

## J. P. CUENCA E AS VERTIGENS DA REPRESENTAÇÃO NARRATIVA

Ana Paula Rocha de Souza\*  
Fernando de Mendonça\*\*

**RESUMO:** Em seu romance *Descobri que estava morto* (2016), o escritor João Paulo Cuenca combina e confunde as figuras do narrador, personagem e autor em uma identidade que compartilha com ele, Cuenca, o mesmo nome e passagens biográficas. O livro apresenta proposta que leva a outro nível o lado autoficcional da obra do autor, particularmente a expressa em sua produção de crônicas. Este artigo discute as definições do conceito-neologismo “autoficção” (DOUBROVSKY, 1977) e sua expressão no quarto romance de Cuenca.

**Palavras-chave:** Autoficção. Literatura brasileira contemporânea. João Paulo Cuenca. *Mise en abyme*.

### Introdução

Tendo em vista as discussões no campo da teoria literária levantadas sobre a significação do conceito-neologismo “autoficção” (FAEDRICH, 2015, p.47), introduzido no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa apenas em 2013 (HIDALGO, 2013, p. 219); e por conta de suas imprecisões teóricas e *misuses* (usos não de todo corretos, causando nebulosidade na interpretação do termo), nossa reflexão tem como um de seus objetivos norteadores apresentar as principais conceituações de autoficção para então debater a produção literária do escritor carioca João Paulo Cuenca, com foco em seu livro *Descobri que estava morto* (2016).

Para melhor esclarecer as vertigens narrativas presentes em *Descobri que estava morto*, esta pesquisa se atém também, ainda que não tão profundamente, aos livros anteriores de Cuenca, enfatizando características autoficcionais já presentes na escrita do autor antes mesmo da publicação do livro que é aqui com mais atenção analisado.

Pretende-se justificar a classificação do romance supracitado como autoficcional por meio de argumentos majoritariamente embasados na representação de si mesmo enquanto personagem-narrador que Cuenca constrói neste livro, mas não só. Também é abordado o amparo que paratextos como as produções audiovisuais e as performances do autor em eventos literários dão à recepção do Cuenca personagem-narrador por parte do público leitor. Destacam-se, ainda, os traços literários de cronista que reverberam nos romances do escritor estudado, traços estes que são defendidos como basilares para a inserção do Cuenca-autor enquanto personagem-narrador (cruzamento entre identidades muito comum na crônica brasileira). Além disso, é traçada relação direta entre as novas dinâmicas de consumo cultural

---

\* Graduanda em Letras Português/Inglês na Universidade Federal de Sergipe – DLES, São Cristóvão. Publicou o conto “Os mortos, o cão e a pedra” na coletânea Prêmio Off Flip de Literatura 2013. Com Rodrigo Belfort Gomes, publicou o artigo “A internacionalização e o ISF-UFS: princípios e aplicações”. Roteirizou e dirigiu o curta-metragem “Afogados” (2014), exibido no Canal Futura. Tem textos sobre literatura, música e cinema publicados no site sergipano de cultura *Bangalô Cult*.

E-mail: anarochoa.malungo@gmail.com

\*\* Professor Adjunto na Universidade Federal de Sergipe – DELI/PPGL (São Cristóvão). Romancista e pesquisador especializado na área de Intersemiose, especialmente na relação entre as linguagens literária e cinematográfica. Atualmente é membro integrante do GEFELIT (Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura / UFS), do NELI (Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose / UFPE), assim como coordenador do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos).

E-mail: nandodijesus@gmail.com

que as mídias digitais possibilitam – devido à expansão da internet –, com o crescente interesse na vida pessoal dos escritores, desse modo reconfigurando as escritas de si, dentre elas a produção autoficcional.

Para a realização deste texto, foi atualizada uma revisão bibliográfica com foco nos conceitos de autoficção e afins (biografema, ambiguidade e identidade onomástica), autoria como performance, *flâneur*, Geração 00 (literatura brasileira) e os usos de paratextos por escritores na era digital. Foram consultados artigos, livros, críticas, entrevistas e resenhas sobre a obra de João Paulo Cuenca, com maior atenção aos materiais que se referiam ao livro *Descobri que estava morto*, objeto principal a partir do qual as discussões são levantadas.

O terceiro grupo de leituras fundamentais foram os livros nos quais João Paulo Cuenca assina sozinho a autoria. Até o término da escrita deste trabalho integravam esta lista os romances *Corpo Presente* (Planeta, 2003), *O dia Mastroianni* (Agir, 2007), *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (Cia. Das Letras, 2010) e *Descobri que estava morto* (Tusquets, 2016), assim como a coletânea de crônicas *A última madrugada* (Leya, 2012).

