

AUTOFICÇÃO E ALTERIDADE: O DESDOBRAMENTO AUTOFICCIONAL EM O OITAVO SELO – QUASE-ROMANCE, DE HELOÍSA SEIXAS

Andrea Czarnobay Perrot
Universidade Federal de Pelotas – UFPel
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS

Resumo: A partir das ideias de alguns dos principais teóricos da autoficção, este trabalho pretende abordar a obra *O oitavo selo – quase-romance*, de Heloísa Seixas, sob este viés e o da alteridade, na perspectiva de que o jogo autoficcional instaurado na obra abarca o processo de alteridade vivido pelos personagens em questão, Ruy Castro e Heloísa Seixas, marido e mulher, personagem e narrador. A partir de trechos da obra literária, esse “amalgama” entre eles será demonstrado e analisado, revelando um tipo peculiar de narrativa autoficcional, denominado, neste trabalho, de desdobramento autoficcional.

Palavras-chave: Autoficção. Alteridade. Desdobramento autoficcional. Literatura brasileira contemporânea.

AUTOFICTION AND OTHERNESS: THE AUTOFICTIONAL UNFOLDING IN O OITAVO SELO – QUASE-ROMANCE, BY HELOÍSA SEIXAS

Abstract: Based on the ideas of some of the main theorists of autofiction, this work intends to approach Heloísa Seixas' *O oitavo selo – quase-romance*, under this bias and that of otherness, in the perspective that the autofictional game established in the work process of otherness lived by the characters in question, Ruy Castro and Heloísa Seixas, husband and wife, character and narrator. From the excerpts of the literary work, this “amalgam” between them will be demonstrated and analyzed, revealing a peculiar kind of autofictional narrative, called, in this work, autofictional unfolding.

Keywords: Autofiction; Otherness; Autofictional unfolding; Brazilian's contemporary literature.

“Tudo aqui deve ser considerado como dito por um personagem de romance” (*Roland Barthes por Roland Barthes*)

1. Ambientação

Neologismo surgido em 1977 na obra *Fils*, de Serge Doubrovsky, o termo autoficção passou a ser considerado gênero literário na contemporaneidade, suscitando inúmeros debates, pois definir autoficção é, atual e inevitavelmente, questionar os limites entre fato e ficção. Uma alternativa seria considerá-la uma forma de escrita autobiográfica pós-moderna, que se utiliza da linguagem e da estrutura romanesca para a construção de uma narrativa com características autobiográficas, a qual pertenceria, portanto, ao campo artístico. Outra maneira de defini-la seria relacioná-la à presença textual do autor na obra de ficção, mormente das vezes por meio da identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Esta última não circunscreveria a ocorrência do gênero à pós-modernidade, como a primeira.

Em *O oitavo selo – quase-romance*, Heloísa Seixas narra a trajetória de seu marido, o também escritor Ruy Castro, desde menino, quando presenciou a morte da irmã mais nova, passando pela juventude e chegando à idade madura, quando eles se conhecem e passam a viver juntos. A narrativa destaca a ocorrência sucessiva de problemas de saúde dele no período da maturidade – para cada problema, é designado um ‘selo’, daí o título. Pela leitura, percebemos a presença textual do autor na obra de ficção por meio da identidade entre autor/narrador/personagem: a autora, o narrador e a *mulher* designam uma mesma pessoa, Heloísa.

O fato inovador da estrutura do “quase-romance” seria a ocorrência do que denominaremos aqui um **desdobramento autoficcional**, cuja definição muito se assemelha à de “autoficção especular”, cunhada por Vincent Colonna, para quem, nesse caso, “o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que esteja presente em algum canto da obra”¹. A diferença, entretanto, está no papel fundamental de Heloísa na narrativa: ela não é apenas uma silhueta, ela também narra sua história ao lado de Ruy.

¹ COLONNA, 2014, p. 53.

Heloísa é a autora, a narradora e uma personagem secundária da narrativa, não a principal, que é Ruy, seu marido. Ela reconta a história de Ruy, identificando-o ora como *o menino*, ora como *o homem*. Ela mesma se autorreferencia como *a mulher*. Em certas passagens da narrativa, entretanto, eles aparecem nomeados como Ruy e Heloísa, em parágrafos recuados do texto, escritos em fonte diferente, como se estivessem dando depoimentos a um suposto biógrafo de Ruy (reconhecido justamente por escrever biografias de famosos como Néelson Rodrigues – *O Anjo Pornográfico* – e Carmen Miranda – *Carmen: uma biografia*), como no trecho a seguir, onde o narrador nos relata parte da vida do menino em que ele tenta se refugiar em um espaço/tempo que lhe trouxesse prazer em meio à dor de perder a irmã tão cedo:

Em algum momento, o menino escapou. Fugiu, embarcou para um lugar acolhedor, reconhecível, um lugar de prazer.

