

A AUTOBIOGRAFIA NA CONTEMPORANEIDADE E SUA
CONSEQUENTE ABERTURA À PERSPECTIVA FEMINISTA NA LITERATURA:
ANÁLISE DA OBRA *TEORIA KING KONG*, DE VIRGINIE DESPENTES
*AUTOBIOGRAPHY IN CONTEMPORANEITY AND ITS RESULTING
FEMINIST PERSPECTIVE IN LITERATURE: AN ANALYSIS OF KING KONG
THEORY, BY VIRGINIE DESPENTES*

Flávia Herédia Miotto¹

RESUMO: Tendo como objeto a obra *Teoria King Kong*, de Virginie Despentes, este artigo tem a intenção de observar os novos desdobramentos e efeitos do gênero autobiográfico na pós-modernidade, em que os debates sociais estão aquecidos e tomando forma na literatura. O intuito é analisar como a literatura autobiográfica se renovou, configurando-se como traço definidor de nosso tempo. A proposta será arregimentada com pressupostos teóricos de alguns autores, tais como Philippe Lejeune (1996), Diana Klinger (2007), Leonor Arfuch (2010), Frederic Jameson (1994), Antonio Candido (2006) e Barbara Havercroft (2012).

Palavras-chave: autobiografia; crítica contemporânea; feminismo.

ABSTRACT: Focusing on the book *King Kong Theory*, by Virginie Despentes, this article will observe the repercussions and effects of the autobiographical genre in postmodernity, in which social discussions are heated and taking shape in literature. The objective is to analyze how the autobiography has been renewed, thus becoming an increasingly defining feature of our time. The proposition will be supported by theoretical assumptions of authors such as Philippe Lejeune (1996), Diana Klinger (2007), Leonor Arfuch (2010), Frederic Jameson (1994), Antonio Candido (2006) and Barbara Havercroft (2012).

Keywords: autobiography; contemporary literary criticism; feminism.

¹ Bacharel, USP.

Os textos literários são produzidos e depois recebidos pelos leitores a partir de duas forças motrizes principais: a da inércia, cuja essência é a permanência, a tradição; e a da transgressão, cujo cerne é a mudança, a renovação dessa tradição. O estudo universitário dos gêneros presta-se a arquitetar e consolidar métodos de análise e descrição das obras literárias, de forma a racionalizá-las e sistematizá-las como objetos de estudo, além de efetivar a literatura enquanto um sistema.

Neste trabalho, um estudo analítico da obra *Teoria King Kong*, de Virginie Despentes, será proposto a partir de um deslocamento no método. Ao invés de partir unicamente sob o ponto de vista da forma e do conteúdo, vou me atentar também à recepção de tal obra na contemporaneidade, propondo um debate sobre a autobiografia enquanto gênero literário e suas perspectivas na atualidade.

Quando fazemos um recorte temático dos gêneros com a intenção de nos debruçarmos sobre o estudo da autobiografia, percebemos que esta se situou durante muito tempo como algo exterior à literatura antes de se integrar de fato nesse campo. As pesquisas contemporâneas dedicadas a esse gênero contribuem para a transformação de seu *status* e, conseqüentemente, sua “promoção”, nos termos de Philippe Lejeune (1996, p. 312, tradução nossa) e canonização. Na verdade, a autobiografia existe há muito tempo, de forma a contrariar o senso comum de que é um gênero essencialmente moderno. Segundo Lejeune, “Essa ilusão é muito natural: ela corresponde à operação histórica mais espontânea, que nos faz redistribuir os elementos do passado em função das nossas categorias atuais” (LEJEUNE, 1996, p. 313-314, tradução nossa).

Porém, a autobiografia tradicional e aquela explorada atualmente pela crítica contemporânea se diferem entre si naquilo que constituem seus elementos principais. Tendo a obra *Teoria King Kong* como objeto de estudo, proponho debruçar-me sobre

como a narrativa autobiográfica atual configura-se cada vez mais como um traço definidor de nosso tempo.

