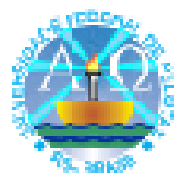


UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação

Reflexões sobre autoficção: uma leitura de *Divórcio*, de Ricardo Lísias

Janeina Buchweitz e Silva

Pelotas, 2017

Janaína Buchweitz e Silva

Reflexões sobre autoficção: uma leitura de *Divórcio*, de Ricardo Lísias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Aulus Mandagará Martins

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S586r Silva, Janaína Buchweitz e

Reflexões sobre autoficção : uma leitura de Divórcio, de
Ricardo Lísias / Janaína Buchweitz e Silva ; Aulus Mandagará
Martins, orientador. — Pelotas, 2017.

100 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade
Federal de Pelotas, 2017.

1. Escrita de si. 2. Autoficção. 3. Romance . 4. Ricardo
Lísias. I. Martins, Aulus Mandagará, orient. II. Título.

CDD : 809

Elaborada por Aline Herbstrith Batista CRB: 10/1737

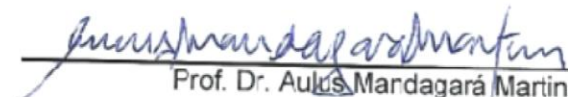
Janaína Buchweitz e Silva

Reflexões sobre autoficção: uma leitura de *Divórcio*, de Ricardo Lísias

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

17 de fevereiro de 2017

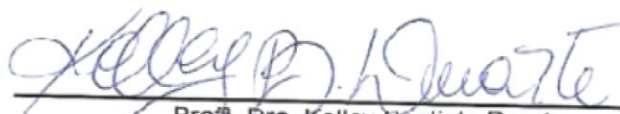
Banca examinadora:



Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins

Orientador/Presidente da Banca

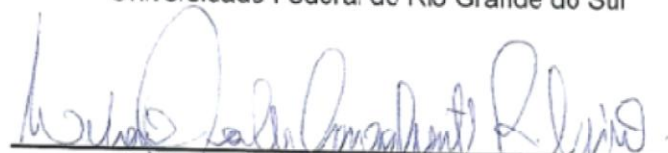
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dra. Kelley Baptista Duarte

Membro da Banca

Doutora em Estudos Francófonos pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro

Membro da Banca

Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho à minha família. Meu pai Jurandir Barreto e Silva (in memoriam), minha mãe Verina Buchweitz e Silva, minha irmã Juliana Buchweitz e Silva (in memoriam) e meu irmão Jurandir Buchweitz e Silva: sem vocês nada do que fiz ou faço teria sentido.

Agradecimentos

A Deus, pela oportunidade de constante evolução.

Aos amigos espirituais, pelo acompanhamento e conforto nos diversos momentos de medos e incertezas.

Ao professor e amigo Aulus Mandagará Martins, por aceitar o desafio de me orientar.

Aos membros da minha banca de qualificação, professores Helano Jader Cavalcante Ribeiro e Kelley Baptista Duarte, que muito contribuíram para o aprimoramento deste trabalho.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, professora Giovana Ferreira Gonçalves, por sua presteza e empenho em qualificar o programa ao qual pertenço.

Ao autor Ricardo Lísias, que me motivou com sua arte.

E a todos os autores citados, sem eles este trabalho não teria sido possível.

Muito obrigada.

“Por el caminho de la mentira llegaremos a la verdad”

DOSTOIEVSKI

Resumo

Silva, Janaína Buchweitz e. **Reflexões sobre autoficção: uma leitura de *Divórcio*, de Ricardo Lísias**. 2017. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Esta dissertação investiga aspectos da escrita de si na contemporaneidade, mais especificamente no discurso autoficcional. Buscando melhor compreender o fenômeno da autoficção, uma das modalidades da escrita de si, traçamos um levantamento sobre o nascimento do termo e seu posterior desenvolvimento, que é ampliado e modificado por diferentes teóricos que fazem da escrita autoficcional sua prática e seu objeto de estudo. Percebemos que a prática da escrita da autoficção é cerceada por polêmicas e posições teóricas algumas vezes contraditórias, daí a necessidade sobre um aprofundamento do tema. No Brasil, a autoficção vem em crescente expansão nos meios literários, e atualmente muitos escritores vem criando romances baseados em elementos autobiográficos, o que fomenta a reflexão sobre as possibilidades de representação do real no ficcional. Dentre diversos autores, escolhemos analisar a produção literária do escritor paulistano Ricardo Lísias, por considerá-lo como um expoente da literatura de cunho autoficcional no cenário nacional, devido à sequência de publicações em que o autor faz uso de elementos autobiográficos em um contexto de ficção. No entanto, para fins de melhor delimitação do corpus, optamos por focar o debate sobre a autoficção no romance *Divórcio*, por considerá-lo rico em possibilidades de análise no que tange ao uso de elementos autoficcionais na literatura brasileira contemporânea. Em *Divórcio*, Ricardo Lísias propõe um relato híbrido, em que mescla elementos autobiográficos e ficcionais, apresentando ainda um sujeito desestabilizado pelo trauma e que busca se reconstruir e se reestabelecer concomitantemente à prática da escrita, fazendo ainda uso do seu nome próprio como um importante recurso autoficcional.

Palavras- chave: escrita de si; autoficção; romance *Divórcio*; Ricardo Lísias

Abstract

Silva, Janaína Buchweitz e. **Autofiction reflections: a reading of *Divórcio* a book by Ricardo Lísias**. 2017. 100f. Dissertation (Masters) – Programa de Pós Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas: 2017.

The present dissertation investigates aspects of self-writing in contemporaneity, more specifically in the autoficcion discourse. In order to understand the phenomenon of self-fiction, a self-writing modality, we conduct a review of the birth of the term and its later development, which is amplified and modified by different theorists who chose the autofiction writing as their practice and their study object. We recognize that the practice of autofiction writing is delimited by polemics and sometimes contradictory theoretical positions, hence the necessity of extensive studies of the theme. In Brazil, autofiction has been growing in literary circles, and today many writers are creating novels based on autobiographical elements, which encourages reflection on the possibilities of representing the real in the fictional. Among several authors, we chose to analyze the literary production of the writer from São Paulo, Ricardo Lísias, considering him as an exponent of autofiction literature on the national scene, due to the sequence of works in which the author makes use of autobiographical elements in a context of fiction. However, to delimitate the *corpus* of this work, we chose to focus on the debate on autofiction in the novel *Divorce*, considering its different possibilities of analysis regarding the use of autofiction elements in contemporary Brazilian literature. In *Divorce*, Ricardo Lísias proposes a hybrid story, in which he mixes autobiographical and fictional elements, presenting a subject destabilized by the trauma. A individual that seeks to reconstruct and reestablish concomitantly to the practice of writing, that finds in use of his own name an important autofiction resource.

Keywords: Self writing; autofiction; Divorcio novel; Ricardo Lísias

Sumário

Introdução	11
1 Escrita de si: da autobiografia à autoficção	20
1.1 Escrita de si: breve genealogia	20
1.2 Autobiografia: o contrato de leitura e o espaço (auto) biográfico	26
1.3 Nascimento e desenvolvimento do termo autoficção	34
1.3.1 Autoficção: ambiguidade e hibridez	44
1.3.2 O uso do nome próprio na autoficção	49
2 A construção da figura autoral e reflexões sobre o sujeito: a morte do autor, o autor enquanto função e o retorno do autor na contemporaneidade	54
3 A escrita autoficcional de Ricardo Lísias	61
3.1 <i>Divórcio</i> : um sujeito desestabilizado pelo trauma	61
3.1.1 A tentativa de reconstrução da memória e o reestabelecimento do equilíbrio através da escrita	70
3.1.2 O nome próprio como recurso autoficcional	76
3.1.3 A hibridez do relato	79
3.2 Outras narrativas e a ideia de projeto autoficcional	86
Considerações finais	94
Referências	98

Introdução

A produção literária contemporânea abarca um fenômeno que privilegia a exposição do indivíduo e a exaltação do sujeito. Essa tendência é perceptível também no Brasil, onde nas últimas décadas se intensificou a produção de narrativas que contemplam a escrita de si. A prática da escrita de si na contemporaneidade é reflexo de nosso comportamento social: a superexposição dos hábitos corriqueiros de nosso dia a dia nas redes sociais, por exemplo, é um sintoma da necessidade que sentimos em compartilhar com a maior quantidade possível de pessoas praticamente tudo o que fazemos, ou ainda a necessidade de emitir opinião sobre praticamente todos os assuntos. Essa espetacularização do sujeito e da intimidade é também representada na narrativa contemporânea pela autoficção, onde o autor escreve sobre si mesmo, através de um discurso geralmente em primeira pessoa que mescla ficção com dados autobiográficos. Para Ítalo Moriconi, “...o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais, emoldurados ou empacotados ou marqueteados como “romances”, “novelas”, “contos”. (MORICONI, 2006, p. 161). A exposição da privacidade e a tendência a dar visibilidade ao que anteriormente era privado é uma tendência da sociedade contemporânea, que muitas vezes tende a trabalhar com a lógica da “celebridade”. Somos incentivados à padronização de comportamento, somos vigiados por câmeras em locais públicos e privados, o que faz com que nossa vida se torne um reality-show sem que nos demos conta, o que seria inimaginável por outras gerações. Entendendo a prática da escrita como reflexo da sociedade, não nos surpreende que essa tendência em falar de si, em expor e se expor, se faça presente também nos meios literários. Observando essa intensificação da exposição de si na literatura, percebemos também que a figura do autor está cada vez mais acessível ao público, e é trabalhada tanto pelos próprios autores como pelo mercado editorial, de maneira a enfatizar a figura autoral. O autor contemporâneo passa muitas vezes a representar uma *performance*, tanto dentro quanto fora do texto.

Para Diana Klinger, a prosa literária atual, tanto no Brasil quanto na América Latina, é marcada pela presença problemática da primeira pessoa autobiográfica,

tendo em vista as diversas contradições e paradoxos que seu uso pode propiciar. Sobre o crescente interesse do público pelas histórias de cunho autobiográfico, Leonor Arfuch comenta que:

Efetivamente, cada vez interessa mais a (típica) biografia de notáveis e famosos ou sua “vivência” captada no instante; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação; multiplicam-se as entrevistas “qualitativas” que vão atrás da palavra do ator social; persegue-se a confissão antropológica ou o testemunho do “informante-chave”. Mas não somente isso: assistimos a exercícios de “ego-história”, a um auge de autobiografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e à autobiografia como matéria da própria pesquisa, sem contar a paixão pelos diários íntimos de filósofos, poetas, cientistas, intelectuais. (ARFUCH, 2010, p. 51)¹

No Brasil, é perceptível o interesse do público em geral por programas no estilo reality-show, bem como o uso cada vez mais frequente e popularizado de redes sociais como facebook e instagram, que são utilizadas pelos internautas como diários públicos: o que antigamente era confidenciado somente ao amigo diário, na contemporaneidade é exposto publicamente, havendo uma superexposição de atividades, hábitos e opiniões. Consequentemente, também na literatura percebemos um interesse por biografias de famosos ou pseudo-famosos. É o caso, por exemplo, do livro *O doce veneno do escorpião – o diário de uma garota de programa*, que conta a biografia de Raquel Pacheco, ex-garota de programa popularmente conhecida como Bruna Surfistinha. Sua biografia atingiu a marca de 250.000 exemplares vendidos no ano de 2005, e foi considerada um dos maiores sucessos do mercado editorial brasileiro, sendo traduzida para 15 idiomas. Outro caso recente é o da ex-modelo Andressa Urach, que lançou sua biografia intitulada *Morri para viver: meu submundo de fama, drogas e prostituição*, onde relata episódios polêmicos de sua vida, enfatizando o uso de drogas e a prostituição, até sua conversão à religião evangélica. Lançado em 2015, o livro ficou em primeiro lugar no ranking de mais vendidos nas principais livrarias do país. Ambos exemplos demonstram a notoriedade que publicações de cunho autobiográfico alcançam

¹ Tradução nossa. No original: En efecto, cada vez interesa más la (típica) biografía de notables y famosos o su “vivencia” atrapada en el instante; hay un indudable retorno del autor, que incluye no solo um ansia de detalles de su vida sino de la ‘trastienda’ de su creación; se mutiplican las entrevistas “cualitativas” que van trás la palabra del actor social; se persigue la confesión antropológica o el testimonio del “informante clave”. Pero no solo eso: también asistimos a ejercicios de “ego-historia”, a un auge de autobiografías intelectuales, a la narración autorreferente de la experiencia teórica y a la autobiografia como matéria de la propia investigación, sin contar la pasión por los diários íntimos, de filósofos, poetas, científicos, intelectuales.

atualmente, desbancando, ao menos no quesito de vendas, produções de escritores consagrados pela crítica literária nacional. Soma-se a isso o crescente aumento da prática da escrita de si na literatura brasileira contemporânea. Além de Ricardo Lísias, diversos autores incorporaram a temática da escrita de si e da mescla de elementos fictícios e referenciais em suas produções literárias. Chico Buarque, no romance *O irmão alemão*, lançado em 2014, utiliza-se de dados autobiográficos bastante conhecidos de seu público leitor para apresentar-nos uma narrativa marcada por delírio, imaginação e biografia. O autor Chico e o personagem narrador Ciccio têm em comum o pai intelectual de nome Sérgio de Holanda, além de um irmão alemão, Sergio Günther, nascido e criado na Alemanha da Segunda Grande Guerra. Outros fatos somam-se à coincidência de informações entre Chico e Ciccio, como ambos serem paulistas e haverem vivido por um período considerável na Itália, ou ainda a paixão pela literatura e pelo futebol. Chico Buarque constrói seu romance de maneira a mesclar fatos autobiográficos facilmente verificáveis com elementos ficcionais, além de fazer uso de nomes próprios e de uma proposital aproximação entre seu nome e o nome do personagem principal, que busca pelo seu irmão alemão. Com a leitura do romance, podemos inferir que Chico Buarque buscou pesquisar, conhecer, reproduzir e criar a história do irmão alemão para melhor conhecer a si mesmo. Já o autor Marcelo Mirisola, no romance *Joana a contragosto*, publicado em 2005, apresenta a história do personagem narrador, identificado pelas iniciais M.M., em que este relata o relacionamento com a personagem Joana, sua leitora, a qual conheceu pela internet. Podemos encontrar alguns traços biográficos de Mirisola na narrativa, como as publicações de crônicas via internet, ou ainda as alusões a outras publicações literárias suas, quais sejam os livros *Herói devolvido* e *Azul do filho morto*, tornando assim bastante difusas as fronteiras entre realidade e ficção. Também o autor Bernardo Carvalho lançou em 2002 o romance *Nove noites*, a partir de uma pesquisa real baseada em documentos, notícias, depoimentos e fatos históricos, além do uso de informações autobiográficas. Carvalho nos apresenta um romance cujo tema principal é desvendar o mistério acerca da morte do antropólogo americano Buell Quain, que foi assassinado ao voltar de um trabalho de campo em uma aldeia dos índios Krahô, no Xingú. A foto do autor ainda criança na contracapa do livro, de mãos dadas com um índio do Xingu, reforça a questão da referencialidade que é explorada ao longo da

narrativa. Em *Nove noites*, as histórias do personagem Quain e do narrador se misturam, colocando em cheque a questão da identidade do narrador, bem como evidenciando uma hibridez entre dados (auto)biográficos e ficcionais. Já no romance *Satolep*, publicado em 2008 e de autoria de Vitor Ramil, percebemos semelhanças entre o personagem principal, o fotógrafo Selbor, que retorna à cidade de Satolep (anagrama de Pelotas, cidade natal de Ramil) e o autor. Na cidade imaginária de Vitor Ramil o protagonista encontra personagens reais da história pelotense, tais como o poeta Lobo da Costa e o escritor João Simões Lopes Neto. Com a aproximação entre sua história de vida e a do personagem Selbor, Ramil rememora seu passado e recupera parte da história da cidade de Pelotas, sendo sua narrativa mais um exemplo da hibridez do real e do ficcional, características da autoficção. O estudioso e praticante da escrita de cunho autoficcional Silviano Santiago, em seu romance *O falso mentiroso: memórias*, publicado em 2004, problematiza de maneira bastante instigante os binômios verdade/mentira e real/imaginário, tendo em vista que ao longo da narrativa o autor e pesquisador busca questionar uma série de conceitos que são pertinentes à reflexão sobre a autoficção. No romance o narrador personagem se auto-analisa, dialogando com o leitor sobre o seu fazer literário. Apresentado como *memórias*, o romance de Santiago apresenta informações autobiográficas do autor e propõe uma série de armadilhas ao leitor, já que Santiago brinca ao afirmar e logo a seguir negar uma série de informações que são construídas e desconstruídas ao longo da narrativa, produzindo assim um texto ambíguo característico do discurso autoficcional. Outra produção literária que se enquadra no campo das escritas de si e que adquiriu destaque e reconhecimento da crítica literária e do público foi o romance *O filho eterno*, publicado no ano de 2007 por Cristovão Tezza. A narrativa tem como tema principal a relação entre um pai e um filho portador de síndrome de Down, e se desenvolve a partir de um dado autobiográfico do autor, que possui um filho portador da síndrome. Vários dados autobiográficos de Tezza são introduzidos na trama, como sua predestinação à literatura, o trabalho de professor universitário e o início da vida literária. Nessa obra, o autor opta pela narração em terceira pessoa, o que é uma proposta ainda pouco utilizada por quem pratica o discurso autoficcional. Dessa forma, o autor propõe uma ficcionalização de si a partir do outro, na medida em que apresenta um desdobramento de vozes narrativas: uma do narrador em terceira pessoa, que pode

ser considerado como um ente ficcional, e outra do personagem escritor, que pode ser considerado o ente biográfico. Essa mescla entre dados autobiográficos e ficcionais possibilita caracterizar o romance de Tezza como uma autoficção. Podemos citar também como exemplo de escrita autoficcional a produção do escritor gaúcho Michel Laub. No romance *A maçã envenenada*, publicado em 2013, Laub apresenta duas tramas paralelas que acabam por se encontrar no decorrer da narrativa, a do personagem principal, que não é nomeado, e que participa do show da banda Nirvana, que ocorreu no Brasil em 1993, e a da estudante de engenharia Immaculée, que presenciou o genocídio de Ruanda em 1994, e que na vida real foi entrevistada pelo autor. A partir de informações referenciais e autobiográficas mescladas à ficção, podemos perceber na narrativa de Laub uma aproximação com a escrita autoficcional. Como finalização dos exemplos de autores que mesclam dados autobiográficos e ficcionais em suas produções, trazemos o exemplo do escritor Luiz Ruffato, que em 2014 publicou o romance *Flores artificiais*. A história é desenvolvida a partir de um longo manuscrito que Ruffato recebeu de um homem chamado Dório Finetto. O autor reproduz no livro a carta que recebeu de Finetto, em que este explica suas motivações para sugerir que suas histórias sejam contadas por Ruffato. Desta forma, Ruffato por um lado se apropria do texto alheio, mas, por outro, busca uma relação entre a figura do autor e o texto, na medida em que busca se representar através do personagem narrador, ao fazer uso de informações autobiográficas.

O objetivo deste trabalho é analisar o contexto em que surgiu a prática da autoficção bem como o desenvolvimento do termo; além de discorrer sobre as características e especificidades dessa modalidade da escrita de si, relacionando ainda a prática autoficcional com questões que permeiam a temática da escrita de si desde que se passou a esquematizar os estudos sobre autobiografia, quais sejam: a (im)possibilidade de verdade na escrita e a subjetividade do sujeito. Pretende-se, ao longo da pesquisa, apresentar argumentos que legitimem a autoficção enquanto uma importante e necessária modalidade da escrita de si no cenário literário contemporâneo, porém sem se afastar do entendimento de que uma autoficção é também uma obra de ficção.

Para fins de análise da produção literária autoficcional na literatura brasileira contemporânea, será estudado o romance *Divórcio* do escritor paulistano Ricardo

Lísias, por considerá-lo a obra mais emblemática do autor no que tange o uso de elementos autoficcionais. Nascido em 1975, Ricardo Lísias Aidar Firmino formou-se em Letras em 1998 pela Universidade Estadual de Campinas, instituição em que também concluiu o curso de mestrado em Teoria e História Literária no ano de 2001. Lísias concluiu ainda doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, no ano de 2005. Atualmente trabalha como escritor e professor de língua portuguesa, e seus textos já foram traduzidos para o inglês, francês, espanhol, galego, alemão, japonês e hebraico. Lísias iniciou sua carreira literária em 1999 com o romance *Cobertor de estrelas* (Rocco). Em 2001 publicou *Capuz* e em 2004 *Dos Nervos*, ambos pela editora Hedra. *Duas praças* foi lançado em seguida pela editora Globo, tendo sido o terceiro colocado no Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira de 2006. Escreveu dois livros infantis: *Sai da Frente, Vaca Brava* (2001) e *Greve Contra a Guerra* (2005), ambos também pela editora Hedra. É autor também do livro de contos *Anna O. e outras novelas* (Globo), finalista do Prêmio Jabuti de 2008. Em 2009 publicou *O Livro dos Mandarins*, pela editora Alfaguara, o qual foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura em 2010. Sua publicação *O céu dos suicidas*, de 2012, recebeu o prêmio melhor romance da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) no mesmo ano. Escreveu ainda *Divórcio* (Alfaguara, 2013), o e-book *Delegado Tobias* (e-galáxia, 2014), o livro de contos *Concentração e outros contos* (Alfaguara, 2015), o romance *Inquérito policial Família Tobias* (Editora Lote 42, 2016) e seu último romance, *A vista particular*² (Alfaguara, 2016). Lísias foi selecionado pela revista literária britânica *Granta* como um dos 20 melhores jovens autores brasileiros. O autor trabalha a prática da escrita de si e a reflexão sobre o ato da escrita de uma maneira que pode ser caracterizada como componente de um projeto autoficcional, tendo em vista a reincidência do uso de elementos autoficcionais em diferentes contos e romances. A recente produção literária de Lísias propicia uma importante problematização sobre a questão da autorreferência: o autor complexifica as relações entre o real e o ficcional no romance *O céu dos suicidas* (2012), onde apresenta ao leitor uma ficção

² *A vista particular* é o último romance de Ricardo Lísias, lançado em outubro de 2016 pela editora Alfaguara. Possui como temáticas principais a relação entre arte e realidade, o mercado artístico e a violência no Rio de Janeiro. No romance não ocorre a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem, característica de muitas de suas produções anteriores, no entanto o autor segue a tendência em utilizar-se de elementos biográficos para o desenvolvimento de sua produção literária, bem como o questionamento entre literatura e realidade.

desenvolvida a partir de um episódio que o marcou de maneira bastante negativa: o suicídio de um de seus melhores amigos. Já em 2013, o autor publicou seu romance mais conhecido: em *Divórcio*, Lísias se utiliza de elementos autobiográficos e novamente apresenta ao leitor uma hibridez entre realidade e ficção, ao romancear a partir de mais um acontecimento traumático de sua vida, que seria o término do casamento de quatro meses após a descoberta de um diário que conteria confissões sobre o adultério de sua então esposa. O narrador de *Divórcio* apresenta-se propositalmente de maneira bastante contraditória, produzindo assim no leitor uma sensação de incerteza quanto ao registro a ser seguido ao longo da leitura, quanto a um possível pacto a ser utilizado. Sobre a instauração da dúvida, característica do discurso autoficcional, Evando Nascimento comenta que:

Assim, o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche. O pacto que os narradores podem fazer com seus leitores é quanto à força e à legitimidade de seu relato, fundado numa experiência instável, dividida, estilhaçada, *como se fosse verdade*, no fundo marcadamente estética. Mesmo o de-verdade da história virou interpretação, sem abrir mão do estatuto da verdade, que apenas se tornou infinitamente mais problemática, todavia nem de longe inócua. Diria, ao contrário, que a verdade hoje é o que mais importa, sobretudo sob as vestes da imaginação. *A verdade em literatura*, eis do que não gostaria nunca de desistir, embora essa verdade esteja sempre por construir, refazer, desconstruir... (NASCIMENTO, 2010, p. 198)

Este possível pacto com a incerteza proposto por Lísias permanece em sua produção seguinte. Na obra *Delegado Tobias* (2014), o autor ficcionaliza seu assassinato, fazendo uso da reprodução de documentos que inclusive ocasionaram a abertura de inquérito policial na vida real.³ No folhetim, novamente, o uso do nome próprio contribuirá com a sensação de incerteza quanto ao registro a ser seguido pelo leitor, que irá se deparar com alusões referenciais em uma obra de ficção. A produção literária de Ricardo Lísias propicia ainda reflexões sobre a construção da figura do autor na contemporaneidade, bem como reflexões sobre o impacto da literatura autoficcional na vida tanto do autor quanto das demais pessoas que tem suas vidas ficcionalizadas em seus relatos, como por exemplo a exposição que o

³ Em 2015, o escritor Ricardo Lísias foi intimado a comparecer na sede da Polícia Federal de São Paulo para prestar esclarecimentos acerca da reprodução de um documento público em seu folhetim virtual intitulado *Delegado Tobias*. Foi aberto inquérito criminal, a partir de uma denúncia anônima, em que o autor foi investigado por falsificação de documento público e uso de documento público falsificado. Lísias foi absolvido, e a confusão serviu de inspiração para a criação de mais um romance, intitulado *Inquérito policial: Família Tobias*.

autor faz das pessoas com as quais, no plano das hipóteses, ele conviveu de maneira bastante íntima, como o amigo suicida e a ex-esposa adúltera; além das consequências da exposição do nome próprio de diferentes autoridades, bem como da reprodução de um documento oficial em uma obra literária, que ocasionou a abertura de inquérito policial, que se supõe tenha sido fonte de inspiração para a seguinte produção do autor, o romance intitulado *Inquérito policial: Família Tobias*, lançado em 2016, e que será brevemente comentado mais adiante.