### **Desdobramentos autofissionais na literatura contemporânea**

O termo “autoficção” foi cunhado em 1977 pelo escritor e crítico literário francês Serge Doubrovsky (1928-2017) para definir seu livro *Fils*. Publicado naquele mesmo ano, a obra nasceu “como exercício ficcional [...] em resposta à análise de Philippe Lejeune (1996, p.31) sobre a autobiografia” (AZEVEDO, 2008, p. 34-35), na qual Lejeune diz não haver exemplo de romance onde autor e personagem possuam o mesmo nome.

Algumas pesquisas apontam que, na realidade, Doubrovsky já se via às voltas com o termo desde 1973 (GRELL apud DIX, 2017, p. 69). Todavia, é somente com *Fils* que problematizaria definitivamente a questão do escritor contar eventos de sua própria vida, mas sem firmar compromisso com a veracidade total do narrado, ou seja, sem que o autor dê garantia de verdade em tudo que escreve.

Na década de 1960, Lejeune propôs o pacto autobiográfico. Ele é firmado, por exemplo, nas autobiografias e memórias, gêneros nos quais o leitor não espera que haja ficcionalização. Sobre a relação autoficção e pacto autobiográfico, Faedrich sintetiza que “O conceito dubrovskiano pretende ‘aliviar’ o autor do pacto autobiográfico” (2015, p. 47), o que em outras palavras significa que no autoficcional a verdade biográfica não é questão de importância para o autor diante de seu público leitor, e segundo Hywel Dix, o romance de Doubrovsky se compromete, simultaneamente, “[...] em narrar a verdade ao mesmo tempo em que também tematiza e problematiza o próprio conceito de verdade”<sup>1</sup> (2017, p. 70).

A autoficção faz parte do que ficou conhecido por “escritas de si”, grupo que engloba também as memórias, autobiografias, testemunhos, confissões, diários, romances autobiográficos e relatos. Pelo fato de as escritas de si contemplarem acontecimentos da vida do autor, por vezes há confusão no uso das classificações, como quando alternam o uso dos termos testemunho e autoficção, como se fossem sinônimos.

Para iniciar debate sobre as principais acepções do termo, é válida uma sucinta explanação sobre os usos que foram atribuídos por seu criador. Ao longo de sua vida, Doubrovsky usou o termo em três distintos sentidos: estilístico, sociológico e como desdobramento (subgênero) da autobiografia. Contudo, quanto a esta última acepção é preciso enfatizar melhor as diferenças, pois o mais interessante do termo dubrovskiano é a distinção que traça com a autobiografia e sua relação com o fato de que a vida particular dos

escritores se tornou assunto de interesse dos leitores, mesmo que Foucault tenha afirmado que a escrita é como “um ato de afastamento por parte do autor” (BEZERRA, 2013, p.187).

Melo Carvalho também distingue os significados de autoficção em três:

[...] como um outro nome para a ficção autobiográfica, algo tão antigo quanto o romance<sup>2</sup>; a partir da ideia nietzschiana de vida como fenômeno estético; como a [...] refutação da ideia de pacto autobiográfico por escritores teóricos franceses. (CARVALHO, 2017, p.1)

É preciso aqui abrir parênteses para uma diferença importante no que concerne os objetivos deste estudo: franceses e anglo-saxões (nomeadamente os ingleses, mas também os estadunidenses) concebem os termos para classificar ficção e não-ficção distintamente. Nos Estados Unidos, a tentativa de nomear mistos literários já existia mesmo antes da discussão levantada por *Fils*, como pode-se constatar pelo uso de termos como “romance semiautobiográfico” e “ficção autobiográfica”. Os franceses, por sua vez, tendem a uma maior rigidez nas categorizações. Exatamente por isso é possível conjecturar que um termo como autoficção só poderia ter surgido na França, onde a classificação de híbridos por nomenclaturas em si mesmas demasiado paradoxais, como as citadas acima e utilizadas nos EUA, fariam bem menos sentido em comparação ao conceito-neologismo de Doubrovsky.

Desde o primeiro romance declaradamente autoficcional de Doubrovsky, as discussões em torno de quais características validariam uma obra a ser classificada ou não como autoficcional, já resultaram em inúmeros artigos e livros, no entanto sem apagar de vez as dúvidas suscitadas por esta possibilidade de escrita. Este artigo pretende alargar as discussões, uma vez que sanar o problema da definição de autoficção é impossível: a arte das letras o transmuta e amplifica em suas práticas.