Quando pensamos na questão da recepção, percebemos que todo público tem a tendência de classificar o que recebe com base no que já foi classificado anteriormente e a partir das novas tendências formais e do momento histórico nos quais está imerso. Valéry (VALÉRY, 1974, p. 1167, *apud* LEJEUNE, 1996, p. 313-314) já expunha que é o leitor, e não o autor quem – com suas formações, expectativas, classificações e julgamentos de valor – constitui o verdadeiro sujeito da história da literatura. Permanência e autonomia contribuem para que cada gênero seja isolado de outras produções e, assim, classificado e individualizado. Nesse sentido, a importância da crítica com seu caráter descritivo em relação aos fenômenos literários é evidente.

No entanto, Lejeune menciona que esse caráter muitas vezes é substituído por um caráter normativo, como em Lubbock e Bakhtin, por exemplo. Grande parte dos críticos se esforçará para estabelecer normas para o gênero, como se fossem seus “guardiões” (LEJEUNE, 1996, p. 323, tradução nossa). Isso faz com que os critérios sejam muito precisos, minando as possibilidades de recepção, de percepção de novos fenômenos e, conseqüentemente, da evolução histórica dos gêneros. O trabalho da crítica e da teoria literária deveria se consagrar ao estudo das leis de funcionamento do sistema histórico de gêneros, ao invés da construção de uma classificação normativa rígida de tais, reduzindo-se ao que Lejeune classifica como “idealismo teórico” (p. 329, tradução nossa).

A partir da definição de Frye:

A autobiografia é uma outra forma que, por uma série de transições insensíveis, compõe o romance. A maioria das autobiografias são inspiradas por um impulso criador e por consequência imaginativo, que leva o escritor a relembrar de momentos e experiências de sua vida, incluindo alguns que podem entrar na construção de um modelo estruturado. Este modelo pode ser qualquer coisa que ultrapasse o indivíduo ao qual ele é levado a se identificar, ou simplesmente a coerência de seu personagem e de suas atitudes. Nós podemos chamar esta forma

muito importante da ficção em prosa de confissão, segundo Santo Agostinho, que parece tê-la inventado e também segundo Rousseau, que a estabeleceu dentro da modernidade. (FRYE, 1957, 307-308, *apud* LEJEUNE, 1996, p. 329, tradução nossa).

O gênero autobiográfico se define, principalmente, por um suposto contrato de leitura e não somente a partir das características formais que o integram. Assim, é preciso se desvencilhar da ilusão de permanência, idealização e a tendência normativa que a crítica assume quando pretende caracterizar um gênero literário. Esse contrato chamado por Lejeune de “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1996, p. 333, tradução nossa) não possui uma essência simples, mas sim constitui-se como um ato complexo exposto a uma variabilidade histórica que não pode ser ignorada pela crítica.

Definir uma estética do gênero é uma tentativa falha para entender as reais complexidades que tal pode assumir. Assim, debruçar-se sobre as obras autobiográficas de fato, a fim de examinar as questões e conflitos existentes em sua maioria, parece uma maneira mais proveitosa de compreender o funcionamento e a função que esses escritos exercem na contemporaneidade. Na pós-modernidade, os indivíduos estão imersos em uma multiplicidade de registros ligados à identidade racial, sexual, de classe e também ligados ao feminismo. Nesta nova configuração da sociedade, os escritos autobiográficos assumem uma lógica universalizadora de vivências, fazendo com que a subjetividade atue como centro organizador e difusor de experiências. Segundo Diana Klinger (2007), a autobiografia permite uma pluralização de vozes no cenário de negociação política e artística, já que figuras marginalizadas e antigamente silenciadas passam a exigir seu espaço na arena de representação estética.