A estrutura da dissertação é a seguinte: no capítulo 1, intitulado “Escrita de si: da autobiografia à autoficção”, é dividido em três partes. Na primeira parte, “Escrita de si: breve genealogia”, é apresentada uma breve genealogia da prática da escrita de si, que inicia com uma reflexão sobre a escrita de si enquanto construção de subjetividade e intimidade. São apresentadas reflexões de alguns teóricos, tais como Roger Chartier, Michael Foucault e Costa Lima. Foucault entende as formas da escrita de si na antiguidade enquanto um cuidado de si; já Costa Lima reflete que o escritor da antiguidade não concebia a autobiografia como a fazemos hoje, por não possuir uma ideia de individualidade. É ainda apresentado um breve panorama da escrita de si na América Latina, a partir de reflexões da autora Diana Klinger. A segunda parte é intitulada “Autobiografia: o contrato de leitura e o espaço (auto)biográfico”, e apresenta um breve panorama sobre a esquematização dos estudos sobre autobiografia, a partir de Philippe Lejeune, além da ideia de contrato de leitura e os conceitos de espaço biográfico e espaço autobiográfico, bem como um contraponto a Lejeune a partir de Paul de Man. A última parte, “Nascimento e desenvolvimento do termo autoficção”, se apresenta a contextualização do surgimento do conceito de autoficção, no final da década de 70, encabeçado por Serge Doubrovsky, bem como o desenvolvimento, a amplificação e a modificação e apropriação do termo, dando destaque para a ideia de referencialidade de Doubrovsky e para a ficcionalização de si de Vincent Colonna, bem como para as principais diferenciações entre as definições dos referidos autores para autoficção. A seguir, na subdivisão “Autoficção: ambiguidade e hibridez”, são destacadas as referidas características no discurso autoficcional, e na outra subdivisão, intitulada “O uso do nome próprio na autoficção”, são apresentadas reflexões sobre a ambiguidade e complexidade do uso do nome próprio na escrita de si, mais especificamente na autoficção.

O capítulo 2 é denominado “A construção da figura autoral e reflexões sobre o sujeito: a morte do autor, o autor enquanto função e o retorno do autor na contemporaneidade”, e apresenta a tese da morte do autor proposta por Roland Barthes, o conceito de autor enquanto função de Michael Foucault, além da ideia de retorno do autor, fundamentada teoricamente por Diana Klinger, que entende que o conceito de autoficção abarca um retorno do autor, na medida em que permanece com a crítica à representação e ao sujeito, mas ao mesmo tempo envolve o sujeito representativo do universo midiático contemporâneo.

O capítulo 3 intitula-se “A escrita autoficcional de Ricardo Lísias”, e é dividido em duas partes: na primeira é feita a análise do romance *Divórcio*, e na segunda são apresentadas reflexões sobre outras narrativas do autor, também de cunho autoficcional. Nas considerações finais são apresentadas as conclusões sobre o levantamento teórico acerca da autoficção e sua relação e aplicabilidade na prática literária do autor Ricardo Lísias.

1 Escrita de si: da autobiografia à autoficção

Sabemos que a prática da escrita de si se desenvolve sob diferentes formas, tendo diferentes causas e objetivos ao longo de sua execução. Como formas mais convencionais de falar de si, podemos citar as memórias, os testemunhos, as autobiografias e mais recentemente as autoficções. Entendemos que a autoficção surgiu em um contexto em que se percebeu a impossibilidade de uma verdade na escrita, ou seja, da impossibilidade de exatidão de correspondência entre o plano da vida e o plano da obra. Além disso, entendemos que o fenômeno da autoficção abarca uma ideia de sujeito em constante questionamento e construção, atrelado a um refinamento estético que permite ao autor problematizar a questão da representação do real na literatura, em uma assumida mescla entre dados autobiográficos e ficcionais, que não ocorre na autobiografia, e que enriquece as possibilidades do fazer literário. Vejamos a seguir um panorama da escrita de si, com ênfase no encaminhamento da autobiografia que, a partir de suas impossibilidades, deu início ao surgimento do que hoje entendemos por autoficção.

1.1 Escrita de si: breve genealogia

Apesar da versátil e crescente prática da escrita de si na contemporaneidade, sua existência é bastante remota, e foi estudada e esquematizada por diferentes teóricos, dentre eles Michael Foucault, Costa e Lima e Philippe Lejeune. Foucault reflete sobre o tema no ensaio “A escrita de si”, que foi desenvolvido a partir do estudo de um dos textos mais antigos legados pela literatura cristã sobre a escrita espiritual, intitulado *Vita Antonii*, de autoria de Atanásio. No ensaio, argumenta que escrever sobre si já era uma prática adotada desde a antiguidade, e que começou com a vida ascética, como forma de disciplinação, pois os ascetas acreditavam que ao escrever sobre seus atos e lê-los em voz alta, estariam se defendendo de pensamentos impuros, além de considerarem também a escrita de si uma arma contra a solidão. Já nos textos de Epícteto, Foucault encontra uma relação entre as

práticas da escrita de si e da meditação. O autor observa que a escrita se relaciona com o exercício do pensamento de maneira linear (pensamento/escrita/realidade), ou circular (pensamento e escrita em constantes sucessões), porém em qualquer caso a escrita é um treino de si que possui uma função etopoiética, tendo essa função duas diferentes formas de escritas, os *hypomnemata* e as correspondências. Os *hypomnemata* eram cadernos de anotações de conteúdos diversos, que serviam para anotar o que já havia sido dito. Não devem ser entendidos como diários íntimos, pois não possuíam valor de confissão enquanto purificação. Os *hypomnemata* não consideravam a subjetividade do sujeito que escrevia, e tinham como função principal ser um registro para posteriores consultas, para fins de avaliação, contribuindo para a “formação de si”. A segunda forma, a correspondência, seria um exercício pessoal, atuando tanto em quem produz a correspondência quanto em quem a recebe, servindo como conselho ou opinião para o outro, uma maneira de estarmos presentes junto ao outro, de nos darmos ao olhar do outro. Foucault complementa que além de um adestramento de si próprio pela escrita, a correspondência servia para que o escritor estivesse presente junto ao seu remetente, pelas suas ideias, conselhos e opiniões, sendo essa presença considerada de maneira quase física. Sobre as duas formas da escrita etopoiética (*hypomnemata* e correspondência), Diana Klinger conclui que ambas representam o “cuidado de si” enquanto fundamento da arte de viver para a cultura grega. Para a autora,

O dever de conhecer-se é um dos elementos centrais do ascetismo cristão, mas já não como um movimento que conduz o indivíduo a cuidar de si mesmo, mas como forma pela qual o indivíduo renuncia ao mundo e se desapega da carne. Assim, ao constituir o mundo da transcendência, separando o mundo celeste do terreno, o cristianismo constrói outra concepção da subjetividade, em cujo fundamento está a renúncia: é pela renúncia ao mundo terreno que a subjetividade se forja em face de um Deus impessoal e onipotente. (KLINGER, 2007, p. 25)

Já o teórico Costa Lima constatou que o escritor da antiguidade não compartilhava da nossa ideia de individualidade, pois uma vida adquiria sentido somente se se emoldurasse a um padrão comunitário vigente. Com isso, a Idade Média não conheceu a autobiografia como a concebemos hoje, pois o sujeito não possuía dimensões psicológicas. Somente a partir do Renascimento, quando se dissolveu a vivência medieval da *comunitas*, surge a questão da individualidade, e

então a ideia de autobiografia, tendo como paradigma Jean-Jacques Rousseau. Segundo Lima, no Renascimento o homem não se atém a nenhum modelo paradigmático prévio de conduta, o que possibilita assim o surgimento da individualidade, e consequentemente da escrita autobiográfica como atualmente a concebemos. As *Confissões*, de J. J. Rousseau, são consideradas pelo autor, assim como por Philippe Lejeune, um paradigma da autobiografia, devido a apresentação de uma concepção moderna de indivíduo. Segundo Goulemot, as *Confissões* de Rousseau possibilitaram o início da transferência do critério de verdade de normas exteriores para uma convicção íntima e uma intuição do eu. Além disso, “Não só o eu e sua história constituem o tema do relato autobiográfico, como a ênfase recai no eu íntimo e secreto. A barreira entre vida pública e vida privada já não é real. O privado se exhibe” (GOULEMOT, 2009, p. 391). Também para Leonor Arfuch, as *Confissões* de Rousseau foram um marco, na medida em que possibilitaram o descobrimento de uma voz interior, como espaço de autoafirmação e de encontro com a verdade. A autobiografia surgiu assim para, de certa forma, se contrapor às memórias tradicionais, entendidas como um discurso do público e enquanto constituição do indivíduo pelo espaço social, ou seja, a autobiografia surge como uma revelação pública do que antes era íntimo e privado.

Conforme Diana Klinger, desde a antiguidade até os dias de hoje, a escrita performa a noção de sujeito, e seu estudo está diretamente relacionado ao debate sobre a produção de subjetividade. Roger Chartier, no ensaio “As práticas da escrita”, demonstra como as novas modalidades de relação com a escrita dos séculos XVI ao XVIII contribuíram na construção de uma esfera da intimidade. Chartier salienta que a evolução tanto da leitura quanto da escrita propiciou um ambiente mais diversificado, onde conviveram diferentes formas de conduta e comportamento. Conforme destaca o autor, o aumento nos índices de alfabetização e no número de leitores, bem como o acesso das sociedades ocidentais à escrita não fizeram parte de um processo linear e contínuo no período compreendido entre os séculos XVI e XVII, esses feitos se concretizaram somente com a escolarização universal do século XIX.

Goulemot, ao discorrer sobre espaço privado e literatura na era clássica, comenta que o hábito de escrever memórias intensificou-se a partir do século XVI. O autor revela que as memórias eram escritas por representantes da elite social, e que

eram raros os casos de pessoas humildes que, mesmo possuindo recursos culturais, conseguissem redigir suas memórias. Para o autor, mesmo sendo um gênero aristocrático, o que interessava nas memórias do período era a intenção em reduzir a pessoa a seus atos públicos:

Em certo sentido se detêm onde começam o privado e o íntimo. Excluem de sua escritura tudo que não se refira à vida pública. Ou mais: dão a entender que o privado e o íntimo não existem ou são desprovidos de interesse e impróprios ao discurso. (GOULEMOT, 2009, p.380)

Dessa forma, para o autor, uma primeira abordagem sobre o conjunto de memórias produzidas na era clássica apresenta uma situação de ambiguidade, pois:

... as memórias dão a entender que ou não há nada a dizer, nem mesmo fora do âmbito público, ou existe uma intimidade que não pertence à esfera do dizível e do escrito. Em ambos os casos, a vida pública, e só ela, é valorizada. (GOULEMOT, 2009, p.381)

Além disso, as memórias passam a valorizar o indivíduo em detrimento do coletivo. Porém, é nos diários que o autor entende que é dada maior ênfase no sujeito à custa do coletivo, pois é aí que o indivíduo expõe sua visão privilegiada sobre o conjunto, engrandecendo seu testemunho. A prática do diário não cessou de crescer durante toda a era clássica, passando a ser considerada como uma garantia de verdade, embora não visasse à publicação, como ocorria com as memórias. Cabe destacar ainda a alusão que Goulemot faz à credibilidade conquistada pelo romance no século XVIII, quando passou a objetivar a criação de um efeito de verdade no texto literário, fundamentado a partir do relato do íntimo e do privado, daquilo que estava longe do público.

Paula Sibilia, no ensaio “Eu visível e o eclipse da interioridade”, ao discorrer sobre o declínio do homem público entre os séculos XVIII e XIX, comenta que:

Em lugar da autonomia relativa ao gênero humano em seu conjunto, à busca do “bem comum” e à emancipação coletiva, o que se valoriza aqui mais vivamente é a singularidade individual. O mais valioso de cada sujeito é aquilo que o torna único, precisamente tudo o que ele não compartilha com os demais membros da espécie porque concerne apenas a seu precioso *eu*: o caráter original da sua personalidade. (SIBILIA, 2008, p.107, grifos da autora)

Segundo Sibilia, surge assim um movimento de enaltecimento da autenticidade de cada um, passando-se do ideário de um homem universal para uma miríade de subjetividades singulares. O início do século XXI é tomado por transformações que influenciam na experiência subjetiva dos sujeitos:

Agora, nos primeiros anos deste milênio, o cerne sexual e os misteriosos meandros de sua interiorização psicológica, por exemplo, parecem pesar cada vez menos na hora de estipular o perfil de cada sujeito. Quem é cada um não se desprende mais – ou, pelo menos, não prioritariamente – dessas definições lavradas com sangue nas profundezas de si. De modo crescente, os sinais emanados pela exterioridade do corpo e pelo seu desempenho visível assumem a potência de indicar quem se é. E ainda mais: esses atributos podem mudar; dir-se-ia, inclusive, que eles deveriam fazê-lo regularmente. Por isso, ao invés de premiar o zeloso bordado cotidiano dos sentimentos mais íntimos e profundos, os dispositivos de poder que vigoram na cultura contemporânea tendem a estimular a experimentação epidérmica, convidando a colecionar sensações e a intensificar a experiência imediata para usufruí-la ao máximo. Se alguém não estiver satisfeito com as escolhas efetuadas em seu périplo existencial, simplesmente precisa mudar: deveria se transformar e devir outro. (SIBILIA, 2008, p.110)

Para a autora, a contemporaneidade estaria vivenciando um deslocamento no eixo em torno ao qual as subjetividades se constroem, passando a se estruturar não mais no *eu* do espaço interior, mas sim ao redor do corpo, mais especificamente da imagem visível de cada um:

Nesse novo contexto, o aspecto corporal assume um valor fundamental: mais do que um suporte para acolher um tesouro interior que devia ser auscultado por meio de complexas práticas introspectivas, o corpo se torna uma espécie de objeto de design. É preciso exibir na pele a personalidade de cada um, e essa exposição deve respeitar certos requisitos. As telas – sejam do computador, da televisão, do celular, da câmera de fotos ou da mídia que for – expandem o campo de visibilidade, esse espaço onde cada um pode se construir como uma subjetividade alterdirigida. A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de se exibir diante dos olhares alheios e, desse modo, tornar-se um *eu* visível. (SIBILIA, 2008, p.111)

Tudo isso resultaria no que Sibilia entende hoje como uma cultura pautada nas aparências, na visibilidade e no espetáculo; explicando assim as tendências exibicionistas e performáticas vigentes, e que permeiam o discurso autoficcional, como mais adiante veremos.

Um breve panorama sobre a escrita de si na América Latina é apresentado por Diana Klinger, no livro *O retorno do autor e a virada etnográfica*, que divide a prática basicamente em dois momentos: o primeiro, que seria o da formação da

identidade nacional, caracterizado pelos críticos pela indissociação entre individual e coletivo; e o segundo, que surge nos anos de recuperação democrática pós-período ditatorial, marcado pelo surgimento de testemunhos, relatos e romances-depoimento. Para Klinger,

Na *escrita de si* dos anos da pós-ditadura se produz, então, uma inversão com relação à escrita do século XIX e do modernismo, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores. (KLINGER, 2007, p. 21)

Klinger cita ainda um terceiro momento, que seria oriundo do segundo, e que estaríamos vivenciando na produção literária contemporânea, que estaria mais afastado da tradição do depoimento e mais próximo a uma indagação do eu atrelado a um “narcisismo midiático contemporâneo”. (Klinger, 2007, p.21). No entanto, Klinger considera primordial o entendimento de que o exibicionismo contemporâneo está paradoxalmente atrelado à crítica filosófica do sujeito, o que segundo ela caracteriza assim o fenômeno da autoficção.

Encerramos esse breve levantamento sobre a escrita de si com uma reflexão do teórico contemporâneo Philippe Vilain, estudioso e praticante da autoficção. Questionado sobre a especificidade da escrita do eu por Annie Pibarot, Vilain responde que:

[...] ela residiria na conjunção da fidelidade emocional e da recriação factual própria a todo e qualquer imaginário de si. Fiz minha a magnífica fórmula de Doubrovsky: “Se tento me lembrar, invento-me.” O “eu” seria assim um desafio de recomposição, de reformulação imaginária, de constante tentativa (o que constitui parte do sentido dos *Ensaio*s de Montaigne, da *Busca* proustiana) para definir sua verdade. Escrever o eu seria no fundo tentar ser verdadeiro, não descrever a verdade efetiva, considerando que a verdade se aloja independentemente, segundo o autor, seja na estrita fidelidade ao factual como na narrativa autobiográfica, seja mais amplamente na fidelidade ao emocional (o que supõe um arranjo com o factual, uma ficcionalização). Talvez o eu se escreva nessa busca da verdade, talvez ele seja apenas um prisma para apreendê-la, um captador exterior, do mundo exterior, através do qual um autor afirma sua visão de mundo (VILAIN, 2009, p. 226)

Ou seja, Vilain entende que a escrita de si intenciona a busca da verdade, mas esta não pode ser representada na literatura, o que importa é uma fidelidade aos sentimentos vivenciados pelo autor. Como veremos mais adiante, a questão da

(im)possibilidade da expressão da verdade na literatura permeia o debate em torno das possibilidades da escrita de si, e se potencializa quanto tratamos da autoficção.

1.2 Autobiografia: o contrato de leitura e o espaço (auto) biográfico

Philippe Lejeune, ao apresentar reflexões sobre a autobiografia, formulou a ideia de pacto de leitura, que se estabelece através dos pactos que o autor propõe ao leitor. Lejeune ocupou-se ao longo de sua vida em desenvolver pesquisas sobre a escrita autobiográfica, e para isso discorreu sobre a autobiografia e a noção de pacto ao longo de sua extensa produção, dentre as quais podemos destacar *O pacto autobiográfico* (1975), *O pacto autobiográfico bis* (1986) e *O pacto autobiográfico 25 anos depois* (2001). Lejeune inicialmente apresentou um estudo mais normativo, com o intuito de institucionalizar e teorizar um gênero que sempre fora tratado como subalterno pela crítica literária. O autor refletiu ainda sobre a questão da identidade, referindo-se a um contrato selado pelo nome próprio. A clássica definição de autobiografia proposta por Lejeune é: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 16). Inicialmente Lejeune definiu a autobiografia a partir de quatro categorias diferentes: *a forma da linguagem*, *o assunto tratado*, *a situação do autor* e *a posição do narrador*. Para Lejeune, as condições *situação do autor* (identidade do autor e do narrador) e *posição do narrador* (identidade do narrador e do personagem principal) seriam determinantes para opor a autobiografia à biografia e ao romance pessoal:

[...] duas dessas condições não comportam graus – é tudo ou nada – [...] Nesse caso, não há transição nem latitude. Uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa. (LEJEUNE, 2008, p. 29).

Mais adiante, em *O pacto autobiográfico bis*, Lejeune apontou problemas de vocabulário em seus estudos e escritos, como nas definições de autobiografia e romance. O próprio autor passou a se considerar contraditório e a perceber os limites de suas análises, e mais adiante refletiu sobre a existência de um espaço

autobiográfico, passando a aceitar então a ideia de ambiguidade, e a afirmar que não seria possível dizer a verdade sobre si. Lejeune (2008) passa então a admitir a possibilidade da existência de posições identitárias intermediárias:

Quando me releio, fico impressionado com a contradição flagrante entre essa posição inicial, absoluta e arbitrária, e o conjunto das análises que se seguem e estabelecem, ao contrário, a partir do quadro da página 28 e, depois, graças à noção de “espaço autobiográfico”, a existência de ambiguidades e graus. (LEJEUNE, 2008, p.65)

Podemos perceber que ao longo dos anos, Lejeune passou a relativizar os conceitos por ele anteriormente propostos. Na noção de pacto autobiográfico há um compromisso do autor com o leitor, que se dá a partir de um pacto de referencialidade, de um princípio de identidade, além do uso do nome próprio articulando pessoa e discurso. Vejamos como Lejeune discorre sobre a ideia de pacto autobiográfico:

Isso só é correto quando nos limitamos ao texto, sem considerar a página do título, pois desde o momento em que a englobamos ao texto, com o nome do autor, passamos a dispor de um critério textual geral, a identidade do *nome* (autor-narrador-personagem). O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro (LEJEUNE, 2008, p.30).