[...]

Heloísa – Ruy não fala muito no assunto. Eu é que fico pensando: ele era menino, e mais velho. É natural que, aos onze anos, tivesse um sentimento protetor em relação à irmã, dois anos mais nova. Talvez tenha surgido dentro dele a impressão de ter falhado, de não ter conseguido impedir a morte dela, não sei.²

Note-se que o narrador fala em *o menino*, fase de vida em que Heloísa ainda não havia conhecido Ruy. Isso mostra-se, também, na fala da própria Heloísa, referindo-se a Ruy-menino e dizendo que “fica pensando” que “talvez tenha surgido dentro dele a impressão de ter falhado” com a irmã, que morrera no período de infância de nosso personagem. São lacunas as quais, provavelmente, foram preenchidas pela autora com matéria ficcional.

Uma possibilidade de leitura da obra passa, então, pelos conceitos de autoficção, *mélange* entre real e ficcional, e de alteridade, vista a construção de Heloísa andar junto à construção de Ruy – e vice-versa –, o que será demonstrado via análise do texto literário.

2. Autoficção

Quem se debruça sobre a teoria da autoficção depara-se, inicialmente, com dois nomes: Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky. O primeiro, teórico da autobiografia, gênero que dá origem à autoficção; o segundo, criador do

² SEIXAS, 2014, p. 21 e 26, *PRIMEIRO SELO – SANGUE*.

neologismo que viria a designar as narrativas onde autobiografia e ficção se fundem e que, antes de Doubrovsky, ocupavam uma das casas vazias do quadro de pactos de leitura de Lejeune, sem serem nomeadas. No caso, a casa vazia seria preenchida por narrativas nas quais o pacto autobiográfico e o pacto romanesco fizessem parte do contrato de leitura da obra simultaneamente, o que não havia acontecido ainda, em literatura, para ele:

Em cada casa inscrevi o efeito produzido. Há duas casas 'cegas' que correspondem a casos 'excluídos por definição'. Cego estava eu. Primeiro porque salta aos olhos que o quadro está malfeito. Para cada eixo, propus uma alternativa (romanesco/autobiográfico para o pacto; diferente/semelhante para o nome). 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.³

Já Doubrovsky assim definiu a autoficção, quando da criação do então neologismo:

Autobiografia? Não. Este é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, ao fim de sua vida e em bom estilo. **Ficção de eventos e de fatos estritamente reais**; se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, **sem a sabedoria e sem a sintaxe do romance, tradicional ou novo.**⁴

É da escrita desses dois nomes, portanto, que partirá a teoria sobre a autoficção, gênero⁵ híbrido que foi assim nomeado a partir da década de 1970 do século XX. Posteriormente, várias obras⁶ anteriores à de Serge, sobretudo da literatura francesa, foram classificadas como autoficcionais, por serem escritas pessoais⁷ mescladas à ficção – a obra autobiográfica de Jean-Jacques Rousseau⁸ é tomada como uma das pioneiras desse tipo de escrita pessoal.

³ LEJEUNE, 2008, p. 58.

⁴ DOUBROVSKY, 1977, quarta capa, grifos meus.

⁵ Jacques Lecarme é o primeiro teórico a falar em autoficção como um novo gênero. Vide LECARME, Jacques. *Autoficção: um mau gênero?* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

⁶ Para conhecimento de algumas dessas obras, vide artigo de Vincent Colonna, 'Tipologia da autoficção' (In: NORONHA, 2014).

⁷ Sobre escritas pessoais, vide CLERC, Thomas. *Les écrits personnels*. Paris: Hachette, 2001. Nesse livro, Clerc reserva um subcapítulo à autoficção, intitulado *Autobiographie + fiction = autofiction*.

⁸ Jean Starobinski, em sua obra *La Transparence et l'obstacle*, considera a obra autobiográfica de Jean-Jacques Rousseau precursora da modernidade literária (RÉGNIER, 2008, p.33, tradução minha). *O Pacto Autobiográfico* de Philippe Lejeune tem, por subtítulo, 'de Rousseau à Internet'.