Analisar a obra de Despenes à luz dessa perspectiva faz com que a autobiografia enquanto gênero literário se abra a novas possibilidades de conceitualização. A autora faz de sua enunciação um espaço de denúncia, afirmação de sua posição enquanto mulher que possui voz e, também, utiliza-se dessa linguagem como forma terapêutica

para curar-se de seu trauma, ou seja, do estupro do qual foi vítima. Construir uma narrativa sobre uma situação traumática permite que sintomas e símbolos tomem forma sob uma nova ótica para o enunciador.

Segundo Barbara Havercroft (2012), existem na atualidade diversos textos que exploram a questão de gênero a partir de relatos de violência sexual, alterando a posição de vergonha e silêncio a que mulheres eram submetidas anteriormente: “A ferida de uma guerra que se trava no silêncio e obscuridade” (DESPENTES, 2016, p. 31). Retomar o episódio traumático, assim como sintomas e lembranças obsessivas do trauma, significa trabalhá-lo e ressignificá-lo sob uma nova perspectiva. Assim, a obra autobiográfica de Despentes representa uma maneira de agir sobre sua própria vida, desmascarando uma violência que historicamente silencia mulheres e as coloca em constante estado de vigília pela iminência de serem estupradas.

Adentrando de forma mais específica na questão da autobiografia – análise e definição – diversos problemas teóricos emergem. Não se trata, nesse trabalho, de colocá-los em pauta, mas sim observar como a escrita autobiográfica permite ao autor que ressignifique os episódios do passado, como no caso de Despentes, e quais são os efeitos desse tipo de escrita dentro da sociedade pós-moderna – cuja consciência cultural e política se mostra aquecida pelos debates de gênero, sexualidade, raça, etc.

Primeiramente, para que seja possível afirmar que se trata de uma narrativa autobiográfica, é necessário que haja uma identidade entre autor, narrador e personagem. Normalmente, essa identidade é marcada pela utilização da primeira pessoa, além de ser condição primordial de uma autobiografia, consubstanciada no pacto autobiográfico (conceito a ser desenvolvido em breve). É o que Genette chama de narração “*autodiégétique*” (GENETTE, 1972, *apud* LEJEUNE, 1996, p. 16). Em sua classificação sobre as vozes da narrativa, o autor distingue claramente que pode haver casos em que o narrador em primeira pessoa não seja o personagem principal. Assim como é possível que esta identidade exista sem que a primeira pessoa seja empregada.

Nesse sentido, é necessário distinguir dois critérios, ou seja, diferenciar o que significa pessoa gramatical do que representa identidade dos indivíduos os quais essa pessoa gramatical evoca. Dissociar o problema da “pessoa” da questão que diz respeito à identidade permite que se coloque em evidência a complexidade dos modelos existentes ou possíveis de autobiografia.

Na obra *Teoria King Kong*, a pessoa gramatical “eu” representa os três indivíduos da narrativa, ou seja, autor, narrador e personagem principal. Há trechos em que fica clara essa identidade. “É a única explicação que encontrei para esse paradoxo: após a publicação de *Baise-moi*, encontrei mulheres que me contaram (...)” (DESPENTES, 2016, p. 29). Neste excerto, o “eu” representa a narradora, a personagem principal e a autora, que faz, inclusive, uma referência intertextual com outra obra sua, assumindo claramente que se trata dela própria.

Esse trecho exemplifica o que Lejeune definiu como “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1996, p. 26, tradução nossa). Segundo o autor, tal pacto se configura como a afirmação no texto desta identidade, retomando, em última instância, o nome do autor presente na capa. A importância desse contrato reside no fato de ele estabelecer a atitude do leitor durante a recepção da obra. Quando, como na ficção, essa identidade não é afirmada, o leitor irá se debruçar à procura de semelhanças com o autor. De forma oposta, caso tal identidade seja afirmada, ele irá procurar por diferenças, como erros, deformações, etc. O autor utiliza a metáfora do “*limier*” (p. 26) (cão de caça, tradução nossa) para explicar que, enquanto receptor de um texto autobiográfico, o leitor se coloca em busca por rupturas que desestabilizem o contrato.

