

AS HISTÓRIAS DA PRÓPRIA HISTÓRIA: AUTOFIÇÃO EM “O CORAÇÃO DO MEU MUNDO OU O PAPAGAIO QUE GOSTAVA DE BOLOS DE ARROZ”

THE STORIES OF ONE’S OWN HISTORY: AUTOFICTION IN “O CORAÇÃO DO MEU MUNDO OU O PAPAGAIO QUE GOSTAVA DE BOLOS DE ARROZ”

Larissa Fonseca e Silva¹

Eliana da Conceição Tolentino²

RESUMO: Propomos neste artigo, sob os pressupostos teóricos da autoficção, uma leitura do conto “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz” (2017), de Dulce Maria Cardoso. Para tal, tivemos como base os índices autobiográficos na narrativa, as várias passagens que deixam claro que o que se conta nunca pode ser fiel à realidade e os traços da autoficção agrupados por Anna Faedrich (2016) em “Autoficção: um percurso teórico”.

Palavras-chave: Dulce Maria Cardoso; autoficção; conto.

ABSTRACT: In this article, under the theoretical assumptions of autofiction, we propose a reading of Dulce Maria Cardoso’s short story “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz” (2017). For this, we gathered the autobiographical passages in the narrative, the various parts that make it clear that what is told can never be completely real as well as the aspects of autofiction grouped by Anna Faedrich (2016) in her text “Autoficção: um percurso teórico.”

Keywords: Dulce Maria Cardoso; autofiction; short story.

1. INTRODUÇÃO

“O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz”, de Dulce Maria Cardoso, é um conto da coletânea *Tudo são histórias de amor* publicada no

¹ Graduada, UFSJ.

² UFSJ.

Brasil em 2017, pela editora Tinta da China, e que leremos, neste artigo, como *autoficcional*. Para isso, será necessário, primeiro, que esboçemos uma breve biografia sobre a autora. A seguir, e antes ainda de chegarmos ao conto, passaremos pela discussão sobre o que se tem chamado de “autoficção”.

Nascida em Trás-os-Montes, em Portugal, Dulce Cardoso passou a infância em Luanda, Angola. Com onze anos, devido às guerras de libertação africanas, voltou ao país de origem junto a outros milhares de portugueses e filhos de portugueses que ficaram conhecidos como “retornados”. Dessa experiência, Dulce Cardoso fez surgir, anos depois, o livro *O Retorno*, publicado em 2012 e narrado pelo adolescente Rui. Esse romance, além de abordar a questão dos retornados, consolida a posição da escritora enquanto retornada, aspecto por muito tempo estigmatizado.

Aqueles que retornaram das colônias portuguesas na África nos idos de 1970 encontraram, ao chegar em Portugal, resistência e preconceito. Além dos adultos que por muito tempo estiveram na África, também jovens e crianças, que nasceram nas colônias africanas e não conheciam Portugal, deixaram a vida que tinham para trás e aportaram em uma terra que lhes parecia estrangeira. Chegaram com outro *status* econômico, muitos mesmo sem condições de sobrevivência. O adjetivo “retornado” tinha, naquele momento, sentido pejorativo, pois, para a maioria da população, aqueles que vinham das colônias eram “gentes aventureiras”, exploradoras de terras africanas e com costumes e comportamentos diferentes da sociedade portuguesa. Além disso, eram vistos como ameaça, pois podiam roubar empregos e direitos dos portugueses. Depoimentos como o da cineasta Margarida Cardoso refletem essa questão:

Não sou nostálgica, mas o empurrar as coisas, ver as nossas mobílias a ir para os barcos, marca. [Os retornados pensaram] que iam ter um lugar na sociedade [portuguesa], que não tiveram. A História é assim, é má e injusta. Há um trauma interno que é hereditário, que passa de pais para filhos. É uma mágoa que não

passa, que não está resolvida. [...] Leva a que muitos pensem que isto [Portugal] não é a terra deles, há um desprendimento, ainda que com percepções diversas. Eu, emocionalmente, continuo a ter uma coisa difusa, não era de lá, nem sou daqui.³ (CARDOSO, 2014, n/p).

Em *O Retorno*, é o personagem Rui quem narra e reflete sobre o sentido traumático do retorno e a má recepção: “Estavam lá [no hotel] retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber (CARDOSO, 2012, p. 86).