A ambiguidade deste verbete, sugerindo a junção entre uma escrita sobre si mesmo (auto) e a criação literária (ficção), a princípio deveria se opor à autobiografia. Contudo, há teóricos que categorizam a autoficção como desdobramento da autobiografia, aproximando-a, assim, mais de seu prefixo do que do seu caráter irreal. O próprio Doubrovsky chegou a conceituar seu neologismo a partir das brechas da autobiografia, como visto anteriormente.

Além das disputas entre realidade e ficção que têm campo em obras autofissionais, o debate sobre a relevância do autor diante da relevância – e possível autonomia – do texto em si mesmo, são questionamentos incontornáveis quando intenta-se conceituar o termo autoficção. Bezerra (2013, p.186) ressalta que é com a Renascença (entre os séculos XIV e XVI), período de renovação na visão do lugar do indivíduo no mundo, que a questão da autoria dos textos literários surge. A autora segue afirmando que na década de 1960 ocorre uma mudança “que evidencia uma crítica do sujeito e a consequente descentralização da figura autoral” (ibidem). É justamente neste período – décadas de 1950/60 – que o “autorcentrismo”, maturado na era pós-renascentista, perde força como consequência, em parte, dos trabalhos de importantíssimos teóricos como Michel Foucault e Roland Barthes.

Num movimento que aparenta ser cíclico, a figura do autor retorna ostensivamente aos palcos no final da década de 1990, devido ao surgimento de novas maneiras de se travar contato com a literatura e com quem a escreve. Apesar das discussões relativas à propriedade intelectual de obras artísticas na era da conexão em redes, as possibilidades surgidas com a difusão da internet ressaltaram a questão do autor enquanto alguém que performa a autoria. Ampliou-se o alcance de textos de autores iniciantes por meio de um maior número de resenhas e críticas, entrevistas e dos próprios textos dos autores, agora passíveis de

publicação/consumo por meio de blogs e sites. Passou a ser possível acompanhar a vida pessoal do jovem escritor, assíduo usuário do espaço que lhe é concedido na televisão, mídia impressa e, de modo diário, nas redes sociais.

Foi também na década de 1990 que o professor de literatura Jacques Lecarme propôs o termo “pacto autoficcional” para diferenciá-lo do “pacto autobiográfico”. No quadro abaixo pode-se comparar as diferenças fundamentais entre os dois.

Pacto autoficcional	Pacto autobiográfico
Movimento do texto para a vida	Movimento da vida para o texto
Ambiguidade referencial	“É tudo verdade”
Reconhecimento por parte do autor de sua presença no texto	Tentativas de ocultamento do autor de sua presença no texto

**Fonte: Autor, 2019.**

É preciso esclarecer que há níveis de ficcionalização da própria vida mesmo em obras autobiográficas, com a frequente omissão de passagens julgadas pelo autobiografado como vergonhosas ou o destaque de episódios de maneira não de todo fiel à realidade. Porém, nestas obras, autor e leitor firmam pacto para que tudo ali presente seja considerado verdade do jeito que é descrito, do contrário, o narrado não teria valor como autobiografia. Há ainda que enfatizar um aspecto básico das autobiografias antes da década de 1970, o de que os retratados eram, em sua maioria, personalidades de alguma projeção pública anterior, como celebridades, políticos e intelectuais. O interesse pela vida particular de pessoas comuns era ínfimo no que tange à produção de autobiografias.

A geração de escritores brasileiros debutantes já dentro dessa nova dinâmica onde o pacto autoficcional liberta-os para recriar suas próprias vidas e onde publicar um livro físico é uma dentre as várias possibilidades de mostrar-se escritor, viu sua imagem enquanto autor obter mais visibilidade por meio, também, da participação em eventos literários (pode-se afirmar, sem erro, espetáculos) no país e fora dele. A autoria como performance ou, em outras palavras, o autor enquanto *personagem-público* vem reverberando nos produtos literários desses escritores, sendo claros exemplos disso Ricardo Lísias e João Paulo Cuenca. Este último, além de romancista e contista, é também cronista e realizador audiovisual.

Por aproveitar-se artisticamente do alcance de si mesmo como o personagem-Cuenca em diferentes formatos, o escritor carioca torna-se interessante objeto para a análise do que chamar-se-á aqui “vertigens narrativas”, perspectiva com forte apelo à intermedialidade e ao metadiscorso sobre o fazer literário. Em *Descobri que estava morto*, Cuenca deu luz a uma história centrada no entrecruzamento autor-personagem-narrador com um protagonista que compartilha consigo o nome (identidade onomástica) e a vida.

Como ver-se-á a seguir, a dificuldade em determinar *o que e quão* real é a realidade dos biografemas<sup>3</sup> inseridos num livro cuja história tem base na unidade entre autoria e personagem-narrador é o que mais distancia a autoficção das outras modalidades de escritas de si. Ao mesmo tempo e curiosamente, é esta a particularidade causadora das imprecisões teóricas que envolvem a utilização do termo.