Diferentemente a todas as formas de ficção que têm por base critérios de “*ressemblance*” (LEJEUNE, 1996, p. 35), ou seja, semelhanças e espelhamentos, os textos autobiográficos e biográficos utilizam-se dos critérios de “*l’identité*” (p. 35). Além disso, estes últimos servem-se de um tipo de pacto referencial, já que procuram

trazer uma informação sobre uma “realidade” exterior ao texto, submetendo-se, assim, a uma “*vérification*” (p. 36).

O que se privilegia, nessas narrativas, é uma imagem do real e não um efeito do real, a verdadeira realidade da história narrada e não uma simples verossimilhança. Lejeune ainda defende que o pacto referencial caminha junto ao pacto autobiográfico no caso de obras autobiográficas. Assim, podemos afirmar que esse gênero literário se configura como um “*genre contractuel*” (LEJEUNE, 1996, p. 44). Esse, proposto de autor para leitor, resulta em uma determinação dos modos de leitura da obra e também gera efeitos que fazem com que o gênero seja definido a partir de suas particularidades e complexidade. Nas palavras de Lejeune: “É neste nível global que se define a autobiografia: é um modo de leitura tanto quanto um tipo de leitura, é um efeito contratual historicamente variável. Todo o presente estudo repousa, em realidade, sob os tipos de contrato que estão em curso atualmente. (...) Conseguir criar uma fórmula clara e total para a autobiografia seria, na verdade, falhar” (p. 45, tradução nossa).

Retomando o conceito proposto por Lejeune de identidade “*de nom*” (LEJEUNE, 1996, p. 26) entre autor, narrador e personagem, ressalto que este é explorado de duas formas: implicitamente e de maneira patente. No caso de Despentes, há uma mistura de representações. O título *Teoria King Kong* não nos remete a uma autobiografia (como em *Confissões de Jean-Jacques Rousseau, A história da minha vida*, por exemplo), embora haja outros traços dentro da obra que nos façam ter certeza de tal. Há, no livro, um capítulo chamado “Dormindo com o inimigo” em que a autora descreverá o período em que se encontrava em situação de prostituição: “Depois que comecei a escrever esse livro, sempre me detive ao chegar a este capítulo. Não esperava que isso fosse acontecer. São muitas reticências misturadas. É difícil contar minha experiência.” (DESPENTES, 2016, p. 49).

Resgatando outro trecho já transcrito nesse trabalho, Despentès faz referência mais de uma vez à sua obra *Baise-moi*, de forma a demonstrar a existência dessa identidade entre os três indivíduos presentes na narrativa (narrador, autor e personagem principal). Esses excertos fazem com que o leitor não tenha dúvidas de que o “eu” (pessoa gramatical) se refere ao nome presente na capa da obra, ou seja, da autora Virginie Despentès. Mesmo que seu nome não apareça ao longo da narrativa (já que não há nenhum diálogo em que este seja enunciado por outra personagem), fica claro para o leitor – a partir do contrato autobiográfico – que essa identidade existe.

Esse contrato, ou pacto, como Lejeune classifica, deve ser analisado sob diferentes aspectos, já que não possui a mesma função em todos os textos. Em alguns casos, ele se configura como aspecto dominante quando se estuda a obra. Em outros, somente se constitui enquanto especificação secundária do texto. Para outros autores, entretanto, como Diana Klinger e Leonor Arfuch, este pacto é questionável enquanto conceito. Klinger (2007, p. 40) nos chama a atenção para o seu estatuto ambíguo. Arfuch (2010, p. 55), por sua vez, parte do reconhecimento do caráter fragmentário e caótico da noção de identidade. Retomando Bakhtin, esta autora afirma não haver uma identidade possível entre autor e personagem, já que não existe uma coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística.

Em *Teoria King Kong*, porém, considero que o pacto represente toda a autoridade da obra. É a partir do trauma a que Despentès sobreviveu, ou seja, situação específica de sua vida pessoal, que a enunciação se coloca e ganha força. Quando Virginie estabelece aos seus leitores que essa violência lhe acometeu realmente, ela confere veracidade às inúmeras experiências similares de outras mulheres estupradas (pois muitas vezes essas são desacreditadas), conferindo autoridade a essas narrativas.

