁸ “*L’un de mes petits-cousins - et non neveux-, Marc Weitzman, a déclare que je n’avais pas inventé le terme d’autofiction et en attribuait la paternité à Jerzy Kosinski, à propos de son livre The painted bird, L’oiseau bariolé, publié en 1965. Philippe Vilain s’est livré, et je l’en remercie, à une enquête très précise sur le livre de Jerzy Kosinski, qui a connu un succès mondial. Dans ses commentaires, ce dernier emploie toujours le terme ‘non fiction’ et ne parle jamais d’autofiction [...] c’est moi qui lui ai donné le mot selon toute probabilité, car lui-même ne l’avait jamais employé. Je remercie donc mon petit-cousin de m’avoir donné l’occasion de vérifier de détail historique. Cette digression sur l’origine du terme m’a amené à constater que, même si l’on critique le concept, le mot a son utilité et est largement employé*”.

trecho: “minha autobiografia/será minha AUTO-FICÇÃO”⁵⁹ [sic] (DOUBROVSKY, apud GRELL, 2007, p. 46). Uma das grandes descobertas feitas em relação ao livro, que antes se chamaria *Le Monstre*, ou ainda *Monsieur Cas*, é que o escritor acreditava que havia inventado o termo autoficção após a leitura do famoso quadro esquemático de Philippe Lejeune, conforme mostrado anteriormente. Segundo Grell, Doubrovsky também explica que o termo “será, na datilografia, inscrito com um traço para, justamente, evitar o amálgama ainda teoricamente inconcebível entre autobiografia e autoficção”⁶⁰ (GRELL, 2007, p. 39). O ponto-chave para a pesquisadora está na época em que o manuscrito foi redigido, ou seja, por volta dos anos 1970, antes mesmo da publicação de “O pacto autobiográfico” de Lejeune, cinco anos depois. Também em seu artigo “Les points sur les ‘i’”, Doubrovsky se mostrou surpreso com a “descoberta curiosa” feita pela equipe do ITEM⁶¹ e aproveitou para explicar o motivo de seu vultoso documento ter sido reduzido a menos de 600 páginas após a publicação, em 1977:

A verdade, eu a aprendi gradualmente graças ao trabalho de Isabelle Grell e de seus colegas que se entregaram à encrenca de tentar reconstruir o texto original de *Fils*, chamado *Le Monstre*, e que compreendia mais de 2900 folhas - foi esta também a razão pela qual Claude Gallimard, em uma carta charmosa, escreveu-me: ‘Este livro é muito interessante, mas comercialmente, não é publicável’. Eu tive que reduzi-lo a algumas modestas 500-600 folhas⁶² (DOUBROVSKY, 2007, p. 55).

2.5.2. Teorias pós-Doubrovsky

O que determina precisamente o termo autoficção? Para Jean-Louis Jeannelle 2007, trata-se de “uma aventura teórica”⁶³ (JEANNELLE, 2007, p. 17). Acompanhar as etapas de gêneros e conceitos literários, desde seu nascimento até a sua legitimação, é algo muito raro, na opinião do pesquisador. A autoficção se apresentou, portanto, como um “estudo de caso”⁶⁴ (JEANNELLE, 2007, p. 19). Após a formulação do nome por Doubrovsky, poucos

⁵⁹ “[...] mon autobiographie / sera mon AUTO-FICTION”.

⁶⁰ “Il sera, dans la dactylographie, inscrit avec un tiret pour, justement, éviter l’amalgame encore inconcevable théoriquement entre l’autobiographie et la fiction”.

⁶¹ Instituto de Textos e Manuscritos Modernos. O objetivo da equipe do ITEM é o de estudar os manuscritos dos escritores para elucidar o processo da gênese. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr>>. Acesso em: 09 set. 2015.

⁶² “La vérité, je l’ai apprise peu à peu grâce au travail d’Isabelle Grell et de ses collègues que se sont donné le mal fou d’essayer de reconstituer le texte original de *Fils*, qui s’appelait *Le Monstre* et comprenait plus de 2900 feuillets - c’était d’ailleurs la raison pour laquelle Claude Gallimard, dans une lettre charmante, m’avait écrit: ‘ce livre est très intéressant, mais commercialement, il n’est pas publiable’. J’ai dû le réduire à quelque modestes 500-600 feuillets”.

⁶³ “une aventure théorique”.

⁶⁴ “cas d’école”.

foram os estudiosos em terras francesas que se dedicaram a elaborar e, por que não, ampliar a classificação de possíveis formas de autoficção. Utilizando como base o resumo de eventos na França depois de 1992, período em que a autoficção ganha espaço na mídia e começa a ser mais explorada no ensino secundário e nas universidades, Jeannelle destaca quatro teóricos que contribuíram para os estudos acerca dessa teoria literária contemporânea: Vincent Colonna, Marie Darrieussecq, Philippe Forest e Philippe Gasparini.

Colonna é conhecido por ter produzido um dos dois grandes modelos⁶⁵ de estudos sobre a autoficção (o primeiro, de acordo com Jeannelle, é o de Doubrovsky). O assunto é trabalhado pela primeira vez em sua tese de doutorado, *L'Autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*, defendida em 1989 e orientada por Gérard Genette. A primeira proposta de definição do vocábulo por Colonna em sua pesquisa é “uma obra literária de um escritor que inventa uma personalidade e existência, mantendo ao mesmo tempo a sua verdadeira identidade (seu nome real). Embora intuitiva, ela permite desenhar os contornos de uma vasta classe, um rico conjunto de textos [...]”⁶⁶ (COLONNA, 2012, p. 30).

Mas é somente 15 anos depois, em 2004, que Colonna publica a sua obra mais famosa, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*⁶⁷. Diferente do conceito de Doubrovsky, Colonna “escolheu aplicar o termo da autoficção ao conjunto de procedimentos de ficcionalização de si”⁶⁸ (JEANNELLE, 2007, p. 21). Em seu estudo, a autoficção remontaria à Antiguidade, a partir da obra de Luciano de Samósata (c.120- c.180 d.C), um escritor sírio do Império Romano, “real referência estética do século XVI ao XIX”⁶⁹ (COLONNA, 2007, p. 178). Para o teórico, a autoficção é uma “mitomania literária” (COLONNA, 2004, p. 3), assim como aponta o título de sua obra. “Não é propriamente um gênero, mas talvez uma nebulosa de práticas aparentadas”⁷⁰ (COLONNA, 2004, p. 11). Ele defende que existem quatro formas de autoficção: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva.

De acordo com Colonna, na autoficção fantástica, “o escritor está no centro do texto como numa autobiografia (ele é o herói), mas transforma sua existência e sua identidade em

⁶⁵ Como já foi dito anteriormente — mas vale a pena lembrar — o modelo de Doubrovsky considerava a existência da autoficção sob duas condições: a primeira é a homonímia entre narrador, autor e personagem. A segunda é que trata-se de um gênero pós-moderno.

⁶⁶ “une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). Bien qu’intuitive, celle-ci permet de dessiner les contours d’une vaste classe, d’un riche ensemble de textes [...]”.

⁶⁷ COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. [S.L.]: Tristram, 2004.

⁶⁸ “choisit d’appliquer le terme d’autofiction à l’ensemble des procédés de fictionalisation de soi”.

⁶⁹ “véritable référent esthétique du XVI au XIX siècle”.

⁷⁰ “sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées”.

uma história irreal, indiferente à verossimilhança”⁷¹ (COLONNA, 2004, p. 75). O protagonista é um herói extraordinário, portanto o leitor experimenta a leitura mantendo uma certa distância, por identificar que ocorre o que Colonna atribui um “tornar-se ficcional”⁷², uma fantasia (COLONNA, 2004, p. 71).

A segunda forma de autoficção proposta pelo teórico é a biográfica. Nela, o escritor é sempre o herói de sua história, é o centro da narrativa, “mas ele fabula sua existência a partir de dados reais, ou ao menos próximos da verossimilhança e credita seu texto a uma verdade ao menos subjetiva”⁷³ (COLONNA, 2004, p. 93). Ele explica ainda que o autor modela sua imagem literária graças ao mecanismo *mentir-vrai*, uma espécie de mentira verdadeira. Sobre essa prática, Colonna destaca alguns escritores franceses, como Doubrovsky, Christine Angot — já citada —, Philippe Vilain, entre outros.

Na autoficção especular, essa fabulação de si relaciona-se com a metáfora do espelho. Funciona como um reflexo do autor ou do livro no próprio livro: “O realismo do texto e sua verossimilhança tornam-se um elemento secundário, e o autor não se encontra, necessariamente, no centro do livro [...] o importante é que ele se coloque no canto de sua obra, que reflita sobre sua presença como faria num espelho”⁷⁴ (COLONNA, 2007, p. 120).

De todas as formas de autoficção mencionadas até agora, somente a autoficção intrusiva (autoral) não faz parte das práticas utilizadas por Luciano de Samósata, segundo Colonna, pois supõe um romance na terceira pessoa, com um enunciador exterior ao sujeito: “A transformação do escritor não se dá por intermédio de um personagem, seu intérprete não pertence ao enredo propriamente dito. O avatar do escritor é um recitante, um contador de histórias ou um comentador, em suma, um ‘narrador-autor’ na margem da intriga”⁷⁵ (COLONNA, 2004, p. 135).

O posicionamento seguinte sobre a autoficção, depois da tese de Colonna, data de 1996. Em “*L’autofiction, un genre pas sérieux*”, publicado no número 107 da revista *Poétique*, Marie Darrieussecq objetiva, por meio desse ensaio, normalizar o estatuto ainda frágil que a autoficção tinha na época. Segundo Jeannelle, ela deduziu que essa nova teoria

⁷¹ “*L’écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c’est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance*”.

⁷² “*devenir-fictionnel*”.

⁷³ “*mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d’une vérité au moins subjective*”.

⁷⁴ “*Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l’auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre [...] l’important est qu’il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir*”.

⁷⁵ “*La transformation de l’écrivain n’a pas lieu par le truchement d’un personnage, son interprète n’appartient pas à l’intrigue proprement dite. L’avatar de l’écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un ‘narrateur-auteur’ en marge de l’intrigue*”.

literária exigia um pacto duplo de leitura, factual e ficcional. “A autoficção entra, por um golpe de força ‘ontológica’, no domínio das escritas constitutivamente literárias”⁷⁶ (JEANNELE, 2007, p. 23).

Segundo Marie, a autoficção coloca em xeque a prática “ingênua” da autobiografia, advertindo que a escrita factual em primeira pessoa não pode abster a ficção. Assim argumenta:

A autoficção, ao se situar entre duas práticas de escritas, ao mesmo tempo pragmaticamente contrárias e sintaticamente indiscerníveis, coloca em causa toda uma prática da leitura, repousa a questão da presença do autor no livro, reinventa protocolos nominal e modal, e se situa nesse sentido na encruzilhada das escritas e das abordagens literárias⁷⁷ (DARRIEUSSECQ, apud COLONNA, 2004, p. 241).

Um terceiro momento importante para a autoficção é a publicação de *Le Roman, le je* (2001), uma continuidade do ensaio *Le Roman, le réel* do mesmo autor, Philippe Forest. De acordo com Jeannelle, o teórico foi responsável por estender ao máximo a crítica sobre a autoficção. Em sua proposta, ele deixava de lado o modelo autobiográfico, privilegiando o romanesco. Muda-se assim o eixo das discussões sobre a autoficção. Percebe-se uma tendência de prevalectimento do ficcional sobre o factual. Assim Jeannelle define a ideia de Forest, que era contrária às tentativas de relatar o que foi “vivido”: “Aos seus olhos, toda narrativa de si resvalava na ficção, naquilo que um escritor ‘não’ pode delegar dele mesmo no interior da narrativa senão o falso semblante de um personagem”⁷⁸ (JEANNELLE, 2007, p. 24). Forest acredita que, mesmo na autoficção, toda estrutura, acima de tudo, não deixa de ser romanesca:

Eu distinguirei, pessoalmente, ego-literatura, autoficção e Romance do Eu [...] Nos termos menos reflexivos de ego-literatura, o Eu se apresenta como uma realidade (biográfica, psicológica, sociológica, etc.), cujos testemunhos, documentos, histórias de vida expressam a objetividade anterior à toda formatação pela escrita. Com a autoficção, essa realidade do Eu se prova (ou se suspeita) como ficção⁷⁹ (FOREST, apud JEANNELLE, 2007, p. 25).

⁷⁶ “[l]’autofiction entre, par un coup de force ‘ontologique’, dans le domaine des écrits constitutivement littéraires [...]”.

⁷⁷ “L’autofiction, en se situant entre deux pratiques d’écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de la lecture, repose la question de la présence de l’auteur dans le livre, réinvente les protocoles nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires”.

⁷⁸ “À ses yeux, tout récit de soi relevait de la fiction, en ce qu’un écrivain ne peut déléguer de lui-même à l’intérieur du récit que le faux-semblant d’un personnage”.

⁷⁹ “Je distinguerai pour ma part ego-littérature, autofiction et Roman du Je [...] Dans les modalités les moins réflexives de l’ego-littérature, le Je se présente comme une réalité (biographique, psychologique, sociologique, etc.) dont témoignages, documents, récits de vie expriment l’objectivité antérieure à toute mise en forme par l’écriture. Avec l’autofiction, cette réalité du Je s’éprouve (ou se soupçonne) comme fiction”.

O quarto teórico que contribuiu para as discussões sobre autoficção, de acordo com Jeannelle, é Philippe Gasparini. Em *Est-il je?* (2004), o pesquisador afirma que a autoficção é uma “deriva semântica” e um “efeito de moda” (GASPARINI, 2004, p. 310). É possível notar que Gasparini busca organizar e demarcar, de forma bem metódica, os conceitos de autobiografia, autobiografia fictícia, romance autobiográfico e autoficção. Semelhante a Lejeune, ele exemplifica suas observações por meio de quadros e grades de leitura. Para Gasparini, a coincidência onomástica somente é necessária para a autobiografia. Quanto à autoficção, ela é facultativa. De acordo com Jeannelle, se Colonna entende a autoficção como “uma das ilhotas da fabulação do eu”⁸⁰, Gasparini, em contrapartida, a considera como “uma categoria contígua ao romance autobiográfico, mas de extensão mais restrita”⁸¹ (JEANNELLE, 2007, p. 26). Para este, o romance autobiográfico vai se delimitar à política ambígua no que tange à identificação da personagem e do autor. Já na autoficção, a identidade do sujeito encenado é notoriamente fictícia. Para Jeannelle, isto permite aproximar Gasparini de Colonna, por fazer da autoficção “um tipo particular de romance, o oposto de Doubrovsky e de muitos outros escritores que, ao reivindicarem essa categoria, certificam a validade referencial de suas narrativas”⁸² (JEANNELLE, 2007, p. 26).

Gasparini busca identificar a especificidade da autoficção, demonstrando que ela é regida por convenções originais, distintas, por um lado, daquelas que regem a narrativa ficcional, e por outro da narrativa autobiográfica. Para ele, a ficcionalidade do romance não reside nas situações, nas decorações, nos personagens que podem ser emprestados à realidade, mas no seu protocolo de enunciação. Gasparini concorda com Lejeune sobre o protocolo próprio à autobiografia ser fundado na identidade onomástica do autor, do narrador e da personagem. Utiliza como exemplo as *Confissões* de Rousseau. Para ele, o leitor não acredita que Rousseau tenha contado necessariamente a verdade, mas ele lhe credita um esforço memorial por retratar seu passado.

Além do nome e do sobrenome, Gasparini inclui que há toda uma série de operações de identificação do personagem com o autor: sua idade, seu meio social, sua profissão, suas aspirações, etc. Na autoficção, como no romance autobiográfico, esses operadores são utilizados como descrição pelo autor para confundir as instâncias narrativas. Sobre o estudo de Gasparini, Diana Klinger pontua: “A classificação de Gasparini tem a desvantagem de

⁸⁰ “*un des îlots de la fabulation de soi*”.

⁸¹ “*une catégorie contigüe au roman autobiographique, mais d’extension plus restreinte*”.

⁸² “*Un type particulier de roman, à l’opposé de Doubrovsky et de plusieurs autres écrivains qui, tout en revendiquant cette catégorie, certifient la validité référentielle de leur récit*”.

que — depois de fazer o exame das diferenças — acaba por reduzir toda autoficção à ‘ficção’, sem mais” (KLINGER, 2012, p. 42).

2.6. AUTOFICÇÃO NAS AMÉRICAS

Mesmo que muitos estudos sobre a autoficção tenham sido desenvolvidos em terras francesas, o termo teórico-literário também será objeto de estudo na América do Norte, mais precisamente no Canadá. Uma autora que se destaca por discutir e produzir autoficção é uma francesa, de origem polonesa e radicada em Quebec. Régine Robin intensificou o debate sobre essa novidade literária na academia e na internet. Segundo Figueiredo, ela é considerada uma das “criadoras pós-modernas de autoficção” (FIGUEIREDO, 2013, p. 169). Vários ensaios e textos dessa escritora, que também é professora da UQAM, foram dedicados ao tema. Um deles é *Le Golem de l’écriture: de l’autofiction au Cybersoi*, publicado em 1997. Nesta obra, Robin reflete e teoriza acerca da autoficção, tomando como exemplo obras inaugurais de alguns autores, dentre eles, Doubrovsky; discute a respeito do apagamento das fronteiras entre real e imaginário e afirma também que autoficção é ficção: “Em primeiro lugar, a autoficção é ficção, ser de linguagem, de modo que o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado”⁸³ (ROBIN, 2005, p. 23). Assim, não pode haver, segundo ela, adequação entre autor, narrador e personagem, entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre um sujeito que se diz pleno e um sujeito dividido, disseminado da escrita. Romance, autobiografia ou autoficção, todo texto contemporâneo tende a misturar, mesclar referências, encontrar a polifonia do sujeito, de acordo com a autora. Dessa forma, o texto torna-se um espaço de criação, de intercessão entre real e ficção, de engendramento do eu.

Robin também publicou algumas obras de ficção, dentre elas o romance *La québécoise* (1983), *L’immense fatigue des pierres* (1996) e *Cybermigrances: traversées fugitives* (2004). Os dois primeiros são narrativas curtas, consideradas e denominadas por ela como bioficções⁸⁴. Uma curiosidade sobre a autora é que ela mantém um site na Internet, uma

⁸³ “*En premier lieu, l’autofiction est fiction, être de langage, ce qui fait que le sujet narré est un sujet fictif parce que narré*”.

⁸⁴ Para Eurídice Figueiredo, a partir da noção de romance (ficção) autobiográfico, que é a escrita ficcional de sua própria vida, surgiram os termos de autoficção (para designar a ficcionalização de si), bioficção (para designar a ficcionalização de vida) e ciberficção (para designar os biografemas disponíveis na Internet). Cf. FIGUEIREDO, Eurídice. *Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção*. Ipotesi: Revista de Estudos Literários, v. 11, n. 12, jul./dez., 2007. O site que hospedava o artigo não está disponível atualmente.

espécie de *blog*, *Page de papiers perdus*⁸⁵. A página apresenta dois caminhos, um para a professora e crítica literária (*Parcours universitaire*) e a outra para a escritora de origem judaica (*Rivka A.*), *persona* virtual de Robin. Nesta entrada, há um texto introdutório informando que ali há cinco rubricas: *Boîtes de vie, fragments; Envois; Bistrots; Rues: poétique de la ville e Autobus 91*. Cada uma possui 52 fragmentos, que, segundo ela, é o número correspondente ao número de semanas por ano. A única exceção é a rubrica do *Autobus 91*, com apenas 30, totalizando ao fim 238 fragmentos. Por se tratar de um site interativo, o leitor pode participar como coautor, formar colagens e micronarrativas.

Uma segunda ramificação: Rivka lhes dará acesso a uma experimentação autobiográfica surgida na Web. Você está diante de cinco rubricas. Cada rubrica será constituída de 52 fragmentos, todos relacionados ao biográfico, ao social, ao instantâneo, aos cenários que concernem aos meus dois lugares escolhidos: Paris e Montreal; exceto, a que concerne aos ônibus, que contará apenas com 30 elementos⁸⁶ (ROBIN, 2015).