Segundo outro teórico francês, Philippe Gasparini, em uma obra autoficcional o leitor sempre fica com a dúvida: “é o autor que reconta a sua vida ou o personagem fictício?”⁹. Dessa forma, as obras autoficcionais têm dupla recepção: ora ficcional ora autobiográfica, daí a permanente ambiguidade a caracterizá-las. Para o teórico, a autoficção traz ao presente um questionamento tanto das noções de verdade quanto da identidade real do sujeito, pautas concernentes à pós-modernidade.

Adiante, Gasparini tomou emprestado de Arnaud Schmitt¹⁰ (2007) o termo *autonarração* para designar não um gênero, mas a forma contemporânea de um arquiênero, o qual denomina ‘espaço autobiográfico’¹¹:

Essa noção não substituiria a autoficção, mas a englobaria, permitindo assim retornar ao neologismo dubrovskyano com coerência semântica, já que composto por *ficção*, o que indica claramente que um certo número de elementos da autonarrativa foram imaginados ou reelaborados pelo autor, presente na obra literária.¹²

Já Vincent Colonna define autoficção como ‘obra literária pela qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, mantendo sua identidade real’¹³. Nesse caso, a chave para a leitura de uma obra de autoficção é, como o próprio nome designa, a ficcionalização de si. O nome real é mantido, a existência é romanceada.

Será Colonna o teórico que avançará no estudo da autoficção em direção a compor uma tipologia. Como dito no início deste texto, a categoria “autoficção especular” seria a mais apropriada, dentre as definidas por ele, para caracterizar o livro de Heloísa Seixas, por tratar-se de um autor/narrador/personagem secundário. Para nós, entretanto, um termo bastante esclarecedor e que caracterizaria também *O Oitavo Selo – quase-romance* seria **desdobramento autoficcional**, uma vez que daria conta do fato de a autora estar contando não sua vida, mas a vida de seu marido, narrando épocas em que ainda não participava da vida de Ruy e, ao mesmo tempo, fazendo parte da vida

⁹ GASPARINI, 2004, p. 9.

¹⁰ SCHMITT Arnaud. “La perspective de l'autonarration”. *Poétique*, 149, 2007.

¹¹ Gasparini propõe a utilização de três termos diferentes para tratar do “espaço autobiográfico” contemporâneo no campo da teoria literária: autofabulação, autoficção e autobiografia (ou autonarração).

¹² GASPARINI, 2008, p. 312-313.

¹³ COLONNA, 1989, p.390.

dele ativamente na maior parte da história. Não é somente a vida de Ruy que é narrada, mas a de Heloísa também, daí o **desdobramento**.

2. Alteridade e linguagem

A alteridade baseia-se principalmente na linguagem, a qual media nossa relação com o outro e, por consequência, com o mundo. Narrativas (auto)biográficas são constituídas principalmente pelas relações que estabelecem-se entre o eu e o(s) outro(s). O discurso cria o eu e o outro, constrói a imagem do eu para o outro, e o contrário também é verdadeiro.

A alteridade, portanto, manifesta num discurso/linguagem particulares, precisa ser “lida”:

Muitas vezes estamos convencidos de que uma leitura da alteridade é mais válida que outra e, dependendo de visões pré-concebidas, aceitamos, excluimos ou toleramos o outro. A complexidade de nossa relação com o outro passa ainda pela questão de que existem inúmeros *outros*, e que nossa relação com cada um é diferente, em face de nossas localizações e relações de poder.¹⁴

Em *O oitavo selo – quase-romance*, temos um processo de alteridade sendo-nos apresentado ao longo da narrativa. *A mulher e o homem* (personagens) estão sempre em interação, e quando são referidos como Heloísa e Ruy, marido e mulher na vida real, proferem discursos externos à narrativa, mas complementares aos discursos internos à mesma. O trecho a seguir assim o demonstra:

Estavam no boxe da emergência havia quase duas horas quando o médico entrou, muito sério. Era bem jovem. Parecia sem graça, a ponto de pedir desculpas. Os dois se viraram e olharam para ele, rindo. Leves, descontraídos. E ouviram, em silêncio incrédulo, o médico proferir uma frase que não se encaixava no real, uma frase alienígena, expelida de um planeta distante, cinzento, varrido por ventos intergalácticos, por explosões solares, não de nosso sol, quente e acolhedor, mas de uma estrela muito maior, desconhecida e voraz.
Não há dúvida. O quadro é de enfarte.
O raio.

