

# O CONCEITO DE BIOFIÇÃO

## THE CONCEPT OF BIOFICTION

Bruno Henrique Alvarenga Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem por proposta, a partir da obra de escritores latino-americanos contemporâneos – nomeadamente, Mario Bellatin, João Gilberto Noll, Silviano Santiago e Roberto Bolaño –, propor o conceito de *bioficção* como ferramenta de análise literária. Traçaremos, então, uma linha de diálogo entre a biopolítica e a autoficção, conceitos já amplamente utilizados pelos estudos literários ao abordar a literatura produzida em nosso tempo, com o intuito de demonstrar como a bioficção se constrói dando ênfase ao corpo, à vida como potência impessoal e à diferença, afastando-se da base epistemológica constituída pela crença no sujeito, na representação e na identidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** bioficção; autoficção; biopolítica.

**ABSTRACT:** This article proposes, from the work of contemporary Latin American writers - Mario Bellatin, João Gilberto Noll, Silviano Santiago and Roberto Bolaño - to propose the biofiction concept as a literary analysis tool. We will then draw a line of dialogue between biopolitics and self-fiction, a series of concepts for literary studies over time, with the aim of demonstrating how a biofiction is constructed by emphasizing the body, life as an impersonal power and to difference, moving away from the average epistemological basis by the belief in the subject, representation and identity.

**KEYWORDS:** biofiction; self-fiction; biopolitics.

### 1. Introdução

Assistimos, no contemporâneo, uma disseminação bastante relevante das discussões sobre a *biopolítica*. Campos tão heterogêneos quanto a filosofia, o direito, a medicina e as ciências políticas estão inseridos no debate quase que por definição, mas também as artes plásticas, o cinema e a literatura vêm sendo

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. E-mail: [alvarengabruno6@gmail.com](mailto:alvarengabruno6@gmail.com).

atravessados pelo tema, fazendo emergir de volta o velho problema da relação entre arte e vida, entre ficção e realidade.

Não é fácil especificar o que é a biopolítica. Seu desenvolvimento como conceito atravessa todo o século XX, sofrendo múltiplas transformações. Sua origem pode ser localizada no pensamento alemão da primeira metade do século, em que aparece como fruto de uma teorização organicista na qual o Estado é visto como corpo biológico, composto por órgãos que devem funcionar harmoniosamente. Nesse momento, a biopolítica aparece como ferramenta que controla e erradica pragas que ameaçam o Estado-corpo, como o sindicalismo subversivo, o direito de greve e a democracia eleitoral. A relação entre Estado e corpo já aparece nesses primeiros teóricos como algo real e não meramente analógico, sendo preocupação do Estado radicar, também no campo biológico, fatores que prejudiquem seu funcionamento (ESPÓSITO, 2010, p. 33).

O segundo momento do conceito, proveniente de uma perspectiva antropológica, advém da França na década de 1960. Aqui, o termo se confunde com um humanismo tradicional: o contexto do pós-Guerra e da ameaça atômica gera inquietações que são respondidas com a apologia de uma política em prol da vida. São levantados valores abstratos como justiça, verdade e caridade para se contrapor à tendência produtivista e consumista do homem (ESPÓSITO, 2010, p. 37).

Já o terceiro momento, iniciado em meados da década de 1970, caracteriza-se por uma orientação naturalista, proveniente de teóricos anglo-saxões. A biopolítica, para tais pensadores, é a utilização de conceitos derivados da biologia e da teoria evolucionista para abordar o campo da política. A natureza é vista por essa teorização como modelo do comportamento político humano: “A história humana não passa da repetição (...) da nossa natureza. O papel da ciência – sobretudo da ciência política – é o de impedir que a primeira

e a segunda se afastem demais, em última análise: fazer da natureza nossa única história” (ESPÓSITO, 2010, p 44).