Ainda que Doubrovsky seja o criador do neologismo autoficção, seu *Fils* não foi o primeiro romance no qual um escritor investiu no jogo de relacionar passagens de sua própria vida com trechos ficcionais na escrita de um romance. A título de breve exemplo, é de conhecimento que Marcel Proust não só se inspirou, mas também incluiu passagens mais ou

menos fidedignas de sua própria vida em sua narrativa mais famosa, *Em busca do tempo perdido*, dividida em sete partes que foram publicadas entre 1913 e 1927.

O ítalo-americano John Fante, nome muito relacionado aos primórdios do Movimento Beatnik, é outro escritor cujas obras são de fácil analogia com sua vida pessoal. Tendo enfrentado dificuldades financeiras no início de sua carreira como ficcionista, Fante criou o alter ego Arturo Bandini, protagonista de seu livro de estreia, *Espere a primavera, Bandini* (1938) e do mais conhecido, *Pergunte ao pó* (1939), além de figurar em alguns outros romances. Bandini é ele também um aspirante a escritor de família italiana pobre que tenta viver em meio às adversidades de Los Angeles, cidade para a qual Fante se mudou na ânsia de conseguir engatar sua carreira.

A respeito de algo nebulosamente autoficcional antes da autoficção, Fontoura concluiu que “O modo como [o] autor aparece em suas obras muda a cada geração e acompanha, entre outros fatores, a visão vigente das noções filosóficas de sujeito, verdade e identidade” (FONTOURA, 2014, p. 4). A década de 1970, portanto, teria aberto espaço para posicionar os holofotes sobre o autor enquanto criação de si mesmo, num movimento que seria impossível na década anterior, atravessada de ponta a ponta por ideais comunitários. À década do coletivo seguiu-se a do individualismo cínico.

A pergunta que fica então, é: já que a autoficção nascida com Doubrovsky não foi a primeira aparição de passagens da vida pessoal dos escritores (os biografemas, como definiu Barthes) por suas próprias obras literárias, o que afinal ela possui de inovadora no que tange às escritas de si? Segundo a professora Luciene Almeida de Azevedo:

o que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído. (AZEVEDO, 2008, p. 37).

Esta “referencialidade pragmática, exterior ao texto” da qual fala Azevedo pode ser não dificilmente interpretada como a intermedialidade da figura do escritor por meio da difusão de paratextos autoficcionais. Ele perambula falando de si mesmo e de sua escrita em diferentes mídias, dessa forma potencializando a sua “chegada” ao leitor, além de espalhar nacos sobre seu cotidiano de viagens, suas opiniões e lembranças de seu passado. Essa é uma das raras características comuns ao que convencionou-se nomear Geração 00, ou seja, o grupo de escritores surgidos no Brasil no rastro dos anos 2000. Essa quase exigência de exposição passa também pela reestruturação do mercado editorial brasileiro e mundial, reação à dispersão de leitores para outras opções de entretenimento, muitas delas ligadas ao audiovisual (à imagem), além da leitura de livros digitais que podem ser gratuitamente baixados. Para que a venda do livro físico aconteça, é preciso que o autor se engaje na propaganda: sua performance constante se torna algo de certa maneira vital para um alcance de vendas mais imediato.

### **Geração 00 e o realismo em crise**

As décadas de 1980 e 1990 colocaram nas prateleiras brasileiras inúmeros livros que abordavam experiências pessoais de sobreviventes das ditaduras instauradas nos países sul-

americanos nas décadas de 1960 e 1970. Alguns deles são mais obviamente testemunhais do que ficcionais, caso de *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares. Outros, como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (publicado em 1979, mas que está dentro da lógica da “abertura política” possível de 1980 em diante) possui certos traços romanescos, contudo, intenta ser compreendido como verdadeiro no que apresenta enquanto relato do militante de esquerda que Gabeira foi. Além desses testemunhos de anos ditatoriais, viu-se também grandes sucessos comerciais de autobiografias como *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva, à época com pouco mais de vinte anos de idade; e o estrondoso romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, que possui traços autobiográficos, e *Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella, que também possui traços de reportagem.

Foram citados acima apenas os exemplos mais conhecidos de livros que guardam característica comum nas décadas de 1980/90 no mercado editorial brasileiro de títulos fora do espectro técnico, religioso, de autoajuda ou didático: havia um apelo muito grande de histórias embebidas no realismo triste do Brasil e de seu povo. Após vinte e um anos de censura, o leitor ansiava por poder encontrar a *realidade* no papel, sem tantos filtros.