Com a proposta de analisar o pacto, outros aspectos ligados ao contexto de produção e publicação devem ser levados em consideração. A notoriedade da obra,

por exemplo, é um deles. Quando *Teoria King Kong* fora publicado, ou seja, em 2006, Despentes já havia escrito e também dirigido uma adaptação cinematográfica de *Baise-moi* (Me fode, tradução nossa), além da publicação de outras obras como *Bye-Bye Blondie* (Adeus, loira, tradução nossa), *Les jolies choses* (As coisas bonitas, tradução nossa), etc.

Assim, os leitores, que já estão familiarizados com o tipo de escrita de Despentes e com o conteúdo por ela retratado recepcionam *Teoria King Kong* a partir de uma perspectiva específica. Em todas as obras da autora, por exemplo, a questão de gênero é bastante evidenciada. Mas será em *Teoria King Kong* que ela tomará a forma de denúncia, a partir de uma escrita declaradamente engajada com as discussões feministas atuais: “Sou feliz comigo desse jeito, mais desejante que desejada. Escrevo então a partir deste lugar (...)” (DESPENTES, 2016, p. 09).

Há, ainda, crítica sobre maternidade compulsória: “Nessa mesma lógica, a maternidade se tornou uma experiência feminina inevitável, a mais valorizada de todas: dar vida a alguém, que coisa fantástica” (DESPENTES, 2016, p. 18); desdobramentos sobre a heterossexualidade enquanto sistema, debates sobre pornografia/prostituição: “Se assistirmos a um filme pornô heterossexual, é sempre o corpo feminino que é valorizado, mostrado, aquele com o qual contamos para produzir o efeito desejado” (p. 85) e, claro, a questão do estupro como principal tema abordado: “O estupro é a guerra civil, a organização política através da qual um sexo declara ao outro: tenho todos os direitos sobre você e te forço a se sentir inferior, culpada e degradada” (p. 42).

Essa tomada de posição politicamente engajada também interfere na perspectiva do pacto. Entender Virginie Despentes como militante feminista não é uma suposição, pressuposto ou hipótese. A própria assume seu interesse pelo movimento em diversas passagens da obra: “Eu tinha vinte anos quando estupraram a minha amiga, naquela época não me interessava pelo feminismo” (DESPENTES, 2016,

p. 31). Segundo Leonor Arfuch (2010), uma das “vantagens” da autobiografia é justamente permitir ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser. Neste trecho, a utilização do imperfeito sugere que, hoje em dia, Virginie Despentes se interessa pelo movimento feminista e reflete sobre essa mudança de perspectiva.

Além disso, Despentes entende o feminismo enquanto revolução e assim o declara: “revolução dos gêneros” (DESPENTES, 2016, p. 24), “O feminismo é uma revolução, (...) não se trata apenas de melhorar os salários. O feminismo é uma aventura coletiva (...). Uma revolução em marcha. Uma visão de mundo. Uma escolha” (p. 121).

A recepção dos leitores e da crítica, necessariamente, deve partir desse lugar de enunciação politicamente declarado que Despentes institui para si: “Escrevo então a partir deste lugar, das não vendidas, das que têm a cabeça raspada, das que não sabem se vestir, (...)” (DESPENTES, 2016, p. 09). Além de caracterizar-se como feminista, Despentes faz também uma reflexão de seu papel de mulher enquanto escritora. “Mesmo que nunca se fale de nós nos romances escritos por homens, que eles só consigam imaginar mulheres com as quais gostariam de transar. Nós sempre existimos – mas nunca falamos” (p. 08).

