

## A NARRATIVA ESPECULAR E A ENCENAÇÃO DA ESCRITA EM OS PAPÉIS DO INGLÊS, DE RUY DUARTE DE CARVALHO

Juliana Campos Alvernaz (PUC-Rio)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca analisar a obra *Os papéis do inglês* (2000), do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941 – 2010), a partir de procedimentos literários próprios da autoficção. A escrita de si, na literatura contemporânea, aponta para um efeito de narrativa em cascata, em que o próprio fazer literário é apresentado ao leitor. Pensando nisso, pretende-se refletir sobre aspectos da encenação da escrita na obra, entendida aqui como estratégia autoficcional, visto que o autor se ficcionaliza e faz com que a elaboração de sua escrita seja parte do enredo. Assim, será investigado o pacto de leitura ambíguo na narrativa para compreender os procedimentos literários aqui objetivados.

**Palavras-chave:** Autoficção; narrativa especular; encenação da escrita

O autor-narrador de *Os papéis do inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho, se vê em uma encruzilhada ao ser indagado pela amiga da sobrinha de seu primo Kaluter – essa personagem não tem nome, mas tem um papel importante na história, pois, além de ser a destinatária do livro, participa da viagem com o narrador. A personagem o questiona “o que faz você aqui? (...) Anda à procura de etnografias, de exaltações ou de tesouros?” (CARVALHO, 2007, p 154). Diante da pergunta, o narrador inicia uma série de “ruminações ansiosas” de possíveis respostas e, dentre elas, coloca aquela anotação que ele considera uma pérola: “onde mais te vês é lá que mais te diz” (CARVALHO, 2007, p 154). Nesse contexto, a interpretação do advérbio de lugar “onde” pode ir além do território, pode metaforizar a própria narrativa, a estória. Não é de forma diferente que o capítulo referente a essa parte no romance, 42, termina com um parêntese no qual o autor reflete sobre a sua busca dos papéis e a ligação com uma busca pessoal; sobre o tesouro buscado pelo personagem principal, o Perkins, e os tesouros buscados pelo autor-narrador:

Detenho-me para pensar se ao longo do meu débito e à medida em que fui insinuando a estória do inglês, não terei produzido uma expectativa a que o meu trabalho imaginativo acabou por não garantir provimento. E se tal ênfase não terá afinal traído também a minha voluntariosa intenção de explorar as contiguidades que me pareciam interessantes, e evidentes, entre essa estória – e o tratamento de quem a protagonizava – e a minha própria busca dos papéis do Inglês e do meu pai. Um enredo único, portanto, que se desenvolveria através de vários leit-motifs, incluindo o dos tesouros. (CARVALHO, 2007, p. 157)

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UFF), Mestre em Estudos de Literatura (UFF), doutoranda em Literatura, Cultura Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: jcalvernaz@id.uff.br

Assim, a trama do romance em questão parte da busca do narrador por algo: papéis, resolução do mistério da morte de Perkins, o pai, tesouros; porém, em sua narrativa, muitas vezes truncada e digressiva, acaba por esbarrar-se em si mesmo. Em outras palavras, o narrador parte da “recontação” da crônica de Henrique Galvão, mas ao longo dos territórios Kuvale e narrativo percebe-se que o ponto de chegada é o próprio eu-narrador, como indica Paul Nizon<sup>2</sup> quando explica que suas obras são autoficcionais e se preocupam com um “eu” fluido e, paradoxalmente, o “eu”, ao mesmo tempo que é o ponto de chegada, é inatingível. Antes de nos aprofundarmos nas ponderações sobre os elementos “eu” e “autor”, atentemo-nos para o entendimento da estrutura narrativa da obra.

