

O PÚBLICO E O PRIVADO EM *L'INCESTE*, DE CHRISTINE ANGOT

Flora Viguini do Amaral (Ufes)¹

Resumo: Desde que o termo autoficção foi cunhado pelo francês Serge Doubrovsky, tal prática tem sido amplamente discutida nos estudos teórico-literários. Em *L'inceste* (1999), que tornou famosa a escritora francesa Christine Angot, verifica-se a encenação do conflito entre o privado e o público, uma vez que há oscilação entre realidade e ficção, a partir do jogo autoficcional. Objetiva-se analisar, portanto, como Angot aborda o tema do incesto, a partir do ponto de vista feminino, ao atribuir material biográfico de sua própria vida à trama ficcional, trazendo o “privado” para o âmbito do “público”, bem como a postura adotada pela autora diante da recepção de sua obra pelos leitores e pela justiça.

Palavras-chave: Autoficção; Público; Privado; Angot; França

No início do ano 2000, Spencer Tunick, um fotógrafo americano, lançou diversas fotos de milhares de pessoas que habitam em grandes cidades, como Nova Iorque, Berlim, Paris, Montréal etc sob forma de prospecto. A principal característica entre os fotografados era bem nítida: todos estavam sem roupa. A cerimônia era sempre a mesma. Entre cinco e sete horas da manhã, grupos de mulheres e de homens nus ocupavam um lugar público escolhido pelo fotógrafo. Essas pessoas se deitavam no asfalto úmido, num jeito prescrito por Tunick. Imóveis e em posição fetal, eles se ajeitavam uns contra os outros. As roupas eram empilhadas numa calçada próxima. No espaço público, as únicas pessoas vestidas eram o fotógrafo e os oficiais de polícia, encarregados de vigiar o desenvolvimento da operação. Qual era o objetivo desse ritual efetivado em cidades grandes e importantes? Criar uma linguagem entre a vulnerabilidade da nudez e da intimidade do espaço público, segundo resposta dada por Tunick, iniciador do projeto, à mídia na época.

Para Madeleine Ouellette-Michalska, em *Autofiction et dévoilement de soi:essai*, publicado em (2007), o projeto de Tunick exemplifica como a vida pública e a vida privada se confundem, principalmente na contemporaneidade. Para ela, a fronteira que separa essas duas esferas tornou-se imprecisa e a linguagem a testemunha. A palavra circula de uma a outra com facilidade. “Nous sommes à l'ère de l'indistinction” (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 14). A autora defende que o espaço privado é transferido para o espaço público e o espaço público absorve o espaço privado. Essa troca de pólos ilustra a confusão de esferas públicas e privadas, acentuada pela primazia

¹ Graduada em Jornalismo (UFES), Mestre em Letras (UFES), Doutoranda em Letras (Ufes). Contato: floraviguini@gmail.com.

da imagem. Essa inversão do conceito que coloca a intimidade como especificidade do espaço público torna-se interessante, de acordo com Ouellette-Michalska, porque representa a nossa época.

Nudez à deriva

A nova linguagem empregada por Tunick para debater sobre os espaços públicos e privados apresenta, segundo Ouellette-Michalska, o esplendor do corpo despido, que em sua fugacidade e fragilidade, desaparece na mobilização utilitária que impõe uma dupla dissolução: “celle du corps dans l’imaginaire totalitaire, celle de l’espace privé dans l’espace public” (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 20). Essa operação de dissolução se efetua, contudo, por meio de regras do consentimento. Ou seja, a mídia, por exemplo, encontra no desejo do outro de se exhibir, a ambivalência mantida para o corpo e para a intimidade. E, para Ouellette-Michalska, isso resulta na confusão entre intimidade e sexualidade, que invade a esfera cultural:

Le mot “intime”, rappelle le dictionnaire, vient du latin *intimus*, superlatif de *interior*, le plus intérieur signifiant “ce qui est contenu au plus profond d’un être”. Comme nous l’a rappelé Kristeva dans *Histoires d’amour* et *La révolte intime*, l’intime constitue le plus profond et le plus singulier de l’expérience humaine. Car s’il englobe le monde des pulsions et des sensations corporelles, précise-t-elle, il n’exclut ni les états de conscience ni l’activité d’un “moi pensant” traduisant cette forme d’interiorité que les Grecs appelaient “âme”. Prise dans son sens global, l’intimité pourrait designer la rencontre privilégiée entre deux êtres, mais on sait que le mot a subi une réduction de sens au cours des dernières décennies. Indice de subjectivité, il renvoie de plus en plus à ce qui est privé, sexuel, tenu caché aux autres que l’on brûle d’informer. Et cette confusion entre l’intimité et sexualité envahit la sphère culturelle. Un film, un livre intimiste sont facilement réduits à leur fonctionnalité érotique. Un auteur, une romancière utilisent-ils le *je* de narration qu’on croit aussitôt qu’ils nous feront entrer dans leur vie privée et se livreront à de troublantes révélations. (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 20-21)