Ainda que existam escritoras mulheres hoje em dia, Despentes alega que “raramente encontramos personagens femininas de aspecto físico desagradável ou medíocre, incapazes de amar os homens ou de serem amadas por eles” (DESPENTES, 2016, p. 08). Nesse momento, a autora denuncia um dos papéis sociais da mulher enquanto sujeito político: o de objeto sexual, o de segundo sexo². Em outros momentos da narrativa, também manifestará seu repúdio ao papel social de esposa, mãe e à divisão sexual do trabalho (por exemplo, trabalho doméstico e criação dos filhos – ambos trabalhos não remunerados que são exercidos pelas mulheres).

² Conceito de Simone de Beauvoir presente na obra *O Segundo Sexo*. BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe* 1. Paris: Éditions Gallimard, 1977.

O pacto autobiográfico faz com que Despentes se responsabilize pelo que enuncia. O narrador (que é também autor) dentro de uma narrativa autobiográfica se define simultaneamente como pessoa real socialmente responsável e também produtor de um discurso. Diferentemente do que acontece na ficção, em que o autor se resume a um nome presente na capa. Ainda sobre a questão da presença de mulheres na literatura, Virginie menciona Houellebecq, outro escritor contemporâneo, para ilustrar os diferentes tratamentos e recepções que escritores recebem, a depender da genitália com que nasceram. Menções como essa fazem com que ela se responsabilize de forma mais intensa pelo seu discurso, confirmando a força do pacto autobiográfico: “Essas discussões todas apenas para saber se eu tinha o direito de dizer o que dizia. Uma mulher. Meu sexo. Meu físico. Em todos os artigos, em geral, de maneira gentil. Não, não se descreve um autor homem como se faz com uma mulher. Ninguém sentiu, por exemplo, necessidade de escrever que Houellebecq era bonito. (...) Talentos equivalentes, tratamentos diferentes” (DESPENTES, 2016, p. 99).

Notadamente, a autora demonstra ter muita bagagem teórica no assunto, não só por ter mencionado nas referências bibliográficas nomes como Simone de Beauvoir, Judith Butler, Angela Davis, entre outras, mas também por fazer questão de citá-las na obra. De forma metalinguística, Despentes questiona o próprio ato de escrever sendo mulher, além de citar, a cada começo de capítulo, um trecho de alguma teórica feminista ou escritora do sexo feminino, sendo a primeira Virginia Woolf (com a obra *Um teto todo seu*).

Enquanto escritora, a esfera política se organiza para me desacelerar, me desabilitar, não como indivíduo, mas como fêmea. Não é uma coisa que eu receba com elegância, filosofia ou pragmatismo. Como isso me é imposto, vivo com isto. Mas o faço com ódio. Sem humor. Mesmo se abaixo a cabeça e escuto tudo o que não quero escutar e me calo porque não tenho alternativa. Não tenho a intenção de me desculpar pelo que me é imposto, nem de fingir que acho isso formidável. (DESPENTES, 2016, p. 116).

Outra função que Despentes faz incorporar à linguagem que enuncia é a de ressignificação de seu trauma. A emergência desses tipos de narrativas, especialmente na contemporaneidade, mostra-nos uma força da qual a literatura dispõe: colocar luz em assuntos obscuros. Segundo Havercroft (2012), a narração de uma situação traumática é dotada de uma dimensão performativa capaz de mudar seu estado. Despentes, assim, reivindica uma teoria, uma militância, fazendo com que sua experiência individual não seja apenas um caso isolado, singular, mas sim uma ilustração que materializa a realidade das mulheres enquanto classe. O trauma ressignificado e fundador daquilo que Virginie se tornou pode ser ilustrado no seguinte trecho: “Romances, contos, canções, filmes. Sempre imagino que um dia poderei pôr um fim nisso. Liquidar o acontecimento, esvaziá-lo, esgotá-lo. Impossível. Ele é fundador – disso que sou, como escritora, como mulher que não se identifica exatamente como tal. É ao mesmo tempo aquilo que me desfigura e aquilo que me constitui” (DESPENTES, 2016, p. 45).