No romance *Os papéis do inglês*, o narrador-personagem (que se reconhece como o próprio Ruy Duarte de Carvalho – “Vou ter que *contar-me*, tratar-me, pois, enquanto personagem dessa estória” (CARVALHO, 2007, p. 36)) faz uma viagem em busca de uns papéis que poderiam explicar o surto de um caçador de elefantes chamado Perkins, ocorrido em 1923 na beira do rio Kwando em Angola. Durante o surto, Perkins mata tudo ao redor e a si mesmo. O autor parte da crônica de Henrique Galvão “O branco que odiava as brancas” (1929), a qual relata, de maneira sucinta, a ira do Sr. Perkins e a justifica pelo ódio que o protagonista possuía pelas mulheres brancas. Segundo o narrador de *Os papéis do inglês*, a estória de Henrique Galvão possuiria carência de detalhes, por isso ele acrescenta elementos ficcionais à crônica. O autor cria, assim, uma nova “roupagem” para o Sr. Perkins, o qual, na sua trama, chama-se Archibald Perkins, e o identifica como antropólogo londrino antes de se tornar caçador de elefantes. Dessa maneira, o romance apresenta dois planos narrativos: o primeiro consiste nos relatos de viagem do narrador-personagem à procura dos papéis do inglês e o desencadeamento da criação da história do Perkins; já o segundo plano seria esta história, ou seja, a história do inglês Archibald Perkins. Além dos dois planos, podemos visualizar três temporalidades diferentes diluídas na narrativa: 1) o tempo da viagem do narrador, aproximadamente um ano; 2) o tempo de escrita dos fragmentos do

---

<sup>2</sup> “O eu não é, portanto, o ponto de partida, como na autobiografia, mas o ponto de chegada.” (NIZON. *La republique Nizon, rencontre avec Philippe Dérivière*, Paris, Les Flohic, 2003, p. 128 apud NORONHA, 2015, p. 205)

que poderiam ser de um diário, no caso, dez dias e *nove noites*; 3) o tempo da estória do Perkins, 1923.

O plano narrativo que será relevante para presente análise é o primeiro, pois, além da apresentação autoficcional do narrador, há procedimentos de encenação da escrita ficcional, como veremos adiante. Ademais, percebe-se que o autor-narrador, nesse plano, explicita de que maneira ele supre, ficcionalmente, as brechas da história de Galvão, como uma tentativa de “tapa-buraco”, pois os acontecimentos, na crônica, seriam “desprovidos de substância capaz de sustentar a dramaticidade das ocorrências” (CARVALHO, 2007, p. 61).

Ao apresentar uma possibilidade de estudo do ponto de vista na ficção com foco nos tipos de narradores, Friedman (2002) parte da distinção de Percy Lubbock<sup>3</sup> entre *cena* (mostrar) e *sumário narrativo* (narrar) para delimitar a intervenção ou não do narrador, desenvolvendo, a partir disso, os tipos de autores – interessante notar que Friedman usa o termo “autor” para tratar da voz que fala na narrativa. Assim, quanto menos o narrador intervém, mais a narrativa se aproxima da *cena*, ao passo que no *sumário* o narrador conta, de perto, “passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA” (LEITE, p. 15). Nas palavras de Friedman,

a diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 2002, p. 172)

O narrador de *Os papéis do inglês* se identifica como o próprio autor, só que ficcionalizado. Pensando nisso, com base na tipologia do ponto de vista de Friedman, notamos que no plano história da viagem do narrador de *Os papéis do inglês* em busca dos papéis (primeiro plano), apresenta-se um narrador-personagem. Ao passo que no plano da história do Archibald Perkins (segundo plano), encontra-se um narrador intruso seletivo, visto que ele expõe, na maior parte do livro, o pensamento do inglês, Perkins, e não dos outros personagens. Todavia, o capítulo *Intermezzo*, inserido no

---

<sup>3</sup> LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1976.

meio do livro com escrita tipo itálico, distingue-se do restante do livro porque, enquanto a narrativa dos outros capítulos se camufla nas incessantes digressões, citações e intervenções do primeiro plano narrativo, o *intermezzo* é composto apenas pela narração. Iniciado pelo título “Como num filme”, essa parte se assemelha, de fato, à descrição de uma cena de filme. O narrador também se modifica e transforma-se em um narrador onipresente, isto é, um único narrador assume a plasticidade de modificar-se em determinados momentos da narrativa. Com isso, vemos que no romance se apresentam, pelo menos, três tipos de narradores: o narrador-personagem, narrador intruso seletivo e o narrador onipresente. É importante delimitar os diferentes tipos de narradores para mostrar de que forma e em qual narrador percebem-se traços autoficcionais, que, neste caso, será o narrador-personagem do primeiro plano narrativo.