A narrativa de Robin possui, geralmente, traços de melancolia, pois trata-se de perdas, traumas relacionados ao Holocausto. Doubrovsky também apresenta esses aspectos em suas obras literárias. Os dois escritores franceses têm origem judaica e ambos deixaram seu país de origem, a França, para viver na América do Norte. Ainda quando tinha 15 anos, em 1943, Doubrovsky, que nasceu em 1928, teve que usar a estrela amarela durante 2 anos e viver escondido. Já Robin, nascida em 1939, passou a infância escondida pela mãe. De acordo com Eurídice Figueiredo, a emigração foi uma ruptura significativa na vida dos dois. “Doubrovsky, indo para os Estados Unidos, teve de se separar de sua mãe, que permaneceu na França, enquanto Robin, ao partir para Montreal, deixou sua filha em Paris” (FIGUEIREDO, 2007, p. 28). Esses acontecimentos funcionam para os dois como um passado que não foi finalizado. É como se o presente não tivesse fim. Para Eurídice, “a autoficção de Robin (como a de Doubrovsky) restitui fragmentos de memória e suscita no leitor uma inquietante estranheza diante destes vestígios do horror” (FIGUEIREDO, 2007, p. 28-29).

Se nos séculos XIX e XX, a França era considerada um país rico em autobiografias, não se podia afirmar o mesmo sobre o Brasil. Enquanto a autoficção segue representada e discutida no Canadá, sobretudo Quebec, por nomes de peso como o de Robin,

⁸⁵ ROBIN, Régine. *Page des papiers perdus*. Disponível em: http://robin.uqam.ca/HTML/index_rivka.htm. Acesso em: 26 out. 2015.

⁸⁶ “*Une seconde branche: Rivka a vous donnera accès à une expérimentation autobiographique éclatée sur le Web. Vous vous trouvez devant cinq rubriques. Chacune des rubriques sera constituée de 52 fragments tous liés à du biographique, du social, des instantanés, des scénarios concernant mes deux lieux d’élection: Paris et Montréal; sauf celle liée aux autobus qui elle, ne comptera que 30 éléments*”.

por exemplo, as pesquisas sobre o termo somente foram introduzidas nos estudos literários em países da América do Sul, como Brasil, Argentina e Chile, após a metade do século XX, o que promoveu um amplo debate sobre a inserção do sujeito em narrativas contemporâneas. A introdução desse debate na América Latina está relacionada ao momento político pelo qual algumas nações atravessaram nos últimos 50 anos, como a implantação de ditaduras militares. Esse período foi decisivo e determinante para influenciar muitos escritores. Com a barbárie e a violência do regime militar, aparecem novos relatos na literatura, vozes em prol de uma coletividade, a favor de contar uma história a partir do ponto de vista daquele que sobreviveu. Segundo Márcio Seligmann-Silva, o estudo sobre esse tipo de literatura, em paralelo ao *Zeugnis*, conceito utilizado para textos de sobreviventes do Holocausto, recebeu na América Latina o nome de *testimonio*, também chamado de testemunho no Brasil:

Os próprios eventos que estão na base dos discursos sobre o testemunho definem as características que cada um deles assume. Se no âmbito alemão o trabalho de memória em torno da Segunda Guerra Mundial e da Shoah determina em boa parte as discussões, na América Espanhola o ponto de partida são as experiências históricas da Ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido pesquisada (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81).

Sobre essas obras literárias produzidas durante e pós-regime ditatorial brasileiro, Regina Dalcastagnè afirma que, em 21 anos de ditadura, a arte se apresentou como um local convidativo, uma base firme para sustentar a memória, tão instável diante de tantos horrores: “No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço tão acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados, por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 15). Segundo a autora, muito se escreveu sobre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Olhar e rever mais atentamente essas obras é importante para aqueles que não vivenciaram tal momento. É o que Dalcastagnè chama de “exercício de memória”. Se durante algum tempo os estudiosos da Literatura de Testemunho se empenharam em analisar relatos carcerários, percebe-se também um olhar para obras que remetem ao período ditatorial no Brasil, tanto na prosa (Fernando Gabeira) quanto na poesia (Paulo Leminski, Cacaso). Outro destaque é o estudo do diário de uma mulher negra e pobre, Carolina Maria de Jesus, cuja obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) ganhou enorme repercussão no Brasil, sendo considerada literatura de testemunho.

Em um artigo sobre o tema, Jaime Ginzburg explica que a escrita não é, para este propósito, “lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes”

(GINZBURG, 2011, p. 23). Segundo ele, o século XX se apresentou como período pertinente ao testemunho, tendo em vista que foi marcado por duas grandes guerras:

O testemunho é necessário, nesse sentido, em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições. Nesses contextos, as diferenças de perspectiva entre os setores em conflito implicam em diferenças formais e temáticas nas concepções de escrita e em seus recursos institucionais de legitimação (GINZBURG, 2011, p. 27-28).

Ginzburg atenta para o conceito de real quando se discute literatura de testemunho. Segundo ele, “a vítima do testemunho não vê apenas o que é trivialmente aceito. O que merece testemunho, em princípio, é caracterizado por uma excepcionalidade, e exige ser relatado. O real é entendido como traumático” (GINZBURG, 2011, p. 25-26).

Os estudos referentes à literatura de testemunho ganharam fôlego não apenas no Brasil, mas também em território argentino. Paralelo aos textos de teor testemunhal, alguns escritores enveredaram para o campo da autoficção, como a exemplo de Paloma Vidal (*Algum lugar*). Se há na narrativa testemunhal uma tentativa de representatividade do coletivo, na autoficção o sujeito é mais individualizado, envolto em suas questões pessoais, mais narcisista, com o olhar voltado para o *eu*. No que tange à produção teórico-literária, também é originário da Argentina um número significativo de pesquisadores que se debruçam nos estudos em relação ao termo. Podemos destacar, entre outros, as estudiosas Beatriz Sarlo, Diana Klinger, Paula Sibilía e Leonor Arfuch. Sobre esta última, em seu trabalho *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), a pesquisadora buscou estudar a relação entre sujeito, sociedade, discursos do biográfico, linguagem, subjetividades, formas narrativas, entre outros aspectos. A autora toma de empréstimo a expressão *espaço biográfico* de Lejeune e se propõe a teorizar além da definição sumária sugerida pelo francês, destacada pela argentina como “reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam” (ARFUCH, 2010, p. 58). Para tanto, Arfuch considera a contribuição do trabalho de Mikhail Bakhtin, resgatando a ideia de que não é possível haver coincidência do relato com o vivido: “Não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). A contribuição crítica da autora nos faz enxergar essa possibilidade de identidade entre autor, narrador e personagem ser deslocada para um terreno mais instável, híbrido. Dessa forma, diante da impraticabilidade de diferenciar com total domínio e clareza formas de escrita como autobiografia, romance autobiográfico e romance, essa questão passa a ser ponderada a partir do viés do *espaço autobiográfico*. Segundo Arfuch, é neste *espaço* que o leitor terá a possibilidade de integrar as focalizações resultantes do registro ficcional e

referencial, num conjunto similar de crenças, e onde “estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Os estudos sobre a autoficção também estão se intensificando. Vale ressaltar que a troca significativa entre pesquisadores brasileiros com pesquisadores argentinos, canadenses, mexicanos e franceses sobre as novidades que envolvem o termo em congressos, palestras, cursos, contribuiu muito para enriquecer ainda mais o conhecimento sobre como o sujeito é inserido na escrita contemporânea. Muitos escritores brasileiros também têm se destacado na mídia e no âmbito acadêmico, por meio de estudos e publicações de trabalhos científicos que investigam a relação entre as obras desses autores e a prática autoficcional. Alguns exemplos que merecem ser citados são: Tatiana Salem Levy⁸⁷ (*A chave de casa*), Silviano Santiago (*O falso mentiroso: Memórias*), Ricardo Lísias (*Divórcio*), João Gilberto Noll (*Berkeley em Bellaggio*), Cristóvão Tezza (*O filho eterno*), entre outros.

Uma estudiosa notável no assunto é Eurídice Figueiredo, professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), que publicou recentemente *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (2013). O objetivo da pesquisadora nesta obra foi de investigar como diferentes gerações de mulheres se constroem nos seus textos. Figueiredo, bastante entusiasta da literatura produzida em língua francesa, ministra palestras sobre a autoficção e participa de diversos congressos sobre literatura contemporânea. Além disso, é referência nos estudos sobre romances de autores nascidos ou que residem em Quebec. Estes ainda pouco ou sequer conhecidos no Brasil. Sobre a autoficção, Figueiredo afirma:

Deve ser pensada como um elemento que faz parte do processo de transformação do romance no último quarto do século XX e que se fortalece no novo século. Como Paul de Man afirma, a questão da percepção do conteúdo autobiográfico em maior ou menor escala sempre existiu. E acrescento: o romance contemporâneo tende a reforçar isso, aumentando os indícios de autobiografia, a despeito de sua ficcionalidade. A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/ narrador/ personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX). Esse escritor fictício, que aparece como narrador e personagem da autoficção, em geral é irônico, fala de si mesmo de maneira depreciativa, mordaz; como elemento positivo nessa figura de escritor, destaca-se uma certa devoção ao ato da escrita (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

⁸⁷ De origem turca e nascida em Portugal, Tatiana Salem Levy é radicada no Brasil.

Assim como alguns teóricos franceses, Figueiredo também defende a autoficção como sendo um novo gênero: “A autoficção é um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91). Neste ponto, discordo da pesquisadora. A pujança da autoficção se instaura justamente a partir da ideia de não estabelecer um compromisso com a autobiografia ou com a ficção. Ela transita livremente entre as fronteiras, sem se limitar a um ou outro gênero. Por isso, concordo com a defesa de Evando Nascimento de que o termo não seja reduzido a regras fixas e clichês, justamente porque a invenção desse neologismo por Doubrovsky ganhou destaque por ter sido uma provocação literária ao “Pacto Autobiográfico” de Lejeune. Seria, portanto, uma contradição classificá-la num conjunto de regras fixas e determinadas. Em um texto esclarecedor, além de ampliar a ideia sobre o termo, Evando Nascimento propõe também que este seja entendido ou lido como *alterficção*: “Ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193). Na opinião de Nascimento, essas escritas do eu ratificam uma tensão com a alteridade, com o desconhecido. A autoficção não deveria se restringir, segundo ele, a um imenso *eu*. É somente um dispositivo.

Atualmente, para discutir autoficção é importante lembrar que não há um sujeito monolítico e pleno por trás da obra literária, um sujeito detentor da *verdade*. No meio literário, distinguir o que é verdadeiro, ficcional, falso ou referencial em um texto é uma tarefa complicada. Muitas narrativas ultrapassam as fronteiras da ficção e da biografia. Podemos comparar o autor que comporta algum grau de autoficção em suas obras como um titereiro, já que manipula os biografemas, realiza o jogo do equívoco, do ambíguo. Desta forma, vale a reflexão sobre quem diz *eu*. Mesmo que o autor demonstre ou concorde que ele não é esse *eu* que afirma ser, ainda assim mantém o jogo por meio da performance, encenando, brincando com o indecível: “Assim, o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche” (NASCIMENTO, 2010, p. 198). É por tirar proveito desse aspecto performativo que a autoficção não se resume à identificação simplista entre narrador e autor.

É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante, e por isso mesmo defendo que não seja redutível a um novo gênero. O interessante da auto ou da alterficção é romper as comportas, as eclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um a outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da *letra*. Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa a generalidade do gênero, sua convencionalidade, correndo

de certo risco de cair em novas armadilhas. Daí ser necessário multiplicar as suspeitas, duvidar dos acertos, contestar as vitórias fáceis do eu (NASCIMENTO, 2010, p. 196).

A partir de tudo que já foi discutido até o momento sobre a autoficção, o que poderia indicar que *Borderline* possui elementos que remetem a um texto que pode ser lido sob a ótica deste termo? Quais detalhes podem ser basilares para que possamos enxergar essa obra como sendo parte de um conjunto de textos em que o autor se coloca em cena de maneira especular? Com fronteiras cada vez mais fluidas entre verdade e ficção, elementos referenciais integram o universo da ficção da mesma maneira que esta mergulha no referencial. Assim, os leitores menos desavisados percebem, muitas vezes, pequenas armadilhas do equívoco amalgamadas à narrativa, que funcionam como um aviso, ora explícito ora implícito: “A partir daqui, leitor, você está prestes a caminhar num terreno movediço, pouco estável”. Diante disso, como analisar a obra em meio a todo esse espaço autobiográfico?

3 ENTRE FRONTEIRAS: *BORDERLINE* E AUTOFIÇÃO

3.1. A linha tênue: o Borderline na corda bamba

Uma das propostas deste trabalho, como elucidado nos dois primeiros capítulos, é a de analisar *Borderline*, de Marie-Sissi Labrèche, sob o prisma da autoficção. Antes de dar início à análise é importante entender a origem, o conceito e os desdobramentos do distúrbio que leva o mesmo nome do título da obra. Para tanto, lanço mão de estudos da psicanálise a fim de ampliar o conhecimento sobre este assunto. Como aponta Mauro Hegenberg (2000), o termo *borderline* começou a ser empregado pela primeira vez no começo do século XX. Muitas foram as tentativas em busca de uma definição dos transtornos que não se encaixavam como neuroses e nem psicoses. Embora o termo *borderline* tenha surgido com Adolf Stern, em 1945, que o incluiu entre os neuróticos, coube ao pai da psicanálise lançar a base para a sua compreensão futura, a partir de seus estudos acerca das neuroses, sobre a compreensão da histeria e da castração, mesmo que Freud não tenha se aprofundado na questão *borderline*.

Em 1949, Eisenstein observa que determinados tipos de diagnósticos⁸⁸ não deveriam ser enquadrados entre os de psicóticos e neuróticos. Ele decide reuni-los e classificá-los em uma só palavra: *borderlines*. No singular, este vocábulo é originário da língua inglesa e significa limítrofe ou fronteiroço, “adaptado para a língua francesa como ‘*cas limites*’ (casos-limite) ou ‘*états limites*’ (estados-limite)” (HEGENBERG, 2000, p. 15).

Ainda que tenha sido traduzida para diversos idiomas, a palavra *borderline* tornou-se dominante no linguajar psicanalítico, suplantando sinônimos nacionais e internacionais. Para Nahman Armony, “fronteiroço” ou “limítrofe” poderiam ser opções de palavras para nos referirmos ao transtorno no nosso idioma, o português. *Borderline*, contudo, “se impôs de tal maneira que a tradução portuguesa, por enquanto, soa pobre, despida de conotações, neutralizadora de sonoridades, repercussões e amplificações” (ARMONY, 2010, p. 110). Desta forma, tomando como direcionamento as palavras de Armony, continuaremos usando a nomenclatura *borderline* ou Transtorno de Personalidade *Borderline* (TPB) para nos referirmos a esta afecção psicopatológica.

⁸⁸ Algumas delas seriam a esquizotimia (esquizotímico), esquizoidia (esquizóide), pré-psicose (pré-psicótico), paranóia sensitiva, entre outras.

Hegenberg assevera que, antes de qualquer tentativa de definição, é preciso uma relação com o outro para tentar compreender o TPB: “Nomear simplesmente *borderline*, supondo-se falar do mesmo quadro clínico, é arriscar-se à confusão. Por exemplo, o *borderline* de Kernberg⁸⁹ não é o mesmo de Bergeret⁹⁰, que não é o mesmo do DSM-IV e por aí vai” (HEGENBERG, 2000, p. 16). Para efeito estratégico de análise do *corpus* deste trabalho, será adotada a descrição sobre o TPB utilizada nas classificações internacionais psiquiátricas: Classificação Internacional das Doenças, 10ª edição (CID-10) e Associação Psiquiátrica Americana (DSM-IV). A primeira, entretanto, será utilizada mais como fator de conhecimento adicional, sendo a segunda classificação a que realmente nos interessa. Também agregarei a esta designação a compreensão psicanalítica do tema por meio das contribuições de Hegenberg e de Armony.

No CID-10 (1993) em F60.3 encontra-se a denominação de “Transtorno de Personalidade Emocionalmente Instável” como:

Um transtorno de personalidade no qual há uma tendência marcante a agir impulsivamente sem consideração das consequências, junto com a instabilidade afetiva. A capacidade de planejar pode ser mínima, e acessos de raiva intensa podem com frequência levar à violência ou a ‘explosões comportamentais’; estas são facilmente precipitadas quando atos impulsivos são criticados ou impedidos por outros (CID-10, 1993, p. 200).

Esse “Transtorno de Personalidade Emocionalmente Instável” é subdividido em “Impulsivo” e “*Borderline* (limítrofe)”. Para o tipo “*Borderline* (limítrofe)”, observa-se, além dos traços anteriores, a seguinte definição:

A autoimagem, objetivos e preferências internas (incluindo a sexual) do paciente são com frequência pouco claras ou perturbadas. Há em geral sentimentos crônicos de vazio. Uma propensão a se envolver em relacionamentos intensos e instáveis pode causar repetidas crises emocionais e pode estar associada com esforços excessivos para evitar abandono e uma série de ameaças de suicídio ou atos de autolesão (CID-10, 1993, p. 201).

Já o DSM-IV (1996) traz em F60.31 (301.83), a seguinte descrição para o quadro “Perturbação Estado-Limite da Personalidade”, que inclui o TPB:

Padrão global de instabilidade no relacionamento interpessoal, autoimagem e afetos, e impulsividade marcada, com começo no início da idade adulta e presente numa variedade de contextos, como indicado por cinco (ou mais) dos seguintes:

1. Esforços frenéticos para evitar o abandono real ou imaginado;
2. Padrão de relações interpessoais intensas e instáveis caracterizadas por alternância extrema entre idealização e desvalorização;

⁸⁹ Mais detalhes sobre a noção de *Borderline* para Kernberg, Cf. KERNBERG, Otto. *Psicoterapia Psicodinâmica de Paciente Borderline*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

⁹⁰ Mais detalhes sobre a noção de *Borderline* para Bergeret, Cf. BERGERET, Jean. *A personalidade normal e patológica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

3. Perturbação da identidade: instabilidade persistente e marcada da autoimagem ou do sentimento de si próprio;
4. Impulsividade pelo menos em duas áreas que são potencialmente autolesivas (gastos, sexo, abuso de substâncias, condução ousada, voracidade alimentar);
5. Comportamentos, gestos ou ameaças recorrentes de suicídio, ou comportamento automutilante;
6. Instabilidade afetiva por reatividade de humor marcada (p. ex., episódios intensos de disforia, irritabilidade ou ansiedade, habitualmente durando poucas horas ou mais raramente alguns dias);
7. Sentimento crônico de vazio;
8. Raiva intensa e inapropriada ou dificuldades de controlá-la (p. ex., episódios de destempero, raiva constante, brigas constantes);
9. Ideação paranóide transitória reativa ao stress ou sintomas dissociativos graves (DSM-IV, 1996, p. 672).

O diagnóstico de *borderline* somente apareceu no DSM-IV em 1980, enquanto outros transtornos da personalidade – o antissocial, o compulsivo, o compulsivo obsessivo, o paranóide e o esquizóide – já aparecem desde 1952 no então DSM-I. O estudo sobre o TPB é recente, mas ainda há uma confusão sobre conceitos em relação ao termo. Há alguns anos, por exemplo, era comum associar pacientes *borderlines* como portadores de “histeria grave”, sendo que a diagnose de “histeria” foi eliminada do CID-10 e do DSM-IV. Sobre isso, Hegenberg afiança que o *borderline* não é um histérico, tampouco neurótico ou psicótico (HEGENBERG, 2000, p. 20). Esta celeuma em torno do que é ou vem a ser o TPB também está relacionada ao crescente número de diagnósticos. Antigamente, um *borderline* era tratado como se sofresse de transtorno bipolar, por exemplo. Atualmente, com o desenvolvimento dos estudos sobre o TPB, tornou-se menos complicado chegar a um possível diagnóstico. Além disso, o sujeito *borderline* está constantemente em busca de apoio, ou seja, ele frequentemente busca ser acolhido pelo outro. Nos séculos XX e XXI, observa-se a ruptura ou o desvanecimento de valores tradicionais, bem como a crise do indivíduo numa sociedade que está em contínua transformação. Se antes havia a ideia de que os relacionamentos eram mais estáveis, hoje estes parecem estar cada vez mais efêmeros, fugazes. Isto contribui e acentua a solidão, geralmente porta de entrada para o surgimento ou aparecimento de doenças que afetam o lado psíquico. Desta forma, a vontade de descobrir-se como pessoa, seu papel como indivíduo num meio cada vez menos estável têm levado as pessoas a se perguntarem ainda mais: “Afinal de contas, quem sou *eu*?” Para Hegenberg, “se todos os seres humanos estão às voltas com estas questões complicadíssimas, o *borderline* coloca uma lente de aumento nestes problemas e sofre constantemente com eles” (HEGENBERG, 2000, p. 13).