Despentes se mostra consciente sobre a importância da linguagem durante esse processo de ressignificação do estupro a que foi acometida: “Nenhuma mulher, após passar por um estupro, havia conseguido usar a linguagem para fazer dessa experiência o tema de um livro. (...) Isso não passa ao domínio do simbólico” (DESPENTES, 2016, p. 34). Nesse momento, ela acusa o fato de sermos socializadas para o silêncio. Mesmo após uma violência tão traumática quanto o estupro, somos convidadas a nos silenciarmos, nos culparmos pelo ocorrido e, assim, não nos entendermos enquanto classe para que possamos nos proteger e nos consolar. “É assombroso que nós mulheres não digamos nada às meninas, que não exista nenhuma transmissão de saber, de conselhos de sobrevivência, de conselhos práticos simples. Nada” (p. 34).

Esse engajamento e sensibilidade quanto à noção de classe, que está implícita na narrativa de Despentes, faz com que ela se afaste dos discursos pós-modernos muito

marcados pela individualidade dos sujeitos. Todas nós, mulheres, temos medo de sermos estupradas, somos submetidas todo tempo a um estado de terror coletivo. Nossa biologia é a materialidade de nossa opressão e, por conta dela, estamos constantemente sob a iminência de podermos sofrer diversos tipos de abuso e violência sexual.

Assim, a narrativa de *Despentes* não serve para simplesmente comunicar, mas funciona como uma espécie de grito que, a partir do pacto, é enunciado para o leitor, destacando a importância da linguagem para curar o trauma do estupro e dar voz às mulheres. Virginie se transforma em sujeito quando toma a palavra para si e, dessa forma, rompe com os espaços de condenação ao silêncio e vergonha aos quais mulheres estupradas são submetidas. Seu protesto e sua denúncia são enunciados pela própria autora e, assim, fazem parte do pacto autobiográfico que me propus a analisar.

Não obstante, a autobiografia enquanto gênero é bastante criticada por ser “um dos aspectos mais fascinantes de um dos mitos da civilização ocidental moderna, o mito do eu (*mythe du MOI*)” (LEJEUNE, 1971, p. 105, *apud* LEJEUNE, 1996, p. 340, tradução nossa). Diversos críticos marxistas acusam se tratar de uma literatura burguesa cujo individualismo – a partir de narrativas pessoais da vida íntima de um sujeito – é privilegiado. De fato, existe uma correlação entre o desenvolvimento da escrita autobiográfica e o surgimento da burguesia enquanto nova classe dominante. Segundo Lejeune:

Através da literatura autobiográfica se manifesta a concepção de pessoa e individualismo próprios a nossas sociedades: nós não encontraremos nada parecido nas sociedades antigas, nem das ditas ‘primitivas’, nem mesmo em sociedades contemporâneas às nossas, como a sociedade chinesa comunista, onde procuramos justamente evitar que o indivíduo projete sua vida pessoal como uma propriedade privada suscetível de transformar-se em valor de troca. (LEJEUNE, 1996, p. 340, tradução nossa).

A obra *Teoria King Kong*, embora seja uma autobiografia de Despentes, funciona como uma linguagem que representa todas as mulheres enquanto classe, fugindo assim dessa lógica individualista recorrente na pós-modernidade. Há poucas representações assim, especialmente dentro das artes. A denúncia de Virginie configura-se como um deslocamento no plano da forma e do conteúdo. O seu grito vem remodelar os conceitos estéticos estabelecidos pela crítica literária, de forma a estetizar discussões fundamentais que foram negligenciadas por muito tempo nas mãos de críticos do sexo masculino e majoritariamente brancos.

Os conceitos de “universal” e “esteticamente bom” são bastante questionáveis quando refletimos sobre quem são os sujeitos que os enunciam. Virginie não possui uma educação formal no domínio das letras, da literatura. Ela se utiliza de palavrões, além de ter sua linguagem marcada por uma oralidade não estetizada dentro do cânone. Essa oralidade pode ser observada nas constantes enumerações e repetições, que servem para dar força àquilo que enuncia – de forma quase autoritária. Assim, percebe-se que há uma articulação muito interessante e inovadora entre forma e conteúdo: a autora se serve dessa oralidade não estetizada e também de um tema que, anteriormente, era condenado ao silêncio, assim como suas enunciadoras – as mulheres.