Vale lembrar que essa plasticidade do narrador não é algo exclusivo da obra aqui estudada, pois os tipos de narrador e recorte do sumário e da cena tratam-se “sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro” (LEITE, 2002, p. 27).

### **O pacto de leitura na autoficção**

Para a apreensão dos processos autoficcionais, cabe a desconstrução de um pensamento binário, em que um está sempre em oposição ao outro. O leitor da autoficção se vê em uma espécie de entre-lugar – termo de Silviano Santiago –, que Paul de Man (2012) entende como uma situação de desconforto, como “ficar preso em uma porta giratória ou catraca” (MAN, 2012, s/n). Esse desconforto se dá, principalmente, pela ambiguidade do pacto de leitura, não tendo como assumir ou uma ou outra chave de leitura, sendo indecível: “parece então que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível”. Paul de Man parece indicar que tanto a ficção quanto a autobiografia configuram o “indecível”, pois afirma que não existe autobiografia em seu estado puro, bem como a ficção; os dois se retroalimentam. Dessa forma, para ele, não existe autobiografia e toda autobiografia é uma autoficção. O autor, narrador e personagem da autoficção se configuram, portanto, nesse entre-lugar, nessa zona indecível, não sendo possível demarcar linhas fronteiriças entre eles.

Em suma, as fronteiras autor-narrador-personagem do romance passam a diluírem-se na literatura autoficcional, sendo arriscado delimitar quais são os reflexos do autor no narrador e deste no personagem, pois, de certa forma, “o que interessa na autoficção 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” (KLINGER, 2012, p. 45). Klinger parte da concepção de Barthes sobre mito<sup>4</sup> – o qual “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão” (BARTHES, 2003, p. 221 apud KLINGER, 2012, p. 46) – argumentar que a autoficção cria mitos do escritor, visto que este ocupa um lugar dúbio entre mentira e confissão. Desse modo, tanto o *indecidível* de Man quanto o *mito do escritor* de Klinger assumem que o escritor/autor-narrador da autoficção habita um entre-lugar: entre ficção e não-ficção; entre confissão e mentira; entre memória e imaginação. Pensando na incerteza que os elementos narrativos trazem, configurando um pacto obscuro, não nos deteremos a informações que podem ou não ser verdade ou estar relacionadas com a vida do autor, antes disso, pretendemos mostrar os mecanismos da dubiedade autoficcional.

Uma das leituras basilares para se pensar aspectos da escrita de si é *O pacto autobiográfico* (1975) de Philippe Lejeune, autor que estuda a autobiografia com ênfase na recepção. Mesmo que Lejeune não tenha iniciado o termo autoficção nos estudos literários, ele contribuiu para sua criação, visto que foi a partir de uma lacuna de seu quadro teórico sobre o pacto autobiográfico que o escritor Serge Doubrovski sugeriu o termo na contracapa de seu romance *Fils* (1977). De acordo com a nomenclatura de Genette, Lejeune distingue a narrativa autodiegética e homodiegética (LEJEUNE, 2008, p. 16). Na primeira, o narrador em primeira pessoa corresponde ao personagem principal, como ocorre na maior parte das autobiografias. Ao passo que na segunda o narrador em primeira pessoa é diferente do personagem principal. Lejeune (2008, p. 28) constrói um quadro em que estabelece definições de narrativas autodiegéticas, usando os critérios da “relação entre o nome do personagem e o nome do autor, natureza do pacto firmado pelo autor” (LEJEUNE, 2008, p. 28). Nesse quadro, o teórico deixa duas lacunas por não encontrar uma narrativa que as preencha. A primeira é a lacuna do pacto romanesco com nome do personagem igual ao nome do autor, a qual seria preenchida com a autoficção, como já afirmou Doubrovsky (1977).