A discussão sobre a instabilidade no TPB é necessária segundo Armony. Ele assegura que esta é uma questão recorrente e que muitos especialistas no assunto atribuem ao *borderline* a condição de “entidade clínica” por apresentar uma instabilidade que o

acompanha por toda a vida, tendo em vista que não há cura para este tipo de transtorno. Desta forma, por se tratar de um transtorno incurável, as possíveis formas de tratamento para conviver com o TPB são, além de procurar a ajuda de um profissional na área da Saúde, buscar o autoconhecimento:

Quanto mais familiaridade uma pessoa tiver com seus fantasmas, tanto menos se deixará dominar por eles e melhor poderá utilizá-los. Em geral, um *borderline* não tem conhecimento de seus fantasmas, atuando-os ou somatizando-os. A análise, ao exorcizar estes fantasmas, estabelece um novo tipo de relação que será internalizada; uma relação interpessoal, interativa [...]. Uma analogia esclarecedora é com a aprendizagem da direção de um carro. Aqueles movimentos necessários à sua condução, inicialmente dependentes de uma extrema atenção consciente, tornam-se, com o tempo, automatizados. Chegará um momento ideal em que o lidar com as fantasias no modo *borderline* “normal” torna-se automático, sem deixar de estar acessível ao conhecimento (ARMONY, 2010, p. 118).

No que tange ao ponto de vista psicanalítico acerca das peculiaridades mais comuns do *borderline*, Hegenberg cita as que se manifestam com muita frequência: angústia de separação (dificuldade de se separar do outro, visto como um apoio); dilema com a identidade (problemas para constituir a subjetividade); clivagem (maniqueísmo, divisão em bom e mau); questão do narcisismo (visualiza suas próprias necessidades primeiro, somente depois as do outro); agressividade (o comportamento pode mudar rapidamente, sofrendo de uma irritabilidade explosiva); impulsividade (não pensa muito em suas ações, não consegue se controlar com a comida, uso de bebidas alcólicas); e suicídio. Estas particularidades podem ser percebidas no cotidiano de pessoas que apresentam o TPB: “São pacientes difíceis, com longos anos de análise (frequentemente mais de 10 anos) e que exigem experiência e paciência por parte do terapeuta que se dispuser a atendê-los” (HEGENBERG, 2000, p. 43).

Como já mostrado, o abandono é para o *borderline* algo muito difícil de aceitar, superar. Logo, ele evita ao máximo perder o outro com quem estabelece uma relação de apoio. Sua angústia reside na possibilidade de ausência da pessoa que lhe fornece essa base. Para o *borderline*, contar com essa figura é uma forma de recompor sua subjetividade não reconstituída, pois ele não se acha capaz de desenvolver sua capacidade de estar só, de lidar com seus sentimentos, medos, frustrações. Pode-se dizer que, para muitas pessoas com TPB, o abandono é um dos piores pesadelos, sendo um dos primeiros itens destacados pelo DSM-IV.

A identidade também é um impasse para o *borderline*, já que ele não costuma distinguir muito bem seus próprios limites e capacidades. Como ele não tem “sua subjetividade constituída e, além disso, é influenciado pelo ideal do ego, a tendência é não ter sentido em sua vida, estar sem objetivos definidos, daí estar em geral entediado, sem rumo,

com uma sensação horrível de vazio constante” (HEGENBERG, 2000, p. 49). Desta forma, por fantasiar altos padrões de exigência, tanto dele quanto dos outros, o *borderline* quase nunca está satisfeito.

Oito ou oitenta. O copo meio cheio ou meio vazio. Geralmente, existem dois tipos de pessoas para o *borderline*: boas ou más. É difícil encontrar um meio termo. De acordo com Hegenberg, esta divisão é muito visível nas relações interpessoais. Indivíduos com esse transtorno costumam não aceitar o outro enquanto mau. Esta ideia é insuportável, pois precisa, na verdade, ter alguém apenas bom ao seu lado, capaz de auxiliá-lo na condução da formação de sua subjetividade. “O ‘border’ tem de dividir o objeto em bom ou mau, já que tem receio de perdê-lo, pois necessita dele para se constituir enquanto sujeito” (HEGENBERG, 2000, p. 50).

No transtorno de personalidade *borderline*, o narcisismo também é, normalmente, realçado. O autor explica que isto é bem perceptível na relação com o outro, pois, embora precise dele, quase não consegue enxergar as necessidades alheias, pois está mergulhado nos seus problemas, questões, dilemas. Este narcisismo pode afetar seus relacionamentos com amigos, familiares, namorados, já que há um incômodo quando, em algum momento, ele deixa de ser o centro da atenção com quem estabelece essa relação de dependência afetiva. Para Hegenberg, esta relação do *borderline* necessitar muito de alguém e, muitas vezes, acabar afastando determinadas pessoas é algo curioso, pois costuma atentar-se para descobrir o que é agradável e o que não é para o outro, com a finalidade de evitar o abandono.

A chamada “linha tênue” que separa as emoções do *borderline* é, na maioria das vezes, justificada a partir do momento que este não consegue administrar suas emoções, vivendo no limite entre razão e loucura. No que concerne à agressividade, é comum que aquele com TPB não consiga controlar seus impulsos uma vez que foi contrariado. Sobre isso Hegenberg assinala:

A agressividade é comum, podendo o paciente ter um histórico de refregas e discussões com familiares ou com estranhos (brigas e confusões na rua não são infrequentes). Em geral são fruto de explosões em situações contornáveis aos olhos do observador, mas que o *borderline* não consegue evitar. Comumente, após o episódio agressivo, arrependem-se. Alguns filmes e literatura exploram estas características do *borderline*, embora assassinatos sejam muito menos frequentes que o suicídio, a autoagressão ou a automutilação [...]. Com isso, o *borderline* se encontra mergulhado em vivências que não controla, com uma agressividade flutuante, pronta para explodir em atos impulsivos, fruto do medo de perder o apoio do outro, consequência de seu vazio e falta de sentido de vida (HEGENBERG, 2000, p. 56-58).

Se o medo de ser deixado de lado é um dos agentes que influenciam a impulsividade no paciente com TPB, a falta de esperança no futuro leva ao desespero e a atos impulsivos graves. De acordo com Hegenberg, isto não é regra geral. Alguns *borderlines* apresentam determinados comportamentos impulsivos em maior ou menor grau, enquanto outros com o mesmo transtorno podem não chegar a manifestá-los. Entre estes comportamentos, destacam-se a dificuldade para controlar a ingestão de alimentos; direção de veículos arriscada e perigosa; exagero sexual; abuso de álcool e drogas. Esta última é uma das formas mais frequentes, pois corresponde para algumas pessoas como um alívio para a fuga da depressão e da angústia.

O impulso pode levar o *borderline* a cometer violências contra ele mesmo em casos de agravamento do quadro de depressão ou quando se sentir ameaçado pelos seus objetos de apoio. A reação em situações delicadas, principalmente de perdas ou abandonos, pode levar o indivíduo com TPB a responder com atitudes explosivas, automutiladoras e até suicidas. Segundo o DSM-IV, o índice de suicídio nesses pacientes é um número relevante:

O suicídio completado ocorre em de 8% a 10% desses indivíduos, e os atos de automutilação (por ex., cortes ou queimaduras), ameaças e tentativas de suicídio são muito comuns. Tentativas recorrentes de suicídio são, freqüentemente, a razão pela qual estes indivíduos buscam auxílio. Tais atos autodestrutivos geralmente são precipitados por ameaças de separação ou rejeição ou por expectativas de que assumam maiores responsabilidades. A automutilação pode ocorrer durante experiências dissociativas e freqüentemente traz alívio pela reafirmação da capacidade de sentir ou pela expiação do sentimento de ser mau. Os indivíduos com Transtorno da Personalidade *Borderline* podem apresentar instabilidade afetiva, devido a uma acentuada reatividade do humor (por ex., disforia episódica intensa, irritabilidade ou ansiedade, em geral durando algumas horas e apenas raramente mais de alguns dias (DSM-IV, 1996, p. 669).

Além disso, o TPB é mais frequente em mulheres. Segundo Kaplan e Sadock (1965), cerca de 2% a 3% da população mundial é *borderline*: “Estima-se que ocorra em 11% das populações não hospitalizadas, 19% das populações hospitalizadas e 27% a 63% das populações com transtornos”. Sobre a questão hereditária, ainda não há um consenso entre os pesquisadores e estudiosos que se dedicam a descobrir mais detalhes sobre o TBP, mas muitos garantem que ser *borderline* ou não, muito provavelmente, não estaria ligado a uma questão genética, não seria hereditário enquanto categoria. O transtorno, contudo, pode estar associado a fatores ambientais importantes, dentre eles o abuso ou a negligência durante a infância. É nesta fase, de acordo com Armony, que a criança necessita e busca identificações com adultos próximos para fabricar sua identidade. Quando estas falham ou não são suficientes, no entanto, podem provocar uma procura na fase adulta pelo preenchimento dessas lacunas vazias que remontam à infância. Circunstâncias históricas, familiares e até

sociais fornecem condições para a realização de boas, más identificações ou não identificações. Para o autor, o *borderline* sofre justamente por não saber lidar com esta insuficiência na área das identificações⁹¹, que “traduz-se por um vazio a ser preenchido, situação que o torna inquieto, ansioso, exercendo uma varredura ambiental, atento e aberto à estimulação do meio que o cerca, de onde tenta retirar alimento para preencher o oco psíquico” (ARMONY, 2010, p. 77).

Outro aspecto muito debatido entre pesquisadores do transtorno de personalidade *borderline* está relacionado ao tratamento psicológico e o que pode ser feito para deixar a vida desses pacientes mais “estável”, tendo em vista que, até o momento, não foi descoberta nenhuma “cura” para o TPB. Na opinião de Hegenberg, quando o *borderline* tem um acompanhamento psicológico, as ações impulsivas e os momentos de explosão de agressividade tendem a diminuir. Assim, o sujeito adquire mais qualidade de vida, sendo capaz de melhorar sua autoestima, fortalecer suas relações interpessoais, entre outras melhorias. Além da opção de seguir um tratamento com um profissional especializado no assunto, Armony defende que o *borderline* esteja muito ciente de sua situação e de sua patologia, buscando sempre o autoconhecimento para saber lidar com as adversidades de seu transtorno:

Quanto mais familiaridade uma pessoa tiver com seus fantasmas, tanto menos se deixará dominar por eles e melhor poderá utilizá-los. Em geral, um *borderline* não tem conhecimento de seus fantasmas, atuando-os ou somatizando-os. A análise, ao exorcizar estes fantasmas, estabelece um novo tipo de relação que será internalizada; uma relação interpessoal, interativa, da qual faz parte o desvelamento dos acontecimentos dinâmicos intersubjetivos e interpessoais com reflexos na intrassubjetividade, no potencial intersubjetivo e interpessoal. Ao se estabelecer um trânsito cada vez mais fácil entre fantasma e seu conhecimento torna-se possível uma crescente familiaridade com a compreensão de estes fantasmas até o ponto de uma ideal instantaneidade na ligação e utilização compreensiva fantasma-conhecimento. Está ligação/compreensão logo poderá deixar de ocupar a consciência, exercendo seus efeitos a partir do pré-consciente. Uma analogia esclarecedora é com a aprendizagem da direção de um carro. Aqueles movimentos necessários à sua condução, inicialmente dependentes de uma extrema atenção consciente, tornam-se, com o tempo, automatizados. Chegará um momento ideal em que o lidar com as fantasias no modo *borderline* ‘normal’ torna-se automático, sem deixar de estar acessível ao conhecimento (ARMONY, 2010, p. 117-1118).

Em virtude de tudo o que foi comentado até o momento sobre o transtorno de personalidade *borderline*, uma comparação toma um certo espaço nas minhas reflexões em relação ao indivíduo que convive diariamente com TPB: o *borderline* é um equilibrista que está, constantemente, na corda bamba. Para o profissional circense é preciso ter coragem,

⁹¹ Isto não quer dizer que todos aqueles que tiveram problemas familiares ou passaram por situações ruins e traumáticas na infância apresentarão transtorno de personalidade *borderline*. Segundo os autores citados, este é um dos possíveis fatores que colaboram para a manifestação do TPB na vida adulta, mas não é uma regra.

autoconfiança e muita habilidade para atravessar a linha tênue que o separa de uma base firme, sólida e do chão. Embora esteja cercado de pessoas que o acompanham durante a difícil travessia, o trabalho de fazer essa passagem é de total responsabilidade do próprio equilibrista. Já o *borderline*, inseguro, angustiado, ao não ter um apoio, uma base para se segurar na passagem entre uma fronteira com a outra, sente o vazio causado pela solidão, pelo peso de ter que passar por situações adversas sozinho. A falta de um terreno sólido em que possa pisar lhe deixa assustado, com medo. E é o temor de cair, de não conseguir se manter em pé, mesmo com as investidas mais desesperadas, que num ato impulsivo ele perde todo o equilíbrio e vai direto ao chão. Por estar sempre na corda bamba, o *borderline* vive na iminência de cair. Portanto, para se manter firme, uma das soluções é conhecer suas limitações e melhorá-las a fim de evitar que, em caso de queda, esta não lhe seja fatal.

Assim como foi importante explicar as origens e discussões acerca da autoficção, também era fundamental elucidar um pouco o que vem a ser o transtorno de personalidade *borderline*, tendo em vista que é um termo recente, ainda em formação. O conhecimento sobre o TPB ajuda a clarificar como este é construído na narrativa da obra inaugural de Marie-Sissi Labrèche.

3.2. JOGOS SEM FRONTEIRAS: MARIE (E) SISSI

3.2.1. Pistas pré-textuais, pistas para leituras

Desde o primeiro contato com o livro *Borderline*, antes mesmo de começar a devassar as 158 páginas que compõem toda a história, já é possível perceber certas pistas sobre o tema da obra, apresentadas por meio de alguns signos pré-textuais. Na primeira e na segunda edições do livro, referentes aos anos 2000 e 2003, respectivamente, é indicado logo na capa que se trata de um “romance”. Diferente dessas duas edições publicadas pela editora quebequense *Les Éditions du Boréal*, *Borderline* foi intitulada na capa como autoficção, no memorial de mestrado de Marie-Sissi Labrèche (1999)⁹². A justificativa utilizada pela autora em sua análise sobre a obra é que, no trabalho acadêmico, ela não gostaria de classificar a narrativa nem como autobiográfica e nem como romance. Segundo ela, esta

⁹² LABRÉCHE, Marie-Sissi, *Borderline. Le livre caché, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires*, Montréal, UQAM, décembre 1999, 181p.

palavra corresponderia ao imaginário, enquanto a primeira sugeriria algo que remetesse a fatos estritamente verídicos, experiências referenciais. Estaria Marie-Sissi Labrèche levando esses dois gêneros, se é que assim podemos dizer, ao pé da letra? Como se a ficção desse conta de uma totalidade apenas inventada e a autobiografia de uma verdade monolítica? Lembrando que já não se acredita mais nesse estatuto de verdade, cuja noção foi abalada por alguns filósofos, dentre eles Nietzsche, como já elucidado anteriormente, podemos pensar que o objetivo de Marie-Sissi Labrèche era de demonstrar ao leitor de sua dissertação que sua obra tivesse um pouco dos dois? Talvez a autora tenha pensado em utilizar o termo autoficção para criar variadas possibilidades de leitura de *Borderline*:

Propor um pacto autobiográfico ao leitor teria sido desonesto, pois *Borderline* não é, estritamente falando, uma autobiografia. [...] Além disso, eu não poderia registrar o termo ‘romance’ em *Borderline*, porque para mim, esta palavra se refere a uma forma muito dominada pela imaginação⁹³ (LABRÈCHE, 1999, p. 135).

Uma ressalva sobre os romances, é que estes foram vistos até o século XIX, de acordo com Márcia Abreu, como um forte perigo para a moral, especialmente a das mulheres e moças.

Supunha-se que a leitura de romances levava ao contato com cenas reprováveis, estimulando a identificação com personagens envolvidos em situações pecaminosas como as mentiras, as paixões ilícitas e os crimes. Acreditava-se, talvez mais do que nós fazemos, no poder da leitura na determinação de comportamentos: um leitor de romances certamente desejaria transportar para sua vida real as situações com que travara contato por meio do texto (ABREU, 2002, p. 2)

Para Abreu, a noção que temos sobre a prática de ler é, geralmente, “tributária de ideias e imagens construídas ao final do século XVIII e ao longo do XIX que foram fortes a ponto de fazer parecer que ler sempre foi aquilo que mostravam” (ABREU, 2002, p. 2). Em *Borderline*, Marie-Sissi parece provocar o leitor para que, de alguma forma, se identifique ou se entusiasme com as personagens. Ainda mais quando trata de temas tabus em sua obra, como suicídio, transtorno de personalidade, loucura. Ao estudar a autoficção como novidade teórico-literária no âmbito acadêmico, a autora pode ter optado por orientar de antemão que sua obra poderia ser lida sob o prisma do termo, pois este serviria como uma ferramenta para produzir e manter uma certa ambiguidade. Assim, ela embaralha aspectos ficcionais à matéria autobiográfica, já deixando o leitor de sua dissertação ciente de que está propondo um jogo. Não optando entre um gênero e outro, a autora confere ao leitor a possibilidade de interpretar a obra conforme se queira. Ela se exime, portanto, da responsabilidade de afirmar que tudo ali

⁹³ “Proposer un pacte autobiographique au lecteur aurait été malhonnête, car *Borderline* n’est pas, à proprement parler, une autobiographie. [...] Par ailleurs, je ne pouvais pas non plus inscrire l’appellation ‘roman’ sur *Borderline*, car pour moi ce mot renvoie trop à une forme dominée par l’imaginaire”.

é autorreferencial ou de que tudo é inventado. Para Labrèche, *Borderline* não seria uma questão de *tudo* ou *nada*, e sim várias possibilidades de leitura. Já nas edições do livro organizadas pela *Boréal*, não há, em nenhuma parte do livro, a inscrição da palavra autoficção. O que nos leva a pensar que esta foi uma estratégia tanto da editora quanto da autora para amplificar ainda mais a ambiguidade sobre como os dados biográficos de Marie-Sissi Labrèche fornecem matéria para a sua literatura.

Por falar em leitura, há outros elementos na capa das edições de 2000 e de 2003 que podem ampliar o leque de significados sobre o poder de manipulação que se instaura na obra. Na primeira edição, há uma imagem de um corpo suspenso, em dois ângulos diferentes, e que parece estar preso a alguns fios, como se fossem cordas de um titereiro. O fundo da figura é vermelho. Olhando mais atentamente a imagem, percebemos que o corpo em questão é de uma boneca, mais especificamente de uma Barbie, um brinquedo que alude à infância, um objeto que é manipulado por quem o domina ou o porta. Outra associação que podemos fazer no que tange à escolha desta imagem para representar a obra é a de que a autora manipula, brinca com seus personagens como se fossem suas bonecas. Ela cria um jogo com sujeitos instáveis. Diz *eu* sem esclarecer à qual instância enunciativa ele corresponde.