Michel Foucault é quem, no entanto, dá à biopolítica a direção que tanto inquieta o pensamento contemporâneo. Em suas análises sobre o eixo do poder, que ocuparam boa parte de sua produção intelectual na década de 1970, Foucault descreve e caracteriza dois tipos de sociedade: a soberana e a disciplinar. As sociedades de soberania tinham por característica a dominação e apropriação dos bens, dos produtos, do tempo e da fidelidade dos súditos por um soberano legitimado através de um poder transcendente (direito divino dos reis, conquista do território, hereditariedade) e que detinha também o privilégio de decidir sobre a vida e morte de seus subordinados. Essa sociedade deu lugar a outro tipo de sociedade, a sociedade disciplinar, que se fez dominante por volta do século XVIII e atingiu seu apogeu no início do XX. A sociedade disciplinar procede mais por organização do que apropriação, pois seu objetivo é gerir a vida ao invés de ordenar a morte, de modo que seus dispositivos abarcam meios fechados que procuram disciplinar os corpos ao invés de destruí-los. Escolas, fábricas e prisões surgem para atender a diferentes urgências e estabelecer variadas estratégias, mas sempre com o objetivo geral de tornar os corpos dóceis, de submetê-los ao jugo de um poder não soberano, mas relacional e indeterminado. Foucault chamou de “biopoder” essa forma de gestão da vida e das populações com o objetivo de administrar e aumentar suas forças, distribuindo-as em um campo de valor e utilidade (CASTRO, 2014, p. 103). Ao colocar a vida como centro de investimentos do poder, tal configuração, no entanto, fez com que essa própria vida se voltasse em resistência contra as estratégias de dominação, dando início a uma luta em prol da emancipação dos corpos. Tem-se então delineada, em suas duas faces, de submissão e resistência, a biopolítica.

Desde então, filósofos importantes como Giorgio Agamben, Roberto Esposito e Antônio Negri têm-se dedicado a desenvolver os apontamentos de

Foucault sobre essa complexa relação entre governamentalidade e vida que, na sociedade contemporânea, adquire novas facetas frente às transformações econômicas, psíquicas e sociais, bem como à ascensão de novas tecnologias. Em tal contexto, temos presenciado um crescente interesse pela biopolítica em diversas áreas do conhecimento humano, e o campo da literatura não está alheio a essas questões. Mas, cabe-nos levantar, fundamentalmente, duas perguntas: de que maneira a biopolítica investe a literatura? Em que esta pode contribuir efetivamente para a emancipação frente ao controle da vida pelo poder?

## 2. A autoficção

O tema da autobiografia talvez seja um dos principais pontos de contato da literatura com a biopolítica. Entendida a autobiografia como a vida de um indivíduo contada por ele mesmo, a prática de se escrever assume então um interessante lugar que pode servir de subserviência ou resistência ao poder constituído, dependendo da função que essa escrita exerce. Na medida em que a subjetividade se narra, ela constrói para si uma história paralela à oficial e afirma a própria experiência, em contraste com a submissão imposta pelo poder gestor. A particularidade da autobiografia é a tensão que lhe é inerente entre o “real” e o “ficcional”. Em certa medida, é impossível narrar qualquer memória sem que intervenha alguma dose de fabulação. Tendo em vista as controvérsias e dificuldades que a definição de autobiografia em particular gerou ao longo dos tempos na literatura, os estudos literários, a partir da segunda metade do século XX, adotaram o conceito de *autoficção*, visando abordar de maneira mais específica as diversas escritas de si e as narrativas autobiográficas que escapavam às teorizações tradicionais.

Forjado pelo escritor e crítico Serge Doubrovsky em razão da publicação de seu livro *Fils*, de 1977, o termo *autoficção* visava inicialmente preencher uma

lacuna deixada pelas teorizações de Philippe Lejeune em seu influente texto *O pacto autobiográfico*. Segundo Doubrovsky, Lejeune havia deixado de fora de suas análises um tipo especial de narrativa autobiográfica, na qual *Fils* se inseria: a narrativa ficcional em que o nome do personagem e o do autor coincidem. A esse tipo de narrativa Doubrovsky dá o nome de *autoficção*. O que separa a autoficção da autobiografia tradicional é um trabalho inovador e inventivo da linguagem, em que o ato de contar acontece através da construção de um personagem, de um roteiro, de uma história para si (GASPARINI, 2014, p. 188). Por isso a insistência de Doubrovsky em inscrever *Fils* no campo da ficção.