A propósito, Dulce Cardoso esclarece, em outro conto de *Tudo são histórias de amor*, “Em busca deus desconhecidos”, que não é o Rui de *O Retorno*. “Nem o Rui, nem o Afonso, nem a Violeta, nem o ex-marido da Eva são eu. Nem eu sou eles. Eu fui eles. Eles e todas as personagens” (CARDOSO, 2017, p. 21). A afirmação se justifica porque ser retornada gera uma grande curiosidade em torno da figura da autora, o que faz com que seja comum que os leitores queiram enxergar traços biográficos seus em suas narrativas ficcionais.

De todo modo, há cinco contos da coletânea que são, de fato, repletos de índices autobiográficos, a saber: “Em busca deus desconhecidos”, “Tudo são histórias de amor”, “Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos”, “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz” e “Autobiografia ou a história de um crime premeditado”. Neles, é possível dizer que a voz da Dulce Autora coincide, implícita ou explicitamente, com a de Dulce Narradora e com a de Dulce Personagem, tal como foi proposto pelo pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2008). Não se tratam, porém, de autobiografias, uma vez que não cumprem todos os quesitos que o teórico aponta em *O pacto autobiográfico*: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual,

³ C. f. <http://www.publico.pt/temas/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408>. Acesso em 20 fev. 2020.

em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Ou seja, ainda que as narrativas cumpram o pacto e estejam escritas em prosa, elas não pretendem contar a história de Dulce Maria Cardoso. O próprio fato de elas serem contos, gênero que por si só pressupõe um recorte (ficcional ou não), as impede de abarcar a totalidade de uma vida. Também a perspectiva desses contos não é retrospectiva, mas apenas reconta alguns eventos passados que se relacionam ao que se está narrando.

Pierre Bourdieu (1998), em “A Ilusão biográfica”, acrescenta os movimentos prospectivos à sua definição de autobiografia, mas reforça a necessidade da escrita autobiográfica de atribuir sentido a uma existência através da seleção e análise de certos fatos:

[...] cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 1998, p. 184).

Nos contos mencionados de Dulce Cardoso, há, na autora-narradora-personagem, a plena consciência de que não pode haver coerência e linearidade em uma existência, uma vez que o próprio “eu” não é unívoco nem inequívoco. Também em “Busca d’eus desconhecidos”, Dulce Cardoso afirma: “Não tenho [...] a certeza da existência do eu, da existência de qualquer coisa central e essencial em mim, distinta da correspondente nos outros” (CARDOSO, 2017, p. 21). Afirma, ainda, ter ciência de que a expressão do que escolhemos chamar de “eu” depende de vários subterfúgios literários: “A ficção — certa ficção — talvez seja a forma mais poderosa de exercitar o pensamento, de acelerar a realidade lenta do cotidiano. Escrita ou lida, a ficção escava-nos por dentro, rasga novos canais para o eu. Desacerta-nos com o que éramos. E tanto faz que sejamos nós a escrever ou ler. (CARDOSO, 2017, p. 21).

Essas percepções vão ao encontro do que Philippe Vilain defende ao apontar a impossibilidade autobiográfica em “Entrevista a Annie Pibarot — Dois eus em confronto”:

Em toda escrita autobiográfica [...] há uma ficcionalização involuntária, porque nossa memória é falível, porque, ao escrever, caímos na armadilha das palavras e [...], por vezes, a literatura ganha vida e escolhemos o estilo em detrimento dos fatos e acontecimentos. Uma descrição fiel do vivido me parece impossível (VILAIN *apud* LEJEUNE; VILAIN, 2014, p. 227-228).

A noção dessa impossibilidade já foi muitas vezes apontada por Serge Doubrovsky em seu intrincado percurso para discutir autoficção⁴ — termo cuja invenção, aliás, lhe é atribuída. Como aponta Jean-Louis Jeannelle (2014) em “A quantas anda a reflexão para a autoficção?”, Doubrovsky entendia a autoficção como um estilo narrativo em que não fica clara, para o leitor, a veracidade das informações autobiográficas apresentadas pelo autor-narrador-protagonista. Para ele, toda autobiografia conteria ficção: as autobiografias clássicas seriam romances-de-si, diferenciando-se das autoficções modernas apenas porque, hoje, se teria conhecimento da ignorância de cada um quanto ao seu próprio “eu”. Em “O último eu”, Doubrovsky (2014) relembra que Freud tornou ilusório o acesso às nossas profundezas. Acabou-se, assim, a crença na linearidade, na cronologia, na possibilidade da lógica interna de uma vida. *Não há história de uma vida, e sim lapsos, fragmentos e incertezas* (DOUBROVSKY, 2014). Não haveria, portanto, oposição entre autobiografia e romance:

Toda autobiografia participa do romance por duas razões. Uma formal: a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se relaciona à natureza do empreendimento. Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso

⁴ C. f. KLINGER, 2012.

hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos. (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Wander de Melo Miranda (1992) em “A ilusão autobiográfica” assim argumenta:

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado (MIRANDA, 1992, p. 30).