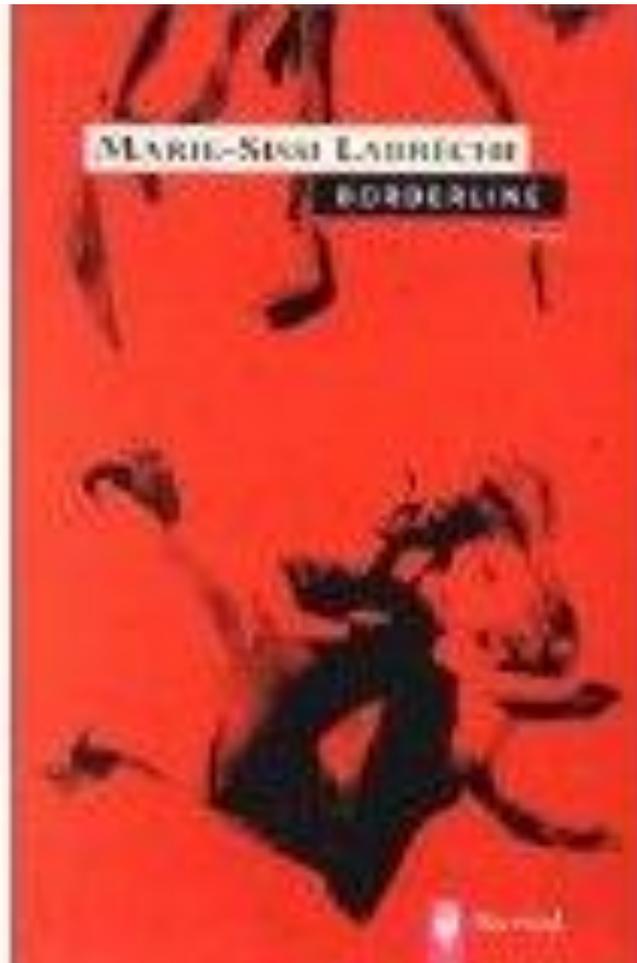


Figura 1- Capa da primeira edição de Borderline (2000).

Uma curiosidade é que a ideia da boneca, da Barbie, não é uma referência restrita apenas à capa. Na narrativa, a autora associa o brinquedo à fragilidade da protagonista e também ao transtorno de personalidade *borderline*, já comentado anteriormente. No terceiro capítulo da obra, intitulado “Creep”, a história se passa durante o aniversário da protagonista. Seus amigos organizam uma festa para ela em comemoração aos seus 24 anos. Para tanto, alugam um loft. Na festa, após ingerir muita bebida alcóolica, a personagem principal comete vexames na frente de todos. Se masturba, tira a roupa e fica nua. Questionada pelo ex-namorado, Antoine, do motivo pelo qual sempre faz escolhas ruins, ela assim responde: “Eu não escolho, eu deixo-me escolher como boneca. Mas, lá, a boneca está doente”⁹⁴ (LABRÈCHE, 2003, p. 47). A boneca manipulada por Marie-Sissi Labrèche seria, portanto, suas personagens. Ela estabelece os limites do jogo e ainda se coloca em cena, afinal de contas, há uma coincidência onomástica entre narradora, autora e personagem. Ela cria um outro “eu”, cujo nome é Sissi. Sobre esse aspecto, a autora explica um dos motivos pelo qual emprestou seu nome à personagem: “Quando eu escrevo, eu tenho necessidade de me colocar em risco. Duplamente em risco, pois eu me utilizo como personagem. Era eu a Barbie ficção. Eu me projetava no meu personagem com minhas forças, minhas fraquezas”⁹⁵ (LABRÈCHE, 2004, Entrevista). Para a autora, em *Borderline* a questão da homonímia entre personagem, autor e narrador é uma questão de se colocar à prova, de “correr o risco”, uma das condições para que a autoficção aconteça, segundo Doubrovsky. Isto amplia ainda mais as possibilidades de interpretações da obra, bem como as comparações entre a escritora Marie-Sissi e a personagem Sissi.

Ainda sobre a capa de *Borderline*, a edição de 2003 traz uma imagem mais colorida, com fundo em tons de azul. À direita da figura é possível visualizar o corpo esguio de uma mulher. Ela porta um vestido vermelho longo, um pouco decotado e transparente, sendo possível perceber o contorno de uma calcinha por baixo da vestimenta. Esse corpo, à primeira vista deslocado, à deriva, está num espaço que parece ser uma avenida ou uma rua com árvores, edifícios e carros. Outro detalhe que notamos ao olhar a capa é que o rosto dessa mulher não tem traços e nem feições. Além disso, a cabeça também está no ponto de corte da imagem. Por último, uma particularidade que nos chama a atenção é a cor vermelha no braço

⁹⁴ “*Je ne choisis pas, je me laisse choisir comme une poupée. Mais là, la poupée est mal en point*”.

⁹⁵ “*Quand j’écris, j’ai besoin de me mettre à risque. Doublement à risque, car je m’utilise comme personnage. C’était moi la Barbie fiction. Je me projetais dans mon personnage avec mes forces, mes faiblesses [...]*”.

esquerdo, que se confunde com a cor do vestido. Esse pormenor pode indicar o corte nas veias, a tentativa de suicídio de Sissi representada no último capítulo, “*La Ronde*”⁹⁶.

⁹⁶ Nesta parte da narrativa, inconformada com a morte da avó, Sissi decide abrir as veias com estilhaços de um espelho que ela quebrou com socos. Sangrando, ela vagueia pelas ruas em direção a um dos maiores parques de diversões de Montreal, o *La Ronde* (LABRÈCHE, 2003, p. 152).

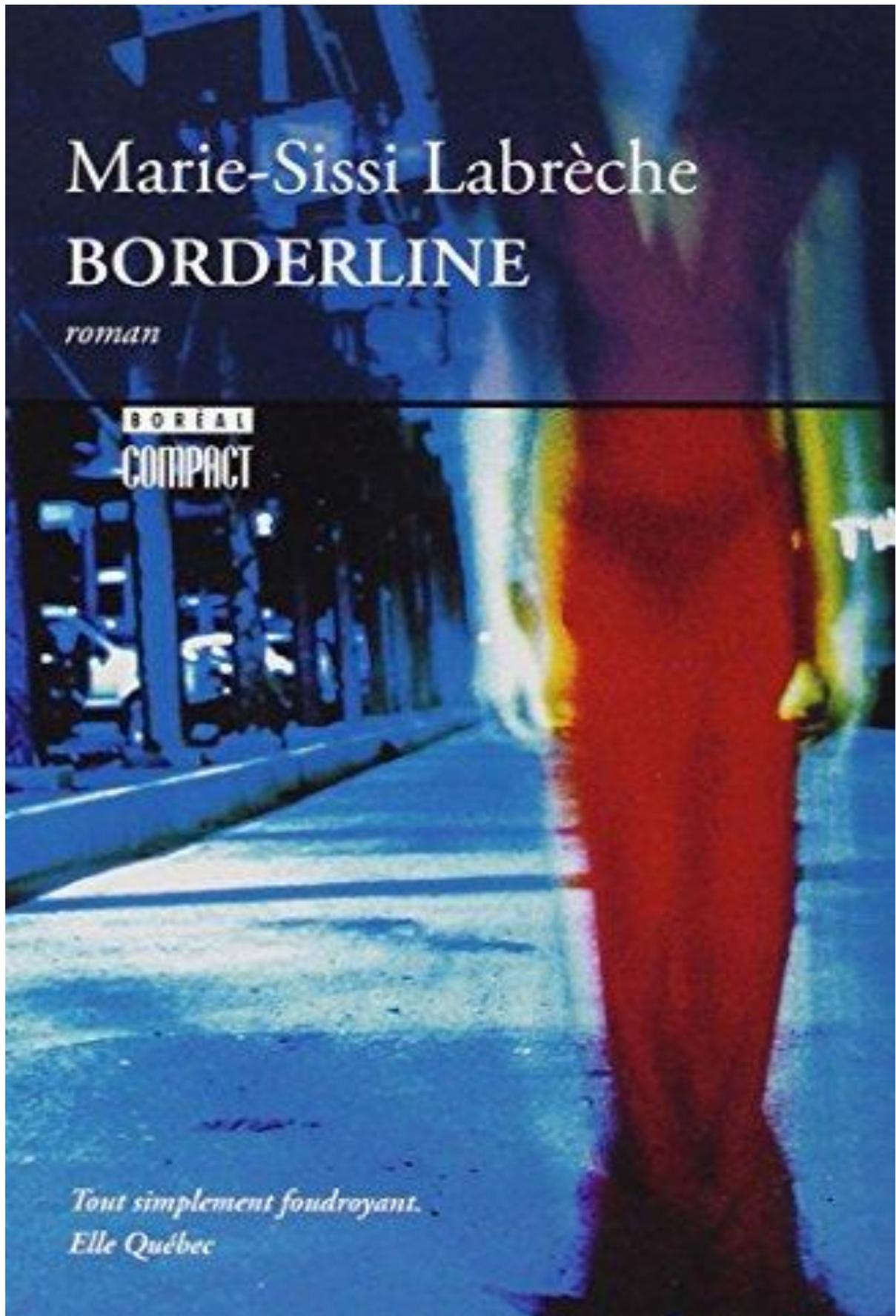


Figura 2: Capa da segunda edição de *Borderline* (2003).

Entre as duas ilustrações, podemos observar que a primeira remete ao mundo da infância, da imaginação, da brincadeira, enquanto a segunda reporta-se ao universo adulto, evocando a sensualidade e sexualidade. Essas duas fases da vida são muito exploradas pela autora na obra. Isso pode ter relação com a divisão dos capítulos em *Borderline*, alternados no presente da enunciação e nos diferentes passados. Na narrativa, deparamo-nos com alguns fragmentos da história de Sissi, sob o ponto de vista da própria personagem: dos 11 aos cinco anos de idade, dirigindo-se sempre para trás quando diz respeito ao passado, e avançando nos capítulos que tratam do presente, de 23 a 26 anos.

No que consta à quarta capa de *Borderline*, as informações também fornecem pequenas pistas sobre a obra. No canto superior esquerdo há uma pequena foto, em preto e branco, da autora. De antemão percebemos que ela é loira, caucasiana e jovem. Ao lado da imagem há um texto curto com uma breve descrição sobre a ocupação profissional e as obras publicadas por ela. Uma linha fina vermelha separa esses elementos biográficos de outras informações da página. Abaixo, um pequeno extrato de texto remete ao título da obra:

Eu sou *borderline*. Eu tenho um problema de limites. Eu não faço diferença entre o exterior e o interior. É por causa da minha pele que é ao inverso. É por causa dos meus nervos que estão à flor da pele. Todo mundo pode ver o meu interior, eu tenho a impressão. Eu sou transparente. Aliás, tão transparente que é preciso que eu grite para que me vejam⁹⁷ (LABRÈCHE, 2003, p. 3).

Paralelo ao nome do livro, a leitura do trecho anterior nos leva a associá-lo ao que seria o transtorno de personalidade *borderline* propriamente dito, com suas limitações e como o sujeito com TPB se enxerga no meio desta patologia. Contudo, a expressão “eu tenho um problema de limites” também nos inspira a pensar a estrutura do texto em si, marcada pelos limites genéricos e por um certo hibridismo. Esta dificuldade de impor limites poderia estar vinculada à prática autoficcional, que não quer pertencer nem ao autobiográfico e nem ao ficcional, mas à zona do indecidível.

Por último, a dedicatória do livro é destinada a duas pessoas. A primeira é André Carpentier, que segundo Marie-Sissi Labrèche, foi seu professor e orientador de mestrado na UQAM. A segunda pessoa é Marie-Anne Naud, avó da autora. Ao dedicar seu romance para uma pessoa “real” que inspirou uma de suas personagens principais presentes na história de *Borderline*, a autora atrai a atenção para as semelhanças entre a avó da escritora e a avó de Sissi, protagonista. Esta percepção é ampliada a partir do momento em que Marie-Sissi

⁹⁷ “*Je suis borderline. J’ai un problème de limites. Je ne fais pas de différence entre l’extérieur et l’intérieur. C’est à cause de ma peau qui est à l’envers. C’est à cause de mes nerfs qui sont à fleur de peau. Tout le monde peut voir à l’intérieur de moi, j’ai l’impression. Je suis transparente. D’ailleurs, tellement transparente qu’il faut que je crie pour qu’on me voie*”.

Labrèche concede entrevistas sobre sua vida, como veremos adiante. Ela deixa em suspenso se Marie-Anne Naud corresponderia realmente à personagem⁹⁸ de seu primeiro livro. Se por um lado a dedicatória cria um efeito de real no primeiro instante, por outro deixa o leitor ainda mais confuso a partir do momento em que sequencialmente lê a segunda obra da autora, *La brèche*. Isto porque em *Borderline*, a personagem, a avó de Sissi, falece no último capítulo. E na dedicatória do segundo livro, *La brèche*, Marie-Sissi o dedica novamente à avó, afirmando que esta morreu. Não sabemos exatamente em qual período ela faleceu: se foi antes, durante ou logo após a conclusão de *Borderline*. Mesmo que a dedicatória possa inspirar e atribuir um sentido referencial na leitura do romance de Marie-Sissi Labrèche, não é uma garantia de autenticidade, de que corresponda a uma identidade empírica no texto.

Mesmo que autora, narradora e personagem compartilhem o mesmo nome, e isto nos permita fazer uma associação entre Sissi (personagem) e Marie-Sissi (autora), Arfuch nos lembra, influenciada por Bakhtin, como já dito anteriormente, que não há equivalência entre a experiência vivencial e a “totalidade artística”, ou seja, não existe identidade possível entre autor e personagem:

Não se tratará então de adequação, da ‘reprodução’ de um passado, da captação ‘fiel’ de acontecimentos ou vivências, nem das transformações ‘na vida’ sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, à do biógrafo – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial –, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração (ARFUCH, 2010, p. 55).

Se tudo é uma questão de literatura, por exemplo, como lidar com os personagens que apontam para sujeitos “reais”, que instigam e interferem na leitura do leitor, ao passo que supõem um “algo a mais”, um elemento extra? Para Arfuch, “mesmo quando estiver em jogo uma certa ‘referencialidade’, enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, *não é isso o que mais importa*” (ARFUCH, 2010, p. 73; grifos da autora). O importante, na visão de Arfuch, são as ‘estratégias’ ficcionais de autorrepresentação.

Levando em conta esta afirmação da autora, isto se relaciona ao discurso promovido por Marie-Sissi Labrèche sobre suas obras em algumas entrevistas. Ao comentar o estatuto do romance *Borderline*, seu discurso visa, por um lado, direcionar a uma leitura ficcional e, por outro, referencial. É necessário, portanto, ter em mente que ao passo que o autor retorna e se

⁹⁸ Na obra, somente as personagens que fazem parte do convívio familiar de Sissi não tem nome. Ela se refere a eles como padrasto, mãe, avó e pai. Já amigos e namorados são nomeados.

coloca em destaque no que tange a sua obra, mesmo após sua morte ter sido decretada por Barthes e Foucault, como destacado no segundo capítulo, o sujeito que “regressa” nessa prática de escrita contemporânea em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: “A linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2012, p. 45). É por meio dessa confusão entre as noções de ilusão e de verdade que o autor desafia a capacidade de leitura do leitor, de crer e não crer em algo que leu. Assim, Klinger afirma que o interessante na autoficção, por exemplo, “não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (*idem, ibidem*).

Essa postura de Marie-Sissi Labrèche, em reforçar a ambiguidade do texto de *Borderline* nas entrevistas, também contribui para a construção de uma identidade midiática distinta, muitas vezes, de sua identidade privada. É importante reiterar que, um pouco antes de lançar *Borderline*, Marie-Sissi Labrèche ainda não era muito conhecida no meio literário montrealense. Poucos sabiam sobre sua trajetória profissional e pessoal. Ela poderia fabricar uma *persona*, criar uma propaganda em cima de sua vida íntima, incentivando o equívoco de uma leitura autobiográfica de seu livro com a finalidade de adquirir fama, vender mais livros. Essa construção autoral de Marie-Sissi é feita de tal forma que começamos a acreditar ou desconfiar demais de tudo o que remete ao *eu* de Labrèche, dentro e fora do texto. Ao mesmo tempo em que a autoficção dispensa a existência de um pacto de verdade sobre o que está sendo dito, ela nos leva a observar, a todo instante, os elementos que compõem a realidade, não sendo tomada como completamente ficcional, justamente por ocupar essa interseção entre realidade e ficção. Assim, a própria faceta do autor também será inserida nessa zona de impasse.

3.2.2. O eu sob os holofotes

Em entrevistas concedidas a jornais, revistas, programas de TV, Marie-Sissi Labrèche insiste, particularmente, sobre o peso da ficção em suas obras literárias. Embora ela admita escrever sobre aquilo que toca sua própria “história de vida”, a autora concentra-se principalmente no processo de ficcionalização de acontecimentos supostamente “reais” em seus romances. É nessa medida que ela mantém um discurso contínuo sobre a relação entre a prática de escrita e o jogo com referências dúbias entre o que se supõe verdadeiro/falso.

Em *Borderline*, Sissi foi privada do convívio com o pai pela mãe e pela avó, cujas personagens não têm nome. Vivendo entre duas mulheres com distúrbios psicológicos, já que a mãe era esquizofrênica e a avó manifestava alguns distúrbios de personalidade, Sissi cresceu no seio de uma família disfuncional. O relacionamento com um novo homem, que poderia vir a ser um bom padrasto para Sissi, tranquilizava a mãe da protagonista, que desejava fornecer à filha uma possibilidade de interagir com uma figura paterna, pois o pai biológico de Sissi era visto como uma pessoa de má índole, portanto foi afastado da menina quando ainda era um bebê. A avó de Sissi, entretanto, não se sentia confortável com a presença masculina em sua família, muito menos com um candidato a marido de sua filha e pai de sua neta. Ela intervém da pior forma, convencendo Sissi a mentir sobre um possível abuso sexual cometido pelo padrasto. Alguns anos depois, a mentira chega aos ouvidos da mãe de Sissi. Transtornada com a possível violência sexual da filha provocada pelo padrasto, ela mistura diversos remédios e comete suicídio. É Sissi quem chama a ambulância para sua mãe ser socorrida. Durante a leitura, descobrimos que a mãe de Sissi não consegue sobreviver. A protagonista passa a ser criada pela avó, ainda na infância. Depois, na fase adulta, ela manifesta diferenciados problemas atribuídos ao seu transtorno de personalidade *borderline*, além de sofrer também com a culpa pela morte de sua mãe. Quando a avó de Sissi morre, ela perde o único apoio, a única parente que ainda tinha viva. Acreditando não ter mais alternativas e motivos para viver, ela segue o caminho da mãe e tenta cometer suicídio. Logo Sissi é socorrida, medicada e passa a receber um acompanhamento psicológico para minimizar seu transtorno.

Após esse breve resumo da obra, certas referências em relação aos personagens se assemelham significativamente a eventos vividos pela própria autora, segundo o que foi dito em suas entrevistas. Esta, que contemporaneamente é uma das formas recorrentes do interesse midiático sobre as vidas das celebridades e também, por que não, das subcelebridades, tem adquirido um novo relevo quando feita com escritores. Muitos leitores acabam vislumbrando neste material, além do texto, uma forma de encontrar uma resposta, uma pista para desvendar algum aspecto ficcional da obra. Para Arfuch, esse desvanecimento entre obra e vida do escritor é um aspecto dessa impossibilidade de demarcação de limites por parte da autoficção:

Essa espécie de ubiquidade entre vida e ficção, a solicitação de ter que distinguir o tempo todo esses limites borrados – que escapam inclusive ao próprio autor –, parece um destino obrigatório do métier de escritor, um escolho a ser evitado também em outros gêneros biográficos, pelo menos no mais canônico – já que a autoficção instaura suas próprias ‘não-regras’ (ARFUCH, 2010, p. 211).

Examinar *Borderline*, de Marie-Sissi Labrèche, a partir das suas principais entrevistas é algo bem curioso e confuso, pois ao mesmo tempo em que acompanhamos os mecanismos e

estratégias ficcionais adotadas na obra, a autora continua armando um jogo, construindo, ao mesmo tempo, autora e narradora, atravessando as fronteiras daquilo que corresponde a sua obra e a sua própria existência, o sujeito Marie-Sissi Labrèche. Novamente, se o leitor não consegue se apoiar numa suposta verdade na leitura da obra, o mesmo parece acontecer no que tange à identidade do autor: “Apesar da aparente redundância dessa fala sobre a escrita, dessa ‘vida artificial’ que não deixa de ser montada como outra ficção, a entrevista de escritores se desdobra como um suplemento necessário” (ARFUCH, 2010, p. 236).