Ou seja, Lejeune supervaloriza o nome próprio do autor enquanto uma forma de comprovação quanto à veracidade do relato, e esta visão dita tradicional permanece até hoje quando pensamos em autobiografia. Para Duque-Estrada, Lejeune tem uma visão legislativa da autobiografia, pois:

[...] a “pessoa real” a que se refere Lejeune apresenta-se como uma instância autorreferencial que se mantém idêntica, apesar de todas as descontinuidades e rupturas de natureza histórica, econômica, política, afetiva etc. que compõem o que é percebido como o *continuum* da sua vida. Tal autorreferencialidade apenas se dilata no momento reflexivo em que escreve sobre si mesma.(DUQUE-ESTRADA, 2009, p.50)

Ou seja, Lejeune não considera as modificações pelas quais naturalmente passou o sujeito entre o acontecimento propriamente vivenciado e o momento da narração, optando assim por uma espécie de anacronismo.

Ao propor a principal diferenciação entre autobiografia e romance, a partir da noção de pacto, Lejeune apresentou o conceito de pacto romanesco.⁴ Para Lejeune, tanto a biografia quanto a autobiografia possuem uma especificidade em relação às demais formas de escrita, pois fazem referência a uma realidade externa ao texto. O autor propõe assim o conceito de pacto referencial, que seria:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira. (LEJEUNE, 2008, p.43).

Lejeune apresenta ainda o conceito de pacto fantasmático⁵, que ele considera um pacto autobiográfico levemente modificado, e que está diretamente relacionado com a ideia de espaço autobiográfico, que para o autor seria um espaço em que romance e autobiografia coexistem:

Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um *em relação* ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico”. (LEJEUNE, 2008, p. 51)

O conceito de pacto fantasmático proposto por Lejeune está relacionado à ideia bastante difundida por autores como Gide e Mauriac de que o romance seria mais verdadeiro que a autobiografia. Lejeune observa que “é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro” (LEJEUNE, 2008, p. 50), chamando atenção para o fato de que o conceito de verdade proposto no romance

⁴ Simetricamente ao pacto autobiográfico, poderíamos estabelecer o *pacto romanesco* que teria ele próprio dois aspectos: *prática patente da não identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função. Note-se que *romance*, na terminologia atual, implica pacto romanesco, ao passo que *narrativa*, por ser indeterminada, é compatível com um pacto autobiográfico) (LEJEUNE, 2008, p. 32).

⁵ O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico *pacto fantasmático* (LEJEUNE, 2008, p. 50).

pessoal indica a autobiografia como termo e critério de comparação entre gênero autobiográfico e romance. Assim sendo, a verdade proposta pelo romance seria a mesma verdade preconizada pelos projetos autobiográficos, que tanto os defensores do romance menosprezaram na escrita autobiográfica.

Leonor Arfuch diz ela mesma “tomar emprestada” a definição de Lejeune sobre o espaço biográfico. Para a autora, o espaço biográfico de Lejeune remete:

[...] a um “passo além” de sua tentativa infrutífera de aprisionar a “especificidade” da autobiografia como centro de um sistema de gêneros literários afins. Nessa reflexão *a posteriori*, o autor se pergunta se o estudo de um gênero - ao menos em termos taxonômicos, estruturais - não se limitaria a dar conta de alguns espécimes ilustres ou exemplares, enquanto sua produtividade excede sempre as grandes obras. É assim que, em prol da pluralidade, e tratando inclusive de apreender um excedente da literatura, chega até à formulação de um “espaço biográfico”, para dar lugar às diversas formas que assumiu, com o correr dos séculos, a narração inveterada das vidas, notáveis ou “obscuras”, dentre as quais a autobiografia moderna não é senão um “caso”. (ARFUCH, 2010, p. 22)⁶

Arfuch salienta que Lejeune não obteve êxito ao tentar definir as especificidades da autobiografia, e para isso passou a fazer uso do conceito de espaço autobiográfico:

Na impossibilidade de chegar a uma fórmula “clara e total”, de distinguir com propriedade, para além do “pacto” explicitado, entre formas “auto” e “heterodiegéticas”, entre, por exemplo, autobiografia, romance e romance autobiográfico, o centro de atenção se deslocará então para um espaço autobiográfico, onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o “verídico” e o ficcional, em um sistema compatível de crenças. Espaço no qual, podemos acrescentar, com o treinamento de mais de dois séculos, esse leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, as armadilhas, as máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura. (ARFUCH, 2010, p. 48)⁷

⁶ Tradução nossa. No original: a “un passo más allá” de su intento infructuoso de apresar la “especificidade” de la autobiografía como centro de un sistema de géneros literários afines. En esa reflexión *a posteriori*, el autor se pregunta si el estudio de un género – al menos en términos taxonómicos, estructurales -, no se limitará en definitiva a dar cuenta de algunos espécimes ilustres o ejemplares, mientras que su productividad excede siempre las grandes obras. Es así que, en mor de la pluralidade, y tratando incluso de apreender un excedente de la literatura, arriba a la formulación de un “espacio biográfico”, para dar cabida a las diversas formas que ha asumido, con el correr de los siglos, la narración inveterada de las vidas, notables u “oscuras”, entre las cuales la autobiografía moderna no es sino un “caso”.

⁷ Tradução nossa. No original: En la imposibilidad de llegar a una fórmula “clara y total”, es decir, de distinguir con propiedad, mas allá del “pacto” explicitado, entre formas “auto” y “heterodiegéticas”, entre, por ejemplo, autobiografía, novela y novela autobiográfica, el centro de atención se desplazará entonces hacia un *espacio autobiográfico*, donde, un tanto más libremente, el lector podrá integrar las diversas focalizaciones provenientes de uno u outro registro, el “verídico” y el ficcional, en un sistema

Leonor Arfuch considera insatisfatória a definição de espaço biográfico⁸ proposta por Lejeune em *Je est un autre* (1980), pois para ela o autor não alcança um campo conceitual, tendo em vista que os estudos de Lejeune “não configuram um horizonte interpretativo capaz de dar conta da ênfase biográfica que caracteriza o momento atual” (Arfuch, 2000, p.49).⁹ A autora se propõe a ir além dos exemplos, e trabalhar as relações de presença e ausência entre diferentes formas e gêneros:

O espaço biográfico assim entendido – confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa – supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação. (ARFUCH, 2010, p. 49-50).¹⁰

Arfuch opta por utilizar-se do termo espaço biográfico (mesmo que nesse espaço confluem muitas vezes formas autobiográficas) por uma decisão epistemológica que “parte da não coincidência essencial entre *autor* e *narrador*, resistente inclusive ao efeito de ‘mesmidade’ que o nome próprio pode produzir” (Arfuch, 2000, p.52).¹¹ O espaço biográfico proposto por Arfuch abarca uma pluralidade de narrativas vivenciais, ou seja, um espaço formado por relatos autobiográficos, mas também por relatos biográficos de diferentes tipos, como romances, ensaios e outros.

Arfuch considera o conceito de espaço biográfico mais eficaz que o de gênero, além de sua contribuição para a construção de uma subjetividade contemporânea:

compatible de creencias. Espacio en el cual, podemos agregar, con el entrenamiento de más de dos siglos, ese lector estará asimismo en condiciones de jugar los juegos del equívoco, las trampas, las máscaras, de descifrar los desdoblamientos, esas perturbaciones de la identidad que constituyen *topoi* ya clásicos de la literatura.

⁸ Leonor Arfuch, no ensaio “Cronotopias da intimidade”, reflete sobre as possibilidades de se pensar no espaço biográfico, enquanto convivemos naturalmente com ele, tendo em vista que espaço e temporalidade são indissociáveis da experiência humana. Para a autora, as novas formas e gêneros, tais como midiáticos, audiovisuais e cinematográficos, desafiam cada vez mais as fronteiras nunca nítidas entre público e privado. O espaço biográfico permite abordar o biográfico em sua diversidade, além de propiciar novas interpretações sobre a subjetividade contemporânea.

⁹ Tradução nossa. No original: no configuran un horizonte interpretativo capaz de dar cuenta del énfasis biográfico que caracteriza el momento actual.

¹⁰ Tradução nossa. No original: El espacio biográfico así entendido – confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativas – supone un interesante campo de indagación. Permite la consideración de las especificidades respectivas sin perder de vista su dimensión relacional, su interactividad temática y pragmática, sus usos en las distintas esferas de la comunicación y de la acción.

¹¹ Tradução nossa. No original: parte de la incoincidencia esencial entre *autor* y *narrador*, resistente inclusive al efecto de “mismidad” que puede producir el nombre próprio.

Apontando para a delimitação do espaço biográfico como coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência “real”, pode-se afirmar que, para além de suas diferenças formais, semânticas e funcionais, esses gêneros, que enumeramos numa lista sempre provisória, compartilham alguns traços (temáticos, compositivos e/ou estilísticos, segundo a clássica distinção de Bakhtin), bem como certas formas de recepção e interpretação em termos de seus respectivos pactos/acordos de leitura. O espaço, como configuração maior do que o gênero, permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea. Além disso, essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o “fora de gênero”. (ARFUCH, 2010, p. 101-102)¹²

A autoficção começa a surgir como uma destas novidades, como esse fora de gênero citado por Arfuch e, conceituada por Doubrovsky no fim da década de 70, é considerada por ele como uma variante pós-moderna da autobiografia.

Uma contraposição ao ideário desenvolvido por Philippe Lejeune é desenvolvida por Paul de Man no ensaio intitulado “A autobiografia como desfiguração”, em que o autor apresenta suas principais ideias sobre a escrita autobiográfica e levanta algumas questões que considera problemáticas nos estudos de Lejeune, dentre elas a classificação da autobiografia enquanto gênero literário, e as distinções entre autobiografia e ficção. Com relação à classificação da autobiografia enquanto gênero literário, De Man considera que esta faz parte de um dos tantos pressupostos relacionados à escrita autobiográfica que são altamente problemáticos. De Man vê de maneira negativa e improdutiva a classificação da autobiografia enquanto um gênero, tendo em vista que ela sempre será inferiorizada quando comparada a outros gêneros consagrados, tais como a tragédia, por exemplo. De Man salienta ainda a dificuldade em se definir a autobiografia, tanto do ponto de vista empírico quanto teórico, devido à sua diversidade e até mesmo aproximação com outros gêneros. De Man questiona as relações entre autobiografia

¹² Tradução nossa. No original: Yendo a la delimitación del espacio biográfico, como coexistencia intertextual de diversos géneros discursivos en torno de posiciones de sujeto autenticadas por una existencia “real”, podría afirmarse que, más allá de sus diferencias formales, semánticas y de funcionamiento, esos géneros – que hemos enumerado en una lista siempre provisoria – comparten algunos rasgos – temáticos, compositivos y/o estilísticos, según la clásica distinción de Bajtín-, así como ciertas formas de recepción e interpretación en términos de sus respectivos pactos/acuerdos de lectura. El espacio, como configuración mayor que el género, permite entonces una lectura analítica transversal, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva que tiene un papel cada vez más preponderante en la construcción de la subjetividade contemporánea. Pero además, esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la producción/reproducción de los canones sino también sus desvios e infracciones, la novedad, lo “fuera de género”.

e referencialidade, mencionando que a ficção depende menos de referencialidade que a autobiografia, e questiona-se:

Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? (De Man, 1979, p.1, grifos do autor)

Ou seja, para De Man na autobiografia o próprio recurso da escrita determina como a experiência vivida será trabalhada através da linguagem pelo autor. Assim, enquanto Lejeune entende o sujeito autor enquanto uma pessoa real, De Man centraliza sua análise sobre o sujeito autobiográfico a partir da linguagem. Conforme Duque-Estrada:

Sem dúvida, não é desprezível a distância que separa uma tal percepção de “pessoa”, compreendida como uma estrutura meramente linguística, como apenas um efeito retórico secundário, do enunciado da “pessoa real” de Lejeune que faz uma mediação direta entre o texto e a realidade. De um lado, o conforto proporcionado pelo pacto de Lejeune, graças à sua tentativa de se situar numa zona crítica pretensamente neutra e segura, é logo perturbado pela constatação de que a sua postulação se efetua em nome de um sujeito autoidêntico isolado e isolável, enfim, um sujeito que só existe como uma abstração. (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.52)

De Man defende a autobiografia não enquanto um gênero literário, mas sim enquanto uma figura de leitura, presente em maior ou menor grau em toda produção textual:

A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um teto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como de *alguém* e assumido como inteligível por esse mesmo motivo. O que equivale a dizer que todo livro com uma capa inteligível é, até certo ponto, autobiográfico. (DE MAN, 1979, p.2 , grifos do autor)

Para o autor, a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade, mas sim um indecível¹³, daí sua tendência a negá-la enquanto um gênero literário, e assumi-la enquanto uma figura de leitura. De Man afirma ainda que todo texto pode ser considerado, em maior ou menor grau, autobiográfico; porém mais adiante considera que, por outro lado, nenhum texto pode ser autobiográfico:

O interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas. (DE MAN, 1979, p.2)

Com esta afirmação, De Man demonstra sua descrença na possibilidade da autobiografia representar a vida na literatura. Tanto Paul de Man quanto Derrida trabalham a relação da autobiografia com a ideia de morte, e fazem um contraponto à ideia de autobiografia proposta por Lejeune, a qual está atrelada à existência de um eu empírico, ou seja, Lejeune enfatiza a importância do eu extratextual, considerando a experiência do eu empírico como motivadora do relato. Para De Man e Derrida, não é possível representar a vida na literatura, como concebe Lejeune. Além disso, ambos consideram que toda escrita parte de uma experiência autobiográfica, que não estaria relacionada com o passado (que já não existe), mas sim com o presente, e com a elaboração do futuro. Para Derrida, na escrita autobiográfica o eu substitui o sujeito, que está ausente. Em *Otobiografías*, Derrida reflete sobre a necessidade da presença do outro na escrita autobiográfica, tendo em vista que o eu que escreve está a escrever para alguém, para o outro, o ouvido do outro. Ou seja, para Derrida o plano da vida é um, e o plano da obra é outro, não havendo verdade no sujeito.

¹³ Para Derrida, "o que habita as oposições conceituais tornando-as possível, sem, contudo, se deixar compreender por elas ou, através delas, vir a constituir dialeticamente um terceiro termo ." (DUQUE-ESTRADA, 2002, p.67)

1.3 Nascimento e desenvolvimento do termo autoficção

Serge Doubrovsky desenvolveu o conceito de autoficção como uma resposta às formulações feitas por Philippe Lejeune na obra *O Pacto autobiográfico*, onde afirmava desconhecer a existência de um romance em que houvesse identidade de nomes entre autor, narrador e personagem. Então, em 1977 Doubrovsky escreveu o romance *Fils*, com o intuito de conceber um romance em que coincidissem nome próprio de autor, narrador e personagem. Importante salientar que algumas produções literárias anteriores e contemporâneas a *Fils* apresentam componentes autoficcionais, o que Doubrovsky fez foi cunhar o termo, e exemplificá-lo a partir de uma produção literária sua. Para Gasparini,

Falta especialmente determinar se “autoficção” corresponde a uma categoria que já existia e só estava esperando ser identificada ou designa um meio de expressão totalmente novo, próprio a nossa época. Ou seja, se é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual”. (GASPARINI, 2009, p. 183-184)

Respondendo ao questionamento de Gasparini, entendemos que o termo autoficção abarca narrativas contemporâneas, sendo assim uma prática própria da nossa época. Segundo Doubrovsky, “Eu gostaria de retornar, para concluir, a meu ponto de partida, pois não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito.” (DOUBROVSKY, 2010, p.120). À época, Doubrovsky conceituou *Fils* nem como autobiografia nem como romance, e sim como autoficção:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.61)

Doubrovsky, assim como Lejeune, via a autobiografia como uma exclusividade de pessoas ilustres, escrita “em belo estilo.” Com o passar dos anos, Lejeune começou a considerar e a estudar as autobiografias de pessoas comuns,

que inclusive foram incluídos nos estudos da APA (Association pour l'Autobiographie et le patrimoine autobiographique) por ele fundada. Já Doubrovsky entendia que somente a autoficção poderia dar conta de representar a vida das pessoas comuns. Já a “aventura da linguagem” a que se referia Doubrovsky na sua primeira conceituação de autoficção nos permite pensar sobre procedimentos de invenção e criação atrelados à prática autoficcional. Para Gasparini:

Não se tratava de uma simples brincadeira com as palavras. O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem “dar feição” a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção. Doubrovsky não era obviamente o primeiro a fazer essa constatação. (GASPARINI, 2009, p.187)

Ou seja, já na primeira conceituação do termo autoficção proposta por Doubrovsky, podemos perceber as relações do termo com a ideia de invenção. Doubrovsky tinha em mente o conceito de ficção a partir de sua etimologia, tendo o verbo latino *fingere* o sentido de fabricar, modelar, ou seja, dar feição. Ainda em relação à ideia inicial de autoficção, para Gasparini:

Freud demonstrara que reconfiguramos nosso passado por procedimentos inconscientes de recalque, deslocamento, condensação, de lembranças encobridoras, de romance familiar. É por isso que, nos termos de Lacan, “o sujeito está situado em uma linha de ficção”. (GASPARINI, 2009, p. 188)

Portanto, tanto Gasparini quanto Doubrovsky tem uma visão inicial da autoficção fundamentada na psicanálise. Gasparini comenta sobre a primeira aceção de Doubrovsky acerca da autoficção:

A autoficção é a ficção que decidi, como escritor, produzir de mim mesmo e para mim mesmo, incorporando a ela, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não somente no que diz respeito à temática, mas também na produção do texto. (GASPARINI, 2009, p. 191)

Assim sendo, Doubrovsky entende a autoficção como um exercício duplo de análise, em que o autor analisa a si mesmo e à sua própria história, e também analisa as diferentes possibilidades em se contar essa história, em se construir discursivamente. Gasparini comenta que o romance *Fils* foi escrito inspirado no processo psicanalítico de anamnese, porém Doubrovsky passou a se afastar das

referências à psicanálise em suas produções seguintes, o que possibilitou aplicar a definição de autoficção a outras narrativas que não *Fils*. Neste sentido, também Derrida entende a escrita de si como uma reflexão, uma análise de si:

Esse relato que enterra ao morto e salva ao salvo como imortal não é *auto-biográfico* porque o signatário conta sua vida, o retorno de sua vida passada enquanto vida e não enquanto morte, senão que, justamente porque a conta para si mesmo, ele é o primeiro se não o único *destinatário* da narração. (DERRIDA, 2009, p.43, grifos do autor)¹⁴

Segundo Gasparini, Doubrovsky modificou seu conceito de autoficção ao longo dos anos, e sua última definição para o termo impõe condições e características que fazem referência quase que exclusivamente às suas produções literárias. Conforme Gasparini,

A última definição fornecida por Doubrovsky é ainda mais ampla uma vez que engloba a totalidade do campo da escrita do eu contemporânea, o que é denominado por ele, a partir de 1999, “a autobiografia pós-moderna”. Entretanto, se olharmos de mais perto, se compararmos as entrevistas concedidas por ele, as conferências e artigos publicados aqui e ali nos últimos 20 anos, percebemos que o autor impõe a essa “autobiografia pós-moderna” certo número de condições que bem poucos textos, a não ser os dele próprio, vão preencher. (GASPARINI, 2014, p.194)

As condições impostas por Doubrovsky a que se refere Gasparini seriam os indícios de referencialidade, os traços romanescos e o trabalho textual. Para Gasparini, Doubrovsky trabalha atualmente com duas acepções do termo autoficção: uma bastante abrangente, que abarca boa parte da produção literária contemporânea, baseada na intensificação narrativa; e outra bem mais limitada, que definiria basicamente seus próprios procedimentos e obras.

Para Philippe Gasparini, o conceito de autoficção proposto por Doubrovsky adquiriu extensão, tomando dois caminhos distintos: um de teóricos que ampliaram seu conceito, atribuindo-lhe um campo conceitual mais amplo, e o outro de teóricos que se apropriaram do termo para dar-lhe outro sentido. Gasparini entende a autoficção como uma categoria genérica que se aplica a textos literários contemporâneos. Com isso, a definição de Gasparini se aproxima do ideário de

¹⁴ Tradução nossa. No original: Ese relato que entierra al muerto y salva al salvo como inmortal no es *auto-biográfico* porque el signatário cuente su vida, el retorno de su vida pasada en cuanto vida y no en cuanto muerte, sino que, justamente porque se la cuenta, él es el primero si no el único *destinatario* de la narración.

Doubrovsky, e se afasta da definição proposta por Colonna, que não aceita delimitações cronológicas. Apesar de não abrir mão de um eixo de referencialidade na autoficção, Doubrovsky admite que, assim como na autobiografia, na autoficção não é possível uma transcrição fiel do vivido, pois

a autoficção é a forma pós-moderna, quer dizer, pós-holocausto, da autobiografia, pois, 'mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido (...)', ou mais à frente: 'Não se lê uma vida, lê-se um texto.', Ou: 'Mais uma vez, alguma autobiografia nem alguma autoficção não pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Não é possível. A vida se vive no corpo; a outra, é um texto. (DOUBROVSKY *apud* SOUZA, 2010, p.85)

Sobre a questão do referencial, também Vilain comenta que: "Igualmente, ao ser lembrado, o referencial se *reelabora* constantemente, se reproduz e se dá a ler em sua unidade própria como variação dele mesmo." (VILAIN, 2009, p. 168), ou seja, o autor considera importante problematizar o entendimento sobre referencial para entender sua aplicação no conceito de autoficção. Para Vilain:

Se, segundo a definição inaugural de Doubrovsky, a autoficção postula um imperativo de exatidão referencial ("Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais"), qual seria então o valor dessa exatidão em uma transposição, e como conciliá-la com o ficcionamento? Não deveríamos, antes, falar de *referencial apócrifo*, a partir do momento em que o ficcionamento transformou um referente a ponto de torná-lo irreconhecível como tal, a partir do momento, sobretudo, em que o texto o desistorizou, o privou de seu contexto de origem para situá-lo em um contexto remodelado pela escrita, a partir do momento, enfim, em que a imbricação do real e da ficção permitiu o deslocamento das fronteiras espaço-temporais, superpondo a um *espaço-tempo primeiro* – que possui apenas valor denotacional – um *espaço-tempo segundo* que, na mente do leitor, se torna o referencial absoluto? (VILAIN, 2009, p.177)

Assim sendo, Vilain salienta que a informação referencial, ao ser transposta para a narrativa, sofre uma transformação, o que torna passível de reflexão as relações entre o referencial e o fictício.