E é pela ilusão autobiográfica que, atualmente, muitos textos que se pretendem fiéis a uma existência (ou a uma parte dela) também são lidos como autoficcionais. Uma vez que é complexo, entretanto, definir a autoficção, recorreremos, para a leitura do conto “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz”, ao apanhado de aspectos que Faedrich (2016) reuniu em “Autoficção: um percurso teórico” para discutir o termo:

[...] uma *prática literária* contemporânea de *ficcionalização de si*, em que o autor estabelece um *pacto ambíguo* com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o *tempo presente* da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela *fragmentação*, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da obra de arte para a vida — e não da vida para a obra, como na autobiografia —, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; *identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista*, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um *gênero híbrido*: a *indecidibilidade* (FAEDRICH, 2016, p. 44-45, grifos da autora).

2. “CONTAM-SE HISTÓRIAS POR TUDO E POR NADA”⁵

Em “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz”, é claro para o leitor que a voz da narradora, que fala sobre si mesma, coincide também com a voz da autora, de modo que temos uma aproximação do que é proposto em *O Pacto Autobiográfico* de Lejeune (2008). Não temos o nome “Dulce” mencionado no conto, mas sabemos que se trata de um relato pessoal, íntimo. A afirmação se apoia nos inúmeros indicativos da vida pessoal de Dulce Cardoso ao longo do texto, como a formação em Direito, o gosto pela escrita, a infância passada em Angola, a ida para Portugal, referências a datas e nomes de lugares e a sua vinda ao Rio de Janeiro para a Bienal do Livro em 2005. Apoiase, também, em uma entrevista concedida à Bruno Mazolini de Barros, na qual ela comenta: “A minha mãe também esteve no Brasil, e escrevi um conto sobre isso, que saiu na *Revista Piauí* [‘O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolo de arroz’]” (BARROS, 2017, p. 173).

O conto narra situações passadas na infância e no presente da narrativa, delineando a relação da narradora com alguns familiares — principalmente com a mãe, que está prestes a passar por uma cirurgia no coração — e refletindo sobre o processo da escrita como construtor, também, de sua personalidade.

Ao início de “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz”, a escritora compartilha com o leitor a notícia que vem atormentando-a há dois meses: a mãe, já idosa, deveria passar por uma cirurgia do coração. Após tentar convencer a si mesma de que não é nada grave, Dulce Cardoso relembra que vivenciara, em sua infância, a mãe passar por algo parecido. Mas a Dulce criança era inocente demais para entender o significado da doença e para temer a morte: *o que seria ficar sem mãe?* Naquela época, essa impossibilidade nem chegava a amedrontar:

⁵ CARDOSO, 2017, p. 223.

A minha mãe estava internada no Hospital Universitário de Luanda e para mim ficar sem mãe era já isso, não podia ser diferente disso. A minha irmã teimava que eu estava enganada, ficar sem mãe era muito diferente, significava que nunca mais poderíamos vê-la, nunca mais poderíamos falar-lhe, nunca mais poderíamos abraçá-la. [...] Se ficássemos sem mãe queria dizer que a mãe tinha ido para o céu e só a voltaríamos a ver quando fôssemos para lá também, o que em geral só acontecia quando se era velho. Continuava sem me assustar muito porque para mim o nunca mais durava minutos. Se me zangava, ameaçava a minha irmã ou outro miúdo, nunca mais falo contigo, e isso apenas queria dizer não falar durante uns minutos ou, se a zanga fosse mesmo feia, durante umas horas. A questão do céu também não me parecia muito problemática porque os aviões andavam no céu, se a mãe fosse para o céu seria apenas necessário apanhar um avião e sair no sítio onde a mãe estivesse, como fazíamos quando apanhávamos o ônibus na rua principal para ir à casa dos tios, que ficava na Baixa, ou ao médico ou tratar de algum assunto. (CARDOSO, 2017, p. 205).