Sobre este assunto, Diana Klinger nos mostra que tanto a entrevista como a autoficção constituem o que se pode chamar de uma performance do autor:

O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem do autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras (KLINGER, 2012, p. 50).

Esse desdobramento da figura do autor que interpreta um papel, que performa a própria *posição* de autor, torna possível a sua pluralidade em vozes no texto, tendo em vista que por meio da performance é possível travestir-se de máscaras e ressignificar até mesmo a vida *real*, a ideia de *ao vivo*. A noção de autor na literatura contemporânea está atrelada a facetas performáticas. Afinal, quem está afirmando isso? É a Marie-Sissi Labrèche, a autora, a narradora ou a personagem por trás da autora? Esta instância autoral parece exercer uma criação de personas que desestruturam a ideia de um sujeito monolítico, visto como uma base, uma unidade para a compreensão do texto. A performance narrativa, assim como a autoficção, embaralha a confluência entre o vivido e o inventado, amalgama o enredo ficcional a dados biográficos. Esta trama permite a criação de um outro *eu*, ou ainda, de vários *eus*, tanto dentro, quanto fora do texto.

Desta forma, as entrevistas ou os depoimentos não estão interligados a um autor unívoco e coeso. Elas funcionariam como um desdobramento quase esquizofrênico, se podemos chamar assim, que multiplica novas possibilidades de recriação de si. Nos casos das obras autoficcionais, esses recursos do extratexto acabam por interferir também no espaço autobiográfico. É como se a história do livro continuasse também fora dele. A autoficção, de acordo com a defesa de Diana Klinger, colabora, portanto, para a produção de um mito do escritor:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo de escrita? Quem diz eu?) [...]. A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia do texto, permite pensar [...] a autoficção como uma *performance do autor* (KLINGER, 2012, p. 46; grifos da autora).

No caso de Marie-Sissi Labrèche, as principais aparições públicas foram feitas no formato de entrevista⁹⁹, sendo as mais recentes sobre o seu último livro *La vie sur Mars*, publicadas na internet: uma no site do jornal *La Presse Canada*¹⁰⁰, uma na revista *Elle Quebec*¹⁰¹ e uma no Portal *Enfants Québec*¹⁰². Tendo em vista o que já foi dito sobre o assunto, usarei daqui em diante as entrevistas de Marie-Sissi e também seus depoimentos levando em consideração a performance da autora e as possibilidades de uma leitura no campo da autoficção, como no caso de *Borderline*. Os trechos de entrevistas selecionados resvalam na relação entre autoria e obra, em como a figura da autora se confunde ou se mistura ao processo de construção de *Borderline*, bem como nas obras seguintes.

Um pouco antes de *Borderline* chegar às prateleiras das livrarias quebequenses, a jornalista Claudia Larochelle, do jornal *Montréal Campus*, fez uma das primeiras entrevistas com Marie-Sissi Labrèche sobre sua obra inaugural. Percebemos, em alguns trechos, uma vontade implícita da jornalista de querer desvendar o que se refere ao passado da vida de Marie-Sissi, o que supostamente “aconteceu” na infância da autora e o que seria ficção. Aproveitando essa vontade de esquadrihar o que teria de autobiográfico ou não na obra, Marie-Sissi responde às perguntas de Claudia Larochelle de uma forma não muito direta, pouco clara e recorrendo a metáforas. Em um determinado momento da entrevista, quando a entrevistadora comenta sobre o transtorno de personalidade *borderline* da personagem Sissi, a autora aproveita o ensejo para responder da seguinte forma: “Eu me

⁹⁹ As entrevistas de Marie-Sissi Labrèche que considero as mais importantes para efeito de análise não estão, contudo, disponíveis na internet, talvez por serem mais antigas. Uma das dificuldades deste trabalho foi, justamente, ter acesso às publicações sobre as obras e também sobre as aparições públicas da autora. Para tanto, entrei em contato com a primeira editora de Marie-Sissi Labrèche, *Les Éditions du Boréal*, e posteriormente com a atual, *Lémeac*. Demorou muito tempo para que eu conseguisse ter um retorno dessas duas fontes. Após alguma insistência, consegui não só o material em PDF, como o contato por e-mail da própria Marie-Sissi Labrèche, que conversou comigo e se mostrou à disposição para enviar outros materiais de leitura de apoio, caso eu necessitasse. Utilizo como análise, portanto, algumas matérias publicadas em jornais quebequenses.

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201410/03/01-4806140-marie-sissi-labreche-le-roman-de-lapaisement.php>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.ellequebec.com/societe/culture/i-la-vie-sur-mars-i-rencontre-avec-l-auteure-marie-sissi-labreche/a/94790#.Vk8g5XarTIV>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

¹⁰² Disponível em: <<http://enfantsquebec.com/2015/01/23/rencontre-marie-sissi-labreche/>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

desfaço e me refaço à medida que minhas histórias se desdobram. Eu sou uma garota do circo sobre um fio de prata, sem rede, à beira de cair. Os limites são muito fluidos, eu já disse. *Eu sou Borderline*”¹⁰³(LABRÈCHE, apud LAROCHELLE, 2000). Em seguida, a jornalista explica que, na obra, os capítulos são alternados entre uma autobiografia romanceada da infância monstruosa de Marie-Sissi Labrèche e a sua vida adulta, mais fictícia, onde a autora tenta exorcizar suas lembranças:

Sem pudor, com seu frescor proverbial, a autora não se censura por contar seus anos passados entre uma avó *heavy metal*, uma mãe fora do eixo e um pai biológico ausente. Mas, apesar da experiência que ela testemunha, é primeiro pela sua obra que Marie-Sissi Labrèche quer ser reconhecida¹⁰⁴ (LAROCHELLE, 2000).

¹⁰³ “*Je me défais et me refais au fur et à mesure que mes histoires se déroulent. Je suis une fille de cirque sur un fil d’argent, sans fillet, sur le bord de tomber. Les limites sont trop floues, je l’ai déjà dit. Je suis borderline*”.

¹⁰⁴ “*Sans pudeur, avec sa fraîcheur proverbiale, l’auteure ne s’est pas censurée pour raconter ses années passées entre une grand-mère heavy metal, une mère désaxée et un père biologique absent. Mais malgré le vécu dont elle témoigne, c’est d’abord pour son oeuvre que Marie-Sissi Labrèche veut être reconnue*”.



RENCONTRE AVEC L'AUTEURE MARIE-SISSI LABRÈCHE

Montréal Campus, 22 mars 2000
(Journal étudiant UQAM)

Prise de vertige

La nouvelle génération d'écrivains est fortement portée à écrire des œuvres auto-fictives. L'exubérante Marie-Sissi Labrèche ne fait pas exception avec *Borderline*, un premier roman mi-réel, mi-inventé, qui la dévoile à travers un personnage aux sombres souvenirs.

CLAUDIA LAROCHELLE

Au milieu des pantins burlesques, masques anciens et plantes grimpanes qui ornent les murs du Elsc's, un petit bar du Plateau Mont-Royal déguisé en jungle fictive, Marie-Sissi Labrèche ressemble aux héroïnes de contes de fées. Sa longue chevelure blonde qui auréole son visage de porcelaine lui donne l'air d'un ange. Suspendu au-dessus de sa tête, un diable cornu en papier mâché rappelle toutefois son côté plus... démoniaque. «Je 'foxais' mes cours d'université pour venir ici, se souvient-elle en savourant sa bière. Je lisais du [Charles] Bukowski et je me disais que s'il avait réussi dans la vie, j'y parviendrais moi aussi.»

L'écrivain marginal et choquant d'origine allemande, associé à la *beat generation*, allait lui donner raison. Début avril, le premier roman de Marie-Sissi Labrèche, *Borderline*, paraîtra chez Boréal. Celle qui se dit «impératrice sur les bords» — d'où son surnom, Sissi — attend cet événement avec impatience. «Il faut que mon livre vive, qu'il parte. Je suis comme une femme enceinte sur ses derniers milles. Je ne me supporte plus», s'exclame-t-elle en trépidant sur sa chaise en bois. Mais la romancière a peur. Une peur bleue. «J'avais un fun fou à écrire toute seule dans mon petit coin. Mais je n'ai pas le contrôle sur ce que les gens vont penser.» Après une hésitation, elle avoue ne pas être pleinement satisfaite de son livre. Elle doute. Perfectionniste? «C'est une maladie, je m'inquiète toujours.»

Dans un langage oral, souvent cru et débridé, *Borderline* raconte les excès et la tempérance, la folie et l'équilibre de son personnage principal Sissi, une jeune femme vivant sur la corde raide. «Je me défilais et me relais au fur et à mesure que mes histoires se déroulaient. Je suis une fille de cirque sur un fil d'argent, sans filet, sur le bord de tomber. Les limites sont trop floues, je l'ai déjà

dit. Je suis borderline.» Ses chapitres alternent entre l'autobiographie romancée de son enfance monstrueuse et sa vie d'adulte, plus fictive, où elle tente d'exorciser ses souvenirs. Sans pudeur, avec sa fraîcheur proverbiale, l'auteure ne s'est pas censurée pour raconter ses années passées entre une grand-mère *heavy metal*, une mère désaxée et un père biologique absent.

Mais malgré le vécu dont elle témoigne, c'est d'abord pour son œuvre que Marie-Sissi Labrèche veut être reconnue. «Arrivée au centre de la pièce, bien au milieu, juste en dessous des belles petites lumières de ma tête, rouges, jaunes, vertes et bleues, je commence mon histoire. J'enlève mon blazer noir, tranquillement. Je baisse ma jupe noire tranquillement. J'enlève mon soutien-gorge rouge, tranquillement. Je m'étends sur le plancher et je me mets à me branler. Le majeur de ma main droite entre dans ma bouche et en sort [...] et moi, je ne peux pas m'empêcher de rire aux éclats.»

Tape-à-l'œil

Écrit en un an et demi dans le cadre de sa maîtrise en création littéraire à l'UQAM, *Borderline* est «un livre qui ne passera pas inaperçu», d'après l'auteur André Carpentier. Celui qui a dirigé son mémoire s'inquiète de la façon dont les gens ris-

quent de percevoir la jeune écrivaine. «Il y en a qui vont établir trop de raccourcis entre son histoire et elle. Il faut plutôt la voir comme une romancière, c'est ce qu'elle est.»

Son professeur savait qu'elle serait publiée, tant l'écriture est instinctive, imagée et vitale. André Carpentier a eu du flair. Un des chapitres du livre a même remporté cette année le premier prix du concours de nouvelles radiophoniques de

Radio-Canada et lui a valu une bourse de 5000 \$.

Si l'écriture de Marie-Sissi Labrèche est colorée, elle est aussi plutôt crue: cette sexualité omniprésente est ancrée dans son imaginaire depuis belle lurette. À travers ses rires haut perchés de soprano, la romancière admet que ce penchant lubrique l'a d'abord incitée à vouloir devenir sexologue. Des thèmes osés ont aussi coloré ses premières incursions dans l'écriture. «À l'âge de 13 ans, j'écrivais des histoires cochonnes où je balais avec Boy George. J'ai arrêté quand ma grand-mère est tombée dessus. Ça m'a gelée raide.»

Issue d'un milieu difficile de l'Est de Montréal où la lecture et l'écriture n'étaient pas des disciplines valorisées, c'est seulement à l'âge de 17 ans qu'elle a renoué avec cette passion, après être tom-

L'auteure ne s'est pas censurée pour raconter ses années passées entre une grand-mère heavy metal, une mère désaxée et un père biologique absent.



Borderline raconte les excès et la tempérance, la folie et l'équilibre de son personnage principal Sissi, une jeune femme vivant sur la corde raide.

bée par hasard sur *La grosse femme d'à côté est enceinte*, de Michel Tremblay. Coup de foudre! « À partir de ce jour-là, j'ai su que j'allais moi aussi écrire des histoires. » Depuis, elle lit chaque jour. La jeune femme se gave de cinq ou six bouquins à la fois. Elle craque pour les Québécois Maxime-Olivier Moutier et Réjean Ducharme, deux auteurs qui dépeignent des univers âpres et des personnages écorchés.

Une énergie atomique

Marie-Sissi Labrèche transpose aussi dans la musique son univers rock n'roll. À 25 ans, elle est, parallèlement à ses études en littérature, devenue chanteuse, com-



«J'ai écrit mon livre pour sauver ma peau. Il est vital. C'est une façon pour moi de me rattraper dans mon existence.»

positrice et guitariste au sein de Sylph, une formation de rock alternatif. «Contrairement à ce que je pensais des gens en lettres, elle était pas mal rockeuse. J'ai été surpris par sa voix, s'étonne encore son ami et ancien membre du groupe, Jess Gagnon. Malgré son indéniable talent, cette «bombe», que les autres musiciens ont surnommée affectueusement Hiroshima, a troqué son micro contre la plume, après plus de deux ans de tournée dans les bars. «C'était dur. J'étais très gênée. Je "déplaisais" de la réalité deux jours avant et deux jours après un spectacle. Ça me drainait trop d'énergie.»

Enracinée dans ses tripes, cette passion pour la musique se reflète dans *Borderline*, dont le rythme est syncopé. «J'écoute toujours de la musique. J'emmagasine mes idées en écoutant du rock. Après, je bâtis les dialogues avec l'inspiration des sons.» Un processus créateur bien particulier à l'écrivaine. «C'est exceptionnel, lance André Carpentier. Elle arrive à faire chanter son récit. Son écriture est pleine de sonorités, de rythme et de jeux de mots. Elle ne peut pas écrire autrement.»

Véritable carburant, l'écriture lui permet dorénavant de chasser les brèves plus noires de son passé. «Pour Marie-Sissi, écrire est thérapeutique. Plusieurs écrivains se gardent en vie en écrivant», observe André Carpentier. *Borderline* est une réparation pour l'auteure qui en a lourd sur le cœur. «J'ai écrit mon livre pour sauver ma peau, confie-t-elle. Il est vital. C'est une façon pour moi de me rattraper dans mon existence.»

Née au-dessus du théâtre La Veillée, Marie-Sissi Labrèche est loin des dures années où elle a grandi dans la folie. Du onzième étage de son immeuble, l'impératrice gagne son pain, depuis bientôt quatre ans, en écrivant pour *Filles d'aujourd'hui*, un magazine destiné aux adolescentes. «J'aime travailler avec les jeunes lectrices. Leurs réflexions me font rire. Parfois, on dirait que j'ai le même âge qu'elles», poursuit de son ricanement de fillette celle qui ne fait pas ses 30 ans.

Si la jeune auteure est désormais plus équilibrée, elle est encore *borderline*. «Elle est pleine de talent, mais elle a peur de la vie, elle n'est pas sûre d'elle», déclare Jess Gagnon, qui avoue avoir pleuré en lisant son livre. Heureusement, cette peur ne freine pas Marie-Sissi Labrèche. Elle a la bougeotte: «Même si des fois je trouve ça rough de me lever le matin, j'ai plein de projets pour me faire avancer. Je veux tout faire.» Au fond de ses yeux perç, une lueur, des idées... et un second livre en chemin dont elle ne dévoile rien. ☺

Figura 5: Terceira parte da matéria publicada no jornal *Montréal Campus*.

Na entrevista, Marie-Sissi Labrèche mantém uma certa dramatização, sustenta o jogo autoficcional também fora da escrita. Os limites desvanecidos poderiam ser entendidos como essa relação entre o que viria a ser matéria biográfica e ficcional em *Borderline*. Uma vez que a demarcação entre ambos não é nítida, tentar definir o que é um e outro é correr o risco de cair em generalizações. Além disso, a autora utiliza a palavra *borderline* como forma de reforçar a prática da autoficção. Como já elucidado, o transtorno de personalidade *borderline* se constitui nesta fronteira entre a razão e a emoção. O que é o efeito de leitura, a partir da autoficção, senão manipular as balizas entre a razão e a emoção do leitor? Sobre este assunto, Nascimento ressalta:

Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos pólos, com a ultrapassagem da fronteira (NASCIMENTO, 2010, p. 195-196).

Se pensarmos que há, em *Borderline*, certas referências biográficas da autora, Marie-Sissi Labrèche busca reforçá-las em suas entrevistas. Um exemplo disso tem a ver com a tentativa de suicídio da personagem. No último capítulo, Sissi se corta com fragmentos de um espelho estilhaçado:

Eu me levanto. Eu me aproximo do espelho para me olhar. Eu vejo meu rosto como atrás de um véu. Eu sou iluminada pelo reflexo da lua. Meus longos cabelos loiros despenteados caem desordenados nos meus ombros, eles parecem cortinas, as cortinas que emolduram o meu rosto triste. É preciso alegrar este rosto triste. Eu sou tão jovem para ser triste. Muito jovem. Vinte e seis anos. Mas é como se eu tivesse cem [...]. Paf! Um soco no espelho! O espelho se quebra em mil pedaços que não caem. Eu me olho, meu rosto aparece agora como um quebra-cabeça. Eu elevo parte do meu ombro esquerdo. Eu vou alegrar esse rosto triste. Eu pressiono contra os meus lábios um pedaço do espelho quebrado. Eu desenho uma boca sorrindo. Uma bela boca risonha. O espelho como uma lâmina, eu estico os cantos da boca até o meio da bochecha. Primeiro a bochecha esquerda, depois a direita. Eu a faço com aplicação. Os dois lados bem iguais. É importante. Eu amo a simetria [...]. O sangue escorre pelo meu queixo¹⁰⁵ (LABRÈCHE, 2003, p. 151).

Na obra, o corte no pulso é implícito. Socorrida no hospital, Sissi é encaminhada a um tratamento com uma psicóloga, a fim de tomar as rédeas da própria vida e trabalhar seu

¹⁰⁵ “*Je me lève. Je m’approche du miroir pour m’y regarder. Je vois mon visage comme derrière un voile. Je ne suis éclairée que par les reflets de la lune. Mes longs cheveux blonds tout ébouriffés tombent en désordre sur mes épaules, on dirait des rideaux, des rideaux qui encadrent mon visage triste. Il faut égayer ce visage triste. Je suis si jeune pour être triste. Trop jeune. Vingt-six ans [...]. Paf! Coup de poing dans le miroir! Le miroir est fracassé, en mille morceaux qui ne tombent pas. Je me regarde, mon visage apparaît maintenant comme dans un puzzle. J’enlève la partie de mon épaule gauche. Je vais égayer ce visage triste. J’appuie contre mes lèvres le morceau de miroir fracassé. Je me dessine une bouche rieuse. Une belle bouche rieuse. Le miroir comme une lame, j’étire les commissures des lèvres jusqu’au milieu de joues. D’abord la joue gauche, ensuite la droite. Je le fais avec application. Les deux côtés bien égaux. C’est important. J’aime la symétrie [...] Le sang coule sur mon menton*”.

autocontrole. A história do livro termina neste ponto. Sobre o assunto, quatro anos após a publicação de *Borderline*, Marie-Sissi Labrèche concedeu uma entrevista ao jornal montrealense *L'itinéraire* sobre suas obras e também acabou falando de diversos aspectos de sua história de vida. Em um dos trechos, sobre como ela se tornou um modelo para a juventude “sem querer”, a autora admitiu ter tentado se matar quando era mais nova: “Eu já contei sobre a tentativa de suicídio que eu cometi quando eu era jovem, porque eu estava exausta da minha família de loucos”¹⁰⁶ (LABRÈCHE, apud COTÉ, 2004, p. 7). Entretanto, Marie-Sissi Labrèche não entra muito em detalhes sobre tal episódio, lembra apenas que, ao relatar suas experiências com seus leitores, seja por meio de artigos que escrevia nos jornais seja em suas obras literárias, alguns a procuravam para relatar que sua experiência fez com que fossem dissuadidos de tomar qualquer medida precipitada quanto a tirar a própria vida: “Uma moça me escreveu para me dizer que meu testemunho a fez desistir de cometer este ato. Eu penso que, para muitos, eu sou a prova de que podemos vir de um meio social difícil e sair dele. É preciso trabalhar fortemente”¹⁰⁷ (*Idem, ibidem*).