Lecarme ampliou o conceito de autoficção proposto por Doubrovsky, identificando suas características em outros textos, intuindo assim sobre a designação de um novo gênero literário. Também passou a considerar a autoficção como uma variante da autobiografia, além de se opor à ampla definição de autoficção proposta por Vincent Colonna. É a partir do entendimento da ideia de ficção que se contrapõem as versões de Colonna e Doubrovsky acerca da

autoficção. Para Jeannelle (2014, p.145), existem três principais definições para o termo ficção: a que trata do ficcional (modo narrativo constituído de asserções simuladas), a que trata do fictício (recurso ao imaginário) e a que trata do falso (tudo o que não é referencial). Sobre a definição de ficção e sua importância para o debate da teoria da autoficção, Jeannele comenta que:

na maioria das vezes, o ficcional e o falso se confundem, por falta de uma análise do próprio estatuto da ficção e de seus marcadores. Esse ponto é, contudo, essencial, já que é sobre essa questão que os dois modelos reconhecidos por Doubrovsky e Colonna se dividem: para o primeiro, a autoficção se define antes de tudo pela hesitação ou pela indecisão que produz no leitor, incerto quanto à natureza das informações apresentadas; para o segundo, a autoficção deve mergulhar o leitor em um mundo ficcional, sob pena de ser somente uma variante modernizada do romance autobiográfico. (JEANNELLE, 2014, p.145-146)

Garreta corrobora da ideia de Jeannelle, salientando que

as duas posições aparentemente opostas de Doubrovsky e Colonna tem a ver com o sentido que atribuem ao conceito de ficção(..) Colonna identifica a ficcionalidade ao imaginário, enquanto Doubrovsky identifica ficcionalidade com narratividade e literariedade. (GARRETA *apud* FIGUEIREDO, 2013, p.65)

Vejamos ainda o que Juan José Saer nos apresenta sobre verdade e ficção:

A negação escrupulosa do elemento fictício não é um critério de verdade, visto que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios. Ao tratar-se do gênero biográfico ou autobiográfico, é o próprio conceito de verdade, como objetivo unívoco do texto, que merece uma discussão minuciosa, e não somente a presença de elementos ficcionais. O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado com excessiva segurança de *non-fiction*. A especificidade do gênero baseia-se na exclusão de todo rastro fictício, mas essa exclusão não é em si mesma garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre –, continua vigente o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido características de toda construção verbal. (SAER, 2012, p.2, grifos do autor)

Se ao propor uma produção literária “isenta de ficção”, a questão já é passível de problematização, o que dirá no caso da autoficção, em que o autor propositalmente mescla realidade e ficção, e somente ele é conhecedor da veracidade de seu relato. Ainda tratando-se em autoficção, a autenticidade da fonte também torna-se problemática, tendo em vista os naturais lapsos de memória do

autor, além da natural limitação da escrita em representar o real. Saer ainda afirma que não devemos entender o conceito de ficção como contrário ao de verdade. O autor comenta que gêneros como a biografia e a autobiografia possuem a difícil missão de comprovar as informações fornecidas, as “provas de sua eficácia”. Para Saer, a essência da ficção consiste em manter-se afastada tanto do verdadeiro quanto do falso. Sobre ficção e falso, Saer comenta que:

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário. Essa mistura, evidenciada somente em certo tipo de ficção até o ponto de converter-se em um aspecto determinante de sua organização – como poderia ser o caso de alguns contos de Borges ou de alguns romances de Thomas Bernhard –, está, no entanto, presente, em maior ou menor grau, em todo tipo de ficção, de Homero a Beckett. O paradoxo típico da ficção reside em que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade. A massa disforme do empírico e do imaginário, que outros têm a ilusão de separar a *piacere* em partes de verdade e falsidade, não deixa ao autor de ficção mais do que uma possibilidade: a de submergir-se nela. (SAER, 2012, p.3, grifos do autor)

Um autor e pesquisador de autoficção que joga com a questão do falso e da ficção, propondo uma ficcionalização de si e o forte uso do imaginário, é Vincent Colonna. Vejamos o conceito de autoficção por ele proposto:

Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor. (COLONNA *apud* MARTINS, 2014, p.25)

Ou seja, Colonna propõe uma ficcionalização de si, porém sem abrir mão do uso do nome próprio, que remete à referencialidade. No ensaio intitulado “Tipologias da autoficção”, texto oriundo de sua tese de doutorado, cujo orientador foi Gerard Genette, Colonna classifica a autoficção em quatro modalidades: fantástica, biográfica, especular e intrusiva; em todas elas busca relacionar a posição do autor com o texto por ele produzido. Com essa ampla classificação, Colonna torna o termo autoficção bem mais abrangente, abarcando práticas literárias de diferentes lugares e épocas, sem limite geográfico, cronológico ou histórico, ao contrário de Doubrovsky que considera a autoficção como uma prática bem mais específica, e

como cita Jovina Noronha, restrita a um período em que “a relação do sujeito consigo mesmo mudou” (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014, p.11). Ou seja, Colonna considera o modelo proposto por Doubrovsky como tão somente uma das possibilidades da autoficção. Para Lecarme, a ficcionalização de si proposta por Colonna:

[...] dá ênfase à invenção de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida. Os limites de um campo tão vasto consistiriam apenas na manutenção da identidade real do autor, sob a forma de seu nome próprio que é conservado. (LECARME, 1993, p. 69)

Para sua conceituação de autoficção, Colonna passou a considerar o uso da exploração do imaginário literário, usando como critério de classificação tão somente o fato de que o autor alegue ser personagem de sua história, fazendo uso geralmente da primeira pessoa, porém sempre deixando óbvia a identificação entre autor e personagem para o leitor. Colonna não se atém à autenticidade dos fatos ao pensar em autoficção, como o faz Doubrovsky.

Doubrovsky questiona a existência da autoficção enquanto gênero, e afirma a importância do eixo de referencialidade na autoficção, que “remete sempre à existência real de um autor” (DOUBROVSKY, 2014, p.121). Doubrovsky não abre mão do eixo referencial para entender a noção de autoficção. O autor defende a ideia de que não há oposição entre autobiografia e romance, e que ambos podem coexistir em um mesmo texto. O autor afirma também que “nenhuma memória é completa ou fiável” (DOUBROVSKY, 2014, p.121), o que contribui para o desenvolvimento da ideia de que toda autobiografia comporta certo grau de ficção. Partindo dessa afirmativa, a diferença primordial entre uma autobiografia (que sempre tem certo grau de ficção) e uma autoficção consistiria, para o autor, na modificação da relação do sujeito consigo mesmo:

Responderei que, nesse meio-tempo, a relação do sujeito consigo mesmo mudou. Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnude enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto) biográfico não é mais válido. (DOUBROVSKY, 2014, p.122-123)

Eneida Maria de Souza analisa que Doubrovsky, além de rever a complexa relação entre realidade e ficção, também observa a impossibilidade do sujeito em manter-se íntegro e onipotente:

Considerada pela crítica como ‘aventura teórica’, a autoficção, longe de se impor como chave que abre todos os enigmas da autobiografia – e se contrapõe a ela –, guarda, segundo Jean-Louis Jeannelle, o conhecido estatuto conferido ao sujeito pelas teorias psicanalíticas, foucaultianas e barthesianas, da ficcionalização de si, da encenação de subjetividades no ato da escrita e do discurso. (SOUZA, 2010, p.85)

A conceituação de autoficção proposta por Gasparini abarca a questão da referencialidade, fundamental para Doubrovsky, com a ficcionalização de si, defendida por Colonna, além de trabalhar com a ideia de hibridez:

Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado a 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. No entanto, a partir do momento em que são designados pelo neologismo um pouco mágico de “autoficção”, eles se tornam outra coisa. Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela. (GASPARINI, 2009, p. 217)

Concluindo, para Doubrovsky a escrita autoficcional está mais ligada à questão da referencialidade, ou seja, de certa forma o autor segue a vertente de Philippe Lejeune, já Colonna explora mais a questão da ficcionalização e da autoanálise. O conceito de autoficção proposto por Colonna é mais amplo que o proposto por Doubrovsky, e abrange tanto o ficcional quanto o fictício. A questão da abrangência torna no mínimo problemática a conceituação de Colonna, tendo em vista que a falta de recorte histórico e cronológico acaba por não considerar a contextualização em que as produções literárias foram criadas, fator primordial para o entendimento de questões que norteiam a escrita de si, quais sejam por exemplo as noções de verdade e sujeito, que se modificaram ao longo dos tempos.

Já a autora Eurídice Figueiredo compartilha da ideia de autoficção enquanto romance autobiográfico pós-moderno:

A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem 'eu' sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde (FIGUEIREDO, 2013, p.61).

Esse sujeito instável e fragmentado é também investigado por Diana Klinger. A pesquisadora compactua com o conceito de autoficção proposto por Doubrovsky a partir da psicanálise, enfatizando a ideia de ambiguidade e ambivalência que a autoficção produz. Klinger formula uma conceituação para autoficção a partir da crítica à noção de representação proposta por Derrida¹⁵ e à noção de sujeito proposta por Nietzsche¹⁶. A autora entende a autoficção como um discurso específico da literatura contemporânea, que consegue, de maneira ambivalente, dar conta do narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas ao mesmo tempo continuar com a crítica estruturalista do sujeito e com a crítica filosófica da representação.

Compactuando com o conceito de autoficção que Doubrovsky propõe a partir da psicanálise (ficção de si como criação de um romance da própria vida), a autora comenta que “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*.” (KLINGER, 2012, p.47, grifos da autora). Klinger trabalha com o conceito de autoficção aproximando-o ao conceito de *performance*,¹⁷ usando a metáfora do ator que ao representar um personagem no palco é ator e personagem ao mesmo tempo: na autoficção, ocorre uma dramatização que pressupõe a construção simultânea de autor e narrador, ou seja, a autoficção é uma forma de *performance*. Também Ana Cláudia Viegas trabalha com a ideia das diferentes *performances* do escritor na atualidade:

¹⁵ De acordo com a filosofia da presença de Derrida, a representação não pode ser uma presentificação no sentido de uma repetição de algo presente anteriormente. Ela “não é a modificação de um acontecimento de uma apresentação original” (Derrida, 1967). (...) Derrida opõe à ideia da presença fenomenológica, como último ponto de referência da representação, seu conceito da *différance*, e isto significa o adiamento infinito da presença e a diferença in anulável dentro do signo que, dividido em si mesmo, leva consigo vestígios de outros signos. (SANTAELLA, 2008, p.25)

¹⁶ Nietzsche desenvolveu uma crítica ao sujeito cartesiano, assumindo assim também a desconstrução do conceito de verdade. Ao longo do século XX, a crítica ao sujeito continuará através do decreto da morte do autor.

¹⁷ Klinger comenta que o termo faz referência tanto ao conceito de performático proposto por Judith Butler – que dá a ideia de artificialidade, encenação, ou seja, uma construção cultural imitativa – como também à arte da performance, citando como um dos exemplos a conceituação do termo proposta do ponto de vista antropológico, como sendo: “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (SCHNEIDER *apud* KLINGER, 2007, p.49).

O termo *performance* remete a uma concepção da linguagem não como representação, mas como ação criadora e transformadora, de modo que as diversas intervenções do escritor não estão sendo consideradas como expressões de uma interioridade ou de experiências pessoais, mas como narrativas que vão tecendo identidades sempre em processo. (VIEGAS *apud* VALLADARES, 2007, p.18)

Ana Cláudia Viegas atenta para o fato de que na contemporaneidade essas *performances* não estão relacionadas somente ao ato da escrita, mas também à imagem do autor que se faz presente nos mais diversos meios de comunicação, tais como jornais, televisão e internet. O autor Ricardo Lísias, ao fazer uso frequente de suas redes sociais para divulgar suas obras, acaba de certa forma criando uma extensão dos personagens de suas produções literárias nas redes sociais, o que pode ser considerado como uma espécie de *performance* do autor.

Já Luciene Azevedo considera a *performance* enquanto uma identidade instável:

A condição de existência da *performance* é a relação ambígua que mantém com esse lastro que a constitui. Considerando-se a apropriação dessa “herança” como a força mesma do impulso performático, sua realização depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes, da relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais. (AZEVEDO, 2007, p.86)

Tratando-se das práticas da escrita de si, pensamos na autobiografia como a forma mais tradicional de escrita, aquela que atrela o discurso a uma ideia de verdade, de vericabilidade. É a partir dessa impossibilidade de verificação que entendemos que seja possível o surgimento e a consolidação da ideia de autoficção, que permite e autoriza o leitor a se desprender da obrigatoriedade da verificação da veracidade da narrativa. Por outro lado, esse jogo entre afirmação e negação enriquece o trabalho do autor e a narrativa em si, tendo em vista que o próprio autor alerta o leitor sobre o falseamento de sua escrita, o que não ocorre no discurso autobiográfico.

O teórico Manuel Alberca apresenta sua própria definição para autoficção: “é um romance ou relato que se apresenta como fictício, cujo narrador e protagonista tem o mesmo nome que o autor” (ALBERCA, 2007, p.158).¹⁸ Alberca comenta ainda que sua definição abarca as ideias de Doubrovsky e Colonna, pois ambos coincidem

¹⁸ Tradução nossa. No original: es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor.

com a ideia de autoficção enquanto um relato fictício (embora diverjam sobre o conceito de ficção), e ambos também coincidem com o requisito da identidade nominal (porém sem coincidirem com a ideia de identidade). O autor também classificou a autoficção em três categorias distintas: uma mais próxima ao pacto autobiográfico, outra mais próxima ao pacto romanesco, e uma terceira, que mantém uma equidistância e hibridez entre os pactos, e que é considerada por Alberca como o grau máximo de indefinição interpretativa. Mais próxima ao pacto autobiográfico encontram-se as autoficções biográficas, onde o ponto de partida é a vida do autor que, apesar de modificada, não perde sua referencialidade autobiográfica. Mais próximas ao pacto romanesco encontram-se as autobiografias fantásticas (termo que o autor confessa tomar emprestado de Colonna), nestas o ponto de partida também pode ser a autobiografia do autor, porém prevalece a invenção. Por fim, existem as autobioficções, que se mantêm equidistantes de ambos os pactos (autobiográfico e romanesco). Segundo Alberca, as autobioficções se caracterizam por forçar ao máximo a hibridação e a mescla, além de não serem consideradas romances nem autobiografias, ou serem ambos ao mesmo tempo, passando uma insegurança ao leitor sobre por qual registro ele deve se mover. A partir da definição de Alberca, podemos considerar a escrita de Ricardo Lísias como uma autobioficção, devido às constantes contradições presentes em seus relatos.

1.3.1 Autoficção: ambiguidade e hibridez

Na autoficção, o leitor é convidado, em alguns momentos da narrativa, a interpretá-la sob o viés do pacto autobiográfico. No entanto o autor também apresenta um contexto de ficção, propondo assim um pacto romanesco. A existência concomitante de elementos fictícios e autobiográficos em uma mesma obra confunde e desestabiliza o leitor, que tende a usar estratégias mais complexas de interpretação, podendo fazer uso assim de um pacto de leitura ambíguo. Essa hesitação gerada no leitor quanto ao registro a ser seguido é característica primordial da autoficção, pois para Jeanette:

Chegamos aqui a um dos limites dos estudos dedicados à autoficção: o gênero só existe na medida em que produz no leitor (*qualquer que seja o estado dos conhecimentos prévios sobre o autor dos quais ele dispõe*) certa hesitação – hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado. (JEANELLE, 2007, p. 150-151)

Ou seja, há no discurso autoficcional uma consciente intenção do autor em confundir o leitor, apresentando, em diferentes proporções, elementos factuais e ficcionais ao longo da narrativa, cujas contradições são evidentes. Sobre os contratos estabelecidos entre autor e leitor, Gasparini comenta que:

No meu entendimento, há apenas três possibilidades pragmáticas: o contrato de verdade, que rege a comunicação referencial, do qual depende a escrita do eu em geral e a autobiografia em particular; o contrato de ficção, que rege o romance, a poesia, o teatro, etc; a associação dos dois, na qual se baseia a estratégia de ambiguidade do romance autobiográfico. (GASPARINI, 2014, p.204)

Para Gasparini, os textos autoficcionais não propõem um novo tipo de contrato: alguns são lidos como autobiografias, outros são lidos como romances, mas a maioria deles se inscrevem na tradição do romance autobiográfico, e são lidos a partir da associação dos dois contratos, o de verdade e o de ficção, o que já era proposto pelo romance autobiográfico.

Doubrovsky entende o discurso autoficcional inserido num entrelugar:

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma vida verdadeira, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro evidenciado do real. Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona no entre-dois, num afastamento constante, num lugar impossível e indescritível exceto na operação do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio. (DOUBROVSKY *apud* MARTINS, 2014, p.31)

Sobre a hibridez característica do discurso autoficcional, Manuel Alberca comenta que:

[...] é o resultado também de um experimento de reprodução literária assistida, que consistiu em tomar genes de dois grandes gêneros narrativos, o romance e a autobiografia, e mesclá-los na proveta ou matriz da casinha vazia do pacto autobiográfico elaborado por Philippe Lejeune[...] De qualquer forma, da figura ou corpo do autor se obtêm numerosos clones autofictícios, que rompem a divisória entre o natural e o artificial, entre o autobiográfico e o fictício, entre o original e a cópia, do mesmo modo que nos meios eletrônicos de reprodução digitalizada de imagens fotográficas,

do cinema e da internet, se perde o sentido ao falar de cópia e original, com resultados iguais e indistinguíveis. (ALBERCA, 2007, p.29)¹⁹

Ou seja, Alberca entende a autoficção como sendo uma mescla, uma mistura entre romance e autobiografia, que gera essa novidade com potencial para romper barreiras divisórias, que é a autoficção. Ainda sobre a hibridez e a ambiguidade próprias da autoficção, Manuel Alberca observa que:

A autoficção estabelece um estatuto narrativo novo, cuja hibridez pode não resultar de maneira interessante ou significativa, mas se caracteriza por propor algo diferente do romance autobiográfico. Na medida em que não disfarça a relação com o autor, como ocorre no romance autobiográfico, a autoficção se separa deste, e na medida em que integra a ficção em seu relato se afasta radicalmente da proposta de pacto autobiográfico. Não basta com reconhecer ou testemunhar elementos biográficos no relato para considerá-lo uma autoficção e para identificar os personagens romanescos com seu autor, senão uma calculada estratégia para representar-se de maneira ambígua. (ALBERCA, 2007, p.130)²⁰

Percebemos na produção literária de Ricardo Lísias essa proposital intenção em confundir o leitor, ora afirmando que apresenta elementos autobiográficos, e logo a seguir afirmando que tudo o que apresenta é ficção.

Para Manuel Alberca, o relato autoficcional consiste em manter relações com os pactos romanesco e autobiográfico, mas ao mesmo tempo não permanecer com nenhum deles, sendo que a mescla de elementos autobiográficos e ficcionais, em diferentes proporções, produz essa ambiguidade tão característica da autoficção. Alberca, ao discorrer sobre as formas e os graus de ambiguidade, resume que a ambiguidade pode ser paratextual (superficial e efêmera) ou textual (que se projeta tanto no paratexto quanto no texto). Alberca reforça a necessidade de entendermos

¹⁹ Tradução nossa. No original: [...] es el resultado también de un experimento de reproducción literaria asistida, que consistió en tomar genes de los dos grandes generos narrativos, novela y autobiografia, y mezclarlos en la probeta o matriz de la casilla vacía del pacto autobiográfico elaborado por Philippe Lejeune. [...] En cualquier caso, de la figura o cuerpo del autor se obtienen numerosos clones autoficticios, que rompen la divisoria entre lo natural y lo artificial, entre lo autobiográfico y lo ficticio, entre el original y la copia, del mismo modo que en los medios electrónicos de reproducción digitalizada de las imágenes fotográficas, del cine o de Internet pierde sentido hablar de copia y original al resultar iguales e indistinguibles.

²⁰ Tradução nossa. No original: La autoficción establece un estatuto narrativo nuevo, cuya hibridez puede que no dé resultados siempre interesantes o significativos, pero se caracteriza por proponer algo diferente a la novela autobiográfica. En la medida que no disfraza la relación con el autor, como lo hace la novela autobiográfica, la autoficción se separa de ésta, y en la medida que reclama o integra la ficción en su relato se aparta radicalmente de la propuesta del pacto autobiográfico. No basta con reconocer o atestiguar elementos biográficos en el relato para considerarlo una autoficción y para identificar los personajes novelescos con su autor, sino una calculada estrategia para auto-representarse de manera ambigua.

as regras (bem como suas exceções), para que possamos delimitar e compreender um sistema narrativo literário, daí a necessidade em relacionar a autoficção com seus dois pactos narrativos mais importantes: o autobiográfico e o romanesco. Para Alberca, o pacto autobiográfico está embasado no princípio de identidade e no princípio de veracidade. Com relação ao princípio de identidade, Alberca salienta que ele estabelece que autor, narrador e personagem são a mesma pessoa, tendo em vista que respondem pelo mesmo nome próprio. Já o princípio de veracidade, o qual Lejeune batiza por pacto de referencialidade, seria o compromisso do autor com o leitor sobre a referencialidade externa que o texto anuncia. Para Alberca, uma autoficção pode simular que um romance pareça uma autobiografia, ou pode também camuflar um relato autobiográfico sob a denominação de romance.

Ainda para Alberca, “a autoficção resulta ser, apesar de sua aparência de artefato ou de fruto do cultivo transgênico, a estratégia autobiográfica mais desconcertante e transgressora com que nos encontramos neste panorama dos romances do eu” (ALBERCA, 2007, p.130).²¹ Alberca comenta que, apesar de a autoficção direcionar para ambos pactos (autobiográfico e romanesco) e mover-se em zona intermediária entre ambos, tendo o relato autoficcional elementos biográficos e fictícios em diferentes proporções, a autoficção apresenta propositalmente uma resistência a ser lida a partir de somente um estatuto. Ou seja, para Alberca, por tratar-se de uma proposta nova, o leitor tende, por força do hábito, a lê-la utilizando-se do pacto autobiográfico ou do pacto romanesco.

Jean-Louis Jeanelle, no ensaio intitulado “A quantas anda a reflexão sobre autoficção?”, considera primordial na discussão sobre a teoria da autoficção, debater as questões de ambiguidade e hibridez. Para Jeanelle, poucos críticos fazem a distinção entre ambiguidade e hibridez, o que ele considera uma nuance sutil, porém determinante para a delimitação de estudos e conceitos. Jeanelle salienta que:

Refletir em termos de ambiguidade, como fez Lejeune, leva a supor que um texto é factual ou ficcional e que seu estatuto permanece ambíguo por falta de informação suficiente, mas que um complemento de informação pode ser suficiente para fazê-lo passar de um lado para o outro da fronteira. Definir, ao contrário, a autoficção pela coexistência no sentido estrito de elementos factuais e elementos ficcionais, como tendem a fazer muitos dos partidários do gênero, significa arriscar-se a anular a pertinência da questão de saber

²¹ Tradução nossa. No original: la autoficción resulta ser, a pesar de su apariencia de artefacto o de fruto de cultivo trasgénico, la estrategia utobiográfica más desconcertante y trasgresora que nos encontramos en este panorama de las novelas del yo.

qual distinção convém estabelecer entre esses dois elementos constitutivos dos textos autoficcionais. (JEANELLE, 2007, p. 143-144)

Refletindo sobre a questão da ambiguidade, Jeanelle acredita que um complemento de informação pode fazer com que o leitor passe do uso de um pacto de leitura ambíguo para o uso de um pacto autobiográfico ou romanesco. Conclui-se que, para Jeanelle, o pacto ambíguo é momentâneo e provisório, até que o leitor acabe por utilizar-se de um único registro (referencial ou romanesco) para sua leitura. Para Jeanelle, tratando a questão da autoficção sob o viés da hibridez, a indecidibilidade não se trata de um problema de falta de informação, e sim de uma característica primordial da narrativa autoficcional, que apresenta uma coexistência de elementos factuais e ficcionais. No entanto, o autor considera fundamental aprofundar as diferenciações entre factual e fictício nos estudos sobre autoficção.