Para ilustrar o procedimento formal de enumerações/repetições: “Escrevo daqui como uma mulher inapta a atrair a atenção masculina, a satisfazer o desejo masculino e a me contentar com um lugar à sombra. É daqui que escrevo, como uma mulher não sedutora mas ambiciosa, atraída pelo dinheiro que ganho sozinha, atraída pelo poder de fazer e de recusar, atraída pela cidade mais do que pelo campo [...]” (DESPENTES, 2016, p. 09).

Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, afirma que forças sociais condicionantes guiam os artistas em diferentes graus. Primeiramente, de forma a determinar a ocasião de produção da obra, em segundo, a respeito da necessidade da obra ser produzida e, em terceiro, se esta será ou não um “bem coletivo” (CANDIDO, 2006, p. 34). Virginie já estabelece ao seu leitor, a partir do pacto autobiográfico, que a experiência do estupro realmente lhe aconteceu e, depois de muitos anos trabalhando este trauma, tornou-se feminista. Dessa forma, sua obra adquire um significado social, pois representa uma necessidade coletiva de um grupo marginalizado que, na contemporaneidade, ousa tomar a palavra e se fazer ouvido.

As relações entre artista e grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2006, p. 34).

Nesse sentido, o discurso autobiográfico permite a reunião de vivências compartilhadas por diversos indivíduos, ou até mesmo de um grupo, de uma classe, deslocando-se do que, *a priori*, lhe parece sua essência: somente expressar a interioridade e a subjetividade. Essa ressignificação conceitual da autobiografia faz com que minorias historicamente silenciadas ganhem possibilidade de negociarem um novo lugar dentro da cultura dominante, fazendo com que os conceitos estéticos e formais do cânone sejam questionados e problematizados.

Frederic Jameson, em *Espaço e Imagem* (1994), defende a ideia de que haveria uma despersonalização, ou retorno ao anonimato, dentro de narrativas que circunscrevem a autoconsciência de um grupo social. O autor desenvolve esse argumento a respeito da narrativa testemunhal, mas de forma análoga acontece com textos autobiográficos. Essa despersonalização não implica uma perda da

personalidade, mas uma afirmação de várias identidades pessoais. Segundo ele: “O termo anonimato não significa aqui, assim, a perda da identidade pessoal, do nome próprio, e sim sua multiplicação; não mais a média sociológica ou exemplo sem rosto ou o mínimo denominador comum, mas sim a associação de um indivíduo com uma pluralidade de outros nomes e indivíduos concretos” (JAMESON, 1994, p. 108).

Assim, concluo constatando que os efeitos e desdobramentos da obra *Teoria King Kong* que propus analisar nesse artigo ultrapassam a mera expressão da interioridade da vida subjetiva de Despentes. Sua obra tem um significado social que é estetizado por meio da linguagem literária de que se utiliza, fazendo com que sua autobiografia não somente represente uma ressignificação pessoal de seu trauma, mas também um deslocamento dos modos e tipos de leitura propostos pelo gênero em questão, na sua forma tradicional – visto que nossa sociedade pós-moderna está pautada por questionamentos sociais, incluindo o debate de gênero, por exemplo. Isso comprova o que Lejeune defende sobre a autobiografia ter um efeito contratual historicamente variável, além de sua tese de que a contemporaneidade esteja canonizando a autobiografia.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe* 1. Paris: Éditions Gallimard, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2006.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

HAVERCROFT, Barbara. Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel. In *Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle*. CERACC, n. 5, estudos reunidos por Anne Sennhause, 2012. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3711988/mod_resource/content/1/formesdicsursivesdu trauma.pdf. Acesso em 17 abril de 2019.

JAMESON, Frederic. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

Recebido em: 11/03/2019

Aceito em: 05/04/2019