Sobre estas questões de melhorar a situação financeira, ascender profissionalmente e deixar a pobreza, em *Borderline* isto é bem perceptível. Sissi, a avó e a mãe moravam em um apartamento ruim, apertado e com baratas. Durante a narrativa, principalmente nos capítulos que tratam da infância de Sissi, ela reclama muito das baratas que surgiam pelos cômodos da casa, de não terem dinheiro e de não poderem comprar determinados tipos de alimentos que ela gostaria muito de comer: “Minha avó não tira os olhos dos pratos sujos e permanece silenciosa um longo tempo enquanto eu posso ver três baratas se esgueirando no velho coador que lhes serve de habitação”¹⁰⁸ (LABRÈCHE, 2003, p. 34). Se Sissi teve uma infância em meio à pobreza de Montreal, Marie-Sissi Labrèche reforça em entrevistas que sua infância não foi diferente:

Quando você conhece a pobreza sob todas as suas formas, as baratas e o fato de não ter nada para comer, é duro ter menos. Isso se transformou então numa grande força de motivação para sair dali [...]. A falta de dinheiro, de atenção, de afeição fez com que eu redobrasse os esforços na escola. Eu queria ser alguém na vida. É verdade que meu meio de pobreza, a falta de tudo me fez desfavorecida. Mas isso me estimulou a trabalhar muito para deixar isto, o que me tornou uma mulher capaz de confrontar a adversidade da vida¹⁰⁹ (LABRÈCHE, apud COTÉ, 2004, p. 6).

¹⁰⁶ “J’ai déjà raconté la tentative de suicide que j’ai faite quand j’étais jeune, parce que j’étais épuisée de ma famille de fous”.

¹⁰⁷ “Une jeune fille m’a écrit pour me dire que mon témoignage l’avait dissuadée de passer à l’acte. Je pense que pour plusieurs, j’suis la preuve qu’on peut venir d’un milieu difficile et s’en sortir. Il faut juste travailler plus fort”.

¹⁰⁸ “Ma grand-mère ne quitte pas des yeux la vaisselle sale et reste silencieuse un long temps pendant lequel je peux voir trois coquerelles se faufiler dans le vieux percolateur qui leur sert de HLM”.

¹⁰⁹ “Quand t’as connu la pauvreté sous toutes ses formes, les coquerelles et le fait d’avoir rien à manger, c’est dur d’avoir moins. Ça devient donc une grande force de motivation pour s’en sortir [...]. Le manque d’argent,

Embora a autora confirme semelhanças entre o sujeito Marie-Sissi Labrèche e o sujeito da ficção Sissi, é importante ter em mente que não se trata da mesma pessoa, mesmo que nas entrevistas haja uma tendência de comparação, como se a autora estivesse falando sempre de si, como se Sissi fosse a Marie-Sissi e vice-versa. Isto vai ao encontro do que Arfuch diz sobre o narrador ser um outro: “Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência ‘empírica’, o narrador é outro, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade?” (ARFUCH, 2010, p. 54).

d'attention, d'affection a fait que j'ai redoublé d'efforts à l'école. Je voulais être quelqu'un dans la vie [...]. C'est vrai que mon milieu de pauvreté, de manque de tout a fait que j'étais défavorisée. Mais ça m'a aussi stimulé à travailler plus fort pour m'en sortir, ce qui a fait de moi une femme capable d'affronter l'adversité de la vie”.

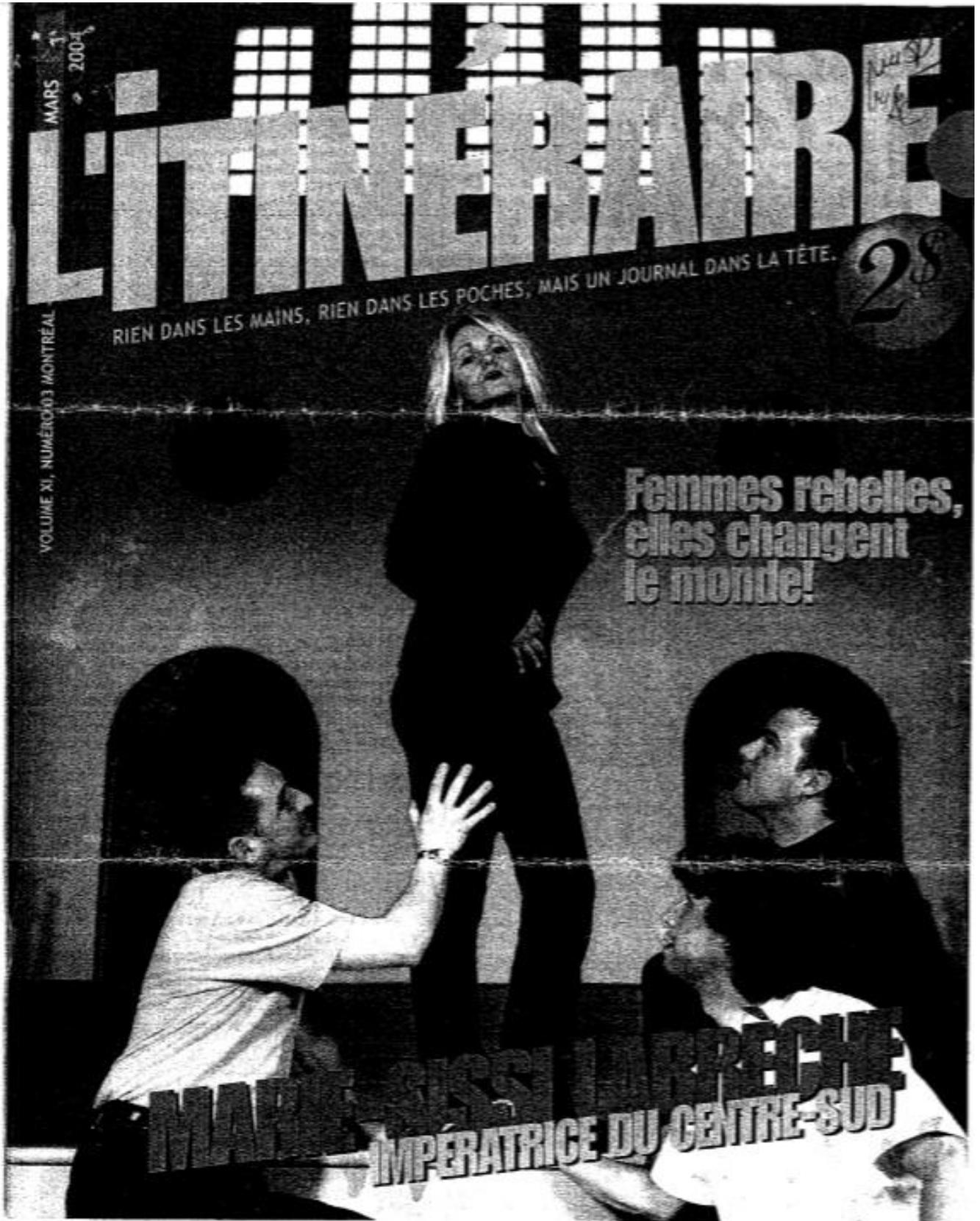


Figura 6: Capa da revista montrealense L'itinéraire.

FEMMES REBELLES, elles changent le monde!

Marie-Sissi Labrèche Impératrice du Centre-Sud

Audrey Coté

Comme l'impératrice Élisabeth d'Autriche dite Sissi, Marie-Sissi Labrèche rayonne de beauté, de vivacité d'esprit et... aime avoir plusieurs hommes à ses pieds! Mais bien loin de la Bavière champêtre de la première, la seconde a vu le jour dans un petit appartement de la rue Ontario, dans le quartier Centre-Sud. « C'est vrai que mon milieu de pauvreté, de manque de tout a fait que j'étais défavorisée. Mais ça m'a aussi stimulé à travailler plus fort pour m'en sortir, ce qui a fait de moi une femme capable d'affronter l'adversité de la vie », constate la romancière et journaliste de 34 ans.

Le fabuleux destin de Marie-Sissi

Le rendez-vous pour l'entrevue avait été fixé chez elle à 11 hrs dans la matinée. Mais elle a oublié! Trois coups de jointures sur la porte et voilà l'Impératrice, chevelure en bataille et teint chiffonné par une nuit visiblement trop courte. C'est bien Marie-Sissi Labrèche : toute en exubérance sympathique dans son désarroi d'avoir oublié l'itinéraire. Quelque trois quart d'heure plus tard, elle ouvrira de nouveau la porte, tout sourire, le rouge éclatant aux lèvres et la crinière bien domptée cette fois: « Bienvenue chez nous, voulez-vous du café? » lance le plus spontanément du monde l'Impératrice au minuscule studio. Loin du château de Schönbrunn, seul le lit installé au milieu de la pièce a des allures impériales dans l'appartement de Marie-Sissi, en plein cœur du quartier Centre-Sud: « Le Centre-Sud, c'est mes origines, c'est chez moi! C'est ici que j'ai toujours vécu. Je n'ai plus de famille et en continuant d'habiter ici, je me sens près de mes racines... »

La petite fille du Centre-Sud aurait pourtant toutes les raisons de fuir le quartier de son enfance, car elle ne l'a pas eu facile: « Quand t'as connu la pauvreté sous toutes ses formes, les coquerelles et le fait d'avoir rien à manger, c'est dur d'avoir moins. Ça devient donc une grande force de motivation pour s'en sortir. » Pour survivre à tous les manques de sa « famille de fous », comme elle le dit elle-même, la « petite princesse sans château » s'évade dans l'imaginaire et met toutes ses énergies à l'école. « Le manque d'argent, d'attention, d'affection a fait que j'ai redoublé d'efforts à l'école. Je voulais être quelqu'un dans la vie », confie Marie-Sissi. Et elle a réussi! Moins de quatre ans après sa publication chez Boréal, *Borderline*, le premier roman autobiographique de Marie-Sissi Labrèche, a déjà été traduit en anglais, allemand, néerlandais, serbo-croate et en russe!

Clown, fildéfériste et « pétard blond »

Même si sa carrière de romancière et de journaliste a plus que jamais le vent dans les voiles, Marie-Sissi Labrèche a le succès modeste. Pas du genre à pavoiser sur ses réussites: « Il y a en moi une fille très forte et une autre qui manque beaucoup d'estime d'elle-même. Comme bien des femmes, on dirait que je veux performer dans tout. » Encore moins du genre à se prendre au sérieux, l'impératrice du Centre-Sud parle volontiers de la douce folie qui lui a souvent sauvé la vie depuis l'enfance: « J'ai conservé mon monde d'enfant, un monde parallèle où y'a des Colinours et d'la barbe à papa. Quand j'suis déprimée, je mets mon nez de clown ou je fais danser les poulets avant des les faire cuire! C'est nono, mais ça fait tomber le stress! » La belle excentrique rigolote a le goût du risque. C'est ce qu'on découvre à la lecture de ses deux romans à caractère autobiographique *Borderline* et *La brèche*: « J'aime m'utiliser comme personnage parce que c'est une façon de me mettre à risque. Comme une fildéfériste, je ne sais jamais si je vais tomber... » Effectivement, la romancière, avouant qu'elle constitue la matière première de son œuvre, écrit sans filet: « J'aime le côté périlleux de la littérature. C'est sûr qu'avec l'autofiction [genre littéraire mêlant l'autobiographie et la fiction], je me mets souvent en danger. Faut quand même assumer le regard, et parfois le jugement, des autres sur soi. » Et comment que la fildéfériste doit assumer! « Dans *Borderline*, en plein party d'anniversaire, mon personnage se masturbe devant tout le monde. Comme j'ai déjà eu un party d'anniversaire du genre, un ami m'a demandé si j'avais vraiment fait ça. Il était rassuré que je lui réponde que non, car il craignait d'avoir manqué quelque chose! », s'esclaffe la romancière.



« Le Centre-Sud, c'est mes origines, c'est chez moi! C'est ici que j'ai toujours vécu. Je n'ai plus de famille et en continuant d'habiter ici, je me sens près de mes racines... »

Dans *La brèche*, Marie-Sissi met en scène une étudiante éperdument amoureuse de son professeur de littérature qui a le double de son âge : « C'est la quête d'identité d'une jeune femme qui tente désespérément de se faire aimer par son prof marié jusqu'aux oreilles! » Là encore, la romancière dira que son personnage qui se surnomme elle-même « le petit pétard blond » lui a valu le titre de couraillouse de première auprès des méchantes langues. Croqueuse d'hommes, le Marie-Sissi? Plus maintenant : « Dans la vraie vie, je rêve du couple soupe aux légumes dans une pagode à Brossard! », rétorque le « pétard blond » au rire taquin de gamine.

Modèle à son insu

L'allure sympathique et branchée de Marie-Sissi Labrèche, tout comme son style littéraire coloré et osé, lui valent la cote de bien des jeunes femmes, qu'elles soient adolescentes ou trentenaires. Un professeur d'une école du quartier Hochelaga-Maisonneuve a même mis ses romans au programme de secondaire V et « c'est l'engouement total! » s'étonne la romancière. Adolescente à ses heures, Marie-Sissi se dit très proche des jeunes filles à qui elle s'adresse tous les mois dans le magazine *Filles d'aujourd'hui* : « J'ai déjà raconté la tentative de suicide que j'ai faite quand j'étais jeune, parce que j'étais épuisée de ma famille de fous. Après ça, une jeune fille m'a écrit pour me dire que mon témoignage l'avait dissuadée de passer à l'acte. Je pense que pour plusieurs, j'suis la preuve qu'on peut venir d'un milieu difficile et s'en sortir. Il faut juste travailler plus fort »

Bien des femmes se reconnaissent aussi dans les personnages que Marie-Sissi calque en grande partie sur elle-même. « Après une conférence dans une université, une fille est venue me voir et m'a dit que la lecture de *Bordefine* l'avait convaincue de faire une thérapie... », dit-elle, émue, en revenant aussi vite à la blague : « J'ai assez hôte que l'Association des pysys me donne une cote... J'envoie tout le monde en thérapie! »

Un Nobel pour la belle

Que d'occupations pour la souveraine romancière du Centre-Sud qui a maintenant une agente pour gérer sa popularité croissante... Régnant sur ses sujets de romans aussi bien que sur sa vie, tout va bien pour Marie-Sissi Labrèche, même si les ombres de l'enfance ont tendance à ressurgir : « Paradoxalement, c'est au bonheur que j'suis pas habituée... On dirait que j'ai peur de réussir... »

Mais qu'à cela ne tienne, elle rédige actuellement son troisième roman qui s'intitulera *La lune habite un 41/2* et la consécration pointe même le bout du nez. Le producteur Roger Frappier a récemment acheté les droits d'auteurs de *La Brèche* : « Quand j'ai appris la nouvelle, s'exclame t-elle, c'est comme si j'avais gagné le prix Nobel, tellement j'étais excitée! » Actuellement, elle participe à la rédaction du scénario avec Lyne Charlebois dont *La brèche* sera le premier long métrage :

« Comme mes romans, ce film-là montrera une vision très féminine du monde. » Gageons qu'après le tournage, il y aura encore plus d'hommes aux pieds de l'impératrice! ■



Photo: Patrice Séguin

Conforme foi se tornando mais conhecida em Quebec, as associações entre Marie-Sissi e sua personagem Sissi foram aumentando nas entrevistas e artigos sobre *Borderline*. No que concerne à infância de Marie-Sissi Labrèche, em outra entrevista, desta vez à revista quebequense *Nouvelles CSQ*, a autora visitou uma escola no centro de Montreal. Na ocasião, conversou com 23 entusiastas e curiosos. Destes alunos, alguns chegaram a ler *Borderline*; outros, não. Durante o bate papo com estudantes, a jornalista Ginette Leroux acompanhou a reação deles ao encontrar a autora de perto. Para eles, Sissi de *Borderline* era a mesma que estava em pé, diante deles. Muitos estudantes eram incapazes de separar a *realidade* da *ficção*. Na oportunidade, Marie-Sissi Labrèche garantiu que a infância de Sissi era a dela também. “Para a parte adulta, eu joguei”¹¹⁰ (LABRÈCHE, apud LEROUX, 2004, p. 8). Leroux observa que ela admite isso com uma malícia no olhar. Ainda sobre essa relação entre narradora, autora e personagem, Marie-Sissi relatou uma situação curiosa pela qual passou. No terceiro capítulo de *Borderline*, “Creep”, Sissi está comemorando o seu aniversário de 24 anos com alguns amigos em um *loft* alugado. Depois de beber muito vinho e muita cerveja, ela começa a tirar a roupa na frente de todos. A autora contou que realmente fez uma festa em um *loft* alugado para comemorar, na época, seus 24 anos: “Após a publicação do livro, um dos meus amigos me perguntou se eu realmente havia feito isto. Mas não, eu lhe disse”¹¹¹ (*idem, ibidem*).

Ao inserir dados autobiográficos em sua ficção, nada garante que o leitor responderá da forma como arquitetado pela autora. É possível que ele aceite entrar no jogo, como também pode simplesmente ignorá-lo ou levá-lo ao extremo de acreditar em tudo como verdade. Desta forma, conforme já explicitado, deve-se reiterar que a autoficção depende de um efeito de leitura. Para tanto, Nascimento destaca que:

A autoficção se vincula pragmaticamente ao leitor, constituindo esse efeito de estranhamento (obtido em graus diferenciados por cada receptor, de acordo com suas próprias experiências) que ocorre quando se percebe uma confusão mais ou menos intencional entre autor empírico e autor-narrador ficcional (NASCIMENTO, 2010, p. 199).

Em relação à obra de Marie-Sissi, Leroux conclui:

O universo de Marie-Sissi Labrèche é sombrio, muitas vezes na fronteira do insuportável, mas ele é verdadeiro. Os estudantes o compreendem. Eles se reconhecem no inferno de sua vida de criança e na riqueza de sua combatividade,

¹¹⁰ “Pour la partie adulte, j’ai joué”.

¹¹¹ “Au moment de la parution du livre, un de mes amis me demande si j’avais vraiment fait ça. Mais non, que je lui dis”.

mas sobretudo a sua mensagem de esperança os toca. O sucesso é possível, mesmo num início difícil¹¹² (LEROUX, 2004, p. 9).

¹¹² “*L’univers de Marie-Sissi Labrèche est sombre, souvent à la limite du suportable, mais il est vrai. Les élèves l’ont compris. Il se sont reconnus dans l’enfer de sa vie d’enfant et la richesse de sa combativité, mais surtout son message d’espoir les a touchés. La réussite est possible, malgré un départ difficile*”.

Rencontre

Le monde



de Marie-S

Ginette Leroux
Enseignante

« D'aussi longtemps que je me rappelle, ma grand-mère m'a toujours raconté des niaiseries. Toutes sortes de niaiseries. [...] qui m'ont *fucké* l'esprit et qui ont fait en sorte que je me sente nulle à chier. [...] Mais par-dessus tout, ce dont j'ai le plus peur, c'est de ne pas être aimée. [...] Je m'aime si peu, alors que m'importe d'ouvrir les jambes pour tous ceux qui semblent m'aimer un peu. »

Le prologue de *Borderline* donne le ton. Chez Marie-Sissi Labrèche, on nage en eau trouble. D'un couvert à l'autre. Les chapitres tanguent entre l'enfant qu'elle a été et l'adulte qu'elle aurait pu être... si neuf années de psychanalyse n'en avaient pas corrigé le parcours.

Sous des dehors fébriles qui laissent poindre le brouhaha d'une vie tumultueuse, Marie-Sissi Labrèche transpire la détermination de la battante engagée sur la voie de la réussite. Non seulement m'a-t-elle séduite instantanément en entrevue, mais, dès ses premières paroles, elle a conquis les élèves adultes du centre Gédéon-Ouimet lors de la rencontre organisée en février dernier. Certains l'avaient lue, d'autres pas. En tout, 23 enthousiastes et curieux de rencontrer l'auteure et son double, la belle Sissi de *Borderline*.