Silviano Santiago, no ensaio “Meditação sobre o ofício de criar”, reflete sobre literatura do eu, autobiografia, autoficção e hibridez. Santiago responsabiliza o leitor pela tarefa da leitura, e confessa que gosta de complicá-la. Daí quem sabe seu interesse crescente pela prática da escrita de cunho autoficcional, que cria armadilhas e joga constantemente com o leitor. O autor entende a autoficção enquanto um processo de criação, invenção, ficcionalização, e passou a praticar o discurso autoficcional a partir de três fatores: diferenciação, preferência e contaminação. Assim como Ricardo Lísias confessou em entrevista ao blog *Sul 21*, também Silviano Santiago utiliza-se de dados autobiográficos como alicerce, como fonte de inspiração para seus romances. O autor comenta ainda que percebe o discurso autoficcional como uma possibilidade de se proteger da opinião alheia, já que nele consegue se expor de uma maneira mais camuflada, e que essa impossibilidade de exposição anteriormente muito o angustia no discurso autobiográfico. Para o autor, há uma possibilidade de relação entre a sua subjetividade criadora e a sua realidade/existência que podem ser unidas no discurso autobiográfico, daí sua preferência por este quando em relação ao discurso confessional, o qual admite que não pratica. Santiago entende a autoficção como um discurso híbrido, onde ocorre a contaminação do discurso autobiográfico pelo discurso ficcional, e vice-versa. Segundo o autor,

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa

também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2007, grifos do autor)

Para Santiago o processo de contaminação entre o autobiográfico e o ficcional gera um novo discurso, de caráter híbrido, ao qual convém chamarmos de autoficção, formado por margens contaminadoras, ao invés das fronteiras limitadoras do autobiográfico e do ficcional.

Concluindo, os teóricos que estudam a autoficção consideram tanto o discurso ou o pacto ambíguo quanto a hibridez do relato características determinantes do discurso autoficcional, embora diverjam no que tange à recepção do leitor quanto ao pacto a ser seguido, no sentido de que para alguns teóricos o leitor opta pelo pacto autobiográfico ou romanesco ao deparar-se com uma autoficção, enquanto um outro leitor pode aceitar a ambiguidade proposta pelo autor.

1.3.2 O uso do nome próprio na autoficção

Começemos por Philippe Lejeune acerca de suas concepções sobre o uso do nome próprio na escrita autobiográfica. Sabemos que Lejeune norteou seus estudos a partir da proposição de um pacto de verdade e de um pacto de identidade, ou seja, sempre baseado na questão da referencialidade. Vimos também como outro teórico, no caso do universo autoficcional, Serge Doubrovsky, de certa forma segue a concepção de Lejeune no que tange à questão da referencialidade, que para o referido autor é imprescindível ao falarmos de autoficção. Vejamos como estes e outros autores abordam a questão do nome próprio no universo da escrita de si, e de maneira mais específica no campo da autoficção.

Lejeune afirma em *O pacto autobiográfico* que é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, e que é em relação a ele que devem ser situados os problemas da autobiografia. Lejeune entende o nome próprio do autor como única

marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real que é responsável pela enunciação de todo o texto escrito. Lejeune tece algumas observações pertinentes ao uso do nome próprio, quais sejam: as confusões entre autor e pessoa (características do discurso autobiográfico que também percorre a literatura ocidental desde o fim do século XVIII); as relações entre pessoa e linguagem (pessoa psicológica e pessoa gramatical); e o nome-próprio como corpo-próprio: o nome está imbrincado no corpo, é fundamental na história do eu. Além disso, para Lejeune,

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser. (LEJEUNE, 2008, p.39)

É então a partir de um contrato de identidade firmado pelo uso do nome próprio que Lejeune defende a legitimidade de um discurso que se diz autobiográfico.

No ensaio intitulado “O autor como gesto”, Giorgio Agamben chama atenção para a particularidade do nome próprio do autor. Segundo Agamben, o nome do autor carrega consigo uma função-autor, que “caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (AGAMBEN, 2007, p.56). Para Agamben, o nome próprio do autor origina um regime particular de apropriação, que concede direitos ao autor, além de distinguir os discursos dos textos literários e científicos, e propiciar a possibilidade de construção de uma função transdiscursiva, que “constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como ‘instaurador de discursividade’” (AGAMBEN, 2007, p.56). Isto é, Agamben compartilha do pensamento de Foucault sobre o autor enquanto função.

Também Jacques Derrida, em *Otobiografías*, chama a atenção para a política do nome próprio, ao analisar seu uso nas produções nietzchianas. Para Derrida,

Estar morto significa ao menos isto: que nenhum benefício ou malefício, calculado ou não, se *deve* ao portador do nome, senão unicamente ao nome, pelo qual este, que não é o portador, é sempre e *a priori* o nome de

morto. O que remete ao nome não remete jamais ao vivente: nada pertence ao vivente. (DERRIDA, 2009, p.34, grifos do autor)²²

Nesse sentido, Derrida trabalha com a ideia de ausência do sujeito, de morte, de um nome que não garante uma identidade. Lecarme reforça a ideia de Derrida:

Mas a vantagem da autoficção não seria justamente a de questionar essa relação de identidade (=) ou de alteridade (#) entre o autor e o narrador, mesmo se o nome próprio é o mesmo? Quando o autor de *Ecce homo* escreve o nome de Friedrich Nietzsche, nos ensina Derrida, “esse nome já é um falso nome, um pseudônimo e um homônimo que viria dissimular, sob a impostura, o *outro* Friedrich Nietzsche”. Se o próprio nome do signatário vira pseudônimo, se a assinatura inventa o signatário, como o nome próprio poderia garantir a identidade narrativa? (LECARME, 1993, p.72-73, grifos do autor)

Percebemos que o uso explícito do nome próprio, que num momento inicial seria uma alusão à referencialidade, pode propiciar uma série de reflexões acerca de seu uso, bem como de suas relações com a questão da identidade.

Sobre o uso do nome próprio na autoficção, Vincent Colonna comenta que o que mudou foi a valorização do nome próprio por parte de quem lê:

A verdadeira novidade de nossa época está na supervalorização cultural do procedimento: esse é o fator indiscutível. Antes, na consciência literária, o nome não era um marcador valorizado, o critério por excelência. Esse passado já se tornou história e é difícil falar de um momento histórico sem documentação. Mas a lembrança de algumas revistas dos anos de 1945-1950 encontradas em sebos me leva a pensar que se debatia menos a questão do nome próprio do que a da legitimidade (já) do romance pessoal, como se o gênero tivesse ainda sobrevivido suficiente para não ser redescoberto e redefinido a partir de um critério onomástico. (COLONNA, 2004, p. 51)

Segundo Colonna, para alguns críticos a grande novidade da autoficção seria o uso do nome próprio, tendo em vista que no romance autobiográfico o nome próprio seria cifrado ou esquivado, principalmente o nome do autor. O autor classificou a autoficção em quatro categorias, uma delas a autoficção biográfica. Nesta, o autor abandonaria a codificação ou não informação de nomes próprios, passando a nominar os personagens, inclusive o autor. Colonna traz exemplos de romances em que o autor joga com o nome do protagonista, como na obra de

²² Tradução nossa. No original: Estar muerto significa al menos esto: que ningún beneficio o maleficio, calculado o no, se *debe* ya al portador del nombre, sino unicamente al nombre, por lo cual este, que no es el portador, es siempre y *a priori* um nombre de muerto. Lo que remite al nombre no remite jamás a lo viviente: nada pertenece a lo viviente.

Charles Dickens em que o personagem principal se chama David Copperfield (iniciais invertidas do nome do autor). Ao mesmo tempo, Colonna contrapõe a ideia de ocultamento ou ciframento do nome próprio que caracteriza o romance autobiográfico, ao trazer diversos exemplos em que o nome próprio (inclusive do autor) foi incluído nas páginas do romance. Para Colonna, a grande novidade da escrita contemporânea denominada de autoficção está na supervalorização do uso do nome próprio:

Volto para um terreno mais seguro, sobre a atenção nova e talvez excessiva à inscrição do nome próprio do autor no romance. Essa recepção sem precedentes que engendrou a necessidade da palavra “autoficção” certamente tem a ver com o grande movimento social no qual se misturam juridismo e individualismo, cuja manifestação mais visível é a ascensão da “extimidade” dos últimos anos do século XX. Trata-se da tão falada onda de desvelamento da intimidade que é, ao mesmo tempo, fabricada e refletida pela televisão, o mundo político, os costumes, a vida privada e profissional – da qual ainda não se cansou de falar. Será uma revolução literária? Para que fosse, seria preciso que o planeta tivesse se transformado de fato em uma aldeia, aldeia que não passa de fantasia da publicidade. Na verdade, todos os nomes exibidos nessas narrativas romaneadas, exceto o autor e os personagens públicos, remetem, para o leitor comum, a desconhecidos. O efeito produzido não difere, portanto, de um romance (ou peça de teatro) à *clé*, fórmula literária antiga, na qual as pessoas envolvidas se reconhecem e que os outros leem como uma ficção, nem mais nem menos. (COLONNA, 2014, p.52-53)

Já o teórico Lecarme defende a ideia de que “a autoficção seria simplesmente um discurso ficcional, cuja única particularidade residiria no fato de que o nome do personagem e o do narrador coincidem com o do autor”. Ou seja, Lecarme soma-se a Lejeune e a Doubrovsky na defesa da importância da alusão à referencialidade. No entanto, no ensaio “Autoficção: um mau gênero”, Lecarme admite versatilidades para o uso do nome próprio, tais como o uso somente de iniciais, pseudônimos, ou o engendramento de um nome a partir de outro, caso este em que para o teórico se refina o dispositivo da autoficção. Ainda para Lecarme:

Se a autoficção significa uma verdadeira invenção de uma personalidade sob seu próprio nome, temos que admitir que os êxitos, por vezes espetaculares, são bem raros: há uma resistência do nome próprio a todas as fabulações que não é fácil superar. Se a ficcionalização diz respeito apenas às vozes ou às perspectivas narrativas, se ela procede, como o sonho freudiano, por deslocamentos e por condensação, então é preciso conceder a Serge Doubrovsky e a alguns outros o mérito de ter explicitado um modo de enunciação fundamental, que permanecera implícito na escrita de si. (LECARME, 1993, p. 102-103)

Para Alberca, a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem (diferentemente de criar uma aura de veracidade, como preconizava Lejeune ao considerar o nome próprio do autor no seu pacto autobiográfico), produz uma sensação de desconfiança e instabilidade no leitor, devido à presença contraditória do nome próprio do autor em um contexto de ficção. Compactuamos com a ideia de Lecarme e Alberca sobre o obstáculo e a resistência que o uso do nome próprio cria no leitor, que busca utilizar-se de um pacto romanesco devido à proposta de romance explicitada pelo autor de autoficção, mas que se confunde ao deparar-se com o efeito de referencialidade propiciado pelo nome próprio do autor. Retornando à conceituação de autoficção proposta por Lecarme, que seria baseada na ideia de romance e na homonímia autor/narrador/personagem, pode-se perceber como a questão do nome próprio pode ser problemática, devido a heterogeneidade de possibilidades de sua utilização, que vão desde sua plena assunção até seu uso cifrado ou um intencional ocultamento.

2 A construção da figura autoral e reflexões sobre o sujeito: a morte do autor, o autor enquanto função e o retorno do autor na contemporaneidade

No ensaio “A morte do autor” (1968), Roland Barthes defende a ideia de ausência de voz e de origem no ato da escrita, entendendo-a como uma perda de identidade, uma fuga do sujeito e uma neutralidade. Como sugere Barthes, “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p.57). Nesse caso, o corpo que escreve seria um sujeito que não tem existência fora da linguagem. Barthes analisa a importância dada à “pessoa” do autor, criticando negativamente o fato de a interpretação da obra ser sempre realizada visando à intenção de quem a produziu, ou seja, o autor, e não a percepção do leitor. Para Barthes, é a linguagem que comunica, e não o autor, que morre ou tem sua figura apagada: o que importa é o texto. Barthes tira a responsabilidade da compreensão do texto escrito do autor (que está morto) e passa-a ao leitor. O autor deve se tornar ninguém, deve ser o vazio. Barthes passa então a privilegiar o leitor no processo de leitura:

mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 2004, p.64).

A ideia de morte do sujeito de Roland Barthes está alicerçada na crise da representação, que se iniciou no fim do século XIX, e também no estruturalismo da linguística de Benveniste:

A linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenche-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2004, p.60).

A crítica ao sujeito cartesiano proposta por Nietzsche desenvolveu-se ao longo do século XX, e operou também na desconstrução do ideário que se tinha sobre o conceito de verdade. Dando continuidade à crítica do sujeito, Lacan revisitou o

conceito de inconsciente proposto por Freud, atribuindo a este a ideia de estrutura, e apresentando-o a partir de uma concepção baseada na linguagem:

A maioria desta assembleia tem noção de que já adiantei isto – o *inconsciente é estruturado como uma linguagem* – o que se relaciona com um campo que hoje nos é muito mais acessível do que no tempo de Freud. (LACAN, 2008, p. 27, grifos do autor)

Sendo assim, tanto Lacan quanto Barthes entendem o sujeito como um signo vazio. Barthes introduz ainda a ideia do escriptor moderno, aquele que “nasce ao mesmo tempo que o seu texto” (BARTHES, 2004, p.61), salientando que o afastamento do autor modifica radicalmente o texto moderno, tendo em vista que anteriormente se concebia que o autor era antecessor a sua obra. No caso do escriptor moderno, “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004, p.61). Barthes também introduz a ideia de texto enquanto tecido, trama: “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”, e “a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2004, p. 62).

Alberca opina sobre a morte do autor defendida por Roland Barthes: “O Autor era a expressão da ideologia possessiva e egoísta do individualismo burguês, enfim, um bem que se deveria desvincular ou nacionalizar, pois era um lacre social e um empecilho à livre circulação da obra e seus significados” (ALBERCA, 2007, p.25).²³ Para Alberca, o breve ensaio de Barthes contribui para a desconstrução da imagem clássica do autor, que acompanhado da desaparecimento do sujeito, colabora com o fortalecimento da ideia de morte do autor. Alberca comenta que à época da publicação do ensaio de Barthes, as tentativas literárias que preconizavam o individualismo eram mal vistas, havendo ainda a consagração do que era neutro, anônimo e coletivo.

Já no ensaio “O que é um autor” (1969), Michael Foucault retrata o apagamento da figura do autor, mas apresenta uma ideia de autor enquanto função do discurso, por entender que há um espaço que necessita ser preenchido. Desta forma, se mantém o apagamento do sujeito e o foco prioritário no texto, mas também

²³ Tradução nossa. No original: el Autor era la expresión de la ideología posesiva y egoísta del individualismo burgues, en fin, un bien que había que desamortizar o nacionalizar, pues era una lacra social y un estorbo a la libre circulación de la obra y de sus significados.

se preenche o vazio deixado pela morte do autor, ou seja, se trabalha a ideia de autor a partir da relação deste com o texto. Foucault relaciona a ideia de autor à individualização na história das ideias, e, segundo Agamben, “nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos.” (AGAMBEN, 2007, p.57). Para Foucault o autor precede a obra, e não se desenvolve junto com ela, diferentemente do pensamento proposto por Barthes a partir do conceito de *escriptor*, permanecendo a ideia de desaparecimento do sujeito (autor) e de independência da escrita. Foucault relaciona a escrita com o tema da expressão e com o tema da morte. A escrita se basta a si mesma, “não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p.268). Sobre essa presença/ausência do autor na obra, Agamben propõe o termo *gesto* para conceituar o que “continua inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007, p.59), ou seja, a presença em forma de gesto permite ao autor a presença e a ausência na mesma medida. No ensaio “O autor como gesto”, Agamben relembra e analisa a função autor proposta por Foucault, ressaltando a posição drástica que o autor fazia entre o autor-indivíduo real e a função autor, evidenciando assim a singularidade da ausência do escritor, o que estaria relacionada à ideia de morte. Sobre a ideia de gesto, Agamben analisa que:

O lugar – ou melhor, o teu lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. (AGAMBEN, p.62-63)

Sendo assim, o gesto seria esse jogo entre texto, autor e leitor, onde todos se relacionam entre si, porém a partir de uma ausência, sendo esse vazio central o elemento que possibilita a leitura.

Para Foucault não importa quem escreve, já que a escrita se basta por si mesma. Além disso, a exemplo de Barthes, Foucault desvia a atenção do autor para o leitor. Com relação ao tema da morte, Foucault destaca que a relação entre morte e escrita modificou-se com o tempo, pois inicialmente a escrita adiava a morte (como no caso das narrativas de Sherazade), e logo passou a estar relacionada com o

apagamento da figura do sujeito/autor: “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular” (FOUCAULT, 2009, p.269), o que estaria relacionado ainda com a ideia de desaparecimento do autor proposta por Barthes. Foucault reflete sobre algumas noções que delimitam o autor enquanto função, destacando as noções de obra e escrita. O autor não se arrisca a conceituar o termo *obra*, mas afirma que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto à individualidade do autor” (FOUCAULT, 2009, p.270). Foucault reflete também sobre os problemas oriundos do uso do nome do autor, sobre a diferença entre nome próprio e nome do autor, e sobre as relações entre o nome do autor e o discurso, apresentando assim a ideia do autor enquanto função do discurso. Foucault diferencia os tipos de discurso, exemplificando que nos séculos XVII e XVIII os discursos científicos passaram a ter força e valor próprio, não importando quem os proferiu, ocorrendo assim no discurso científico um apagamento da função autor que não é possível no discurso literário. Para Foucault há uma força da função autor nas obras literárias, que pode ser comprovada pela necessidade que o leitor possui em identificar autores que optam pelo anonimato, além do que a função autor representa um princípio de certa regularidade de escrita. Segundo Foucault a função autor está relacionada com uma pluralidade de eus; o eu que escreve (autor real), o narrador, dentre outros. Foucault enfatiza ainda a importância do nome do autor, que serve em muitos casos para dar uma ideia da totalidade de sua obra, ou como uma função classificadora:

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2009, p.274).

Para Alberca, Foucault reflete sobre o que é um autor de uma maneira menos extrema que Barthes, tendo em vista que considera o autor como peça fundamental, pois o texto aponta para a figura do autor que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência. Ou seja, Foucault reintroduz a figura do autor:

Por tanto, o auge do autobiográfico é um fenômeno que é reativado em um cenário contraditório, pois se, por um lado, colide com a desconstrução da noção tradicional de autoria, incluindo sua paródia ou ridicularização, por

outro, demonstra, de maneira indireta e ambivalente, a necessidade que o leitor e o texto têm do autor e de sua figura textual, como âncora inevitável de qualquer interpretação. (ALBERCA, 2007, p.27)²⁴

Alberca crê em uma recuperação da figura do autor, o que segundo ele ocorre de maneira contraditória, pois “alterna a exaltação deste, onipresente em suas obras, com o esvaziamento do significado de dita figura” (ALBERCA, 2007, p.31).²⁵ Alberca considera ainda que o auge da autoficção ocorre nos anos 70, junto à efêmera morte do autor e ao auge da autobiografia, o que para ele pode ser atrelado a uma sociedade que privilegia o individual.

Já Diana Klinger salienta um movimento de retorno à problemática do sujeito na obra *O retorno do autor e a virada etnográfica*. Para a autora, nas produções contemporâneas sobre a escrita de si, o eu perde sua coerência biográfica e psicológica (KLINGER, 2012, p.33). A autora trabalha com a ideia de retorno do autor, porém retorno não somente no sentido temporal, mas também no sentido freudiano de *Wiederkehr*, de reaparição do recalcado.²⁶ Para Klinger, o fenômeno da autoficção consegue abordar paralelamente o narcisismo da sociedade midiática contemporânea e a crítica ao sujeito e à representação.

Klinger relaciona o retorno do autor com o retorno do real, partindo do conceito de real proposto por Lacan.²⁷ Entendendo o real enquanto um evento traumático²⁸ e algo não simbolizável, é dada continuidade à crítica pós-estruturalista

²⁴ Tradução nossa. No original: Por lo tanto, el auge de lo autobiográfico es un fenómeno que se reactiva en un escenario contradictorio, pues si, por un lado, choca con la deconstrucción de la noción tradicional de autor, incluso su parodia e irrisión, por el otro, demuestra, de manera indirecta y ambivalente, la necesidad que el lector y el texto tienen del autor y de su figura textual, como anclaje inevitable de cualquier interpretación.

²⁵ Tradução nossa. No original: alterna la exaltación de éste, onnipresente em sus obras, con el vaciamiento del significado de dicha figura.

²⁶ Para Sigmund Freud, o recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud, que modificou diversas vezes sua definição e seu campo de ação, considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente. No Brasil também se usa “recalcamento”. (ROUDINESCO, 1998, p. 647).

²⁷ Para dar conta disso, Lacan desenvolve o conceito de Real como algo que retorna sempre ao mesmo lugar para o sujeito – o retorno ou a insistência dos signos -, mas que o sujeito não encontra. O Real está, deste modo, ligado a um engano e a um encontro impossível; e a repetição é vista sob o prisma do fracasso, não do sucesso.(...) Definido como impossível, o Real não pode ser simbolizado totalmente na fala ou na escrita. (FAVERO, 2009, p. 128)

²⁸ O trauma é um mau encontro e pode ser representado de diferentes maneiras – através de um desastre natural (terremotos, tsunamis, etc), dos horrores da guerra e da violência ou da própria fala advinda do Outro. Ainda que o sujeito não seja responsável pelo Real que o invade, isso produz efeitos nele, que por isso responde. E a resposta dos indivíduos a ele também não é sempre igual. Se o inconsciente é efeito de linguagem – em alusão à fórmula lacaniana *o inconsciente é estruturado*

do sujeito, uma vez que esse sujeito que retorna na autoficção continua inacessível. Klinger não trabalha com a ideia de trauma, e acredita que o termo autoficção dá conta do retorno do autor, pois “problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta – retorno e recalque – , ainda que não necessariamente em relação com o discurso do trauma” (KLINGER, 2012, p.34). Ou seja, Klinger pensa o real como um efeito do discurso, apontando os limites do texto e da ficção. Ainda para Klinger, “nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (KLINGER, 2012, p.34). Também para Ana Cláudia Viegas, é necessário considerar a construção da figura autoral na contemporaneidade a partir de uma teorização contemporânea do sujeito (VIEGAS, 2007, p.15), refletindo ainda sobre a influência que exerce o sujeito fragmentado e descentralizado nas questões de autoria. Ainda para Klinger, o autor da autoficção retorna na forma de um jogo que brinca com o sujeito real. Dessa forma, podemos concluir que o autor, apesar de produzir o texto, não mais possui autoridade sobre ele.