---

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

Gasparini (2015) mostra a posição que Lejeune assume para distinguir autobiografia de romance autobiográfico. Segundo Lejeune, “não há ‘nenhuma diferença’ ‘no plano da análise interna do texto’” (GASPARINI in NORONHA, 2015, p. 184 e 185), o que diferencia é o pacto de leitura, ou seja, a recepção, passando para o leitor a decisão da chave de leitura. Já que o pacto depende da recepção, Gasparini sugere, de forma similar ao Paul de Man, que autoficção seria uma substituta, como gênero, da autobiografia, visto que não se pode delimitar exatamente a dosagem de veracidade de uma autobiografia, pois “o verdadeiro que escolhemos se transforma (...) insensivelmente quando escrito no verdadeiro que é feito para parecer verdadeiro” (VALERY, 1930 apud GASPARINI, 2015, p. 188). A autobiografia precisa ser a história da vida do autor, já a autoficção, não necessariamente. Esse é um ponto que também distingue a autoficção do romance autobiográfico.

Faedrich (2015) defende que, na autoficção, os autores problematizam e abalam a fronteira real x ficcional, fazendo com que o leitor fique confuso no contrato de leitura. A autora atribui isso à ambiguidade do pacto nesse gênero, o qual “se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional)” (FAEDRICH, 2015, p. 46). Nesse sentido, a autora indica uma fórmula para pensar o autor, o qual parte da identidade e sinais de veracidade com os elementos narrador e personagem-protagonista, sendo “A=N=P”. Assim, “os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si” (FAEDRICH, 2015, p. 48).

O romance de Ruy Duarte de Carvalho assume tanto o pacto autobiográfico quanto o romanesco por se tratar de autoficção, a qual possui necessariamente, segundo Faedrich, um pacto ambíguo: “A *ambiguidade* criada na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção” (FAEDRICH, 2015, p. 49, grifo da autora). No romance, é possível perceber esse pacto ambíguo o qual confunde o leitor sobre os limites da ficção e autobiografia por meio da disposição do narrador e da presença constante do discurso antropológico e histórico, dando uma ideia de construção de realidade. Cabe, também, considerar que a autoficção como ficção de si leva em conta o autor como personagem discursivamente construído, já que a pessoa biográfica é diferente do autor (KLINGER, 2012, p.57). Trata-se, dessa forma, do autor como

personagem – “como um sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2012, p. 57), análogo ao sujeito pós-moderno, entendido aqui como típico da autoficção.

Em *Os papéis do inglês*, o autor-narrador-personagem se coloca na história, revelando suas preocupações, escrita e pequenas doses de autobiografias com tom confessional – como a relação com o pai. Todavia, o destaque está na construção da narrativa, no próprio fazer literário. Esse destaque parece ser próprio do subgênero aqui tratado, como bem nos mostra FAEDRICH, 2015, p. 48: “na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano.” Sendo assim, percebemos um empenho no tratamento da escrita literária e poética, desde a estrutura textual até a linguagem, que, no caso da narrativa aqui pensada, mescla da técnica, jornalística, antropológica e poética. Faedrich indica que há um cuidado estético, pois os autores buscam um modo autêntico de se “(auto) expressar” (FAEDRICH, 2015, p. 53). Nesse mesmo parágrafo, a autora pondera que a etiqueta Romance na capa do livro serve como uma estratégia de “afastamento do gênero autobiográfico e de inserção no campo literário”.

O pacto autoficcional em *Os papéis do inglês* se dá, principalmente, devido a dois fatores. O primeiro consiste na exposição da construção narrativa, enquanto o segundo é o narrador-autor, que se reconhece como o escritor Ruy Duarte de Carvalho, aquele que escreveu *Vou lá visitar pastores* (CARVALHO, 2007, p. 24). Na teoria de Faedrich, ocultar o nome seria dispensável porque “o autor é narrador-protagonista de seu próprio romance, sendo desnecessário se (auto) mencionar” (FAEDRICH, 2015 p. 50). A essa discussão, Figueiredo acrescenta que “a tendência hoje é considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor” (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

Por intermédio da “meia-ficção”<sup>5</sup>, o autor de *Os papéis do inglês* busca uma verdade na ficção. Ruy Duarte de Carvalho parte em busca dos papéis do inglês, mas, concomitantemente, em busca dos papéis do seu pai e se confronta com a figura paterna e com seu passado, relação paterna que reflete também no Perkins. Lejeune denomina essa busca peculiar de *pacto fantasmático*, o qual se refere à busca da verdade na ficção.