Com a virada do século, agarrar-se ao realismo na literatura brasileira não soava mais tão original e urgente. A heterogeneidade na produção, com escritores não há muito saídos da adolescência publicando prosa em blogs pessoais e encorpando um pequeno, mas interessado, grupo de leitores, deu espaço para a centralização em narrar a partir de suas experiências<sup>4</sup>, deixando isso claro como intenção em seus textos. Se há heterogeneidade nas propostas estéticas – nada perto de uma unidade como presenciou-se em movimentos literários como o Romantismo e o Modernismo –, a homogeneidade na origem dos escritores que recebem, nesta época, mais atenção da mídia é nítida. Os estreantes são majoritariamente jovens adultos brancos de classe média, moradores de grandes centros urbanos e com curso superior em boas universidades federais.

Em seu estudo publicado no livro “Ficção brasileira contemporânea” (2009), Karl Erik Schøllhammer avaliou a relação do escritor brasileiro da Geração 00 com a realidade como de saturação por conta da alta exposição midiática do “realismo cru”, o que forçaria os autores a forjarem novas interações com o real na escrita, o que inclui aí a hibridização e certa personificação imediatista. Ainda de acordo com este autor,

[...] a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 16)

Porém, *como e quanto* de sua vida o escritor brasileiro deve colocar em seus livros para despertar e manter o interesse do leitor nacional, mais interessado nos best-sellers estrangeiros? Para se ter uma ideia, em pesquisa realizada em 2015 pelo Instituto Pró-Livro e publicada no relatório Retratos da Literatura no Brasil, organizado por Zoara Failla, dos dez livros mais lidos naquele ano, seis são de literatura não brasileira (*A culpa é das estrelas*, *A cabana*, *O pequeno príncipe*, *Cinquenta tons de cinza*, *Diário de um banana* e *Crepúsculo*); dois são infantis brasileiros (*Turma da Mônica* e *Sítio do Pica-pau Amarelo*); e dois religiosos, sendo um a Bíblia e o outro o romance espírita brasileiro *Violetas na janela*.<sup>5</sup>

A Geração 00 é a primeira das letras brasileiras a fazer uso da internet. E é ela instrumento admirável na construção e manutenção do “mito” do escritor, “Por meio dos

paratextos publicados na internet, a vida do autor passa a ser vista e entendida como parte importante de sua obra.” (FONTOURA, 2014, p 3).

Paratextos aqui dizem respeito não só a textos escritos e veiculados na internet (em blogs, sites, redes sociais), mas também a vídeos, autoentrevistas, fotografias de momentos da vida pessoal – qualquer fragmento da vida que possa mediatizar a imagem do escritor despertando o interesse do leitor pelo seu caráter de existência privada. Dessa maneira, delega-se ao leitor a busca por semelhanças ou não entre a obra do autor e sua vida (do autor).

Inserido nessa lógica e inteligentemente adaptado a ela, João Paulo Cuenca exercita sua entrada como personagem-narrador desde suas primeiras crônicas, publicadas em jornais a partir de 2003. Em seu primeiro romance, *Corpo Presente*, o interesse em atirar para o leitor o questionamento “quem narra esta história?” já existia. Esse casamento – Cuenca enquanto personagem e o interesse em jogos sobre a identidade do narrador – dão massa à vertigem narrativa na literatura do autor, como será debatido na subseção que segue.

### **J. P. Cuenca, um narrador em vertigem**

João Paulo Cuenca (nascido em 1978 no Rio de Janeiro) publicou seu primeiro romance, *Corpo presente* (Planeta, 2003), aos 23 anos. Cuenca compartilhou seu processo de criação desta obra por meio do blog pessoal *Carmem Carmem* (hoje inativo) que manteve durante o período de escrita do romance, e com isso criou seu primeiro público de leitores. No mesmo ano, participou da primeira mesa da primeira edição da Festa Literária de Paraty, maior desse tipo no Brasil, o que lhe proporcionou mais visibilidade nos cadernos de cultura dos jornais nacionais e, conseqüentemente, crescimento do interesse dos leitores por sua produção literária. Ainda em 2003, Cuenca inicia-se como cronista, com passagem pelos jornais O Globo, Tribuna da Imprensa, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, The Intercept Brasil e Deutsche Welle. É na crônica que Cuenca mais se coloca como personagem, criando o Cuenca da autorrepresentação, narrando majoritariamente em primeira pessoa, circulando pelas cidades como um *flâneur* profissional, um *voyeur* entre a multidão com clara inspiração em grandes nomes da crônica brasileira como João do Rio, Lima Barreto e Rubem Braga. É da visão de cronista que nasce *Descobri que estava morto* (publicado primeiro em Portugal, em 2015, e no Brasil em 2016), sua história autoficcional por excelência.