Também tecendo alusões sobre a morte do autor, Manuel Alberca considera que na contemporaneidade nos encontramos “no extremo oposto do pêndulo”, pois “Nosso tempo se caracteriza por uma retirada individualista, que põe em dúvida aquela doutrina e permite ler nos textos a presença, voluntária ou involuntária, oblíqua ou paródica, da voz, da figura e do mundo particular do autor” (ALBERCA, 2007, p.27).²⁹

Sobre a presença do autor na literatura contemporânea, Alberca considera que vivemos em um cenário contraditório, pois ao mesmo tempo em que desconstruímos a noção tradicional de autor, demonstramos de maneira ambivalente a necessidade que leitor e texto possuem da figura do autor como condicionante de qualquer interpretação. Para Alberca, apesar das contradições, o autor renasceu e sua figura é considerada atualmente como:

como uma linguagem – é preciso então tentar compreender o poder traumático não só dos eventos traumatizantes mas igualmente das palavras, independente do seu conteúdo. A experiência analítica mostra que boas palavras também adquirem valor traumático: dizer a alguém que ele será isso ou aquilo na vida pode provocar inibições num sujeito que não se vê apto a realizar as palavras recebidas. (SOLER apud FAVERO, 2009, p. 178)

²⁹ Tradução nossa. No original: Nuestro tiempo se caracteriza por un repliegue individualista que pone en entredicho aquella doctrina y permite leer en los textos la presencia, voluntaria o involuntaria, oblicua o paródica, de la voz, la figura y el mundo particular del autor.

a primeira e necessária contextualização que a hermenêutica do texto exige, a sua onipresença como referente da obra e o que seria ainda a maior novidade: a multiplicação seriada de sua figura em diversas e às vezes contraditórias imagens. (ALBERCA, 2007, p. 27-28)³⁰

Essas contraditórias imagens do autor estão relacionadas à fragmentação do sujeito, que não pode ser definido na autoficção. Sobre a possibilidade de multiplicidades da figura do autor, Alberca comenta que:

Na literatura, o escritor não tem motivos para aguentar o tédio de uma só vida e de uma única personalidade. Ostenta o privilégio de poder clonar tantos duplos e de disfrutar de tantas vidas quanto lhe agrade, sem se defrontar com as moléstias ou perturbações que na vida real uma imposição de mudança identitária suporta (ALBERCA, 2007, p.30).³¹

O exercício autoficcional possibilita ao autor uma maior liberdade na escrita, uma vez que o desobriga à exclusividade de um pacto. Com isso, torna-se possível uma hibridização entre o factual e o fictício, em uma narrativa onde o sujeito autor se constrói junto com o texto, mas logo a seguir tem flexibilidade para mudar o rumo da narrativa e se contradizer, se assim o desejar, como ocorre na produção de Ricardo Lísias.

³⁰ Tradução nossa. No original: la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige, a su onipresencia como referente de la obra y a lo que es aún más novedoso: la multiplicación seriada de su figura en diversas y a veces contradictorias imágenes.

³¹ Tradução nossa. No original: En la literatura, el escritor no tiene por qué aguantar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad. Ostenta el privilegio de poder clonar tantos dobles y de disfrutar de tantas vidas como le plazca, sin arrostrar las molestias o perturbaciones que en la realidad una imposición de cambio identitario conlleva.

3 A escrita autoficcional de Ricardo Lísias

O autor Ricardo Lísias apresenta um estilo de escrita que na maioria das vezes leva a um questionamento da fronteira entre literatura e realidade. O autor afirma em entrevistas desconhecer ou não se interessar pela autoficção, no entanto utiliza-se do termo em algumas de suas produções, o que podemos considerar enquanto um reflexo de sua *performance* de escritor contemporâneo. O autor se sente incomodado pelo fato de a grande maioria do público não perceber a literatura enquanto arte e entende que explorar a temática das relações e representações da realidade contribui para novas concepções e percepções sobre as possibilidades da literatura enquanto representação e discussão sobre o real. A escrita do autor apresenta características marcantes, dentre elas o apelo à referencialidade, que em suas últimas produções ocorre a partir de uma hibridização entre elementos autobiográficos e ficcionais. Por entendermos que no romance *Divórcio* o autor alcançou o ápice em sua produção dessa hibridização entre factual e fictício (o que Alberca considera uma autobioficção, por atingir o grau máximo de indefinição interpretativa), optamos por elegê-lo como objeto principal de nosso corpus de pesquisa. No entanto, apresentaremos uma breve análise de outras produções literárias suas que também compõem o universo autoficcional.

3.1 *Divórcio*: um sujeito desestabilizado pelo trauma

Conforme as palavras do próprio Lísias, *Divórcio* é um romance sobre o trauma. Relata o término abrupto do casamento de apenas 4 meses do protagonista Ricardo Lísias, ocasionado pela descoberta de um diário de sua então esposa, onde esta relatava sentimentos de desprezo e desrespeito ao marido, além de momentos de infidelidade conjugal. A descoberta do diário resultou no desmoronamento do personagem, que passou a perseguir o reequilíbrio sob diversas formas, dentre elas a agressão, a corrida e a escrita:

Virei corredor porque, além da insônia, o divórcio me deixou com a respiração muito irregular. Foi também a maneira que encontrei para achar uma rotina e retomar o equilíbrio. Cinco meses depois de ter saído de casa, quatro de treinamento e um cheio de esperança de ter uma vida normal de novo, ouvi o tiro de largada. Eu queria muito concluir a prova, mesmo se precisasse andar um pouco. (LÍSIAS, 2013, p.16)

Começamos com uma análise das informações paratextuais e da estrutura geral do romance *Divórcio*. Com relação às informações paratextuais, o romance é apresentado no texto da contracapa a partir de uma ideia de desmoronamento do protagonista, que tenta se reencontrar e voltar a ter equilíbrio. A ideia de conflito é intensificada, atrelada à tentativa de reconstrução da memória. A editora propagandeia na contracapa que o autor ultrapassa os limites da autoficção:

Mas nem sempre é possível explicar friamente o que ocorreu, dar ordem aos sentimentos conflitantes, à dor e à obsessão, ao desejo de esquecer. É isso o que torna *Divórcio* um romance sem paralelos. Num fluxo emocionante, numa reconstrução ficcional da memória, o autor ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura – a literatura combativa, desafiadora – tem a última palavra. (Parte da contracapa de *Divórcio*)

O texto presente na orelha do livro reforça a ideia de discurso ficcional, ao apresentar Ricardo Lísias como autor do *romance Divórcio* (grifos nossos). A capa do romance consiste em um rosto humano masculino adulto envolto em um saco plástico, o que gera a sensação de sufocamento, de falta de ar, ou ainda de uma pele que se descola do corpo, uma necessidade de restaurar a camada (pele) que separa o exterior do interior e que nos dá proteção. A outra orelha do livro apresenta uma breve biografia do escritor Lísias, com foto, nome, ano de nascimento, principais obras e premiações. O romance *Divórcio* é dividido em 15 capítulos, nomeados de quilômetros, uma alusão aos 15 quilômetros que são percorridos na corrida de São Silvestre. A maratona é abordada paralelamente à trama principal do romance, em uma segunda linha narrativa, e na medida em que o personagem consegue se recompor, e a ter novamente domínio sobre seu próprio corpo e emoções, vai também progredindo no treinamento que visa à sua primeira participação na corrida. O autor pincela ao longo do romance 11 fotografias³² em

³² Em entrevista ao site Café Colombo, Lísias comenta sobre a inserção das fotografias: “Na verdade, as fotografias, pra mim, serviam um pouco pra aumentar essa questão de colocar a verossimilhança sempre em jogo. Mas eu queria dizer uma coisa curiosa: muitos dos aspectos autobiográficos do

preto e branco, todas sem legenda, sendo que apenas uma possui data e dedicatória, esta aparentemente extraída de um álbum familiar. Todas as fotos passam a ideia de um ambiente acolhedor e familiar, sendo muitas delas de Lísias na infância, onde o autor é facilmente identificável, tendo em vista que uma das orelhas do livro apresenta uma foto sua então adulto. As fotos, além de reforçarem a ideia de lazer, felicidade e intimidade, servem para legitimizar o discurso do narrador/protagonista, que se apresenta na trama com o mesmo nome do autor: Ricardo Lísias. Concluindo, as fotos representam uma suposta intenção em dar legitimidade ao discurso literário, tendo em vista que pelo senso comum fotografias são utilizadas e consideradas como uma espécie de documento ou comprovação. Com isso, partindo da análise das informações paratextuais do romance, podemos perceber já de início a intenção do autor em provocar a reflexão do leitor quanto ao registro de leitura a ser seguido, como um convite para um jogo em que o leitor deve tentar adivinhar o que é real e o que é ficção.

O narrador em primeira pessoa inicia o romance relatando o que seria uma situação de morte em vida, em que se descreve como uma pessoa desestabilizada e que não possui domínio sobre o próprio corpo. A primeira alusão a sua ex-mulher ocorre a partir da rememoração de um momento de indiferença dela para com ele: “Senti falta de ar. É difícil respirar com tanta escuridão. O coração dispara. Veio-me à cabeça o dia em que minha ex-mulher demorou para fazer alguma coisa enquanto eu me afogava.” (LÍSIAS, 2013, p.8). O divórcio foi para o personagem como que um golpe semelhante à morte, que ocasionou uma grande sensação de desamparo, solidão e carência. O narrador faz uma contínua reflexão sobre as consequências desse trauma em seu corpo, que sofre de falta de ar, tonturas, dores de estômago, queimações na pele: um corpo que entra em decomposição, como ocorre quando morremos. O personagem parece chegar no limite da dor física. A sensação de total desamparo do narrador protagonista é exemplificada no seguinte fragmento:

Quem pensa sem ar: ninguém, por exemplo. Você pode chorar desesperadamente na avenida mais importante da América Latina. Ninguém vai te ajudar. Ninguém me perguntou nada quando entrei na linha errada do metrô e olhei confuso para o letreiro. Eu precisava que um velho me dissesse algo, ou uma moça, mas ninguém me olhou no metrô de São Paulo no pior dia da minha vida. (LÍSIAS, 2013, p.9)

romance não são autobiográficos, é uma vida minha realmente inventada. Evidentemente que as fotos são verdadeiras, mas as histórias daquelas fotos é uma história manipulada.” (LÍSIAS, 2011)

Essa mistura de angústia e desamparo compõe o personagem principal, que busca, através da narrativa, desabafar e reencontra equilíbrio. O protagonista desequilibrado e carente de *Divórcio* lembra os personagens do romance *O céu dos suicidas*. Nesse, o amigo André, extremamente carente e só, adota a atitude extrema do suicídio para chamar a atenção, o que causa um grande desequilíbrio emocional no personagem Lísias, que em muitos momentos se sente desamparado, culpado e só. Essa sensação de abandono, desamparo e solidão reaparece na história vivenciada pelo protagonista de *Divórcio*. Como em *O céu dos suicidas*, o protagonista carente de *Divórcio* sente necessidade em ser notado:

De novo chorei de uma maneira praticamente incontrolável por quase uma hora em um lugar muito movimentado de uma das maiores cidades do mundo e ninguém ofereceu ajuda. Ninguém perguntou nada. *Ninguém* poderia ser o nome desse romance. (LÍSIAS, 2013, p.75, grifos do autor)

O Ricardo Lísias do romance também é escritor, e muitas reflexões sobre o ato da escrita se fazem presentes ao longo da história. O narrador comenta que parece viver dentro de um texto seu, que tenta mudar o enredo e remanejar esquemas, mudando o destino das personagens, comentando ainda sobre autores que influenciam a sua escrita. O narrador escritor demonstra consciência de sua produção textual, e ainda busca explicações para momentos em que não consegue expressar sua experiência através da literatura: “O capítulo fracassou. Meu plano inicial era lembrar tudo o que vivi de bom com minha ex-mulher para entender por que resolvi me casar.” (LÍSIAS, 2013, p.131). O narrador reflete ainda sobre as possíveis motivações para a escrita de *Divórcio*: “Ontem, perguntaram-me por que estou escrevendo este livro. Talvez para deixar claro que estava tudo na minha frente. E eu não via. Ou para inventar que estava tudo na minha frente e eu não via.” (LÍSIAS, 2013, p.141). O narrador sente necessidade de escrever para se reequilibrar: “A conclusão é obrigatória: a literatura é agora parte vital não apenas da minha vida simbólica, mas até do meu corpo.” (LÍSIAS, 2013, p.166). Sobre o que motivou sua prática literária, o narrador comenta ainda que:

Três pessoas leram o manuscrito desse segundo conto e me escreveram chocadas. A seguinte frase me mostrou que eu precisava fazer um romance: onde é que as pessoas chegam? Respirei fundo durante outro treino e concluí de novo: o que tenho em mãos é um fenômeno coletivo. Meu corpo ferido, por mais que eu ainda perca energia, precisa portanto

virar literatura. De um jeito ou de outro, a assombração inicial era verdadeira. Vim mesmo parar dentro de um livro meu. Dois contos não são suficientes para o tamanho do meu trauma (ou da pele do meu corpo). Preciso fazer um romance. (LÍSIAS, 2013, p. 172)

O narrador considera assim que a prática da escrita contribui para o processo de superação do trauma:

Ao resolver publicar alguns textos, ordenando a minha dor, procurando dar forma literária ao caos que não me deixava dormir e apostando que a literatura, com o auxílio da corrida, iria refazer a pele que o diário da minha ex-mulher levou, a situação mudou e os fofoqueiros passaram a achar um absurdo que tudo que me contaram fosse registrado. Um deles disse que eu estava indo longe demais. Para que ser tão radical? (LÍSIAS, 2013, p. 182)

Todas essas alusões e referências à própria escrita contribuem com a construção do mito do escritor, que para Klinger se forma da seguinte maneira:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala. (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?) Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, me permite chegar próximos da definição que interessa para minha argumentação. (KLINGER, 2007, p. 46)

Ou seja, *Divórcio* contribui para a criação de um mito do escritor, em que o autor propositalmente se contradiz, criando um constante jogo entre o que é real e o que é ficcional, situando-se assim, segundo Klinger, “no interstício entre a mentira e a confissão”. Além disso, o autor demonstra encontrar-se em constante reflexão sobre o processo de escrita e sobre si mesmo. Suas reflexões sobre a prática da escrita seguem quando este observa as limitações da representação na literatura: “A literatura serve-me em grande parte para isso: adoro ficar remexendo a linguagem, medindo todas as possibilidades e tentando entender até onde posso ir, para no final pesar o resultado e refletir para saber se o texto realmente me expressa.” (LÍSIAS, 2013, p. 36-37). Além disso, concomitantemente à construção da narrativa, Lísias nos permite acompanhar a construção de um personagem que vai do desequilíbrio ao equilíbrio psíquico, físico e emocional.

A ex-esposa é retratada como uma pessoa indiferente, já na primeira reprodução do diário o narrador apresenta o desprezo que a personagem tem pelo marido:

NY, 14 de julho de 2011 (no hotel Riverside Tower)

Apesar de andar muito, o Ricardo é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente. É que as vezes (sic) nos intervalos das caminhadas que ele quer fazer o tempo inteiro ele diz coisas inteligentes. Mas eu também não entendo: ele se recusa a ver uma peça da Broadway! Os grandes atores do mundo passaram pela Broadway, mas não adianta dizer isso. Ele não dá atenção.

Mas a viagem está servindo para me mostrar que apesar disso eu casei com o cara certo para mim. Só que apaixonada eu não estou. (LÍSIAS, 2013, p. 10-11, grifos do autor).

O personagem entra em estado de choque ao encontrar o diário de sua então esposa. Nele, existem relatos sobre o descontentamento com o casamento e sobre adultérios, além de frequentes alusões em que o marido Lísias era alvo de deboche e menosprezo. O protagonista comenta que “Para sobreviver, preciso voltar e tirar uma cópia do diário que acabei de ler” e “As cópias vieram na minha mochila. Hoje, estão na caixa postal que aluguei só para isso.” (LÍSIAS, 2013, p.28) Mais adiante, “Minha esposa largou um diário para que eu lesse”: a indiferença da ex-esposa era tamanha que ela não se importava em registrar seu descontentamento com o casamento e com o esposo, a ponto de deixar o diário à disposição de Lísias. As constantes referências ao maldito diário contribuem para a criação de um efeito de referencialidade junto ao leitor, que é levado a crer, pelo excesso de repetição, que o diário realmente existiu. A escrita trabalhada de Lísias e as falas repetitivas dos personagens são uma característica de *Divórcio* que aparecem também em outras obras do autor, que busca retratar uma esposa desequilibrada, emocionalmente insegura, e que não se satisfazia com o marido: “Em um ano de namoro, ela tinha substituído todas as minhas roupas.” (LÍSIAS, 2013, p.48); “26 de julho: o meu psiquiatra disse que ajuda se eu fizer uma lista das qualidades e dos defeitos do meu marido. Se ele tiver mais qualidades que defeitos, eu gosto dele.” (LÍSIAS, 2013, p.51, grifos do autor).

Lísias fez ainda uso de nomes próprios de atores, diretores e filmes conhecidos do grande público, o que reforça o efeito de referencialidade na obra. O narrador faz várias menções à participação de sua ex-esposa na cobertura do Festival de Cannes, e busca criar uma certa expectativa no leitor sobre o que haveria ocorrido no Festival, até reproduzir um fragmento do diário da esposa, em que ela menciona uma traição conjugal ocorrida no evento:

27 de julho: Em Cannes eu pude confirmar a mulher que eu sou. As carícias do [x] me desabrocharam. O Brasil e esse ambiente cultural mesquinho reduzem muito as pessoas como eu. Não sou a típica mulher gostosa do Brasil. Fora do Brasil, na rua muitas vezes nem percebem que eu sou do Brasil. Eu preciso de um ambiente sofisticado para desabrochar, de gente igual o [x], um cineasta que foi brilhar na terra de Malle, Renoir e Truffaut. E a besta do meu marido acha Godard o maior cineasta francês. Eu tenho necessidade de falar francês, mostrar os vestidos que eu comprei, fazer grandes perfis, perfis de cineastas de verdade. Quantas jornalistas são convidadas para entrar no hotel dos jurados de Cannes? O [x] me mostrou a verdadeira mulher que eu sou, o que só homens muito maduros sabem fazer. O que eu vivi em Cannes moveu o mundo e me fez nascer de verdade e não ficar aqui no Brasil, um país que eu sou o tipo de mulher desvalorizada e não posso mostrar meu potencial. (LÍSIAS, 2013, p. 96-97, grifos do autor)

O personagem rememora ao longo da narrativa diversos momentos que o causaram alguma espécie de trauma, como se falar de seu maior trauma, o divórcio, trouxesse à tona todos os eventos desagradáveis que foram vivenciados ao longo da vida do personagem, e que estavam reprimidos. Abordada em *O céu dos suicidas*, a temática da morte do amigo André é novamente retomada em *Divórcio*: “Quando o meu amigo André morreu, por três ou quatro vezes precisei me isolar para planejar o resto da vida.” (LÍSIAS, 2013, p.36). Estas alusões do narrador sobre momentos traumáticos salpicam em diferentes textos de Lísias, sendo uma característica marcante do autor.

Sobre a temática do trauma, reincidente em sua produção literária, o autor Ricardo Lísias comenta em entrevista ao site *Sul21*:

Sul21: Tu tens predileção por personagens obsessivos, não?

Lísias: Sim, acho que esta é uma questão contemporânea. Na verdade, eu trabalho com traumas. Me interessa muito como o trauma é desconsiderado pela sociedade. Por exemplo, eu conversei com um segurança do metrô de São Paulo, e perguntei sobre o que eles fariam se um cara sentasse num banco do metrô e chorasse a tarde inteira. A resposta foi a seguinte: se ele não incomodar ninguém e não quebrar nada, se não atacar o patrimônio, a gente não faz nada. Ou seja, ninguém vai lá perguntar se ele precisa de alguma coisa. O desarranjo psíquico está naturalizado.

Essa indiferença incomoda Lísias, que reproduz em diferentes fragmentos do texto o desarranjo psíquico de seu protagonista, que parece ver na indiferença do outro uma impossibilidade em se reconstituir.

O autor muda repentinamente de assunto, o que pode ser considerado como um reflexo da confusão mental em que se encontra o protagonista narrador, oriunda

da recente situação de trauma vivenciada, ou como uma estratégia de composição do texto em que o autor utiliza-se ao mesmo tempo de mais de uma linha narrativa:

Na época da viagem ao Chile eu já dormia inteiramente nu. Todo esse diário foi escrito pela minha ex-mulher ao meu lado na cama, quando eu adormecia com o corpo exposto. Agora estou em carne viva. O cafofo fica perto do principal ponto de travestis de São Paulo. Os carros importados pegam as bonecas, fecham a porta e logo arrancam. Ninguém pode saber. A Ramona diz que se deitou com muita gente importante. Às sete horas da manhã ela está cansada e vai para casa de metrô. Se voltar para Madri, garantiu-me, junta dinheiro para comprar um apartamento. (LÍSIAS, 2013, p.34)

Além disso, muitas frases são inconclusas ou totalmente sem sentido, o que pode ser considerado como reflexo da perturbação do personagem. A temática da corrida de São Silvestre corre paralelamente à trama, e representa a superação do trauma vivenciado pelo protagonista, demonstrando uma necessidade do personagem em reencontrar o equilíbrio, como se superar o trauma do divórcio fosse semelhante a vencer uma prova: “Passei os dois primeiros quilômetros da São Silvestre me adaptando. De vez em quando acelerava, mas logo meus batimentos cardíacos deixavam claro que a velocidade precisava diminuir. Não vou ficar no meio: termino essa corrida.” (LÍSIAS, 2013, p. 54)

Ao longo da narrativa, o protagonista tece uma série de reflexões, que tem por objetivo criticar algumas situações que muitas vezes são socialmente naturalizadas, sendo porém de cunho ético e moral bastante duvidosos. Críticas à classe alta brasileira, à instituição do casamento e ao meio jornalístico brasileiro são tecidas ao longo da narrativa. O narrador faz uma crítica social à figura da ex-esposa, que representa a classe alta brasileira: “Ao encerrar o treinamento para a São Silvestre, já tinha percebido que na verdade minha ex-mulher é apenas uma versão malfeita e ansiosa da classe alta brasileira. Ela adora dizer que teve a infância pobre: subi na vida trabalhando.” (LÍSIAS, 2013, p.54) O autor faz ainda constantes críticas à instituição do casamento, pois além do adultério por ele vivenciado com apenas 40 dias de casado, e relatado por sua então esposa em um diário, a zona de travestis próxima ao seu “cafofo” serve como representação de um local onde o casamento não é respeitado, tendo em vista que diversos episódios de homens casados e que procuram os travestis são relatados: “Fiquei algum tempo olhando os travestis. Anotei várias placas, todas de carros importados que colocam

as bonecas para dentro e depois ultrapassam o farol vermelho com medo de alguém ver.” (LÍSIAS, 2013, p.52). O narrador reflete sobre vários momentos de hipocrisia social, como por exemplo ao citar a maneira como muitos jornalistas condenam o uso de drogas, principalmente pelas classes sociais menos favorecidas:

Nessa festa de jornalistas, vários usaram drogas (mas não minha ex-mulher, que sempre fez o discurso moralista a favor da saúde). Vi maconha, ecstasy e três pessoas cheirando cocaína no banheiro. São os mesmos que escrevem denunciando como o Centro está sujo por causa dos usuários de crack que moram por lá. (LÍSIAS, 2013, p. 37-38)

O caráter duvidoso da ex-esposa é exposto e ridicularizado pelo narrador, que além da crítica à instituição do casamento, também adota uma linha de críticas à classe jornalística brasileira, a partir da personagem da esposa, que também é jornalista:

E com esse grau de autoconsciência, casei-me com uma mulher ruidosa e indiscreta. Quando éramos amigos, nunca notei isso. Mas durante o namoro, a falta de controle dela às vezes me atingia. Uns poucos anos antes de me dizer que queria ficar comigo para sempre, minha ex-mulher contou para uma porção de gente, rindo do jeito meigo e ao mesmo tempo espalhafatosos dela, que estava tendo um caso com o secretário de Cultura de São Paulo (não sei se o velhote ainda ocupa o cargo, não vou conferir). Claro que ele é casado. Outro caso foi com o dono de um cinema que depois ela colocou na capa do jornal. No jornalismo, aprendi, pessoas que dão informações privilegiadas chamam-se *fontes*. (LÍSIAS, 2013, p. 37)

O protagonista tem a sensação de vergonha e fracasso pelo término precoce de seu casamento: “Tive muitos sentimentos desde que li o diário: dor, medo, raiva, sensação de ridículo e vergonha. Hoje, sobrou-me um enorme constrangimento. Meu primeiro casamento foi um vexame.” (LÍSIAS, 2013, p.67). Também demonstra sentimentos contraditórios pela ex-esposa, que vão do amor ao ódio, o que reforça o desequilíbrio emocional do personagem: “Não é possível que o nosso casamento terminou desse jeito depois de quatro meses. Eu não penso em outra coisa. Quero voltar para casa. A gente precisa reconstruir tudo. Eu te perdoo.” (LÍSIAS, 2013, p.62); “Eu tinha aberto o computador para mandar uma mensagem agredindo minha ex-mulher. Logo depois, enviei uma declaração de amor.” (LÍSIAS, 2013, p.14) Porém conforme a narrativa vai se desenvolvendo e o trauma vai sendo superado, há uma estabilização dos sentimentos do autor. O personagem vivencia inúmeros episódios em que destila agressividade, como ocorre com o advogado da ex-mulher.