¹⁴ THIÉL, 2006, p. 798.

Heloísa – Ele vinha trabalhando demais, é verdade, mas dava a impressão de que tudo o que fazia, os livros que planejava ou começava, eram artifícios, uma forma de driblar a morte. Parecia acreditar que, enquanto tivesse um livro por terminar, não poderia, de forma alguma, morrer. Então, a notícia daquele enfarte me soou como uma traição. Foi como se Sherazade fosse vítima de sua própria história.¹⁵

Heloísa acredita que, após problemas com álcool e drogas e um câncer na língua, não era provável que outro problema de saúde aparecesse, mas apareceu. Ruy tinha sofrido um enfarte. E ela sentiu-se traída, pois havia um acordo tácito entre Ruy e a vida, por assim dizer, que o impedia de morrer enquanto estivesse trabalhando, envolvido em algum projeto. Admite, contudo, que ele estava trabalhando demais, e que isso talvez tenha provocado duas situações bem distintas: um quadro de enfarte iminente e, ao mesmo tempo, uma crença de que nada poderia lhe acontecer. É Heloísa narrando a vida de Ruy, a dela e a de ambos.

Os conceitos, os critérios e a linguagem que utilizamos para ler/traduzir o outro são permeados por posicionamentos políticos, econômicos, socioculturais. Não há discurso neutro, já que não há neutralidade em nossa relação com o mundo (com o outro) nem temos um olhar não-situado (ele sempre partirá de algum lugar), e dessa forma construímos nossa relação com a alteridade.

Para participarmos de processos de alteridade, há que se vivenciar transformações, há que se negociar significados e há que se dar atenção à linguagem. Em literatura, especificamente em *O Oitavo Selo*, esse processo é muito fácil de se verificar na relação estabelecida entre Ruy, Heloísa e o mundo “lá fora”. Os dois personagens constituem, eles próprios, juntos, um “mundo”, e lidam com outro mundo, o de fora da relação que construíram para si.

Há uma espécie de amálgama entre eles, entre Heloísa e Ruy, entre a *mulher* e o *homem*, entre o *menino* e a narradora-autora, já anunciado no *Prólogo*:

E, enquanto o fazia, [a mulher] compreendeu, em um segundo de lucidez, que a salvação não estava só na palavra, como fora para Sherazade. Não, para eles a palavra era parte, não o todo, a palavra era o meio, não o fim, apenas um elemento poderoso, mas não o único, na luta para vencer o medo, afastar a morte – a

¹⁵ SEIXAS, 2014, p. 139, QUINTO SELO – CORAÇÃO.

morte que vinha rondando aquele homem sob diversas roupagens, com tantos diferentes disfarces. Por trás da palavra, haveria sempre uma outra força, pedindo que eles seguissem em frente, que não desistissem nunca. E essa força era o prazer.¹⁶

A alteridade, no caso, se manifesta (1) quando Ruy/o *homem* aparece e participa da construção da personalidade de Heloísa/a *mulher*, colocando em evidência a presença do escritor na vida da personagem secundária e (2) quando Heloísa/narrador/a *mulher* surge na mesma função, participando ativamente da formação da personalidade de Ruy/o *homem*, não nos esquecendo do fato de que ambos são escritores:

Heloísa – Facas, agulhas, carne viva. Ruy sofria. Mas passava o dia escrevendo, horas e horas, como se assim estivesse dentro de uma redoma, a salvo de todo mal. Não havia cansaço, nem dor. Era como se ele fosse só um cérebro, usando aquele corpo alquebrado para se manifestar. O corpo era seu cavalo.

Ruy – Eu estava exatamente no que seria a página 89 do livro (*Carmen – uma biografia*) quando recebi o diagnóstico de câncer na base da língua. Era o quinto capítulo. Tudo o que foi escrito dali para a frente, todas as quase quinhentas páginas seguintes foram feitas durante o tratamento. Eu tinha de conseguir. Não podia decepcionar a Carmen.