---

<sup>5</sup> Termo usado por Ruy Duarte de Carvalho em “Uma espécie de habilidade autobiográfica”, disponível em <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica>. Acesso em 04/09/2017.

### O narrador e a encenação da escrita

Vincent Colonna (2015) entende que há quatro tipos de autoficção: fantástica, biográfica, intrusiva e especular. Na primeira, a história, como o próprio nome indica, é fantástica com escritor protagonista, levando o leitor a tomar certo distanciamento, pois já entende o pacto fantasioso. Já a autoficção biográfica consiste na raiz do surgimento do termo, como *Fils* de Doubrovski, a qual busca transparecer verossimilhança com a vida do autor, que é o centro da história. Na intrusiva (ou autorial), o autor-narrador não é o centro da história, ele fica às margens dos acontecimentos comentando a ação ou fazendo digressões. Na última, e pertinente para nossa análise, Colonna faz uma analogia da encenação da escrita com a figura do espelho, em que o reflexo do autor/livro na própria narrativa consiste em um caso de autoficção especular, na qual “o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer” (COLONNA, 2015, p. 55), ou seja, o narrador da autoficção especular reflete o próprio ato criativo na escrita.

É importante mencionar que, apesar das tentativas em delimitar tipos de autoficção, Colonna deixa claro que “na prática, os romances são híbridos e misturam procedimentos de um ou outro tipo” (FIGUEIREDO, 2013, p. 65). Da mesma forma, pensamos que os procedimentos da escrita de Ruy Duarte de Carvalho são híbridos, se amalgamam entre especular e intrusiva. Porém, as concepções da autoficção especular são mais interessantes para nossa reflexão.

Como supracitado, o narrador, além de se reconhecer como próprio autor do livro, encena a elaboração da ficção, a escrita do livro, provocando o fenômeno de duplicação mencionado por Colonna. Nos estudos sobre autoficção fala-se sobre a proximidade da narrativa autoficcional com a realidade e com o autor (sujeito), porém, Klinger sugere que o que definiria o gênero seriam as tensões e questionamentos desse real/pessoa do autor e dessa figura/assinatura do autor. Ruy Duarte de Carvalho transgredir as fronteiras entre sujeito real e o autor, valendo-se do recurso metanarrativo, e se autoficcionaliza, como é possível notar neste trecho de *Os papéis*:

Será da minha ação enquanto personagem, assim, que resulta essa outra estória que é, afinal, a da minha elaboração da própria estória do Galvão. Vou ter que *Contar-me*, tratar-me, pois, enquanto personagem dessa se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais



necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o estória. (CARVALHO, 2007, p. 36; grifo do autor)

A encenação da escrita e a diluição das fronteiras escritor autor X narrador-personagem e ficção X realidade, apresentadas no trecho acima, portanto, contribuiriam para esses questionamentos próprios das escritas de si. Sendo assim:

Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

*Os papéis do inglês*, de certa forma, não possui como elemento principal o mistério do suicídio do protagonista. Antes disso, podemos afirmar que a própria construção da narrativa ocupa a maior parte dos livros. A partir disso, conclui-se que o romance consiste em uma metanarrativa repleta de intertextualidade, visto que o autor-narrador-personagem desnuda o próprio processo de escrita, mostrando pastiches e releituras de outros textos. Segundo o escritor angolano, a encenação da escrita seria uma estratégia da autoficção:

Autoficção é ... uma modalidade literária que ... recorre à ficcionalização da vida pessoal do autor. Enquanto o texto ... autobiográfico tenderia a tratar acontecimentos pessoais a coberto de personagens fictícias, a autoficção faria viver acontecimentos fictícios, 'ou pelo menos fantasmados', por personagens reais. Passagem do aspecto estático ao aspecto dinâmico da ficção. Em lugar de representação, apresentação. Quer dizer, se bem entendo, fidelidade ao presente, mais que ao passado. E presente é a obra, o texto a não tratar senão de si mesmo, 'narrando as condições da sua própria elaboração', exibindo a sua própria dissecação. (Ruy Duarte de Carvalho in Miceli, 2013, p. 91)