A partir da cunhagem do termo, a autoficção servirá para definir toda uma prática de escrita do eu realizada no século XX. Segundo Gasparini, “o novo conceito não estava, portanto, apenas destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, mas postulava a perempção da autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica, sua relegação a um passado definitivamente acabado, sua substituição por um novo gênero” (GASPARINI, 2014, p. 189). A ideia de que o conceito de autoficção serviria para classificar um novo gênero literário é postulada por Jacques Lecarme, que utilizou dois critérios principais para que se possa inserir textos em tal etiqueta: a homonímia autor/personagem/narrador e o rótulo de “romance” dado pelo autor ao texto. Obviamente, tais critérios são bastante problemáticos: um texto em que não há homonímia muitas vezes remete indiscutivelmente ao autor ou, pelo contrário, havendo coincidência de nomes, muitas vezes não há coincidências minimamente biográficas; e o rótulo de romance é dado a um livro, não incomumente, por exigências mercadológicas e editoriais (GASPARINI, 2014, p. 197).

O conceito de autoficção vai tomar a forma com que é, em geral, utilizado contemporaneamente a partir dos anos 1980, principalmente por meio de três autores: Philippe Lejeune, Gerard Genette e Vicent Colonna, para os quais a

autoficção nada mais é do que uma ficção de si, ou seja, “uma projeção do autor em situações imaginárias” (GASPARINI, 2014, p. 198). A amplitude de tal definição leva Gasparini a afirmar que “é preciso constatar que ‘autoficção’ se tornou, hoje, o nome de todos os tipos de texto em primeira pessoa. Funcionando como um ‘arquigênero’, ele subsume todo o ‘espaço autobiográfico’: passado e contemporâneo, narrativo e discursivo; com ou sem contrato de verdade” (GASPARINI, 2014, p. 214).

Definida de tal forma, a autoficção seria a característica geral de toda a escrita contemporânea. Mas há nesse conceito uma insuficiência que nos parece limitá-lo quando colocado em confronto com determinadas narrativas produzidas hoje na América Latina. O prefixo “auto” está na origem do problema. O próprio pressuposto de que a autoficção é uma “escrita de si” a torna incapaz de abarcar de forma precisa essas novas escrituras, na medida em que escrever o “eu” pressupõe já um sujeito, mesmo que constituído por meio da linguagem. Ainda que muitas vezes afirme o contrário, a autoficção privilegia a figura do autor como indivíduo, como deixa entrever Gasparini em sua tentativa de cercear o termo:

Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. (GASPARINI, 2014, p. 217)

O que vemos surgir é uma literatura que não está mais preocupada com o sujeito, mas com o corpo. O autor não mais escreve a si mesmo, mas antes constrói uma performance em que seu corpo, a vida como potência impessoal, dá-se a ver a partir do próprio corpo do texto. A autoficção então dá lugar a um outro conceito: a bioficção.

### 3. A literatura latino-americana contemporânea

A crítica Josefina Ludmer, em ensaio publicado no ano de 2007, cria o conceito de *literatura pós-autônoma* para caracterizar um tipo específico de escrita contemporânea, exercida em particular na América Latina. Tais escrituras têm como característica a impossibilidade de se deixar classificar como literatura por meio de categorias tradicionais como autor, obra, escritura, sentido. São textos construídos em uma marcada ambivalência que impossibilita a distinção entre ficção e realidade: são *realidadeficção*. Segundo Ludmer, as literaturas pós-autônomas “tomam a forma de testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (...) Saem da literatura e entram na realidade e no cotidiano, na realidade do cotidiano” (LUDMER, 2007, p. 2). De maneira próxima, tendo por objeto também a narrativa latino-americana contemporânea, Reinaldo Laddaga afirma que autores como Mario Bellatin, João Gilberto Noll e César Aira, dentre outros em tal nicho,

[...] publicaram livros nos quais eles imaginam - como se imagina um objeto de desejo - figuras de artistas que são menos artífices de construções densas de linguagem ou criadores de histórias extraordinárias, do que produtores de "reality shows", empenhados em montar cenas nas quais se exibem, em condições estilizadas, objetos e processos dos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais. (LADDAGA, 2007, p. 14)<sup>2</sup>

Para Laddaga, essa literatura-espetáculo está mais próxima da chamada arte contemporânea do que da tradição das Letras; o texto é mais a preparação

<sup>2</sup> Tradução nossa do original a seguir: “*han publicado libros em los cuales se imaginan – como se imagina un objeto de deseo – figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas em las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir se son naturales o artificiales, simulados o reales*”.

de uma *performance* do que um trabalho que visa complexificar a linguagem em si mesma; o autor é mais um “artista”, no sentido em que é um *performer*, do que um escritor. Os dois conceitos, o de pós-autonomia e o de espetáculos da realidade, convergem na medida em que designam a impossibilidade de distinção entre o que é ficcional e o que é “real”, entre o que é vida e o que é fabulação. No contemporâneo, portanto, tem lugar uma nova espécie de literatura, em que público e privado, autor e personagem, vida e obra, tornam-se indiscerníveis.