O livro, ganhador do 24º Prêmio Literário da Biblioteca Nacional na categoria romance é dividido em quatro capítulos, respectivamente “Notícia”, “Festa”, “Investigação” e “Queda”. O posfácio é assinado pela crítica literária fictícia Maria da Glória Prado, personagem com quem Cuenca “esbarra” em determinado momento do romance, num evento na Brown University.

Em *Descobri que estava morto*, um homem em situação de rua no Rio de Janeiro morre num prédio semiconstruído no Bairro da Lapa no ano de 2008 e é identificado com os dados de João Paulo Cuenca. Cuenca (ele faz uso da identidade onomástica, ou seja, autor, personagem e narrador possuem o mesmo nome) procura saber como tudo teria acontecido após descobrir que “estava morto” três anos depois, quando, após uma discussão com funcionários de um restaurante vizinho ao seu apartamento, um boletim de ocorrência é feito contra ele e o delegado liga para informá-lo de que o problema era bem maior.

A história se passa no Rio pré-olímpico, dolorosamente preso ao seu passado de violência e corrupção estatal endêmica. A cidade maravilhosa é gentrificada, absurdamente elitizada, lugar onde o governo remove sua população pobre (de maneira coercitivamente violenta) para apresentar seu melhor simulacro de perfeição à mídia internacional.

Em tempos pré-olímpicos, quem não tinha como pagar pelo Novo Rio era varrido em direção às favelas e aos subúrbios escuros e calorentos que seguiam crescendo viroticamente ao longo das linhas semidestruídas de trem nos bairros fora do cinturão olímpico. Aos milhares de desalojados pelo poder público, seguiam-se os deslocados pela especulação imobiliária e seus empreendimentos milionários, muitos usados apenas para lavar dinheiro. *Eu* [grifo nosso] era apenas uma peça insignificante de um dominó imobiliário que existia desde o Império. (CUENCA, 2016, p. 63)

Esse discurso sobre um Rio que se desfaz é recorrente nas crônicas (vide as reunidas em *A última madrugada*) e em outros romances de Cuenca. Em *O dia Mastroianni*, por exemplo, os amigos Pedro Cassavas e Tomás Anselmo perambulam pela capital do antigo império português das Américas criticando a cidade e a alienação de seus moradores, coisa que o próprio Cuenca afirmou fazer com um amigo. A metalinguagem que adota, com os protagonistas tecendo amargas considerações sobre suas aspirações artísticas de jovens cariocas bem-criados, é eco das várias declarações de Cuenca em eventos literários onde ressaltou o umbiguismo do escritor contemporâneo ao falar de si mesmo, seja em seus livros, seja em eventos – como os que ele mesmo participa. A autoironia do autor é traço comum em autoficções: ela ajuda a que, ainda que esteja escrevendo sobre sua vida enquanto personagem e narrador, haja alguma distância que permita a essa escrita purgar-se de pudores desnecessários, pois é ela também muito de recriação (portanto, ficção).

Tomás Anselmo retorna no capítulo “Festa” de *Descobri que estava morto* como um bem-sucedido jornalista. Essa segunda parte do livro é um *tour de force* sobre a pilantragem da política no estado do Rio de Janeiro desnudando a hipocrisia gritante dos artistas e demais pessoas ligadas à cultura e ao jornalismo na capital fluminense. A impressão que se tem é que, logo após viver a festa de comemoração pela promoção de Tomás, Cuenca pôs-se a escrever sobre ela. O livro, portanto, parece ser escrito conforme o autor vivencia as situações, numa espécie de procura pela história que deseja escrever e então seu registro em um quase-diário.

A medida que avança em sua investigação, Cuenca entrega sua vida e as de seus companheiros de artes no Rio, inserindo biografemas que instalam ambiguidade na narrativa: o leitor sabe que há ali ficção por parte do autor, contudo não poderia identificar com certeza o que de fato ocorreu e o que é fruto da imaginação de um romancista (pacto autoficcional).

Para dosar os tons de ficção e verdade (não é esta uma história tão absurda que parece mentira?), Cuenca inclui no livro os documentos que reuniu ao longo de sua investigação particular: o Guia de Remoção de Cadáver/Solicitação de Exame nº 042435-1005/2008, o Registro de Ocorrência nº 005-0591/2008 e o Laudo Cadavérico nº 04331/08, todos certificando a morte de João Paulo Vieira Machado de Cuenca.