Escrever. Escrever para não perder a sanidade, para não morrer. Afinal, não fora assim que acontecera com ela própria, desde o princípio? A mulher sabia. Quantas vezes já não confessara – um pouco constrangida, é verdade – que tinha começado a escrever por um ato de covardia, não de coragem? Pelo medo puro e simples de morrer se não o fizesse? Aquele mundo de histórias, que eu me contava desde criança, tornara-se tão denso, tão compacto, que eu tinha certeza de que estava a ponto de se solidificar e me matar, como um câncer. Então, cortei a carne e deixei correr a estranha seiva.
A mulher sabia.¹⁷

O que acontece na narrativa é que ambos interferem fortemente na vida do outro. Os sucessos dos tratamentos de saúde a que Ruy se submete são, em parte, devidos à presença firme e marcante de Heloísa em sua vida. Eles são, ao mesmo tempo, um e outro, e os dois. A escrita os une, e no trecho acima percebemos que a ideia da doença – o câncer – também diz respeito a Heloísa, não somente a Ruy.

¹⁶ SEIXAS, 2014, p. 15, Prólogo.

¹⁷ SEIXAS, 2014, p. 119, *QUARTO SELO – LÍNGUA*.

4. O oitavo selo – quase-romance: desdobramento autoficcional

O personagem principal do *quase-romance* é o escritor Ruy Castro, marido de Heloísa Seixas, a autora-narradora do livro. Eles aparecem, portanto, como personagens da história. A estrutura narrativa, porém, é bastante peculiar: tanto Ruy quanto Heloísa aparecem como eles mesmos e também como o *homem/o menino* e a *mulher*. As vezes em que são assim nomeados são as em que aparecem narrados em terceira pessoa, por um narrador sem nome próprio, mas identificado com Heloísa/a *mulher*.

A mulher notou que a respiração dele estava entrecortada, difícil.
Você quer que eu chame a enfermeira?
Não, já vou melhorar – disse o homem.
E desligou a televisão.

Heloísa – Depois que saiu do hospital, Ruy teve de voltar diariamente ao consultório do médico para fazer punções, porque, com o sistema linfático comprometido, o líquido tornava a se acumular em torno da cicatriz, inchando o pescoço e o rosto, que ficava deformado. Houve dia em que ele teve de ir duas vezes ao consultório, porque, poucas horas depois da punção, o inchaço já tinha voltado. E, enquanto tudo isso acontecia, continuava escrevendo. Foi assim que escreveu os doze capítulos de *Carmen* que ainda faltavam.

A mulher estava trabalhando quando o telefone tocou.
Era ele.
Acabei.¹⁸

Essa passagem, como muitas outras do livro, mostra bem o jogo autoficcional em ação. Temos nela a presença d'*a mulher*, d'*o homem*, de Heloísa e de Ruy. O que é fato e o que é ficção? O que pertence ao passado (tempo preponderante numa biografia) e ao presente? Quem, na verdade, conta a história: a *mulher*, o *homem*, Heloísa, Ruy? Esses questionamentos são inerentes à natureza híbrida e ambígua do texto autoficcional. Tal estrutura permite que a autoficção seja tomada como baliza da constituição/construção da obra, além de fazer sobressair um contínuo processo de alteridade, reconhecido pelo leitor nas relações Heloísa-Ruy, o *homem-a mulher*, narrador-o *menino*.

Note-se que, como já mencionado, a união entre os dois ocorre numa idade madura, o que significa que Heloísa, apesar de contar com os depoimentos de Ruy para narrar sua vida, não participa da fase o *menino* dele. Abre-se, assim,

¹⁸ SEIXAS, 2014, p. 125, *QUARTO SELO – LÍNGUA*.

uma brecha para a ficcionalização, não de si, como numa autoficção *padrão*, mas do outro, em que a autora-narradora-personagem se inclui:

Era estranho, para o menino, pensar que a irmã estava morta e que, ao mesmo tempo, o Brasil estava em campo, com Pelé, Didi, Bellini. O mundo existia e era colorido e alegre, um mundo como uma expansão das peladas que ele jogava no campinho, um mundo em que vestia a camisa do Flamengo – com um número 10 às costas, o 10 de Dida – e andava de bicicleta, onde havia uma estante cheia de livros e gibis, um cinema na porta de casa para assistir a um filme por dia, os filmes sérios, sobre os quais escrevia a máquina nas fichas.¹⁹

A narradora entra na mente do Ruy-menino, pensa com ele, sente com ele, rememora e reelabora com ele a infância, e uma parte sofrida dela, a morte da irmã mais nova e a constatação de que o mundo continua, a vida continua, ele, Ruy-menino, continua.

O desdobramento autoficcional permite a ficcionalização do outro, em lugar da ficcionalização de si, como linha de ação principal da obra. A autora/narradora/personagem também transita entre o real e o ficcional enquanto narra sua vida ao mesmo tempo em que narra a vida de Ruy/*o menino/o homem*:

Olhou em torno, satisfeito. Seu espaço de prazer. Entre aquelas quatro paredes, nada de mau poderia lhe acontecer.