Logo, esse embaralhamento entre intimidade e sexualidade pode influenciar pontos de vista sobre a representação do real na pós-modernidade, o que causaria, para Ouellette-Michalska, a confusão de territórios íntimos e coletivos. E se o privado invade o espaço público e o espaço público vira um negócio privado, pode-se afirmar que aquela velha intimidade está mais exposta do que velada? Para Eurídice Figueiredo (2003), mais do que uma era do desvelamento do íntimo, atualmente, vivemos um

período de “extimidade”, já que se exhibe aquilo que sempre foi considerado intimidade. Assim, fala-se em extimidade quando o que, em princípio, deveria ficar reservado ao domínio do privado é exposto pelo sujeito. Figueiredo compara romances que podem ser lidos como autoficções, cujo termo será abordado no próximo intertítulo, com aquilo que se passa nos reality shows (no Brasil, o mais conhecido é o Big Brother Brasil, da TV Globo, franquia criada na Holanda).

De acordo com Figueiredo (2013)², o termo “extimidade” (*extimité*) foi usado pelo psicanalista francês Serge Tisseron, em *L'intimité surexposée* (2001). Ele chegou a tal reflexão ao acompanhar a exibição do reality show francês *Loft Story* (2001). Tisseron distinguiu extimidade de exibicionismo, termo que lhe pareceu inadequado para designar o comportamento dos participantes do programa televisivo. Para ele, a extimidade é um movimento que leva cada um a mostrar uma parte de sua vida íntima, tanto física quanto psíquica. Novidade? Não, para Tisseron, a extimidade sempre esteve presente, mas só passou a ser exacerbada nas últimas décadas, bem como também a ser reivindicada.

É importante ressaltar, segundo Figueiredo, que Tisseron diferenciou o íntimo (que corresponde à interioridade) da intimidade, que é suficientemente formulada para poder ser transmitida a outra pessoa. Dessa forma, o desejo de extimidade afeta a intimidade e não o íntimo. Para tanto, o psicanalista francês propôs que a relação do sujeito com o mundo fosse definida por quatro dimensões: sua relação com o íntimo, com a intimidade, com o privado e com o público. Logo, a noção de extimidade é inseparável da noção de identidades múltiplas, pois cada um decide qual faceta quer tornar visível.

Desvelar-se

Autobiografias, testemunhos, memórias, relatos pessoais e biografias abundam nas estantes das livrarias. Grande parte desses livros apresenta uma promessa de um desvelamento do sujeito que os escreve. A vida de celebridades das quais se deseja dividir a existência, a aventura amorosa e seus flagrantes, fracassos e realizações fortuitas alimentam a literatura popular. Em busca do autêntico, da divisão de sensações e experiências fortes, o autor escolhe qual identidade quer mostrar ao leitor nas páginas

² Cf. FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

que compõem o livro. A vida ao vivo está à venda: realidade e sinceridade, emoções e exaltações, punição de culpados e resolução de destinos. Basta escolher qual trama comprar.

Para Ouellette-Michalska (2007), o culto da personalidade, da espontaneidade, da emoção, do sensacional também defende a experimentação formal de todo contrato social, moral ou estilístico. A literatura ainda não mergulhou massivamente na confidência, mas o eu está sob o ponto de livrar seus segredos. A regra psicanalítica de tudo dizer, associada à lógica televisiva de tudo mostrar, vai expondo o que Ouellette-Michalska chama de “narcisismo inquieto”, por vezes complacente ao desvelamento de si. E nesse descortinamento do eu, o romance é uma obra de ficção que pode se permitir todos os empréstimos identitários possíveis:

L'autobiographie est une oeuvre de reconstitution et de réflexion, plus ou moins partielle ou partiale, qui paraît emprunter à la fiction bon nombre de ses procédés narratifs. En fait, c'est l'inverse qui s'est produit historiquement. Dans la tradition française, le Roman s'est constitué à partir de la littérature intime. La correspondance au XVIIe siècle, le mémoires au XVIIIe, le journal intime au XIXe siècle ont préparé l'avènement des formes romanesques modernes à caractère autobiographique. Mais au cours de leur évolution, ces différents modes d'expression se sont mutuellement influencés et ont eu, dans les meilleurs cas, l'art but pour en tirer un être de papier qui finit par s'en dissocier plus ou moins. La distance maintenue entre le plus et le moins est déterminée par le choix du genre littéraire, par la volonté de l'auteur de brouiller les pistes entre fiction et autobiographie, ou simplement par le désir d'accréditation. (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 42)

Hoje, desde que se escreva ao eu ou sobre ele, a ideia de autoficção costuma ser reclamada. O termo, sedutor e controverso, tem conotações mais modernas. Ele parece sugerir mais da audácia e da ingenuidade do que o relato autobiográfico. Segundo Ouellette-Michalska, essa forma romanesca, que aproveita o comércio do livro pelo aspecto inédito ou escandaloso que se reconhece, foi popularizada por escritoras francófonas, como Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nelly Arcan, Christine Angot, entre outras.

Autoficção

O termo autoficção, citado anteriormente, foi cunhado pela primeira vez pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky, ao publicar seu romance *Fils* (1977). O

livro foi uma resposta a uma das casas cegas do quadro de Philippe Lejeune (também professor e escritor francês), do livro *O pacto autobiográfico* (1975). 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, autor e narrador, Doubrovsky assim define o neologismo autofiction:

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. (DOUBROVSKY, 2001, p. 10)

Uma vez lançada a provocação, o neologismo ganhou notoriedade e fama entre outros teóricos franceses, 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 modelos de estudos sobre a autoficção (o primeiro, de acordo com Jean-Louis Jeannelle (2007), também estudioso da autoficção, 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 era de que se tratava de 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.

Mas foi somente 15 anos depois, mais precisamente em 2004, que Colonna publicou a sua obra mais famosa, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Contrariando o conceito criado por Doubrovsky, Colonna escolheu aplicar o termo da autoficção “ao conjunto de procedimentos de ficcionalização de si” (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, referência estética do século XVI ao XIX. Para o teórico, a autoficção é uma “mitomania literária”, assim como aponta o título de sua obra. Ele defendeu 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, assim como na autobiografia, ou seja, ele é o herói, mas transforma sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. 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. 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.

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.

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 normalizou o estatuto ainda frágil que a autoficção tinha na época. Segundo Jeannelle (2007), ela deduziu que essa nova teoria colocou em xeque a prática ingênua da autobiografia, advertindo que a escrita factual em primeira pessoa não pode abster a ficção.

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 (2007), Forest 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. Forest acreditava que, mesmo na autoficção, toda estrutura, acima de tudo, não deixa de ser romanesca.

O quarto teórico que contribuiu para as discussões sobre autoficção, de acordo com Jeannelle, é Philippe Gasparini. Em *Est-il je?* (2004), o pesquisador afirmou que a autoficção é uma “deriva semântica” e um “efeito de moda”. Em sua obra, Gasparini demarcou, de forma metódica, os conceitos de autobiografia, autobiografia fictícia, romance autobiográfico e autoficção. Para ele, a coincidência onomástica somente é necessária para a autobiografia. Quanto à autoficção, ela é facultativa.

De origem francesa, a professora e escritora Régine Robin (1997), radicada na província de Québec, no Canadá, também influenciou e desenvolveu estudos sobre a autoficção, contribuindo para o debate acerca dessa novidade teórico-literária. Robin afirmou que a autoficção é ficção, o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, ou seja, é um ser de linguagem; assim, não pode haver adequação entre o autor, o narrador e o personagem, entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre o sujeito em princípio pleno (o escritor) e o sujeito dividido, disperso, disseminado, da escrita. Para Robin (1997), a narrativa contemporânea tem embaralhado as marcas e os sinais, refinando os efeitos de polifonia por meio de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes.

Para Robin, a autoficção é uma representação de todos os outros que estão no escritor, que se transforma em outro, dando livre curso a todo processo de virar esse outro, virar seu próprio ser de ficção ou esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes e que saem atualmente do domínio da ficção.