As reflexões sobre sua performance como autor pontuam vários dos subcapítulos, atestando a atenção de Cuenca às exigências contemporâneas da empreitada que é ser escritor:

Se no balneário eu passava os dias trancado em casa e só saía à noite, – para encher a cara e fazer o bobo carecido de corte –, no exterior o script da performance também era sempre o mesmo: nem tão jovem autor cuidadosamente despenteado, em eterna crise conjugal, desejoso de abandonar a cidade de origem, do tipo que viaja muito e nutre paixões violentas por coisa alguma. *Tentava interpretar o papel do escritor* [grifo nosso], já que eu mesmo não estava lá. (CUENCA, 2016, p. 145)

Ainda sobre performance e sobre conseguir atrair público leitor, Cuenca declarou, no evento Paiol Literário ocorrido em 2012 (entrevista replicada no Jornal Rascunho):

A gente tem que ter consciência de que o público leitor é pequeno. Os escritores, hoje, têm uma função quase que de evangelizadores. Você tem que chegar aos lugares e falar sobre você e seus livros. E essa tem que ser uma atividade constante. Ocupar os jornais, a imprensa, a televisão, o cinema. Ocupar todos os espaços e brigar por isso, porque a gente está perdendo a briga. Para a tevê, para o cinema, para a internet e todo o resto.<sup>6</sup>

Pelos trechos apresentados fica claro que Cuenca possui uma consciência sobre seu processo criativo autoficcional. Ele vive para então editar a própria vida num modo literário.

Na última parte, “Queda”, um Cuenca vencido pela ficção resolve viver a vida do outro Cuenca, o simulacro (mas, não é ele mesmo um simulacro, uma invenção?). Aluga um apartamento no agora recém-construído edifício residencial no Bairro da Lapa, o mesmo onde o Cuenca-morto (que se descobre ser, na verdade, Sérgio Luiz de Almeida Couto) morara. Cuenca autor, narrador e duplo personagem (o Cuenca-Sérgio, o morto que ele aspira ser, e o Cuenca-personagem, construção do autor) se reúnem em um único indivíduo. Está aí a vertigem, a história dentro da história (a *mise en abyme* de André Gide). O Cuenca autor teria realmente tentado viver a vida do Cuenca-morto, o Cuenca-Sérgio? O leitor precisa se reportar à “referencialidade pragmática, exterior ao texto” para tentar saber – mas isso não é essencial.

Não bastasse vários níveis de vertigens narrativas em *Descobri que estava morto*, Cuenca escreveu, paralelamente ao romance, o roteiro do longa-metragem “A morte de J. P. Cuenca”, lançado em 2015. O filme parte da mesma premissa do romance e foi, além de roteirizado, dirigido e protagonizado por Cuenca. Ele conversou com pessoas que conheceram de vista Sérgio e sua companheira, Cristiane, quem registrou o óbito do Cuenca-Sérgio. Na película, aquelas pessoas interpretam a si mesmas num misto de documentário e ficção com a onipresença do autor.

Não foi a primeira aparição de Cuenca no audiovisual. Na série televisiva “Nada tenho de meu”, realizada em 2014, Cuenca, a escritora Tatiana Salem Levy e o cineasta português Miguel Gonçalves Mendes vão a Macau e filmam uma trama onde as identidades do trio de protagonistas se enredam entre o desejo por desterro (Cuenca), o desejo por raiz (Tatiana, que é brasileira nascida em Portugal durante a ditadura civil-militar e que tem ascendência judia turca) e o desejo por esquecer um amor (Miguel). Os três respondem por seus nomes de autor, o que provoca a dúvida sobre se eles estão encenando ou apenas registrando o que acontece durante a viagem. Componentes ficcionais inegáveis, como a espera dos protagonistas pela queda de um asteroide quilométrico na Terra, não anulam o pacto autoficcional proposto pela série.

Se é possível resumir, *Descobri que estava morto* é o ápice de uma proposta autoficcional que Cuenca vinha esculpindo desde suas crônicas, passando pelo jogo entre quem está narrando, como no romance *Corpo presente*, e o perfil do personagem Pedro Cassavas em *O dia Mastroianni*, perfil este muito similar ao seu próprio. Além disso, sua experiência hibridizada na série “Nada tenho de meu” posteriormente fez-se influente no longa-metragem “A morte de J. P. Cuenca”, obra autoficcional audiovisual com roteiro escrito paralelamente à escrita do romance *Descobri que estava morto*.

## Conclusão

O romance autoficcional pode ser considerado um desdobramento do romance autobiográfico e não é algo tão novo, uma vez que muitos autores, mesmo antes de 1977, já escreviam histórias nas quais figuravam aspectos de suas próprias vidas. Contudo, o termo de Doubrovsky apresenta uma nova ideia de inserção do autor como personagem em sua própria obra, e por isso não se aplica a romances anteriores a 1977.