« Quand j'écris, j'ai besoin de me mettre à risque. Doublement à risque, car je m'utilise comme personnage »,

commence-t-elle sans préambule. Un jeu comme lorsqu'elle était petite avec sa Barbie. « C'était moi la Barbie fiction. Je me projetais dans mon personnage avec mes forces, mes faiblesses et cela me permettait d'exorciser plein de bouts de ma vie d'enfant », poursuit-elle. Un procédé appliqué dès ses premiers écrits. Notamment, la nouvelle *Dessine-moi un moufou* qui a remporté le Premier Prix de la Société Radio-Canada. Elle a ensuite été insérée au cœur du roman. Aux élèves qui n'ont vu que du feu dans l'architecture autofictive de *Borderline*, étant incapables de séparer la réalité de la fiction, elle confie que l'enfance est la sienne. « Pour la partie adulte, j'ai joué », admet-elle, un petit brin de malice dans les yeux.

D'un même souffle, elle relate l'anecdote qui a servi de toile de fond au troisième chapitre. « On est en plein party d'anniversaire organisé par les amis de Sissi et elle se branle devant tout le monde. C'est vrai qu'à 24 ans, mes amis

avaient loué un loft pour ma fête, mais la vérité s'arrête là, précise-t-elle. Au moment de la parution du livre, un de mes amis me demande si j'avais vraiment fait ça. Mais non, que je lui dis. Ah, fiou ! me lance-t-il soulagé, j'étais saoul et j'avais peur d'avoir manqué quelque chose », s'exclame-t-elle, suscitant un éclat de rire général.

Émilie-Kiki succède à Sissi dans son deuxième roman, *La Brèche*. Cette fois, une structure en forme de gouffre plonge le lecteur dans une attente étouffante. Qui suis-je ? semble demander la jeune Émilie en quête de son identité qu'elle croit retrouver auprès de son professeur de littérature, un Tchèque marié et macho, son aîné de trente ans qui ne lui renvoie qu'une image étriquée d'elle-même. Si le premier roman s'attache à la mère inapte, inachevée de Sissi, le second part à la recherche d'un père de remplacement, objet ultime manquant au bonheur d'Émilie-Kiki. Une deuxième fin de

Sissi Labrèche

non-recevoir. Alors, pourquoi avoir élargi la brèche familiale à ce point ?

À l'instar de Marguerite Duras qui disait qu'il faut creuser autour du trou pour approfondir les émotions, elle rétorque : « Mon enfance m'est restée dans la gorge comme une chips avalée de travers. Moi, dit-elle, c'est autour de la brèche que je creuse. » Sa psy est formelle, chaque livre devient alors une réparation.

« L'imaginaire a toujours été mon refuge », a-t-elle répondu à Carlos, un jeune Latino de dix-neuf ans qui lui demandait comment elle avait pu résister sans se perdre, avouant lui-même vivre dans le désordre familial. Sans oublier sa capacité de résilience. « Je me suis toujours dit que ça ne pouvait pas être juste ça, quitte à adapter ma réalité à mon imaginaire. Toujours trouver un sens au malheur. Faire du beau avec du pas beau. L'ultra ne fabrique-t-elle pas l'encre qui la protégera du grain de sable envahisseur, ce qui lui permettra de se transformer en perle ? », ajoute-t-elle.

Le centre Gédéon-Quimet est situé dans le Centre-Sud, un des quartiers les plus défavorisés de Montréal. Il est aussi le lieu de naissance de Marie-Sissi Labrèche. Comme elle, plusieurs de nos élèves y habitent et ont fréquenté la polyvalente Pierre-Dupuy. Élève chouchou de ses professeurs qui lui donnaient toute la reconnaissance qu'elle ne pouvait trouver à la maison, l'écrivaine a adoré l'école.

Une surdouée qui n'a commencé à lire qu'à 17 ans, selon son propre aveu. Comme moi il y a de l'espoir noir



nos jeunes ! À Michel Tremblay, ont succédé Dostoïevski – je me suis reconnue dans la misère des Russes, la Sibérie, le froid, les familles asservies – les grands classiques français et, surtout, son préféré Réjean Ducharme, une influence littéraire certaine. La musique industrielle et le heavy metal jouent aussi ce rôle. « Le heavy metal permet le retour du refoulé. Lorsqu'on ne sait plus comment évacuer les émotions rough ni comment les exercer, le heavy metal permet de sortir toute l'énergie négative coincée. Le rock heavy me fait du bien », affirme-t-elle, devant les élèves amusés de partager le même point de vue.

Attention ! ne vous laissez pas déstabiliser au premier chapitre. Marie-Sissi l'admet elle-même. « Au départ, je ne laisse aucune chance au lecteur. Un vrai coup de poing. Je ne l'ai pas voulu ainsi, il s'est imposé à moi. Mais le deuxième chapitre permet de comprendre le premier et ainsi de suite. »

Un retour en Allemagne s'impose au printemps pour la promotion de *La*

Marie-Sissi Labrèche a été très bien accueillie par les élèves du centre Gédéon-Quimet.

Brèche. Grecs, Néerlandais, Russes et Serbo-Croates auront aussi vite fait de l'adopter. Sans compter que ce roman sera porté à l'écran par Roger Frappier, producteur de *La grande séduction*.

L'univers de Marie-Sissi Labrèche est sombre, souvent à la limite du supportable, mais il est vrai. Les élèves l'ont compris. Ils se sont reconnus dans l'enfer de sa vie d'enfant et la richesse de sa combativité, mais surtout son message d'espoir les a touchés. La réussite est possible, malgré un départ difficile. « Une femme totalement merveilleuse », conclut Karine, une belle grande fille de dix-huit ans.

Se as entrevistas podem ajustar o foco, de um lado para uma análise da obra, e do outro para uma exibição da intimidade do autor, também permitem ampliar o jogo de indecisão sobre o que supostamente é autobiográfico e o que é ficcionalizado no romance. A partir do que foi discutido sobre os depoimentos de Marie-Sissi Labrèche, investigar os elementos empíricos em *Borderline* resulta apenas num confronto de elementos entre literatura e biografia. Portanto, acho mais adequado fazer a leitura de *Borderline* como prática da autoficção. Isto porque, conforme foi discutido até o momento, Marie-Sissi “quer performar em tudo”¹¹³(LABRÈCHE, apud COTÉ, 2004, p. 6), inserindo aspectos autobiográficos, como peculiaridades de sua infância, conforme foi mostrado, numa fronteira que desemboca na interseção entre realidade e ficção, onde ambas estão misturadas de tal forma, que não é possível apontar onde começa uma e onde termina a outra. É nesta incerteza, nesta impossibilidade de afirmar o que é verdadeiro, que o leitor se encontra. E, neste espaço, as muletas da verdade não lhe podem servir de apoio.

3.3. DA PSICANÁLISE À AUTOFICÇÃO

Em *Borderline*, o próprio título já faz uma referência ao que será abordado na narrativa. Além de ser uma alusão ao transtorno de personalidade *borderline*, também sugere que o romance é limítrofe, está situado entre fronteiras. À primeira vista, poderia se tratar de uma obra científica, cujo tema versasse sobre a doença, seus conceitos, história, entre outros aspectos. Mas, como alertamos no início deste capítulo, a palavra romance já na capa denota o estatuto literário da narrativa. De um lado, temos um título que remeteria e aproximaria o texto de um efeito de real, de um assunto caro à psicanálise. Do outro, a palavra romance aponta para elementos ficcionais no texto. Se considerarmos que a autoficção retira das memórias de vida do próprio sujeito boa parte da matéria trabalhada na escrita, o que por si só já despertaria um interesse e um olhar da psicanálise, *Borderline*, de Marie-Sissi Labrèche, cujos diversos aspectos apontam para lembranças da infância, acaba se entrelaçando também com a psicanálise.

Esta relação entre psicanálise e autoficção já foi cunhada pelo mesmo teórico responsável pela criação do termo autoficção. Para Doubrovsky, no entanto, a ligação entre ambas é ainda mais profunda, correspondendo a “práticas da cura”, o que explicaria um

¹¹³ “*Veux performer dans tout*”.

certo aspecto dramático da autoficção. Na esteira da literatura contemporânea, muitos escritores defendem que a escrita pode ser terapêutica, uma prática que auxilia a mitigar a dor do luto, do trauma, do sofrimento. Tanto a escritora francesa Christine Angot quanto a própria Marie-Sissi Labrèche afirmaram em entrevistas que o efeito de escrever e pensar suas obras foi semelhante a uma terapia. Para Marie-Sissi, a prática de escrever era equivalente aos seus nove anos de acompanhamento psicológico. Sobre essa relação entre autoficção e psicanálise, Klinger cita o pai da autoficção:

Doubrovsky entende a autoficção como uma *ficção de si* no sentido psicanalítico de que o sujeito cria um ‘romance da sua vida’. Segundo Doubrovsky, na era pós-freudiana, a autobiografia clássica deu lugar a dois tipos de discurso: do ponto de vista do conhecimento do sujeito por parte do outro, o analista, o discurso de caso é uma espécie de biografia; do ponto de vista do sujeito mesmo, o analisado, é uma forma nova de autobiografia. Mas o que interessa especialmente aqui é que a novidade trazida pela psicanálise é a alteração da solidão romântica: já não se trata de ‘*moi seul*’ de Rousseau, agora o analisado sabe bem que seu autorretrato é um heterorretrato, que ele vem do lugar do outro. E interessa, sobretudo, que, para a psicanálise, história (biográfica) e ficção não são dois polos de uma oposição. A (auto) biografia que se põe no lugar da cura é a ‘ficção’ que conta para o paciente como a história de sua vida. Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio (KLINGER, 2012, p. 46-47; grifos da autora).

Doubrovsky afirma: “A autoficção é a ficção que decidi, enquanto escritor, dar a mim mesmo e por mim mesmo, nela incorporando, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não apenas na temática, mas na produção do texto”¹¹⁴ (DOUBROVSKY, 1988, p. 77). Discordo de Doubrovsky, contudo, no que consta que a autoficção seja uma “prática de cura”. Reduzir o termo a uma forma de “escrita terapêutica” seria semelhante à tentativa de outros autores de tentar restringir a autoficção à condição de gênero, como se ela fosse uma renovação da autobiografia. Alguns autores que consideram a autoficção como um novo gênero trabalham a noção desse termo como mera exposição narcísica do sujeito ou como uma questão mercadológica. Essa tentativa de definir as arestas do que denominamos autoficção e essa ideia de enquadrá-la como um novo gênero parece condensar, diminuir o que de mais curioso esse efeito pode causar na leitura de obras literárias: a indecidibilidade. Se a autoficção fosse uma prática de cura, a intenção não seria então a criação de um jogo com o leitor, de um embaralhamento do que se supõe *real* ou *fictício*, mas uma forma de superar traumas? Seria uma curta autobiografia para vencer um abalo psicológico? Uma fórmula? Um remédio? Seria a autoficção uma prática reduzida a esses fins? Vale lembrar que

¹¹⁴ “*Autofiction, c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte*”.

utilizar determinadas peculiaridades da própria vida como matéria-prima é algo que esteve e está presente na história da literatura. A diferença, usando as palavras de Evando Nascimento sobre o assunto, é que “no caso da autobiografia e dos dispositivos autoficcionais, a atitude é geralmente expressa e consciente, embora com propósitos e resultados distintos” (NASCIMENTO, apud FAEDRICH, 2014, p. 221).

Aproveitando o assunto sobre de onde os escritores buscam e retiram inspiração ou matéria para suas obras, o que geralmente desperta emoções inesperadas no leitor, recorro ao pai da psicanálise, que contribuiu para as discussões acerca deste tema. Freud, que também dedicou atenção especial à escrita, sendo um escritor contumaz, cuidadoso e crítico, destacou em seu texto “Escritores criativos e devaneios”, de 1907, que os primeiros traços de atividade imaginativa poderiam ser encontrados ainda na infância, já que a ocupação mais intensa da criança é a brincadeira ou os jogos. Segundo ele, ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma forma que lhe agrade. O escritor criativo, portanto, faria o mesmo que a criança, criando um mundo de fantasia que ele leva muito a sério. Quando deixa a infância, o sujeito interrompe as brincadeiras e renuncia ao prazer relacionado a elas:

O brincar da criança é determinado por desejos: de fato, por um único desejo – que auxilia o seu desenvolvimento –, o desejo de ser grande e adulto. A criança está sempre brincando ‘de adulto’, imitando em seus jogos aquilo que conhece da vida dos mais velhos. Ela não tem motivos para ocultar esse desejo. Já com o adulto o caso é diferente. Por um lado, sabe que dele se espera que não continue a brincar ou a fantasiar, mas que atue no mundo real; por outro lado, alguns dos desejos que provocam suas fantasias são de tal gênero que é essencial ocultá-las. Assim, o adulto envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas (FREUD, 1907).

Contudo, o prazer não é interrompido, mas substituído por outro:

Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou subrogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando para de *brincar*, só abdica do elo com objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. (FREUD, 1907, grifos do autor).

Assim como brincava de boneca na infância, Marie-Sissi Labrèche agora brinca com seus personagens literários. São as suas barbies, como ela prefere chamar. Prefiro então supor que a autoficção não seja para Marie-Sissi Labrèche um “efeito de cura”, mas um jogo, uma forma de brincar na literatura com supostas referências autobiográficas e elementos inventados. E, nessa “brincadeira”, a autora busca comparar o sujeito fragmentado, instável da prática autoficcional, a um dos sujeitos da psicanálise, o *borderline*, também precário, oscilante, movediço.

3.3.1. O sujeito fragmentado em *Borderline*

Dois títulos de capítulos em *Borderline* são baseados na mesma palavra que serve de título à obra. No quinto capítulo, intitulado “Borderline”, Marie-Sissi Labrèche inclui como epígrafe um trecho do DSM-IV: “É um padrão invasivo de instabilidade dos relacionamentos interpessoais, autoimagem e afetos, e acentuada impulsividade que começa no início da idade adulta e está presente em uma variedade de contextos”¹¹⁵ (LABRÈCHE, 2003, p. 73). O sétimo capítulo, “Borderline (suíte)”, também contempla outra epígrafe sobre este transtorno de personalidade:

Os indivíduos com Transtorno da Personalidade *Borderline* fazem esforços frenéticos para evitarem um abandono real ou imaginado. A percepção da separação ou rejeição iminente ou a perda da estrutura externa podem ocasionar profundas alterações na autoimagem, afeto, cognição e comportamento¹¹⁶ (LABRÈCHE, 2003, p. 101).

Nestas duas divisões, a autora explora a vida adulta de Sissi e como ela reage aos seus desejos, frustrações, medos e relacionamentos interpessoais. Já ciente de que é *borderline*, Sissi leva uma rotina inconstante, marcada por ações impulsivas e pelo receio e temor de ser abandonada pelos parceiros com quem se relaciona de forma amorosa. Os traços do TPB são apresentados em algumas situações.

No que concerne às relações amorosas, em determinado momento da história Sissi está namorando um rapaz, mas acaba se envolvendo com uma jovem que estuda com ela na universidade, Saffie. Antes do encontro amoroso, imersa em suas próprias reflexões, a personagem nos dá pistas de sua personalidade instável:

Eu não sei como vai se passar esta noite com Saffie. Eu não sei. Então, eu estou nervosa e excitada, mas isso não muda nada, pois eu estou sempre nervosa e excitada. Isto faz parte da minha personalidade doente; doente porque eu havia começado uma terapia, e o terapeuta, sentado em sua poltrona, me disse que eu tenho uma personalidade doente. Uma personalidade que tem gripe. Não, pior, eu tenho um câncer de personalidade: uma bola pendurada em mim que se alimenta das minhas células desde que sou pequena [...]. Eu sou *borderline*. Eu tenho um problema de limites [...]. Os limites são muito turvos. Minha realidade é distendida. Eu ando em uma esfera que não está cheia de ar, mas de sexo e de cerveja. Nada é definido na minha vida: quem eu sou, o que eu vou fazer, o que eu valho, o que eu sou para os homens, para as mulheres, para os pequenos pássaros. Eu procedo por eliminação¹¹⁷ (LABRÈCHE, 2003, p. 77-78).

¹¹⁵ “A pervasive pattern of instability of interpersonal relationships, self-image, and affects, and marked impulsivity beginning by early adulthood and present in a variety of contexts”.

¹¹⁶ “Individuals with Borderline Personality Disorder make frantic efforts to avoid real or imagined abandonment. The perception of impending separation or rejection, or the loss of external structure, can lead to profound changes in self-images, affect, cognition, and behavior”.

¹¹⁷ “Je ne sais pas comment ça va se passer ce soir avec Saffie. Je ne sais pas. Alors, je suis nerveuse et excitée, mais ça ne change rien, car je suis toujours nerveuse et excitée. Ça fait partie de ma personnalité, d’être nerveuse et excitée. De ma personnalité malade; malade, car j’ai commencé une thérapie, et le thérapeute tout affalé dans

Neste trecho é possível notar algumas peculiaridades inerentes ao transtorno de personalidade *borderline*. Sissi vive entre a razão e a emoção, é instável, não consegue distinguir os seus próprios limites, é insegura. Por não saber lidar muito bem com a sua realidade acaba recorrendo a subterfúgios, como o álcool e o sexo. Além disso, ela não consegue se enxergar muito bem, sua identidade é imprecisa, estilhaçada. Depende sempre de outro para se apoiar. Ainda que essa descrição de Sissi remeta ao transtorno de personalidade *borderline*, também podemos relacionar este excerto com a prática da autoficção, já que ela não tem compromisso com a autobiografia ou com a ficção, ela “tem um problema de limites”, as fronteiras são fluídas. O sujeito na autoficção é instável, e o discurso, também. Reforço esta ideia com a contribuição de Nascimento: “Talvez autoficção não passe disso, o que não é pouca coisa: um saber singular, francamente indefinível, perturbador ao mostrar a ficcionalidade de todo discurso, mesmo ou sobretudo aqueles que se querem rigorosamente científicos” (NASCIMENTO, 2010, p. 196-197).

Em outro momento da narrativa, após o suicídio da mãe, Sissi resolve contar para a única e melhor amiga, Céline, o que aconteceu:

Céline vem me procurar para ir à escola, como a cada manhã. Céline, minha amiga Raisin Bran¹¹⁸[...]. Bom tempo, mau tempo, Céline está a postos, sempre pronta [...]. Eu aproveito todo o tempo para fazer sua moral, minha moral. Coitada dela. Ela me dá pena. Ela tem muita necessidade de mim como as ervilhas em lata precisam de um abridor. Céline, sou eu quem a defende na escola [...] Eu, esse é o meu negócio, eu me sinto necessária a alguém. No mais, nesta manhã estou particularmente feliz que ela esteja lá. Eu não podia esperar para contar a alguém que minha mãe se suicidou. Tal evento me dá importância, faz de mim o centro das atenções.

Para anunciar à Céline, eu levo meu ar trágico. Eu digo isso porque tenho a impressão de viver em um filme [...] Quando essas coisas me ocorrem, eu me divido em duas: uma parte finge, enquanto a outra se esconde e treme¹¹⁹ (LABRÈCHE, 2003, p. 36-37).

son fauteuil m'a dit que j'ai une personnalité malade. Une personnalité qui a la grippe. Non, pire, j'ai un cancer de la personnalité: une boule accrochée en moi et qui se nourrit de mes cellules depuis que je suis toute petite [...]. Je suis borderline. J'ai un problème de limites [...] Les limites sont trop floues. Ma réalité se distend. J'erre dans une sphère qui n'est pas remplie d'air, mais de sexe et de bière. Rien n'est défini dans ma vie: ce que je suis, ce que je ferai, ce que je vaudrai, ce à quoi je suis: aux hommes, aux filles, aux petits oiseaux. Je procède par élimination”.

¹¹⁸ Raisin Bran é a marca de um cereal.