Da mesma forma, Klinger (2012, p. 51) afirma que a autoficção se assemelha à *performance*, entendida como o que “deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor” (Klinger, 2012, p. 50), visto que os dois conceitos manifestam uma escrita em construção (*work in progress*), “como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo de escrita” (p. 50). A encenação da escrita, portanto, seria correspondente, de certa forma, ao *work in progress*, já que o leitor acompanha o progresso da escrita do autor-narrador. O narrador coloca explícitos os procedimentos de construção narrativa, bem como elementos que boicotam o efeito de revestimento de realidade, como citações, notícias etc.

O autor-narrador-personagem, além de se reconhecer como próprio autor do livro, encena a elaboração da ficção. Klinger entende que autoficção seria menos uma corrosão da verossimilhança do texto e mais um “questionamento das noções de *verdade* e *sujeito*” (KLINGER, 2012, p. 42). Nos estudos de autoficção fala-se sobre a proximidade da narrativa autoficcional com a realidade e com o autor (sujeito), porém, Klinger sugere que o que definiria o gênero seriam as tensões e questionamentos desse real e dessa figura do autor.

Em síntese, *Os papéis do inglês* reveste-se de vestimentas falseadas do real, que não passam de ilusão e excesso, perturbando a ordem do texto e da própria ideia de real, promovendo um pacto de leitura “indecidível”, ambíguo, visto que se faz na e por meio da ficção e da autobiografia, situando-se em um espaço do “entre”. O que nos direciona para o foco narrativo, pois aquele que narra configura-se como autor-narrador-personagem por assumir, concomitantemente, funções de: autor, já que ele cria, investiga, inventa e organiza uma história; narrador, pois conta, em primeira pessoa, acontecimentos tanto da história dos personagens como de sua própria história; e, por fim, assume função de personagem ao se ficcionalizar nas narrativas. Além do pacto ambíguo de leitura e do narrador em primeira pessoa, destacam-se, particularmente, a encenação da escrita e o reflexo do autor-narrador na personagem principal. A primeira remete à construção da narrativa a olhos nus, isto é, às vistas do leitor, figurando uma narrativa em progresso. Este recurso permite que o leitor visualize a segunda característica da autoficção destacada, a narrativa especular, na qual o autor-narrador se perde e se encontra no outro (personagem), contribuindo para a possível confusão do leitor, que se perde entre Perkins e Ruy Duarte de Carvalho.

## Referências

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os papéis do inglês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COLONNA, Vicent. In Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte :Ed. UFMG, 2008.

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

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

\_\_\_\_\_. “Roland Barthes: Da morte do autor ao seu retorno”. Revista Criação & Crítica, v. 12, p. 182-194, 2014.

GASPARINI, Philippe. “Autoficção é nome de quê?”. In: Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte :Ed. UFMG, 2015.

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

LEITE, Ligia Chiappini. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte :Ed. UFMG, 2008.

MAN, Paul de. « Autobiography as de-facement ». MLN, v. 94, nº 5, *Comparative Literature*, dez. 1979, pp. 919-30. « Autobiografia como des-figuração ». Tradução de Joca Wolf. Revisão de Idelber Avelar. Sopro 71. Maio de 2012. Disponível em [www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#V8MrvNQLQA](http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#V8MrvNQLQA) Acesso 28/08/2017.

MICELI, Sonia. *Contar para vivê-lo, viver para cumpri-lo: autocolocação e construção do livro na trilogia ficcional de Ruy Duarte de Carvalho*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de Lisboa, 2011; orientação de Clara Rowland.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In *Uma literatura nos trópicos* – Ensaios sobre dependência cultural. Rocco: Rio de Janeiro, 2000.

\_\_\_\_\_. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura. Rememorações/comemorações. n. 18. Jul/dez 2008. p. 173-179.