Assim como era complicado entender a morte, era entender a importância dos acenos que o pai pedia que ela lançasse à mãe, do pátio para a janela do hospital. Quando compreendeu, a menina passou a gostar daquela linguagem não verbal: acenando, contava à mãe todas as novidades de sua vida e os pequenos dramas de sua infância. “Se a minha mãe tivesse morrido naquela altura talvez eu não tivesse sabido o que era ficar sem mãe porque também não sabia bem o que era tê-la” (CARDOSO, 2017, p. 209). A conclusão também é acentuação da angústia da narradora que, agora, *sabe*.

Após recordar que, na infância, via a mãe como uma mulher frágil e irritável, puxa duas outras figuras para sua narrativa: a do pai e a do tio. Os irmãos eram bem diferentes entre si e, enquanto este acreditava que habilidades domésticas eram tudo de que a Dulce menina precisava para garantir um bom futuro — idealizado num bom marido —, o pai defendia os estudos e queria ambas as filhas formadas e independentes. “Só quase adulta compreendi quão inteligente e generoso foi o meu pai, quanta coragem teve” (CARDOSO, 2017, p. 210), a narradora reconhece.

Com o que considera como uma forma de gratidão, Dulce Cardoso se graduou em Direito, ainda que tenha atuado como advogada por pouco tempo. E ela afirma que

a morte do pai lhe dói, e é uma dor que não tem nome. “Não, não é saudade, que a saudade pressupõe a possibilidade de um reencontro, o que sinto é outra coisa para que não tenho palavras, ainda não tenho palavras, talvez nunca as tenha, mas está bem que seja assim, há coisas que as palavras só atrapalham” (CARDOSO, 2017, p. 212). A impossibilidade de tradução exata do sentimental para o verbal pode ser vista, aqui, como um primeiro indício da impossibilidade da escrita como correspondente inequívoca do íntimo, da vida. Mesmo porque, em prol do estilo narrativo, da escrita, a fidelidade à reminiscência fica abalada. (MIRANDA, 1992, p. 30).

Pois bem. Já sabendo o que é ficar sem pai e, de certo modo, como é ficar sem mãe, a autora volta a temer o resultado da cirurgia que abrirá o “coração do seu mundo” e poderá deixá-lo imóvel como o Imaculado Coração de Maria. A partir da comparação, a narradora relembra que, na infância, não podia tocar no coração da imagem porque as mãos estavam sempre sujas de procurar tesouros no quintal. Relembra também que era frequente encontrar os tesouros, mas hesita: “[...] a imaginação enganava-me tanto como agora me engana a memória porque me lembro das minhas mãos impecavelmente limpas e de tocar no Imaculado Coração, quando sei que nunca aconteceu nem uma coisa nem outra.” (CARDOSO, 2017, p. 212).

A consciência de que as recordações são falhas — e de que mais ainda o são as palavras que tentam traduzi-las — é a consciência, e um segundo indício, de que a verdade narrada é também ficção. Como declara Silviano Santiago em “Meditação sobre o ofício de criar”: “Os fatos autobiográficos fabulam [...]” (SANTIAGO, 2008, p. 176).

Nos parágrafos seguintes, a autora aponta o episódio que a fez começar a compreender a passagem do tempo e, em consequência, a morte. Se antes tudo era “uma manhã, uma tarde e uma noite repetidas” (CARDOSO, 2017, p. 214-215), um sem princípio nem fim regido pela curiosidade e pelo tédio, o falecimento de uma colega de

classe pôs a girar dentro da Dulce menina o mesmo relógio que controla a vida e os medos dos adultos:

A minha mãe já havia regressado a casa há alguns meses, livre de perigo, quando a Isabelinha, minha colega do 3º ano, morreu num desastre de automóvel. A Isabelinha nunca mais voltou à escola. A carteira da Isabelinha nunca mais deixou de estar vazia [...]. Depois da morte da Isabelinha os meus dias começam e acabam, começam e acabam, o tempo deixou de existir parado, passei a avistar o fim, a saber que os corações são órgãos que podem parar de bater [...]. (CARDOSO, 2012, p. 215).