A personagem da ex-esposa apresenta momentos de grande preocupação com a exposição negativa a que está sendo submetida pelo ex-marido Lísias: “Espero, Ricardo, que em nome dos nossos momentos felizes, depois disso você me preserve.” (LÍSIAS, 2013, p. 57). Nesses momentos o autor se utiliza do recurso da ironia e do sarcasmo para delatar a hipocrisia de sua ex-mulher.

O narrador reivindica seu direito de recorrer à escrita para liberar-se de seu trauma:

A falência da ética, inteiramente soterrada pelo interesse financeiro, causa ditaduras tão violentas quanto as antigas. Como elas aparecem acompanhadas por uma variação estranha da palavra liberdade, ficam mais difíceis de ser identificadas. Vou dar um exemplo: e a minha liberdade, depois de ter testemunhado e vivido tudo isso sobre o meu corpo nu, de escrever um livro e ser o mais claro e direto possível? (LÍSIAS, 2013, p. 184)

Entendemos que o sujeito instável e incoerente, representado em *Divórcio* pelo protagonista Lísias, alcança expor uma série de subjetividades ao longo da narrativa, quais sejam reflexões sobre verdade e identidade. Ao longo da construção da narrativa, ocorre paralelamente a construção de um narrador personagem representante do universo midiático contemporâneo, que centraliza a narrativa em suas experiências, sentimentos e emoções. Dessa forma, o autor/narrador/personagem reivindica seu direito de expressão através da prática literária e busca, juntamente com uma tentativa de reconstrução da memória, alcançar a superação do trauma vivenciado por Lísias, bem como consequentemente o reequilíbrio psíquico, físico e emocional.

3.1.1 A tentativa de reconstrução da memória e o reestabelecimento do equilíbrio através da escrita

O trauma vivenciado pelo personagem cria uma espécie de bloqueio da memória, tendo em vista que muitas passagens recentemente vivenciadas não conseguem ser refeitas:

Não me lembro dos dias seguintes. Assinei o divórcio na terça-feira e, segundo o registro da faculdade, dei uma aula sobre acentuação na sexta. Procurei os manuscritos do conto “Divórcio”, que eu publicaria três meses depois, e percebi que os primeiros esboços datam do sábado. Os outros dias são um enigma: não os vivi. (LÍSIAS, 2013, p.77)

O personagem aparenta facilidade em rememorar situações de sua infância e adolescência, porém o período em que se relacionou com sua ex-esposa é reconstituído com bastante dificuldade:

Aos poucos, percebi que o colapso emocional estava me causando problemas de memória. Preocupado, comecei a ir atrás de fotos, cadernos antigos e tudo que pudesse me ajudar a refazer algum momento da minha vida. Não encontrei muita dificuldade com as lembranças antigas. A questão é recordar o que vivi nos últimos anos. (LÍSIAS, 2013, p.133-134)

Lísias se esforça para reconstituir mentalmente os momentos que passou junto a sua então esposa, mas o lapso de memória dificulta, e em alguns momentos até mesmo impede essa reconstituição:

Estou escrevendo onze meses depois de ter saído de casa e visto meu corpo morto no cafofo. Passei dez dias esquematizando esse trecho, mas consegui pouquíssima memória. Não achei fotos ou anotações do período de namoro. Devo ter jogado tudo fora. Sinto que alguma coisa de fato morreu dentro de mim. Se tiver sido feliz na maior parte do tempo em 2010, a ponto de me casar no começo do ano seguinte, agora no meio de 2012 não consigo me lembrar de muita coisa. Parece um período quase suspenso na minha vida. (LÍSIAS, 2013, p.131)

Além da notável dificuldade em rememorar diversas passagens, principalmente relativas a seu relacionamento com sua ex-esposa, percebemos também na narrativa de Lísias uma excessiva repetição de frases e situações, todas elas relacionadas ao momento traumático do divórcio que é relatado pelo narrador. O próprio autor/narrador reflexe sobre a repetitividade do romance: “*Divórcio* é um livro repetitivo. Já escrevi algumas vezes que o fato de concluir algo que eu tenha planejado me faz bem. Mas como minha cabeça se desarranjou completamente, cada confirmação é um sinal de esperança.” (LÍSIAS, 2013, p.173). Sobre o ato da repetição, Freud analisa que:

Vimos então que o analisando repete em vez de lembrar, repete sob as condições da resistência; agora podemos perguntar: o que repete ou atua ele de fato? A resposta será que ele repete tudo o que, das fontes do reprimido, já se impôs em seu ser manifesto: suas inibições e atitudes

inviáveis, seus traços patológicos de caráter. Ele também repete todos os seus sintomas durante o tratamento. E agora podemos ver que ao destacar a compulsão de repetição não adquirimos um novo fato, mas uma concepção mais unificada. Para nós se torna claro que a condição doente do analisando não pode cessar com o início da análise, que devemos tratar sua doença não como assunto histórico, mas como um poder atual. Essa condição doente é movida pouco a pouco para o horizonte e o raio de ação da terapia, e, enquanto o doente a vivencia como algo real e atual, devemos exercer sobre ela o nosso trabalho terapêutico, que em boa parte consiste na recondução ao passado. (FREUD, 1914, p.202, grifos do autor)

Podemos pensar na repetição enquanto necessidade que o narrador tem em ressaltar ou reforçar determinada ideia junto ao leitor. Também o narrador repete para rememorar o que está esquecido, muito provavelmente, em virtude de seu trauma. Lacan revisita Freud e reforça a ideia de repetição enquanto rememoração:

Vejamos então como o *Wiederholen*³³ se introduz. *Wiederholen* tem relação com *Erinnerung*, a rememoração. O sujeito em sua casa, a memorialização da biografia, tudo isso só marcha até um certo limite, que se chama o real. Se eu quisesse forjar diante de vocês uma fórmula spinoziana concernente ao de que se trata, diria – *cogitatio adaequata semper vitat eamdem rem*. Um pensamento adequado enquanto pensamento, no nível em que estamos, evita sempre, - ainda que para se reencontrar em tudo – a mesma coisa. O real é aqui o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra. (LACAN, 2008, p. 55, grifos do autor)

Ou seja, o recurso da repetição tem por função contribuir com a rememoração daquilo que o sujeito não consegue reelaborar conscientemente. A impotência em rememorar momentos junto à pessoa que propiciou o maior trauma de sua vida persiste:

(...) Claro que esse foi também um trabalho de resgate, aliás como o que fiz com meu bisavô. Criei certa memória porque, enfim, senti que estava me esquecendo de muita coisa. Minha cabeça teve um branco depois que me vi morto no cafofo. O livro serviu como uma tentativa de lembrar. Ainda assim vários momentos da minha vida, sobretudo durante o namoro e o curto casamento com a minha ex-mulher, não voltaram. Não consegui refazer as ocasiões em que, por exemplo, senti-me feliz a ponto de ter me casado com ela. Uma amiga me disse que há uma foto nossa em Paris em frente a uma livraria. Não a encontro nos meus arquivos nem me recordo de nada. Nesse sentido uma parte da minha cabeça e consequentemente da minha vida de fato morreu. (LÍSIAS, 2013, p. 200)

³³ Repetição em alemão. A partir da leitura do texto freudiano *Além do princípio do prazer* (Freud, 1920), Lacan (1964) vai diferenciar dois modos de repetição: *tiquê* e *autômaton*. O primeiro refere-se à repetição enquanto encontro com o Real, Real que está para além do *autômaton*, do retorno, isto é, da volta comandada pelo princípio do prazer. Na origem da psicanálise, com a concepção de trauma, inscreve-se a *tiquê* como princípio, isto é, o Real “apresentado na forma do que nele há de inassimilável – na forma do trauma” (LACAN apud FAVERO, 2009, p.119)

O protagonista cria o hábito de elaborar listas dos mais diversos assuntos, com o fim de registrar situações diversas e criar algum tipo de organização, além de tentar reconstituir passagens de sua vida, buscando recordar o seu passado para, quem sabe, entender o seu presente: “Ainda assustado, depois que listei muitos momentos importantes da minha vida, resolvi fazer o mesmo com a minha família. Sem perceber, sentia uma necessidade muito grande de criar memória.” (LÍSIAS, 2013, p.135). O personagem percebe a dificuldade em recordar, o que lhe causa angústia e apreensão:

Dois dias antes de começar o curso de contos, quando eu já corria meia hora sem intervalos, anotei uma frase alarmante: estou com medo de esquecer demais. Depois, logo abaixo, há algumas informações autobiográficas, cuja ordem me parece agora aleatória. O medo de perder a memória continuou por bastante tempo. (LÍSIAS, 2013, p. 139)

Na autoficção a linearidade temporal característica da autobiografia não é obedecida, o que vemos muitas vezes são recortes de determinados acontecimentos ou constantes idas e vindas temporais, característica autoficcional essa que propicia novas reflexões sobre as relações entre tempo e narrativa. Straub considera que:

O passado, como construção mental ou mnésica que marca nossa experiência e orienta nossas ações, depende da nossa interpretação do presente e das nossas expectativas em relação ao futuro. Isso parece paradoxal e complicado, e de fato é. Uma pessoa é certamente o produto temporário da história que deve ser concebida como *acontecimentos*. Esses acontecimentos nunca são completamente verbalizados. Ainda assim a pessoa é, também, um produto de uma história que só se torna realidade como uma *história de vida recordada e nessa forma simbólica* possui efeito psicossocial. De acordo com isso, o que as pessoas são deve-se, não apenas, às suas memórias (que são diferentes dos acontecimentos passados e estão em outro nível de realidade, como já mencionamos). Uma história de vida deve ser, simultaneamente, compreendida como acontecimentos passados e uma (auto) biografia recordada. (STRAUB, 2007, p. 84)

Ou seja, além dos naturais atos falhos de memória, a interpretação que damos aos episódios por nós vivenciados se modifica ao longo do tempo, o que ocasionaria em diferentes narrativas baseadas em um mesmo episódio de vida, tendo em vista a modificação pela qual passou o sujeito. Para Straub o passado narrado na vida de um ser humano é um produto continuamente inacabado (2007, p.

84), pois é (re)construído pelo sujeito a partir de relações de seletividade, relevância e estruturação simbólica. Então, para o autor:

O passado pode, por um bom motivo, ser 'reescrito' à luz de novas experiências no presente, assim como à luz das novas expectativas em relação ao futuro, ou à luz de novas ideias, normas e vocabulário. Por meio de uma nova descrição, podemos ficar 'mais perto' do passado – e do *eu* que está tecido nele – do que jamais foi possível, sem, de nenhuma forma, 'falsificar' retrospectivamente o passado. O que aconteceu, aconteceu e não pode ser mudado – mas o *que* aconteceu, como descrevemos o que aconteceu -, enquanto tratando-se de ações humanas e de acontecimentos a elas relacionados – como parte da narrativa/história e a narrativa de vida é, em princípio, uma pergunta constantemente em aberto. (STRAUB, 2007, p.85)

A representação desse passado continuamente inacabado a que se refere Straub é enriquecida e problematizada pela escrita autoficcional, tendo em vista que o autor joga com a questão do verdadeiro e do falso, não possuindo um compromisso com o leitor em não falsificar o seu passado. Com isso entendemos que é justamente a impossibilidade em representar os episódios de uma vida na literatura o que contribui para a consolidação da autoficção enquanto prática literária.

Leonor Arfuch reflete sobre as diferenças entre o *eu* que vivencia a experiência e o *eu* que mais adiante passa a escrevê-la:

Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência “empírica”, o narrador é *outro*, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade? E, ao mesmo tempo, como sustentar a permanência, o arco vivencial que vai do começo, sempre idealizado, ao presente “testemunhado”, assumindo-se sob o mesmo “eu”? (ARFUCH, 2010, p. 46-47).³⁴

Percebe-se na produção de *Lísias* essa modificação no sujeito, tendo em vista que as experiências relatadas, segundo as palavras do próprio protagonista do romance, contribuíram para a reorganização de sua vida, e para um reencontro com o equilíbrio psíquico e emocional: “Agora, em fevereiro de 2012, quando estou escrevendo, sinto-me curado. Não penso mais o tempo inteiro no assunto. Minha vida está se refazendo” (*LÍSIAS*, 2013, p.36).

³⁴ Tradução nossa. No original: En efecto, más allá del nombre propio, de la coincidencia “empírica”, el narrador es otro, diferente de aquel que ha protagonizado lo que va a narrar: ¿cómo reconocerse en esa historia, asumir las faltas, responsabilizarse de esa otredad? y, al mismo tiempo, ¿como sostener la permanencia, el arco vivencial que va del comienzo, siempre idealizado, al presente “atestiguado”, asumiéndose bajo el mismo “yo”?

Na produção literária de Ricardo Lísias, mais fortemente em *Divórcio*, podemos perceber como o sujeito se transforma ao longo da narrativa, pois após relatar um episódio traumático de sua vida, passa ao fim a obter equilíbrio psíquico, físico e emocional:

Tenho medo de não me lembrar de outros momentos da minha vida, mas *Divórcio* nesse ponto me reconforta. Se houver algo de muito positivo na redação do livro, é a consciência de que preciso começar do zero. Tenho uma pele nova. Partir do nada e construir algo inédito é o que os escritores fazem.

*

O fato é que *Divórcio* não recuperou apenas o meu equilíbrio emocional. O livro e as corridas me trouxeram uma pele nova e agora quero me tornar uma pessoa melhor. Se conseguir uma parte dessa meta, está bom. É como correr meias maratonas com a ilusão de um dia completar uma inteira. (LÍSIAS, 2013, p.210)

A desilusão amorosa do autor Ricardo Lísias serviu de inspiração para a elaboração do romance *Divórcio*, e a exposição literária de suas angústias e sofrimentos contribuiu para a superação de seu trauma existencial: “Hoje em dia ninguém acredita muito na força da literatura. Não é o meu caso. Cada linha que redigi durante meu processo de recuperação foi decisiva.” (LÍSIAS, 2013, p.220). O narrador demonstra em diferentes momentos da narrativa sua necessidade em desabafar sobre o seu trauma, e de dar um testemunho sobre a sua transformação:

É mais ou menos assim que estou me sentindo. O livro vai chegando ao fim e, mesmo sem ter conseguido contornar todos os defeitos que enxergo nele, sinto-me forte. Se o meu objetivo inicial era deixar para trás todo o mal-estar que senti ao ler o diário, *Divórcio* é um romance bem sucedido. (LÍSIAS, 2013, p. 212)

Além disso, a exposição de uma fragilidade da vida do autor, e de um episódio que pode ser considerado por muitos como vergonhoso, ou digno de ser escondido, possibilita uma aproximação do leitor com o autor, tendo em vista uma possível identificação do público leitor com o momento de fragilidade assumido pelo autor narrador. Sobre a modificação que a experiência ocasiona no sujeito, Gagnebin comenta que:

O autor que escreve sobre “si mesmo” escreveria muito mais sobre a transformação essencial pela qual passou do que sobre um “si” supostamente permanente; mais ainda: é *porque* ele passou por essa transformação que sente a possibilidade, muitas vezes a exigência, de

contar; é porque ele se tornou *outro* que toma a palavra [...] Essa transformação essencial da qual o *ipse* quer dar testemunho no seu relato pode ser de diversas ordens: conversão, processo de desilusão e de aprendizado, descoberta da verdade e/ou da arte, mas também doença, guerra, tortura, prisão, campo de concentração. Contar esse processo de transformação inscreve a autobiografia na secular tradição literária da narração; narração de proações e experiências a ser compartilhadas com os outros. [...] O eu particular pode falar de si mesmo porque recolhe dentro de sua história a dimensão de uma *experiência* que ultrapassa sua mera individualidade. Sua história só se torna digna de relato quando perde seu caráter exclusivamente privado e se transforma no relato de um passado que não lhe pertence em particular, mas que também pertence aos outros. (GAGNEBIN, 2007, p.138-139)

Conforme vai escrevendo, o protagonista passa a demonstrar indícios de recuperação, validando assim a efetividade da prática da escrita enquanto processo de busca de equilíbrio: “Estou redigindo a primeira versão deste capítulo em maio de 2012. Minha ex-mulher é hoje apenas uma sombra do maior erro da minha vida.” (LÍSIAS, 2013, p. 120); “Escrevo esse trecho um ano depois de sair de casa. Minha pele já voltou. Está novinha. Não sou a mesma pessoa, claro, mas superei quase tudo. Só tenho raiva de ser obrigado a levar essa história pelo resto da vida.” (LÍSIAS, 2013, p. 173). O livro de Lísias chega ao fim passando uma sensação de superação, como se a experiência traumática vivenciada pelo sujeito, bem como sua exposição propiciada pela literatura tivessem alcançado o objetivo de contribuir para o reestabelecimento psíquico do narrador personagem.

3.1.2 O nome próprio como recurso autoficcional

Na escrita autoficcional, entendemos que o nome próprio do autor é uma alusão referencial determinante para incitar o leitor a refletir sobre as possibilidades da inserção de informações autobiográficas na narrativa. Ou seja, a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem é um requisito importante quando buscamos aprofundar o entendimento sobre as intenções do autor ao abordar um elemento que alude à referencialidade em um contexto de ficção. Talvez a maior alusão à referencialidade no que tange à questão da identidade ocorra a partir do nome próprio. Essa identificação a partir de um nome, conforme já comentado anteriormente, pode acontecer de diferentes formas, que variam de uma maneira

mais explícita, como é o caso das ocorrências nas produções de Lísias, como de maneira mais implícita, quando o autor opta por apelidos, sobrenomes, codinomes, iniciais, ou até mesmo pelo ocultamento do nome, como ocorre na obra *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, o que Lecarme considera como “um refinamento do dispositivo da autoficção”. Muitos teóricos estudiosos da autobiografia e da autoficção, tais como Lejeune, Doubrovsky, Lecarme e Colonna, defendem a particularidade da coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem como determinante para a classificação dessas modalidades de escrita de si. No entanto, é justamente o nome próprio, devido à sua certa alusão à referencialidade (tendo em vista ainda que ao depararmos pela primeira vez com a produção de um autor ser essa a única informação autobiográfica de que dispomos) que gera uma grande hesitação no leitor quanto ao registro de leitura a ser seguido, devido à inserção do nome próprio do autor em um contexto de ficção. Além disso, há também o uso do nome próprio dos demais personagens, tendo em vista que quando o autor opta por nominar um personagem fazendo alusão a alguém “famoso ou conhecido”, acaba por aumentar o efeito de real dessa informação. Em se tratando de um contexto literário em que fica evidente o uso de elementos autobiográficos ao longo da narrativa, nominar os demais personagens da trama com um nome próprio que remete ao referencial e/ou que faz parte do círculo íntimo e social do autor pode contribuir de maneira bastante significativa no efeito de referencialidade e consequentemente no caráter híbrido da narrativa.

Em *Divórcio*, Ricardo Lísias faz uso do nome próprio do autor como importante elemento autoficcional, ao desenvolver a narrativa a partir de um narrador protagonista que possui seu nome:

Quando o medo de ter enlouquecido ficou muito forte, parei em um sinal vermelho e repeti o meu nome. Ricardo Lísias. O meu nome é Ricardo Lísias. Hoje não, mas depois de amanhã vou dar aula. Agora moro no cafofo. Estou andando há cinquenta minutos. Ou melhor, já passei de uma hora. Gastei todo o meu dinheiro para casar. Não tenho mais onde assistir meus DVDs. Dei todos os móveis antes de ir morar com ela. Agora sobraram os livros. (LÍSIAS, 2013, p.78-79)

A antagonista do romance, no caso a ex-esposa, não é nomeada ao longo de toda a narrativa. Pouquíssimos personagens são nomeados, dentre eles o amigo Marcelo, o amigo de adolescência Léo, e a travesti Ramona, que trabalhava perto de sua casa e com quem fez amizade. Na maior parte do romance o autor utiliza-se do

ocultamento do nome próprio dos personagens, empregando o uso da letra [X] como substituição ao nome, como por exemplo quando se remete ao advogado de sua ex-esposa

:

Senhor Ricardo,
Gostaria de lembrá-lo de que no curso do divórcio serei advogado das duas partes. Em tese devo estar presente no ato de assinatura do documento. Aguardo suas considerações, att, [X].
Então, senhor [X], não sei de qual curso o senhor está falando. Muito menos de qual tese. Vou dizer uma coisa, meu caro [X], curso de direito hoje em dia tem em qualquer esquina. Não me venha falar em tese, tese quem fez fui eu. Aliás vou te dizer: não entendo por que tenho que chamar advogado de doutor. Que tese o senhor doutor fez? E não me venha dizer que é advogado dos dois, porque foi contratado pela transtornada. Você só pode ser igual a ela. Então não me venha falar em curso, porque você fez um que muita gente faz em todas as esquinas do mundo, tese você não tem ideia do que é. Sabe, [X], você no fundo me acha um idiota por ter entrado nessa situação. Não precisa me dizer, cale a boca. (LÍSIAS, 2013, p.64-65)

O ocultamento do nome próprio pode ter diversos significados, quais sejam provocar a curiosidade do leitor, ou muito provavelmente, em se tratando de uma obra de autoficção, o de resguardar o autor de possíveis consequências quanto ao uso de um nome próprio real em uma obra deste formato, tendo em vista que o próprio autor Ricardo Lísias já se envolveu em mal-entendidos oriundos de interpretações equivocadas sobre seus textos de ficção. Lísias poderia haver optado por nomes fictícios ao longo do romance, mas preferiu referenciá-los a partir da letra [X], como o faz ao remeter-se ao cineasta com quem sua então esposa teve um caso:

Poucos dias depois de encontrar o diário, mandei um e-mail para minha ex-mulher perguntando se ela e esse tal [X] tinham usado preservativo. A resposta é de novo inverossímil e também só poderia aparecer em um romance: não, Ricardo. Mas foi só uma vez. Está vendo como você é, nem todo africano tem aids. Você quer me condenar pelo que fiz em Cannes e por esse bendito diário, mas você é racista. (LÍSIAS, 2013, p.116)

Assim sendo, entendemos que Lísias utiliza-se do nome próprio com o intuito de provocar e desestabilizar o leitor, que ao deparar-se com um nome que remete à referencialidade em um contexto de ficção, não sabe se opta por um registro autobiográfico ou fictício no decorrer da leitura. Por outro lado, o ocultamento do nome próprio dos demais personagens, em uma obra de proposta autoficcional, como é o caso de *Divórcio*, de certa forma protege o autor das consequências da

exposição da imagem do outro, que teria grande visibilidade em virtude da exibição de seu próprio nome.