A emergência de tais escrituras *performáticas* e pós-autônomas colocam em primeiro plano uma plataforma outra na qual se insere a escrita: não mais o espírito, o eu, a identidade perseguida, o autor que escreve, mas o corpo, a carne que capta, ao mesmo tempo em que resiste à sujeição imposta pelo poder. Em tais narrativas, a “função-autor” de que fala Foucault mostra seu mais contundente vazio, na medida em que a identidade do sujeito desaparece em prol de uma impessoalidade que acaba por fugir ao controle biopolítico justamente ao dar evidência à potência vital, ou ao *bios* propriamente dito, ao invés do vivível, da vida historicamente localizada. Não uma ficção do vivido, mas uma ficção da Vida. A bioficção trabalha com aquilo que Gilles Deleuze chama de singularidades pré-individuais. Se, no plano da representação, o sujeito é fruto da convergência de predicados que lhe atribuem uma identidade, no campo transcendental, onde se produz o sentido, cada singularidade é nômade, inatribuível e não hierarquizada. As relações entre essas singularidades são de divergência, uma vez que se comunicam por meio de suas diferenças e distâncias (Cf. DELEUZE, 2008). Portanto, “os indivíduos que somos, derivando desse campo nomádico de individuação que conhece apenas acoplamentos e disparidades, campo transcendental completamente impessoal e inconsciente, não reatam com esse jogo do sentido sem fazer a experiência da mobilidade de suas fronteiras” (ZOURABICHVILLI, 2003, p. 109). É o que escritores bioficcionalistas como João Gilberto Noll, Mario Bellatin e Silviano

Santiago, para ficar em uns poucos exemplos, produzem em suas obras: uma constante desterritorialização que atravessa os limiares entre sentido e não-sentido, enfatizando o corpo como lugar em que se dá esse atravessamento.

Silviano Santiago, em *Machado*, elabora uma bioficção que se situa num entre-lugar em meio ao público e ao privado, em meio à vida e ao vivido. Em *Mil rosas roubadas*, Silviano já constatava o fracasso da tradicional ideia de biografia, na medida em que a narrativa tem início a partir da morte daquele que seria seu biógrafo. Mas, no livro em que reescreve os últimos dias de Machado de Assis, propõe uma outra forma de biografia (algo que já havia feito no livro *Em liberdade*), que se desloca da vivência histórica não apenas por ser uma escrita *pelo outro* e não uma escrita *do outro*, o que se diferencia na medida em que o próprio autor se insere no texto como produtor de si e de Machado, como também por utilizar um aspecto biológico (a epilepsia da qual sofria o escritor carioca) para recriar uma vida que não se reduz apenas à obra literária pela qual ficou conhecida. Silviano mostra Machado como um corpo antes de o mostrar como escritor. A personalidade do sujeito histórico é superada em prol da impessoalidade da vida atravessada pela doença. Da mesma forma, Silviano se insere na narrativa não como sujeito, mas como um corpo (ainda) vivo que é atravessado pelo acontecimento Machado de Assis. Embora o livro seja obsessivamente construído em torno de fotografias, datas e documentos, o cerne da narrativa de Silviano é a pergunta spinoziana: o que pode um corpo? De certa maneira, essa é a interrogação fundamental de todo texto que se caracteriza como bioficção.

João Gilberto Noll, por exemplo, classifica seu projeto literário como um processo de “se envolver com as forças elementares do sexo, as forças do corpo, reverenciar essas materialidades, reverenciar a matéria, o que não está destilando miasmas ideológicos o tempo todo, uma fabricação compulsiva”

(NOLL *apud* LADDAGA, 2007, p. 80)<sup>3</sup>. É o que fica claro no livro *Lord*, em que a autoficção (“O narrador de *Lord* é um escritor brasileiro que escreveu sete novelas, ou seja, é João Gilberto Noll”<sup>4</sup>) serve como pressuposto para uma jornada performática física, na qual o corpo se impõe sobre qualquer vestígio de sujeito através de suas sensações mais básicas. O narrador JGN passa fome e frio, aventura-se sexualmente e termina em um cemitério, onde a matéria se depara com forças contrárias às “forças do corpo”; os corpos de Noll são como as figuras de Francis Bacon, atravessadas por forças invisíveis que as dobram e retorcem, mas às quais resistem, travando uma luta que supera a morte ao escancará-la:

Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga. A vida grita *para* a morte, mas a morte não é mais esse demasiado-visível que nos faz desfalecer, ela é essa força invisível que a vida detecta, desentoca e faz ver, ao gritar. É do ponto de vista da vida que a morte é julgada, e não o inverso. (DELEUZE, 2007, p. 67)

A bioficção é produtora de sensações; o texto é sempre mais afeito a ser experimentado que interpretado. A obra de Mario Bellatin é paradigmática nesse sentido. Tendo por característica em seus textos a fragmentação e a transversalidade entre campos artísticos, o escritor rompe o limiar entre sujeito e objeto, ficção e realidade, diferença e identidade, através de estruturas

<sup>3</sup> Tradução nossa do original a seguir: “*meterse com las fuerzas elementales del sexo, las fuerzas del cuerpo, reverenciar esas materialidades, reverenciar la materia, la cosa que no está destilando miasmas ideológicos todo el tiempo, una fabricación compulsiva*”.

<sup>4</sup> Tradução nossa do original a seguir: “*El narrador de Lord es un escritor brasileño que ha escrito siete novelas; es decir, es João Gilberto Noll*”.

textuais desmontáveis que muitas vezes se repetem de um livro para outro, colocando o leitor em posição de extremo desconforto, ao perpetuar acontecimentos e figuras puramente nômades, esvaziados de significado pleno. Em *Bellatin*, o sentido está sempre se esvanecendo à medida que as próprias conexões entre as singularidades do texto se movem e se alteram intermitentemente. Em *Flores*, os capítulos funcionam como narrativas independentes, nas quais dados biográficos referentes ao autor Mario Bellatin – principalmente a relação de personagens com a doença congênita ocasionada pelo medicamento Talidomida que vitimou o próprio escritor – se misturam à narrativa sobre um tal mario bellatin (em iniciais minúsculas) e sobre um “escritor” que não se confunde (necessariamente) com esse personagem. Esse complexo jogo autoreferencial coloca em xeque o leitor, que tateia em busca de um sentido que só pode ser encontrado por meio de sensações. Para alcançar tal objetivo, a forma e o estilo se tornam fundamentais.

Afirmávamos que, para fazer frente ao biopoder, criar uma forma de resistência para a vida subjugada, a literatura deve voltar-se para o corpo não apenas representando-o, mas também o encarnando na linguagem, no próprio *corpus* textual. Wander Melo Miranda, ao comentar Derrida, afirma que “O biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos – o *corpus* da obra e o *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro” (MIRANDA, 2009, p. 90). É preciso assumir o corpo do texto como um corpo erótico. O próprio estilo, enquanto forma que o escritor dá ao corpo do texto, torna-se emissor de signos sensíveis. Deleuze e Guattari dizem: “pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 196). Segundo os filósofos, o objetivo da arte de modo geral é criar “perceptos e afectos”, isto é, percepções e afeções não pessoais e referentes, mas oriundas do próprio material da arte e, por isso mesmo, impessoais. O material do escritor são as palavras. A sensação na

literatura nasce do uso que o escritor faz da linguagem. Desse modo, Bellatin utiliza o fragmento como ferramenta para evocar a experiência de mutilação que o seu e outros corpos vivenciam; uma mutilação física, mas através da qual o corpo se insere como recipiente e partícipe da realidade social, histórica e comunitária. O estilo de Bellatin tem algo de brusco, de corte na carne do texto, como se faltassem pedaços à própria narrativa, que se sustenta a partir de uma ossatura composta por imagens cambiantes. É como se cada uma das flores que dão título aos “capítulos” do livro fosse sendo despetalada. Conforme afirma Laddaga sobre a estrutura do livro,

Há relações vagas entre histórias, cujo fluxo às vezes é interrompido por citações ou reflexões, mas o efeito é como que uma procissão de imagens incompletas cuja ordem poderia ser outra, tão escasso é o impulso de avanço que possuem (...) É um pouco como se a lógica desses livros fosse a de uma exposição: uma exposição onde você encontrará uma série de fragmentos raros exibidos no livro da forma como as peças de arte são exibidas em um museu ou galeria. (LADDAGA, 2007, p. 138)<sup>5</sup>