Essa noção da passagem do tempo também a fez perceber que a família já existia antes dela, o que a leva, então, a concluir:

Às vezes penso que o meu vício de deformar a realidade começou precisamente com a necessidade de ganhar lugar no passado dos meus pais e irmã, que foi o meu desgosto de não existir com os meus pais e irmã desde sempre que me fez torcer o tempo e os acontecimentos para que ao recontar-nos passássemos a ser realmente um corpo de quatro pessoas desde sempre e para sempre. (CARDOSO, 2012, p. 217).

Temos nesse trecho uma terceira razão para não se confiar na veracidade das escritas de si: a mentira consciente. A subjetividade é criadora (SANTIAGO, 2008), e os sujeitos se constroem tanto pelo pouco que recordam quanto por aquilo que, espontaneamente, inventam. É por isso que se faz necessário, na autoficção, o pacto ambíguo entre leitor e narrador suscitado por Faedrich (2016).

Na última parte do conto, Dulce Maria Cardoso narra um pouco sobre a infância e juventude da mãe, intimamente ligada ao Brasil. A autora afirma que, quando criança, não entendia o que era exatamente esse Brasil ao qual a mãe se referia: o que lhe regia a noção de espaço eram os lugares que já conhecia; não podia compreender países se não como bairros.

A mãe fora trazida de Portugal para estas terras pelo tio, que lhe prometera que aqui haveria oportunidades de crescimento. Ela ainda era uma pré-adolescente, mas

seu pai acreditou no irmão e a enviou para um suposto futuro brilhante. Sobre essa passagem, Dulce Cardoso comenta:

A minha mãe tinha então a mesma idade que eu quando em 1975 entrei pela primeira vez num avião para sair de Luanda. Nos 25 anos que me separam da minha mãe cabem coincidências como esta. Mas, ao contrário da minha mãe, em 1975 eu partia com os meus pais e a minha irmã. Fugíamos da guerra civil, deixávamos tudo, o destino podia ter sido o Brasil, mas foi a Metrópole. Só que isso é outra história. (CARDOSO, 2012, p. 220).

Talvez a atitude de ressaltar a coincidência seja outra forma de se inserir no passado materno, uma forma mais aproximada da verdade. Seja como for, deixa essa “outra história” de lado para voltar à da mãe, que ela diz ter feito uma viagem emocionante demais para terminar em um destino decepcionante: em São Paulo, fora morar na casa do tio, passara a sofrer com as maldades da mulher desse tio e acabara sendo mandada ao trabalho, ao invés de aos prometidos estudos. Só o que a consolava eram as brincadeiras com outros vizinhos imigrantes e os bolos de arroz, destinados ao papagaio da sua carrasca — mas dos quais, de tão bons que os achava, sempre acabava roubando um pedaço.

O papagaio acabou morrendo de uma maneira que Dulce Cardoso diz custar a acreditar, e o passado da sua mãe, como um todo, lhe parece triste demais. “[...] eu quero tanto salvá-la desta história, salvar o papagaio que gostava de bolo de arroz, mas não consigo” (CARDOSO, 2017, p. 23), afirma. Conta, ainda, que a mãe voltou a Portugal, e de lá fugiu com seu pai para outro futuro — em Angola, podemos supor.

“Contam-se histórias por tudo e por nada e eu conto-as muitas vezes para afugentar o medo. Escrevi esta história porque a minha mãe vai ser operada ao coração e eu tenho medo. A minha mãe pode morrer e eu tenho medo. E não sei pensar nisso” (CARDOSO, 2017, p. 23). Assim, Dulce Cardoso encerra seu conto. E nós, leitores, ficamos com uma pergunta em suspenso, mas com a certeza de que, como Sherazade que enfrenta seus medos com narrativas, também a narradora adia o

enfrentamento da possibilidade da dor com histórias que inventa. Escrever torna-se, portanto, uma maneira de existir: pela escrita ela passa a ter identidade naquele corpo familiar do qual sentia não fazer parte, afinal inicia sua escrita pela falta, pela invisibilidade que acredita vivenciar. “Às vezes penso que o meu vício de deformar a realidade começou precisamente com a necessidade de ganhar lugar no passado dos meus pais e irmã.” (CARDOSO, 2017, p. 217).