Heloísa – [...] Ele não fala. Mas, num Dia de Finados, fui com meu pai visitar o túmulo dos meus avós no Cemitério São João Batista, e Ruy me passou um pedaço de papel, que guardo até hoje na carteira. Era o número da sepultura da irmã dele. Fazia cinquenta anos que Ana Maria tinha morrido e Ruy nunca havia ido lá. Eu fui. Subi as escadas que ficam diante da aleia central e vão dar numa igreja. Depois, virei à direita e peguei uma escadaria muito íngreme, seguindo as instruções dadas pelo funcionário da administração. Achei o lugar. Fiquei parada diante daquele bloco de granito cinza-escuro, sem nenhuma identificação – nenhuma inscrição, nada. [...] E de repente me lembrei de uma coisa que me fez sorrir: como nasci no dia de Santa Ana, 26 de julho, minha avó queria que eu me chamasse Ana Maria.²⁰

Enquanto narra a vida do *menino*, Heloísa mescla à narrativa elementos não-ficcionais de sua própria vida, mostrando o amálgama que existe entre ela e Ruy, processo que perpassa todo o livro. É nesse sentido que mostra-se possível

¹⁹ SEIXAS, 2014, p. 33, *PRIMEIRO SELO – SANGUE*.

²⁰ SEIXAS, 2014, p. 26-7, *PRIMEIRO SELO – SANGUE*.

falarmos em **desdobramento autoficcional**, uma vez que biografia/autobiografia e ficção estão misturados tanto na narrativa que fala de Ruy/o *menino/o homem* quanto na narrativa que fala de Heloísa/a *mulher*.

5. Considerações finais

O conceito de autoficção, neologismo de Serge Doubrovsky, surgiu na década de 70 do século XX, na sua obra *Fils*. Desde então, passou a designar obras compostas por um misto de autobiografia e romance (ficção), tendo seu alcance estendido para antes do livro de Doubrovsky. Vários são os teóricos que se dedica(ra)m ao aprofundamento da questão, à existência de um novo gênero literário.

Na literatura brasileira contemporânea, o livro de Heloísa Seixas, *O oitavo selo – quase-romance*, enquadra-se no espectro de características de uma obra autoficcional, e mais: ao evidenciar, ao longo de toda a narrativa, o processo de alteridade vivido por Heloísa e Ruy, o *homem/a mulher*, narrador/o *menino*, apresenta-se como exemplo do que chamamos, neste trabalho, de **desdobramento autoficcional**.

O termo nomearia o fato de a autora estar contando não sua vida, já que ela não é a personagem principal do 'quase-romance', mas a vida de seu marido, narrando inclusive parte da infância de Ruy, quando ainda não o conhecia. Ao mesmo tempo, ela participa ativamente da vida dele durante a maior parte da narrativa. Não é somente a vida de Ruy que é narrada, mas a de Heloísa também, daí o **desdobramento**.

Referências

CLERC, Thomas. *Les écrits personnels*. Paris: Hachette, 2001

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

COLONNA, Vincent. *L'Autofiction. Essai sur La fictionnalisation de soien littérature*. Paris: EHESS, 1989.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

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

GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil, 2008.

LAOUYEN, Mounir. *L'autofiction: une reception problématique*. (s. d.) Disponível em: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>

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

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

SCHMITT, Arnaud. “La perspective de l'autonarration”. *Poétique*, nº149, 2007.

SEIXAS, Heloísa. *O oitavo selo – quase-romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

THIÉL Janice Cristine. *Aprender e apreender o outro: obra de leitura e tradução*. Disponível em: www.pucpr.edu.br/eventos/educere/educere2006/anaisEvento/docs/CI-072-TC.pdf.

Currículo abreviado da autora

Andrea Czarnobay Perrot é licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa (1998), mestre em Literatura Brasileira (2001) e doutora em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africana (2006) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou, em 2004, Estágio de Doutorado na Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle. É Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) desde 2010 e atualmente realiza estágio pós-doutoral na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) sob a supervisão da Prof. Dr. Maria Tereza Amodeo, cujo projeto intitula-se “Autoficção e alteridade na literatura brasileira contemporânea: teoria, apropriação e análise”, do qual originou-se este artigo.

Recebido em 20/11/2017.

Aprovado em 15/12/2017.