No que tange à discussão sobre classificação, enquanto alguns teóricos de matriz francesa defendem que a autoficção seja definida como um novo gênero literário, o professor e escritor brasileiro Evando Nascimento propõe que a autoficção seja entendida ou lida 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. Pode funcionar como um dispositivo de leitura. Mesmo que o autor demonstre ou concorde que ele não é esse eu que afirma ser, ainda 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 decerto 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 força 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 Nascimento de que o termo não seja reduzido a códigos pré-determinados, justamente porque a invenção desse neologismo por Doubrovsky ganhou destaque por ter sido uma provocação literária ao *Pacto Autobiográfico*, de Lejeune.

Autof(r)icção

Defendendo a posição da autoficção como um dispositivo, após deixar evidenciada a nossa posição sobre o assunto, é importante analisar, na literatura recente, dois elementos que saltam aos olhos: a quantidade de mulheres que praticam a autoficção e o como o lugar do “eu” acaba sendo ocupado por “corpos”. Por que tantas mulheres e corpos? Segundo Ouellette-Michalska (2007), a literatura atualmente praticada por mulheres não pode ser reduzida a uma temática comum e a um texto único. Raramente a autoficção feminina é serena e feliz, com enorme energia profanatória, as autoras fazem balanço de tudo o que atomizam, despejando perdas e traições, feridas e frustrações. Elas confessam ou acusam, denunciam ou aviltam. São cúmplices ou vítimas, acusadoras ou algozes. A linguagem da autoficção é frequentemente de extrema crueza, é uma amostra do prazer acompanhado de certa dor.

Para Ouellette-Michalska, essas autoras estão no limite da literatura *trash*, entre erotismo, mutilação e pornografia.

Se a autoficção é para Doubrovsky pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer, uma espécie de autofricção, o que parece, na verdade, é que a autoficção feita por mulheres está a compartilhar menos seu prazer, e mais suas angústias.

O incesto

Em *L'inceste* (1999), livro que lhe deu fama na França e, posteriormente, em outros países, a escritora francesa Christine Angot se desvela, expõe seu corpo, sua sexualidade, particularidades de sua vida e a de alguns familiares próximos, como as de seu marido (Claude) e as de sua filha (Léonore). Aqui não há prazer, Angot descreve, em primeira pessoa, os problemas ligados ao sexo e aos relacionamentos afetivos. A história de sua vida é marcada por uma mudança que se deu quando conheceu seu pai, aos 14 anos, momento em que ele a reconheceu e lhe deu seu sobrenome, Angot. A narradora, que leva o nome da escritora, informa ao leitor que não houve necessariamente estupro, mas sedução, que ela justifica dessa maneira por não ter denunciado o fato à mãe. No romance, o incesto teria acontecido dos 14 aos 16 anos, quando seu namorado (na época) Marc teria enfrentado a figura do pai, colocando um fim no relacionamento proibido. Posteriormente, Angot narra, sem dar explicações dos motivos, o retorno aos braços do pai quando já era casada com Claude, seu companheiro e pai de sua filha Léonore. De acordo com a obra, o caso somente teve fim quando ela completou 28 anos.

Em *L'inceste*, além de usar os nomes verdadeiros dos membros de sua família (principalmente o nome de sua filha — que era, na época da publicação, uma criança — e que dá título também a um de seus livros, *Léonore, toujours*, publicado em 1994), Angot performa a questão do conflito “público-privado” por meio da voz de sua advogada, que a proíbe de incluir os nomes verdadeiros de seus familiares e até mesmo os de sua amante, Marie-Christine Adrey, e da atriz Nadine Casta, nomes repetidos exaustivamente na obra. A encenação fica evidente, uma vez que Angot não aceita a proibição.

Je n'ai pas le droit de mettre les vrais noms, l'avocate me l'a interdit, ni les vraies initiales. “Ce manuscrit présente de manière récurrente,

un problème lié à la divulgation de la vie privée des proches de l'auteur, notamment celle de sa fille Léonore, mineure, de son ex-conjoint, Claude, de son père [qui a entretenu avec elle – voir les longues descriptions en fin d'ouvrage – des rapports incestueux]. D'autres personnes voient également l'intimité de leur vie privée étalée au grand jour, avec force détails, notamment Marie-Christie Adrey, l'amante de l'auteur et "personage" principal de l'ouvrage, la comédienne Nadine Casta, etc. (ANGOT, 1999, p. 41)

Angot joga com o leitor ao oscilar entre realidade e ficção. Ao mesmo tempo em que dá pistas de que está retratando sua vida, sua biografia, ela o adverte de que não deve confundir o que escreve com a verdade, pois tudo é um jogo autoficcional em que a escritora-narradora-protagonista ficcionaliza sua vida. O "pacto romanesco" é embaralhado. O leitor já não possui firmeza em elementos que lhe permitam averiguar se essas pessoas, "personagens", realmente existem ou se são criações ficcionais, que aparecem como sendo verdadeiras:

Mélanger, c'est ma tendance, dans la première partie vous avez vu. Aucun ordre, tout est mélange, incestueux d'accord c'est ma structure mentale, j'atteins la limite, je ne plaisante pas, je le sens [...] Je me joue une comédie. Stop. Jusque-là, je l'ai montré ma folie, je l'ai exposé mon univers mental débile. (ANGOT, 1999, p. 104-105)

Além disso, não há prazer na obra de Angot, embora ela aborde bastantes temas, como sexualidade, masturbação, sexo etc., tudo gira em torno do incesto. Até mesmo a sua relação homossexual com Marie-Christine Adrey é descrita de forma patológica, como se fosse uma espécie de segundo incesto em sua vida. Sua narrativa é, por vezes, confusa, evidenciando uma mente perturbada de uma personagem que sofre mais do que sente prazer e que precisa tornar público o que faz parte do seu privado.

Vale ressaltar que as "coincidências" nas obras de Angot não são por acaso. A francesa tem sido apontada pela crítica acadêmica e pela mídia na França como a "vampira da literatura", por se enquadrar em vários casos de uso de materiais biográficos na ficção. Por transmutar quase tudo que vive em ficção, dando nome e características a personagens fictícios que são facilmente rastreáveis na vida real, Angot já teve que provar na justiça que tal prática não poderia ser ilegal. Ela perdeu. E precisou indenizar a ex-mulher do atual cônjuge por utilizar informações oficiais numa

obra posterior a *L'inceste*. A noção de que pode estar atentando contra à vida privada de seus personagens não a inibe, já que ela performa isso em suas obras:

En conclusion: ces passages sont relevés à titre indicatif, mais tout le manuscrit pose un problème global d'atteinte à la vie privée des personnes qui y sont mentionnées, décrites, etc., qu'elles soient identifiées, comme cela est souvent le cas, ou identifiables. Les risques de procès sont d'autant plus évidents que les attaques sont mordantes et sans concession et constituent autant d'atteintes graves à l'intimité de la vie privée des personnes privées. Les dommages et intérêts, en cas d'action en justice, seraient d'autant plus importants qu'aucune précaution n'est prise. L'absence de mesure dans le propos, de pondération, constituant même un élément déterminant de l'ouvrage dans la mesure où elle permet au lecteur d'approcher – tant que faire se peut – la folie passionnelle de l'auteur. (ANGOT, 1999, p. 43)

Assim, em seus romances, Angot performa não só com a vida privada e vida pública, mas com a justiça, que aparece como tema e também como parte do romance. Se a leitura terá o efeito proposto pela escritora, isso vai depender do leitor, se ele entrará ou não no jogo da autora. Isso porque, um leitor mais desatento, fora do contexto francês (sem acompanhar a fama da autora na mídia, na crítica acadêmica, etc) se depararia com um romance realista, direto, confessional, em primeira pessoa, com descrições bem complexas sobre sexo, corpos e saúde mental. Um leitor menos desavisado, entretanto, atento, poderia aceitar a proposta da autora a pensar além do livro e criar uma semelhança entre autora-narradora.

Conclusão

Escritores costumam projetar nas suas obras os seus fantasmas, seus pensamentos, seu mundo imaginário e suas experiências de vida. A inserção se faz sob diferentes formas e em graus diversos. Mas intercalar fatos autobiográficos numa intriga romanesca, ou criar personagens a partir de pessoas comuns não é na mesma ordem que se colocar em cena num texto sobre sua própria identidade. Na autoficção, o autor se reserva ao direito de apagar ou de aparecer dentro do texto com seu nome próprio ou mesmo acompanhado de referências pessoais: sexo, profissão, vida sentimental, lugar que mora etc.

A autoficção se abre sobre práticas que emprestam a realizações literárias exemplares, mas também a excessos que trazem a indiscrição ou o mau gosto. A expressão do eu levou a censuras interiores que contém até segredos de famílias. Ou

não. A inscrição do nome do autor ou de parentes próximos deve ser pensada com responsabilidade. O jogo autoficcional é uma ferramenta, mas que deveria ser usada com bom senso.

Referências

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

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

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

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

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.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. **Autofiction et dévoilement de soi**: essai. Montréal: XYZ, 2007.

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