Escrever é tornar-se visível, mas é também sobreviver e resistir ou mesmo fugir da possibilidade da dor da perda. É uma forma de enfrentamento do real pela ficção e também de salvar a mãe: tanto da morte, se a cirurgia não desse certo, quanto do passado, pois com sua escrita poderia reescrever a história dela. Poderia inscrevê-la, como personagem, numa narrativa em que se teria um outro destino. Afinal, se a mãe tivesse ido estudar em Bragança e não tivesse ido trabalhar no Brasil, levada pelo tio Francisco que enganara seu avô Aníbal, seria outra a história de sua vida.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dulce Maria Cardoso, que já se consolidou no cenário literário português, gera muito interesse em torno de si também pela posição de retornada. Isso torna relevantes os seus textos com índices autobiográficos, uma vez que, como aponta Leonor Arfuch em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*:

[...] toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais (ARFUCH, 2010, p. 100).

A fama de Dulce Cardoso como escritora, por outro lado, abre portas para a curiosidade que o leitor contemporâneo tem em torno de seus autores favoritos. Tal

como discute Diana Klinger em “Notas sobre a impossibilidade da ficção ou ‘a literatura na era da imagem carismática do autor’”, a figura do autor voltou a importar, e relatos autobiográficos e autoficcionais têm ganhado a atenção do público.

Entendendo como autoficção toda escrita de si que “[...] é da obra de arte para a vida — e não da vida para a obra, como na autobiografia” (FAEDRICH, 2016, p. 44-45), consideramos “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz” autoficcional e apoiamos nossa definição tanto nas considerações sobre o termo reunidas por Anna Faedrich (2016) quanto em algumas passagens do próprio texto de Dulce Cardoso. Dentre essas passagens: quando ela comenta a impossibilidade de transformar um sentimento em palavras, quando afirma que a memória lhe é traiçoeira e quando admite que a deformação da realidade é, para ela, um vício.

Além disso, é possível pensar que o próprio fato de a percepção de tempo e de espaço e a compreensão de diversos outros conceitos serem, como se demonstrou no conto, diferentes na infância e na vida adulta, inviabiliza o gesto de contar *o que foi* exatamente *como foi*. O sujeito que escreve no presente não é o mesmo que existiu no passado — logo, narra uma experiência que, de certo modo, não lhe pertence. A fabulação, por outro lado, sendo totalmente sua, e somada a essas “não lembranças” ou “quase lembranças”, levam à criação de textos de forte caráter nostálgico e reflexivo que, se não permitem um mergulho completo na vida do autor (oceano inatingível mesmo para ele), permitem “novos canais para o eu” (CARDOSO, 2017, p. 21) daquele que escreve.

No caso de Dulce Cardoso, que afirma que “[...] a imaginação enganava-me [na infância] tanto como agora me engana a memória”, (CARDOSO, 2017, p. 212) a escrita reafirma e a libera para reforçar o seu “vício de deformar a realidade” (p. 217).

E se por um lado, no conto de Dulce Maria Cardoso, há marcas autobiográficas que apontam para a pessoa física (a autora do texto), pois dialogam com a sua biografia, por outro, apontam para a fabulação peculiar à escrita de si. Assinalam para

a construção do eu enquanto performance textual e põem em cena a identidade fragmentada do sujeito encenando uma subjetividade em constante reelaboração *na e pela* escrita.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

BARROS, Bruno Mazolini. “Portugal está lá”: entrevista com Dulce Maria Cardoso. *Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v. 9, n.18, p. 167-173, jan./jun. 2017.

BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão biográfica”. In FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998, p. 183-191.

CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2012.

_____. *Tudo são histórias de amor*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

CARDOSO, Margarida. Retornados Uma história de sucesso por contar. *Jornal Público*, 20 abr. 2014. Entrevista concedida a São José Almeida. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/04/20/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408>>. Acesso em 20 fev. 2020.

DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In *Ensaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

FAEDRICH, Anna. “Autoficção: um percurso teórico”. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: *Ensaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 127-162.

KLINGER, Diana. Notas sobre a impossibilidade da ficção ou “a literatura na era da imagem carismática do autor”. *Água da palavra — revista de literatura e teorias*, n. 6, mar. 2012.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In *O pacto autobiográfico; de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 13-47.

LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. Entrevista a Annie Pibarot — Dois eus em confronto. In: *Ensaaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 223-242.

MIRANDA, Wander de Melo. A ilusão autobiográfica. In: *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p. 25-41.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, n.18, jul/dez. 2008, p. 173-178.

Recebido em: 20/08/2020

Aceito em: 15/09/2020