¹¹⁹ “Céline vient me chercher pour aller à l'école, comme chaque matin. Céline, mon amie Raisin Bran [...]. Beau temps, mauvais temps, Céline est au poste, toujours prête [...]. J'en profite tout le temps pour lui faire la morale, ma morale. Pauvre elle. Elle me fait pitié. Elle a tellement besoin de moi, comme une canne de petits pois d'un ouvre-boîte. Céline, c'est moi qui la défends à l'école[...]. Moi, ça fait mon affaire, je me sens nécessaire à quelqu'un. Pis en plus, ce matin, je suis particulièrement contente qu'elle soit là. J'avais hâte de le raconter à quelqu'un que ma mère s'est suicidée. Un événement pareil, ça me donne de l'importance, ça fait de moi un point de mire. Pour l'annoncer à Céline, je prends mon air tragique. Je dis ça parce que j'ai l'impression de vivre dans un film [...]. Quand des choses comme ça m'arrivent, je me divise en deux: une partie fait semblant, pendant que l'autre se cache et tremble”.

Percebe-se neste fragmento que Sissi possui traços narcisistas. Uma particularidade do *borderline* é a dificuldade que este tem para enxergar o outro. Geralmente, ele está atento somente aos seus problemas e às suas necessidades. Como está quase sempre voltado para si, demonstra resistência para aceitar e compreender o lado do outro. Mesmo após o suicídio da mãe, Sissi percebe que esta é uma oportunidade rara de ter toda a atenção voltada para ela. Ela identifica em Céline um apoio, o outro que não vai abandoná-la, que estará sempre por perto para ser sua base. Segundo Hegenberg, “somente com o tempo, o *borderline* será capaz de incluir o outro como alguém que estará ali também às suas (do outro) próprias necessidades e desejos, sem ter sua existência marcada simplesmente para servir o *borderline*” (HEGENBERG, 2000, p. 53).

Em outra passagem do livro, já na fase adulta, Sissi costuma se exhibir para conseguir atrair a atenção das pessoas. É um artifício que ela utiliza para que o outro possa se ocupar dela, já que busca desenfreadamente preencher seu vazio, mas sozinha acha que não é possível. Essa relação que Marie-Sissi Labrèche estabelece entre a personagem sedenta por atenção, desejosa do olhar do outro, um pouco narcisista em suas ações é também uma alusão a um efeito da contemporaneidade. Na esteira das atuais obras que privilegiam a escrita de si, algumas críticas são endereçadas a escritores que praticam a autoficção por se colocarem em cena como personagens, desvendando uma “intimidade” que passa muitas vezes pela exposição da sexualidade, além de outros temas *tabus* por excelência. Este falar de si acaba soando como um “narcisismo” exacerbado.

Outro momento que merece atenção em *Borderline*, e que também não deixa de ser uma alusão à questão narcisista, diz respeito ao encontro amoroso entre Saffie e Sissi. Esta passagem reflete um pouco o transtorno de personalidade *borderline*. Em Saffie, a protagonista enxerga seu *eu* como um outro. Saffie seria um desdobramento de si:

E havia essa garota [...]. Essa garota que eu conheci no curso de poesia e que eu espero. Ainda. Todo o tempo. Neste momento. Eu espero [...]. Seu corpo é como o meu. Eu não posso acreditar. Mesma cintura, mesmos seios, mesmo cabelo, mesmos olhos sorridentes. Será que eu toco em mim mesma? Estaria eu em plena crise narcísica ou o quê? Estaria eu deitada sobre o espelho? Será que o espelho vai se quebrar, e eu vou me afogar? É doido, mas de repente estou com medo. Minha garganta aperta [...]. Ela se parece muito comigo. Há algo de errado. E se essa garota for o meu clone? Pior, se eu for o seu? [...] E se, em toda a minha vida, eu só tivesse existido para salvar a sua vida?¹²⁰ (LABRÈCHE, 2003, p. 77-82).

¹²⁰ “*Et il y a eu cette fille [...]. Cette fille que j’ai connue dans un cours de poésie et que j’attends. Encore. Tout le temps. En ce moment. J’attends [...]. Son corps est comme le mien. Je n’en reviens pas. Même taille, mêmes seins, mêmes cheveux, mêmes yeux rieurs. Est-ce moi que je touche? Suis-je en pleine crise narcissique ou quoi? Suis-je couchée sur un miroir? Le miroir va-t-il se casser et vais-je me noyer? C’est dingue, mais tout à coup j’ai peur. Ma gorge se resserre [...]. Elle me ressemble trop. Il y a quelque chose qui ne va pas. Et si cette fille était mon clone? Pire, si c’était moi qui étais le sien? [...] Et si, toute ma vie, je n’avais existé que pour lui sauver la vie?*”.

No trecho acima, percebe-se que Sissi se enxerga no outro, em Saffie, como um duplo de si mesma. Ela não a vislumbra, contudo, em sua alteridade irreduzível. Sissi a reduz à sua própria imagem e semelhança. O que difere da autoficção, que propõe justamente o contrário: indica que a construção de si passa necessariamente pela interação com o outro, conforme o que propõe Evando Nascimento em sua proposta de “alterficção” citada anteriormente.

Sobre o espelho, este tem seu papel demonstrado na teoria psicanalítica como uma fase importante no processo de desenvolvimento da criança, de individuação, que vai acompanhar toda a vida daquele indivíduo. De acordo com Jacques Lacan, o espelho estabelece uma relação de si com o outro, parecido com o que ocorre entre Sissi e Saffie:

É no outro que o sujeito se constitui como ideal, que ele tem que regular o acerto do que vem como eu, ou o eu ideal, que não é o ideal do eu — quer dizer —, a se constituir em sua realidade imaginária. Este esquema torna claro — eu o sublinho a propósito dos últimos elementos que trouxe, em torno da pulsão escópica — que ali onde o sujeito se vê, isto é, onde ele se forja essa imagem real e invertida do próprio corpo que é dado no esquema do eu, não é de onde ele se olha (LACAN, 1964/2008, p. 143).

Para Eurídice Figueiredo, em *Borderline*, o lesbianismo também corresponderia a um dos aspectos que demonstram o caráter especular “como expressão do desdobramento narcísico”, já que Saffie é como uma irmã gêmea ou clone de Sissi (FIGUEIREDO, 2020, p. 101). Defendo, entretanto, que a relação entre o *borderline* e o espelho seja de idealização. Por não ter sua subjetividade construída, sua identidade depende de identificações. Assim, o *borderline* vê o outro como uma sustentação para constituir sua própria subjetividade. Sua relação consigo se faz na mediação com o outro, que seria a sua mula. Já em relação aos espelhos estilhaçados no final de *Borderline*, eles indicam o *eu* esfacelado, desintegrado por trás da escrita.

A seguinte relação que podemos apontar entre o sujeito *borderline* e o sujeito da *autoficção* é que ambos estão à flor da pele, desnudando-se, (de)compondo-se. E na literatura isso é feito por escrito. Bem na frente do leitor, o sujeito é construído por meio de fragmentos de um espelho estilhaçado do autor. Não enxergamos um *eu* uno, coeso, mas sim vários outros *eus* fragmentados, inconstantes, atravessando as fronteiras do que supomos ser falso e verdadeiro, em cima de uma corda bamba. A cada sentença generalizante que fazemos, caímos junto com eles num espaço novo, movediço, onde não podemos nos apoiar no pedestal da verdade. De várias formas de contar uma história, Marie-Sissi Labrèche optou por uma prática em que o sujeito está construindo-se e desfazendo-se. Não há uma unidade

coesa, um espaço definido e delimitado. A autora coloca *Borderline* no campo do indecível, promovendo uma indissociação entre vida e obra.

4 CONCLUSÃO

Quase 40 anos após Serge Doubrovsky ter criado o termo autoficção, os estudos sobre o neologismo se desenvolveram não somente na França, local de sua matriz teórica, mas também em diversos países, como o Canadá, o México, a Argentina e o Brasil, por exemplo. Em terras brasileiras, inclusive, podemos constatar este interesse sobre a autoficção pela quantidade expressiva de trabalhos acadêmicos, congressos e cursos que contemplam este assunto nas universidades. Fora dos muros que cercam a academia, contudo, uma leitura um tanto conservadora ainda parece prevalecer. O leitor mais desavisado e menos especializado tende ainda a acreditar no sujeito pleno, detentor de uma verdade monolítica, na separação das divisas entre vida e ficção como formas puras, estáveis. Retomando a questão do escritor, o narrador que se confunde com o autor da obra, contudo, não é novidade no terreno literário. Mas por que este interesse em tentar desvendar se há uma verdade por trás do sujeito que escreve a obra? Por que há uma vontade em separar o vivido do que vem a ser ficção? Na contemporaneidade, percebe-se que há uma tendência cada vez maior no que concerne ao interesse na vida do outro. Das celebridades consagradas às celebridades instantâneas, toda notícia que “revela” algum tipo de “segredo” ou uma intimidade sobre o sujeito adquire certa relevância na mídia. Não é à toa que o número de biografias tem aumentado, bem como a quantidade de *reality shows* e programas televisivos que buscam explorar cada vez mais uma particularidade da vida íntima, uma *verdade* sobre o sujeito que aceita se expor.

Embora os limites entre a ficção e a autobiografia estejam borrados, apagados, coube e cabe ao leitor, por meio de sua cultura e de suas experiências, decidir como vai ler determinada obra. Ele pode ou não entrar no jogo do autor. Este é o risco assumido pelo escritor. O que dizer sobre o risco assumido por Marie-Sissi Labrèche? Dentro e fora dos muros da academia, *Borderline* foi lida, muitas vezes, como uma obra autobiográfica. De um lado, devido à coincidência onomástica entre autora, narradora e personagem. De outro, em virtude de suas entrevistas, cujas declarações aumentaram ainda mais a ambiguidade entre a personagem Sissi e a escritora Marie-Sissi Labrèche. Após a publicação de seu primeiro livro, ela percebeu como a sua própria vida e a história de Sissi mesclaram-se na recepção da obra. Sobre a autoficção, Nascimento ressalta:

O mais perturbador não é ver a vida convertida em romance, poesia, drama ou ensaio (isso a literatura sempre fez, com os mais diversos recursos), mas perceber que o próprio tecido vital está infestado de ficcionalidade. Se posso autoficcionalizar minha vida é porque ela mesma, como a de todos, dá um ótimo romance, a depender

é claro do talento do narrador. Mesmo a mais medíocre das vidas, a mais miserável, sob certo ângulo pode receber um enfoque inaudito, a partir de sua própria mesquinhez e não a despeito dela (NASCIMENTO, 2010, p. 200).

Mas por que Marie-Sissi Labrèche optou construir o sujeito Sissi à luz da autoficção? Ora, se ela abordasse esse *eu* partido, transitório e explosivo de uma forma mais exata, definida, muito provavelmente não teria essa somatória inexata, esse resultado vasto, cheio de possibilidades. Para abordar um transtorno de personalidade ainda pouco conhecido, complexo e que sofre transformações no que consta seu conceito na literatura médica frequentemente, a autora vislumbrou, na autoficção, um mecanismo que funciona de maneira similar ao *borderline*. Ambos não respeitam um limite. Se Marie-Sissi Labrèche tem TPB ou não, isso não é um dos aspectos mais relevantes. Ela arquiteta o texto com esses aspectos que podem ou não ser autorreferenciais a fim de criar possibilidades de leitura e dificultar a inserção da obra num espaço bem delimitado, demarcado. É uma forma de discutir o drama do *borderline* sem a carga de uma verdade totalizadora e sem o peso de uma história puramente fictícia. Assim, demonstrou como a autoficção pode ampliar o leque de interpretações sobre uma mesma obra e ainda colocar o transtorno de personalidade, tema caro à autora, no centro das discussões, cujos debatedores não se resumem apenas à comunidade médica.

Sobre a recepção de *Borderline*, Marie-Sissi Labrèche comentou em uma entrevista que, após a participação em um congresso sobre a sua obra, uma leitora lhe procurou para dizer que se reconhecia muito na personagem: “me disse que a leitura de *Borderline* a convenceu a fazer uma terapia”¹²¹ (LABRÈCHE, 2004, p. 7). Ainda brincou dizendo que acabaria cobrando uma taxa dos psicólogos, pois estaria lotando os consultórios desses profissionais com leitores de *Borderline*.

Talvez tenha sido exatamente essa relação confusa e indefinida sobre onde começa e termina o *eu* do narrador, do autor, da personagem e do escritor, que tenha causado tal efeito de leitura a ponto de, mesmo com as desconfianças entre o que é verdadeiro ou não, possibilitar essa identificação entre leitores e Sissi ou Marie-Sissi. A Barbie, brinquedo que tantas vezes Marie-Sissi Labrèche citou no livro e em suas entrevistas, serviu ao propósito de criar um jogo entre biografemas e ficção. Sissi, Marie-Sissi, Labrèche. Os eus estão espalhados no terreno literário. Apontar quem é quem é o mesmo que caminhar em cima da corda bamba, correndo o risco de cair na areia movediça.

¹²¹ “M’a dit que la lecture de *Borderline* l’avait convaincue de faire une thérapie”.

A autoficção conquista, portanto, um espaço na literatura ao problematizar a constituição daquele sujeito cartesiano que se anunciava completo, inteiro. O sujeito das confissões, das autobiografias, que era visto como pleno, soberano. Numa época em que mitos são criados por meio da espetacularização do *eu*, pela exposição da intimidade e desvanecimento das fronteiras do que se entende por público e privado, a autoficção se apresenta como dispositivo para ampliar a discussão sobre a representação do *eu* em narrativas da contemporaneidade. Desta forma, o objetivo deste trabalho foi de oferecer uma interpretação de *Borderline*, de Marie-Sissi Labrèche, sob o prisma da autoficção, mas sem a pretensão de esgotar o tema e com o desejo de contribuir para futuras investigações.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, SANTO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina; De magistro, tradução de Ângelo Ricci. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ANGOT, Christine. *L'inceste*. Paris: Stock, 1999 a.

ARCAN, Nelly. *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

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

ARMONY, Nahman. *Borderline: uma outra normalidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 57-64.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BEAUVOIR, de, Simone. *Le deuxième sexe*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

BERGERET, Jean. *A personalidade normal e patológica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

BERNARD, Andrés. *Coersão e Subversão: O Quebec e a América Latina*. Ensaio sobre a constituição das letras. Tradução: Pascal Leharge. Porto Alegre. Ed. Universidade, UFRGS, 1999.

BEZERRA Jr., Benilton. O caso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica, In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002, p. 229-39.

BISONNETTE, L. et al. *Montréal, la marge au cœur*. Paris: Éditions Autrement, 2004.

BOUCHARD, Valérie. *Femme-sujet ou femme-objet*. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Ottawa, 2007.

CID-10 (1992) *Classificação de transtornos mentais e de comportamento da CID-10*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1993.

COLONNA, Vincent. *L'Autofiction (essai sur la fictionalisation de soi em littérature)*. Tese. École des Hautes Études en Sciences Sociales, França. Disponível em: <<http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>. Acesso em: 16 jul.2015.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. [S.L.]: Tristram, 2004.

COTÉ, Audrey. *Femmes Rebelles, elles changent le monde. L'Itinéraire*. Montreal, mar. 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. O sorriso dos canalhas. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996. p. 15-25.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da "sinceridade": filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006. p. 19-43.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. de J. Guinsburg e Bendo Prado Júnior. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979a. (Col. Os pensadores).

DESCARTES, René. *Meditações*. Trad. de J. Guinsburg e Bendo Prado Júnior. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979b. (Col. Os pensadores).

DION, Katherine. *Mères absentes, filles troublées: Borderline de Marie-Sissi Labrèche e Putain de Nelly Arcan*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Quebec em Montréal, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galimard, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les "i". In: JEANNELE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Bruxelles: Academia Bruylant, 2007. p. 53-65.

DSM-IV (1994). *Manual de diagnóstico e estatística das perturbações mentais*. Lisboa, Climepsi, 1996.

DUFOUR, Marie-France. *Prolégomènes à l'autofiction au féminin*. Une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et de La Brèche de Marie-Sissi Labrèche. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Quebec em Trois-Rivières, 2005.

DUGAS, Marie-Claude. *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Montréal, 2010.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção*. Ipotesi: Revista de Estudos Literários, v. 11, n. 12, jul./dez., 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Org. e sel. de Manoel Barros da Motta. Trad. de Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Col. Ditos e Escritos; v. V).

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *O que é um autor?* Trad. de Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja/ Passagem, 1992. p. 29-87.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. (1907[1907]). In:_____ *'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos*. Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par S. Jankelevitch, Paris, Payot, 1989.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

GRELL, Isabelle. Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction. In: JEANNELE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Bruxelles: Academia Bruylant, 2007. p. 39-51.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2014. p. 17-28.

HANCIAU, Nubia. Uma literatura fecunda, moderna e aberta ao mundo: a literatura quebequense. In: LOPES, Cicero (Org.). *Literaturas Americanas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 115-131.

HEGENBERG, Mauro. *Borderline*. São Paulo: Casa do Psicólogo; 2000.

JEANNELLE, Jean-Louis. Où en est la réflexion sur l'autofiction? In: JEANNELE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Bruxelles: Academia Bruylant, 2007. p. 17-37.

KERNBERG, Otto. *Psicoterapia Psicodinâmica de Paciente Borderline*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 15-57.

LABRÉCHE, Marie-Sissi, *Borderline. Le livre caché, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires*, Montréal, UQAM, décembre 1999.

_____. *Tragique: Marie-Sissi Labrèche*. Entrevue à Alexandra Diaz. Clin d'Oeil, Montréal, 2002.

_____. *Borderline*. Montréal: Boreal, 2003.

_____. *Montréal, la marge au coeur*. Montréal; Boreal. 2004.

_____. *La brèche*. Montréal: Boreal. 2006.

- _____. *La Lune dans un HLM*. Montréal: Boreal. 2006.
- _____. *Le jeu de la vérité*. Entrevue à Martine Doyon. Voir CA, Montréal, 2006.
- _____. *Psy malgré moi*. Montréal: Boreal. 2009.
- _____. *Amour et autres violences*. Montréal: Boreal. 2012.
- _____. *La vie sur Mars*. Montréal: Leméac. 2014.
- _____. *Sortir de soi*. Entrevue à Marc Cassivi. 10 février 2009. Disponível em: <<http://www.cyberpress.ca/arts/livres-sortir-de-soi.php>> Acesso em 20 jun. 2014.
- LACAN, J. (1964). Análise e verdade ou o fechamento do inconsciente. In: *Os quatro conceitos fundamentais*. Livro 11. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 2008. p.135-146.
- LAMONDEN, Yvan. *L'Imprimè au Québec*. Aspects historiques (18ème - 20ème siècles), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, Jean-Paul de Lagrave, *Fleury Mesplet (1734-1794)*, Montréal, Patenaude éditeur, 1985, p. 83 et Lucie Robert, *L'Institution littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p.45.
- LAROCHELLE, Claudia. *Prise de vertige*. Montréal Campus (*Journal étudiant UQAM*), Montréal, 22 mar. 2000.
- LEDUC, Naidza. *La transmission intergénérationnelle au féminin dans deux romans de Marie-Sissi Labrèche: Borderline et La Lune dans un HLM*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Quebec em Montreal, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 13-47.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico (bis). In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b. p. 48-69.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008c. p. 76-85.
- LEROUX, Ginette. *Le monde de Marie-Sissi Labrèche*. Nouvelle CSQ, Montréal, 2004.
- LESSARD, Valérie. *Borderline*. Radio-Canada (*Ottawa*), Ottawa, 2000.
- MAN, Paul de. Autobiography as de-facement. In: _____. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, p. 67-81.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 189-207.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. de Antônio Carlos Braga. 3. ed. São Paulo: Editora Escala, 2011.

PARADIS, Josée-Anne. *Marie-Sissi Labrèche: Mots explosifs*. Le Libraire, Quebec, fev. 2012.

RIOUX, Marcel. *La Question du Québec*. Montréal: Parti Pris, 1978.

ROBIN, Régine. *Page des papiers perdus*. Disponível em: <http://robin.uqam.ca/HTML/index_rivka.htm>. Acesso em: 26 out. 2015.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Confissões*. Tradução e prefácio de Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 81-104.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

THIVIERGE, Mélanie. *Lu par l'équipe*. Coup de Pouce, Montréal, 2003.

TREMBLAY, Michel. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. B. Q. 1990.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradutores: Antônio A. S. Zuin [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 13- 38.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.