Na bioficção, a imagem surge como elemento de sobrevivência na medida em que, por meio dela, o texto traz novamente à tona a sensação, seja esta já evanescida ou emergente junto à experiência da leitura. Um exemplo é a “Parte dos crimes”, do épico 2666<sup>6</sup>, de Roberto Bolaño. Nessa parte do livro, que trata dos incontáveis assassinatos de mulheres no deserto de Sonora, na fronteira entre o México e os Estados Unidos, o procedimento de linguagem

---

<sup>5</sup> Tradução nossa do original a seguir: “*Hay relaciones vagas entre las historias, cuyo flujo es a veces interrumpido por citas o reflexiones, pero el efecto es un poco el de una procesión incompletas imágenes cuyo orden podría ser otro, tan escasso es el impulso de avance que poseen (...) es un poco como si la lógica de estos libros fuera la de una exposición: exposición donde se encuentra una serie de fragmentos raros que se exhiben em el libro a la manera como se exhiben piezas de arte en un museo o una galería*”.

<sup>6</sup> Embora esse não seja um livro que se encaixe estritamente nas prerrogativas da autoficção, é interessante o fato de que Roberto Bolaño planejava encerrá-lo com a seguinte afirmação: “E isso é tudo, amigos. Fiz tudo isso, vivi tudo isso. Se tivesse forças, me poria a chorar. Despede-se de vocês, Arturo Belano”. Belano que é o alter ego de Bolaño, protagonista de *Os detetives selvagens*. Cf. ECHEVARRÍA, p. 852.

utilizado por Roberto Bolaño mimetiza a violência e a faz sensação que se demonstra na forma. O corpo da letra retoma o corpo inanimado dos mortos, justamente para tentar resistir à decomposição da memória. O objetivo de Bolaño é, através do asco e do horror retomados e levados à sensação por meio de seu estilo seco e direto, fazer o leitor sentir o acontecimento “morrer” em sua própria carne, vislumbrar uma vida que só se faz presente em sua absoluta falta. O resultado é uma espécie de neonaturalismo estilístico, artifício usual em narrativas contemporâneas, através do qual os cruéis assassinatos são pormenorizadamente descritos, sem eufemismos ou metáforas, em sua mais absoluta crueza, como que em um registro de legista:

Em meados de novembro, Andrea Pacheco Martínez, de treze anos, foi raptada ao sair da escola técnica secundária 16 (...). Quando a encontraram, dois dias depois, seu corpo mostrava sinais inequívocos de morte por estrangulamento, com ruptura do hioide. Tinha sido violentada anal e vaginalmente. Os pulsos apresentavam tumefações típicas de amarraduras. Os tornozelos também estavam lacerados, com o que se deduziu que também tivera os pés amarrados. (BOLAÑO, 2014, p. 374)

A objetividade das descrições (grotescas e mórbidas) dá vida ao corpo textual que, por contraste, opõe-se à própria matéria morta narrada: uma política da escrita que, através do estilo, ressignifica vida e morte, corpo e linguagem. Tal vida não pode ser apartada de seu viés político: o próprio corpo se transforma em suporte para as inscrições do poder. Uma bioficção sempre tem em vista uma comunidade por vir. Em todos esses exemplos de narrativa, não há, em primeiro plano, a elaboração de um sujeito através da escrita. Há, pelo contrário, uma dessubjetivação que desmonta toda classificação e transcendência que previamente se estabelece sobre o texto literário. A escrita, por se tornar impessoal, torna-se política; passa a abarcar todo um coletivo que se faz visível em sua oposição ao poder. Essa nova espécie de ficção traz consigo a necessidade de novos conceitos que possam funcionar como ferramenta de

análise e compreensão, não apenas para os textos literários que resultam de tal prática pós-autônoma, mas também para outras formas de arte e mesmo para as atuações políticas que constituem essa grande partilha do sensível à qual pertencem o fazer e o pensar contemporâneo.

### Referências

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

BELLATIN, Mario. *Flores*. Trad. Josely Batista Vianna. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Foucault*. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECHEVARRÍA, Inácio. Nota à primeira edição. In: *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

ESPÓSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Trad. M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GASPARINI, Phillipe. Autoficção é o nome de quê? *In: Ensaio sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Belo Horizonte: editora UFMG, 2014.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad; ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*, disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, 2009.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZOURABICHIVILLI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

Recebido em 01/07/2020.

Aceito em 10/12/2020.