O fato de, no século XXI, haver grande interesse na vida de outras pessoas (e a conexão digital permitir e instigar isso) é um componente impulsionador da produção de romances autoficcionais, o que se reflete também na produção brasileira pós-2000 com o boom da escrita em blogs pessoais, além do crescente número de eventos literários que demandam a performance dos escritores. No caso de João Paulo Cuenca, não somente a sua ativa participação em diferentes mídias digitais, como também seu olhar e escrita de cronista impregnam seus romances com aspectos biográficos intencionalmente entregues de forma parcial, para manter o “jogo autoficcional”. Pesa também sua produção audiovisual, na qual Cuenca desempenha o papel de roteirista, diretor e protagonista, usando seu nome de autor também como nome de personagem, dessa forma aumentando sua exposição e, como consequência, expandindo o alcance de sua autoficção.

---

<sup>1</sup> “[*Fils* simultaneously] commits itself to narrating the truth while also thematizing and problematizing the concept of truth itself”. Texto original em inglês, tradução nossa.

<sup>2</sup> Como explica Ian Watt em seu *A ascensão do romance*, publicado em 1957, o romance surgiu no século XVIII com os escritores ingleses Defoe, Richardson e Fielding, graças à ascensão na Inglaterra de uma classe burguesa e letrada.

<sup>3</sup> É um neologismo do escritor, semiólogo, crítico literário e filósofo francês Roland Barthes. Apareceu pela primeira vez no livro *Sade, Fourier, Loyola* publicado em 1971. Segundo Carlos Ceia, “Grafado entre aspas, o neologismo ‘biografema’ passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, *corpus* da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade.” Definição encontrada no E-Dicionário de Termos Literários, disponível em: <http://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/biografema/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

<sup>4</sup> Pode parecer um truísmo a afirmação. Contudo, devido à extensa explicação anterior sobre o que se quer expressar ao dizer “narrar a partir de experiências pessoais” decidiu-se por manter essa sentença, por entendermos que a discussão foi conduzida de modo a não confundir o leitor deste artigo ao se deparar com tal frase.

<sup>5</sup> INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da Leitura no Brasil*. 4ª ed. São Paulo, 2016. Disponível em: [http://prolivro.org.br/home/images/2016/RetratosDaLeitura2016\\_LIVRO\\_EM\\_PDF\\_FINAL\\_COM\\_CAPA.pdf](http://prolivro.org.br/home/images/2016/RetratosDaLeitura2016_LIVRO_EM_PDF_FINAL_COM_CAPA.pdf). Acesso em: 15 jul. 2019.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://rascunho.com.br/joao-paulo-cuenca/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

## J. P. CUENCA AND THE VERTIGO OF NARRATIVE REPRESENTATION

**ABSTRACT:** In his novel *The day I found out I was dead* (2016), writer João Paulo Cuenca combines and confuses the narrator, character and author in an only identity that shares Cuenca's name and biographical passages. The book takes the self-fictional side of the author's writing to another level, particularly that side

---

expressed in his chronicle production. This work discusses the definitions of the concept-neologism “self-fiction” (DOUBROVSKY, 1977) and its expression in Cuenca's fourth novel.

**Keywords:** Self-fiction. Contemporary Brazilian literature. João Paulo Cuenca. *Mise en abyme*.

## Referências

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 12, p. 31-49, 2008.

BEZERRA, Nayara Marfim Gilaberte. Escrita, performance e representação de si. *Anuário de Literatura*, v. 18, p. 184-200, 2013.

CARVALHO, Lucas B. M. O autor como fetiche em J.P. Cuenca ou variações sobre a autoficção. *REVISTA Z CULTURAL (UFRJ)*, v. 1, p. 1, 2017.

CUENCA, João Paulo. *A última madrugada*. São Paulo: Leya, 2012.

CUENCA, João Paulo. *Corpo presente*. São Paulo: Planeta, 2013.

CUENCA, João Paulo. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Tusquets, 2016.

CUENCA, João Paulo. *O dia Mastroianni*. São Paulo: Agir, 2007.

DIX, Hywel. Autofiction: the forgotten face of French theory. *Word and text*, v. VII, p. 69-85, 2017.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerarios (UNESP. Araraquara)*, v. 1, p. 45-60, 2015.

FONTOURA, Marina Burdman da. O escritor e o mercado: paratextos e autoficção. In: XXII Seminário de Iniciação Científica da PUC-Rio, 2014, Rio de Janeiro. *Anais do XXII Seminário de Iniciação Científica da PUC-Rio*, 2014.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 15, p. 218-231, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

**Data de submissão: 30/09/2020.**

**Data de aceite: 24/10/2020.**