3.1.3 A hibridez do relato

É a impossibilidade de reproduzir a vida na literatura, como preconiza a autobiografia clássica, que abre possibilidades para o exercício da autoficção, em que o autor/narrador/personagem foge da representação de alguém célebre ou exemplar, e passa a apresentar-se como um sujeito comum, passível de erros, fraquezas, desilusões, alguém na maioria das vezes desestabilizado e em busca de equilíbrio e autoconhecimento. Sobre a figura do autor na autoficção, Klinger comenta que:

Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2012, p.57)

Lísias consegue destacar a construção discursiva do protagonista ao longo da narrativa, na medida em que nos apresenta um personagem estilhaçado pelo trauma, mas ao mesmo tempo reflexivo e consciente de suas fraquezas e limitações, bem como de suas necessidades em se recompor.

O autor propõe ao leitor, em alguns momentos, a ideia de escrita autobiográfica, como por exemplo quando comenta que “preenchi muitas folhas com frases autobiográficas.” (LÍSIAS, 2013, p.14). Muitos dados autobiográficos são apresentados ao longo do romance, como a alusão à careca do avô (muitas fotos do livro são de um senhor careca), a participação de Lísias no campeonato Brasileiro Infanto-juvenil de Xadrez - a temática do xadrez aparece também no romance *O céu dos suicidas* -, além de referências a datas, como em “Não me lembro direito de Santiago. Estávamos em agosto de 1989”, onde ao informar a data, podemos calcular a idade que teria o autor naquele período, e conferir que o ano citado confere com seu período de adolescência, em que participou de um campeonato

infanto-juvenil. Paralelo a isso, o autor apresenta informações relevantemente conhecidas, que contribuem com a produção de um efeito de real³⁵, como em “Pinochet continuava no poder. O muro de Berlim logo cairia, em uma cena que ficou na minha cabeça” (LÍSIAS, 2013, p.32). Alusões a datas e horários também contribuem com a criação do efeito de real: “Li o diário e saí de casa no dia 6 de agosto de 2011, mais ou menos às onze horas da manhã” (p.35); “Essa mensagem está gravada no meu celular até hoje.” (LÍSIAS, 2013, p.48); ou ainda ao informar os dados de sua conta bancária: “Santander, ag. 3831, cc 01001217-3.” (LÍSIAS, 2013, p.57). A alusão ao Festival de Cannes serve também para criar um efeito de referencialidade junto ao leitor, tendo em vista ser este um evento bastante conhecido. Lísias se apropriou particularmente de um acontecimento que repercutiu de maneira bastante negativa no Festival de Cannes de 2011, ano em que ocorre o divórcio do protagonista do romance, que foram as declarações do cineasta dinamarquês Lars von Trier favoráveis ao nazismo e simpáticas à figura de Adolf Hitler, que fizeram com que o cineasta se tornasse *persona non grata* no referido Festival:

Minha ex-mulher estava na plateia da entrevista coletiva em que Lars von Trier, a despeito de apresentar *Melancholia*, disse ser meio nazista e entender Hitler. A situação é mais embaraçosa porque em momento algum ele aparenta ter perdido inteiramente o controle. Ao menos no início, antes de tudo virar uma bola de neve, o cineasta parece debochar de alguma coisa. (LÍSIAS, 2013, p. 112)

³⁵ A expressão “efeito de real” foi cunhada por Roland Barthes (1988), e refere-se à tentativa em elevar o custo da informação narrativa, em que o autor faz uso de detalhes supérfluos e aparentemente irrelevantes com o intuito de conferir a verossimilhança interna da ficção: Parece, entretanto, que, se a análise se quer exaustiva (e que valor poderia ter um método que não desse conta da integralidade de seu objeto, isto é, no caso presente, de toda a superfície do tecido narrativo?), buscando atingir, para designar-lhe um lugar na estrutura, o detalhe absoluto, a unidade insecável, a transição fugitiva, deve fatalmente encontrar notações que nenhuma função (mesmo a mais direta que seja) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou, o que é mais inquietante, parecem concessões a uma espécie de luxo na narração, pródiga a ponto de dispersar pormenores “inúteis” e elevar assim, em algumas passagens, o custo da informação narrativa.(...) Mesmo que não sejam numerosos, os “pormenores inúteis” parecem pois inevitáveis: toda narrativa, pelo menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns. (BARTHES, 1988, p. 182-183). Também Leonor Arfuch adota a ideia de “efeito de real”, porém com um sentido diferente, mais atrelado à ideia de “impressão” ou “sensação”; ao contrário da ideia de Barthes, aponta para um além da ficção: “Efetivamente, a proeminência do vivencial se articula com a obsessão de certificação, de testemunho, com a vertigem do ‘ao vivo’, do ‘tempo real’, da imagem *transcorrendo* sob (e para) a câmera, o efeito ‘vida real’, o ‘verdadeiramente’ ocorrido, experimentado, padecido, suscetível de ser atestado por protagonistas, testemunhas, informantes, câmeras ou microfones, gravações, entrevistas, *paparazzi*, desnudamentos, confissões...” (ARFUCH, 2010, p.61, tradução nossa, grifos da autora)

A seguir o autor narrador defende sua produção enquanto romance, o que ocasiona no leitor uma incerteza quanto ao registro de leitura a ser seguido:

O que faz então com que *Divórcio* seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos da realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor. O livro foi escrito, Excelência, para justamente causar uma separação. Eu queria me ver livre de muita coisa. Sim, Excelência, a palavra adequada é “separar-me”. Do mesmo jeito, tentei me lembrar de muitos momentos do relacionamento com a minha ex-mulher que tinham sumido da minha cabeça. Nesse caso, não consegui. Enfim, Excelência, o senhor sabe que a literatura recria outra realidade para que a gente reflita sobre a nossa. Minha intenção era justamente reparar um trauma: como achei que estava dentro de um romance ou de um conto que tinha escrito, precisei criá-los de fato para ter certeza de que estou aqui do lado de fora, Excelência. Não vivo dentro de um texto meu. (LÍSIAS, 2013, p.217-218)

No entanto, o autor reforça o discurso autobiográfico no seguinte fragmento:

Não tenho como fechar esse fragmento de outro modo. Ainda que eu me contradiga em outro lugar desse texto e no que eu possa eventualmente dizer sobre essa merda toda em que me joguei, o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance. (LÍSIAS, 2013, p. 172)

No trecho acima, nos parece que Lísias entende ficção como mentira, e não a partir de uma ideia de literariedade. O autor apresenta ao leitor uma narrativa híbrida e propositalmente duvidosa, que pode ser considerada:

Um espaço biográfico aberto à multiplicidade, onde cada presente da atualidade – do relato – se desenha sobre o cenário das genealogias narrativas, sobre a temporalidade da própria vida, da vida dos outros, da vida em geral. (ARFUCH, 2005, p. 250, grifos da autora)³⁶

Com essa oscilação entre um discurso oras autobiográfico e oras romanesco, Lísias acaba por confundir o leitor, surgindo então uma hibridez característica da autoficção, devido à copresença de elementos autobiográficos e ficcionais na narrativa. Com isso, o autor propicia uma reflexão sobre a impossibilidade da verdade na literatura:

³⁶ Tradução nossa. No original: Un espacio biográfico abierto a la multiplicidad, donde cada presente de la actualidad – del relato – se dibuja sobre el trasfondo de las genealogías narrativas, sobre la temporalidad de la propia vida, de las vidas de los otros, de la vida en general.

Outro dia, um aluno soltou uma dessas frases populares, cuja verdade me parece incontestável: o poço não tem fundo, professor. É verdade. Por isso, *Divórcio* é um romance que vai assumidamente fracassar. Eu queria contar tudo. Mas é impossível chegar lá. (LÍSIAS, 2013, p.174)

Em entrevista concedida ao blog *Brasileiros*, Lísias comentou sobre sua tentativa intencional de provocar o leitor:

Brasileiros – Você mencionou em algum momento essa coisa de passar uma rasteira na expectativa do leitor. Você faz isso também com a veracidade dos relatos, em alguns momentos diz que é tudo ficção e na maioria das vezes diz que é tudo real. Qual a intenção disso?

Ricardo – Eu uso a questão do narrador para tentar repor a literatura como um gênero da arte. Se você perceber, todo mundo enxerga a dança como uma arte, cinema, um quadro, as artes plásticas são gêneros artísticos, e a literatura me parece ser o gênero artístico mais visto como reprodução da realidade, reprodução fotográfica da realidade, enquanto a própria fotografia é uma arte. Estou tentando fazer isso agora, mas estou infeliz com o projeto. Eu vou ter de fazer ainda uma coisa mais radical.

Lísias busca o conceito de literatura enquanto arte, artifício, criação, e entende que com a escrita autoficcional consegue provocar o leitor. Essa aventura da linguagem, a qual Doubrovsky nomeou autoficção, permite ao autor apresentar ao leitor uma narrativa que questiona as possibilidades e as limitações da representação do real na literatura. Ainda na mesma entrevista, Lísias é questionado sobre as possíveis consequências da exposição do outro na autoficção:

Brasileiros – Tem uma questão ética que é delicada, ou seja, se você sabe que pode causar uma leitura errada e uma ou mais pessoas podem ser prejudicadas, isso não te impede de escrever?

Ricardo – É para prejudicar as pessoas sim. A arte é uma coisa que existe para causar desacordo, desarranjo e tensão. Ela tem de prejudicar inclusive pessoas físicas. A melhor arte causa ódio, causa raiva. O Picasso com *Guernica* incomodou bastante o Franco.

Brasileiros – Por que tem de incomodar?

Ricardo – Porque senão a arte é uma coisa indiferente, não é algo que realmente interveio.

Nesse sentido, entendemos que *Divórcio* atinge os objetivos de Lísias. Ao ficcionalizar a partir do evento traumático que foi seu divórcio, a obra do autor acabou propiciando reflexões sobre a exposição do outro na escrita autoficcional. Conforme citado anteriormente, a ex-esposa de Lísias não é nomeada no romance, no entanto a “história do autor que escreve um romance para se vingar da ex-esposa” repercutiu de maneira estrondosa, criando uma série de boatos que vão desde um processo judicial movido pela ex do autor, até a proibição da circulação do

livro, ambos alavancando as vendas do romance. Lísias comenta sobre a receptividade de *Divórcio*, em entrevista concedida ao site *Sul21*:

Sul21: Em vários momentos da tua obra trabalhas com o narrador em primeira pessoa. Como trabalhas com os riscos de confundir o autor Ricardo Lísias com o personagem, às vezes também chamado Ricardo Lísias?

Lísias: O Ricardo Lísias é um personagem ficcional como qualquer outro. A primeira pessoa do singular ou o personagem Lísias não desficcionalizam o romance. O meu romance *Divórcio* foi tomado inicialmente pela boataria. Isso foi gerado por alguns contos anteriores que escrevi sobre o tema do divórcio. Pessoalmente, eu também vinha de um processo de divórcio traumático. Em São Paulo, houve a expectativa de que eu escreveria um livro sobre o meu divórcio, a fim de lavar roupa suja. A imprensa pensava isso. Mas o que veio foi um livro de ficção, não o que as pessoas esperavam. O grupo mais intelectualizado, a maioria, logo percebeu, mas outro grupo não aceitou que o livro não alimentasse a boataria. Então, incorreram em erros ginasiais de leitura. Um deles foi especialmente ridículo. Eu sou corredor, já corri inclusive a São Silvestre. E há um personagem que está se divorciando e que, para sobreviver, adota a corrida de rua. Muita gente achou que eu, por ser corredor, estava colocando minha experiência no personagem. Não era bem isso. O treinamento de três meses que o personagem fez para correr a São Silvestre – e que está explicitado no texto — era um completo absurdo, uma coisa que devia revelar a completa ignorância dele sobre o assunto. Era um desvario completo. Mas muitos desses leitores pensaram que aquilo era uma espécie de método para correr a São Silvestre. Um professor de Educação Física daria risada daquilo. Duas revistas de corrida, surpreendentemente, resenharam o livro. Elas não caíram no conto do treinamento. Os de literatura, sim. O treinamento dele é o de um cara transtornado. Este é um dos exemplos de erros causados pela falta de informação. Desficcionalizar pode gerar monstros. E o pior é que não adianta eu negar. Um grupo da imprensa segue afirmando que é autobiográfico. Eles querem que seja. Nada do que eu faça ou diga ou negue adianta.

Sul21: Aconteceu também com *O Céu dos Suicidas*, não?

Lísias: Tanto *Divórcio* quanto *O Céu dos Suicidas* têm pontos de partida em experiências pessoais e traumáticas. O problema é que isso não significa que o livro é de não-ficção. *O Céu dos Suicidas* parte do caso de um amigo muito próximo que cometeu suicídio. Porém, no meio do livro, o personagem Ricardo Lísias é sequestrado pelo Hamas. É claro que só pode ser invenção! *Divórcio* também é ficcional. Acho que esta desficcionalização tem o objetivo de despolitizar o livro, de aliviar as críticas que há no livro sobre o trabalho da imprensa. É um erro tornar tudo pessoal. Minha crítica não é generalizada, é a alguns setores da imprensa, é uma crítica específica.

Ou seja, na entrevista Lísias admite que episódios por ele vivenciados influenciaram no seu processo de criação, no entanto defende o caráter ficcional de suas produções. Com isso, podemos inferir uma tentativa do autor em propor ao leitor um pacto de leitura ambíguo, que seria uma mistura de um pacto autobiográfico e um pacto romanesco, porém sem deixarmos de observar que a liberdade de criação defendida pelo autor em suas produções não permite a ideia de

imposição de um pacto. Sobre a autoficção, Eurídice Figueiredo tece considerações sobre as alusões à vida do autor e sobre as características do romance autoficcional:

A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX). Esse escritor fictício, que aparece como narrador e personagem da autoficção, em geral é irônico, fala de si mesmo de maneira depreciativa, mordaz; como elemento positivo nessa figura de escritor, destaca-se uma certa devoção ao ato da escrita. (FIGUEIREDO, 2013, p.66)

Nesse sentido, a narrativa autorreferencial de Lísias conta com algumas dessas características, quais sejam: ausência de linearidade e informações desconexas e muitas vezes contraditórias, que ocasionam uma proposital dúvida sobre a veracidade do relato (o que não se deseja em uma escrita assumidamente autobiográfica). O próprio autor/narrador/personagem assume suas limitações e descontinuidades ao longo da produção, devido ao desequilíbrio psíquico e emocional do narrador, assumindo-se enquanto sujeito estilhaçado e em crise:

Outro defeito de *Divórcio* deve ser a descontinuidade. Muita coisa aparece, ensaia ganhar um fluxo e depois fica pelo caminho. Não sei se seria honesto creditar essa falha à condição do narrador. A recuperação do meu estado emocional teve idas e vindas, então é natural que detalhes tenham ficado para trás.
Estou com medo de que, na verdade, tenha sido um problema do autor. (LÍSIAS, 2013, p. 203)

Dessa forma Lísias propõe constantes armadilhas ao leitor, ao brincar com a identidade de autor, narrador e personagem, apresentando um sujeito incoerente, instável e contraditório. Sobre as armadilhas do discurso autoficcional, Leonor Arfuch considera que:

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia — sobretudo dos escritores —, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “outro eu”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização

da própria figura do autor, que não se considera já no “altar” das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da “autenticidade” em direção às várias formas da autoficção. Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites – com o romance, por exemplo – e, diferentemente da identidade narrativa de Ricoeur, pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento. (ARFUCH, 2010, p.105)³⁷

Vejamos como Lísias brinca com o leitor, ao refletir sobre sua criação literária e, ao mesmo tempo, sobre as relações de identificação entre autor e narrador:

Parece que estava nervoso no fragmento anterior. Ao contrário, planejei tudo para que, em um crescendo de indignação, o narrador chegasse à conclusão final. Eu e ele nos descolamos. Fiz até uma pequenina tabela com as características do narrador que *Divórcio* foi constituindo enquanto eu apaziguava meu trauma. Ela vai ter pouco uso, porém: no próximo capítulo, o narrador sai para que Ricardo Lísias volte à cena. Vou retomar a corrida de São Silvestre que ficou para trás e encerrar o livro com uma carta que de fato assinei. (LÍSIAS, 2013, p.217)

Em entrevista concedida ao blog *Brasileiros*, Lísias comenta sobre sua intenção em provocar a reflexão do leitor:

Brasileiros – Em *Divórcio*, há momentos em que o narrador diz que é tudo uma ficção e em outros que é tudo real. Qual versão acreditar?

Ricardo – O livro pretende discutir questões de narrador. No Brasil, as pessoas leem a literatura ainda com os padrões do realismo, e isso causa um problema técnico em relação ao narrador. O narrador modernista é totalmente diferente, é um narrador que se coloca muito em jogo, e as pessoas não percebem isso, confundem o narrador com o autor, como se fosse possível o autor falar. Isso não existe, só fala o narrador num romance. Mesmo que eu coloque o meu nome, mesmo que eu coloque a minha foto pelado, não sou eu, é uma foto, e isso, tirando um grupo de leitores, as pessoas não entendem perdem o mais importante, que é o aspecto artístico. O modernismo não pegou como conceito. Um professor da USP que é diretor da Biblioteca Mário de Andrade me disse uma coisa curiosa, que é a seguinte: “Quando o modernismo chegou ao Brasil, a indústria editorial era ínfima, ao contrário da França e Inglaterra, por exemplo”. Então, os próprios textos modernistas ficaram fechados em um circuito muito pequeno. Quando a indústria editorial cresce muito, de novo

³⁷ Tradução nossa. No original: Es la conciencia del carácter paradójico de la autobiografía – sobre todo, de los escritores -, la asunción de la divergencia constitutiva entre vida y escritura, entre el yo y el “outro yo”, la renuncia al canónico despliegue de acontecimientos, temporalidades y vivencias, así como la desacralización de la propia figura del autor, que no se considera ya en el “altar” de las vidas consagradas, lo que permite traspasar – cada vez con mayor frecuencia en nuestra actualidad – el umbral de la “autenticidad” hacia las variadas formas de la autoficción. Autoficción como relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites – con la novela, por ejemplo -, y que, a diferencia de la identidad narrativa de Ricoeur, puede incluir también el trabajo de análisis, cuya función es justamente la de perturbar esa identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de ese autorreconocimiento.

está em voga o romance comercial, que tem natureza realista mais vulgarizada, e que ainda se impõe no Brasil. Esse é o cerne do meu romance. Até agora as pessoas estão tentando saber quem é quem.

Entendemos que o autor Ricardo Lísias, ao escrever *Divórcio*, atingiu o objetivo de provocar no leitor uma reflexão sobre a impossibilidade de representação do real na literatura. Acreditamos também que um complemento ficcional ocorre em todas as narrativas do eu, inclusive nas ditas autobiográficas. Percebemos uma necessidade de reflexão sobre as diferenças entre vida e obra bem como suas implicações no que tange a questão da representação. A prática da escrita autoficcional liberta o autor de uma obrigatoriedade de veracidade para com o leitor, passando o autor a ter um maior grau de liberdade para elaborar uma ficcionalização de si desprovida de compromisso com esse ou aquele pacto de leitura, e que jogue o leitor em uma zona de desconforto, porém provocativa e reflexiva no que tange às possibilidades de representação da vida (factual) na obra (fictício).

3.2 Outras narrativas e a ideia de projeto autoficcional

Além de *Divórcio*, Ricardo Lísias faz uso de elementos autoficcionais em uma série de outras produções suas. Com isso, o autor enriquece seu estilo de escrita, que tende à uma constante tentativa de provocar no leitor uma série de reflexões sobre a representação do real através da literatura. Será apresentada a seguir uma breve análise das seguintes produções do autor: *O céu dos suicidas*, *Delegado Tobias* e *Inquérito policial: Família Tobias*.

Em *O céu dos suicidas* (2012), o narrador e protagonista Ricardo Lísias relata um momento bastante traumático de sua vida: o suicídio de seu melhor amigo André. O romance é uma narrativa em primeira pessoa em que ocorre a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem:

Eu não via clima para badalação, mas aceitei. Logo avistei meu parente. Por trás de uma mesa, ele acenou e depois me chamou pelo nome: Ricardo Lísias. (LÍSIAS, 2012, p.119)

Com isso, o protagonista expõe ao leitor seus traumas, bem como diversos outros sentimentos, como o remorso, a culpa, a piedade, a raiva, e a indignação. O personagem Ricardo tem sua culpa intensificada ao refletir sobre o fato de que quem se suicida, segundo as religiões, não vai para o céu, propondo com isso uma reflexão sobre a morte e o suicídio. O protagonista Ricardo Lísias tenta se estabilizar, se reestabelecer da perda do amigo, superar o luto que gera nele uma imensa sensação de remorso, culpa e impotência. Após a morte do amigo André, o protagonista passa a demonstrar certa obsessão por religião, buscando uma resposta que o tranquilize com relação ao destino de seu grande amigo, para que este tenha paz, mas na verdade é Ricardo quem precisa de conforto. Percebemos em mais uma produção de Lísias um sujeito desestabilizado, traumatizado e em busca de recuperação:

De novo, começo a chorar. Não consigo resistir. Estou chorando porque o André se enforcou uma semana depois de ir embora da minha casa. Choro porque falei que na minha frente ele não iria se cortar. Na minha casa, não. Estou chorando nesse hospício chique porque só fico nervoso. Nesse hospício chique. Fico nervoso e ao mesmo tempo me sinto um fraco. E choro porque não entendi nada. Comecei a chorar no meio de todos eles porque coloquei um apelido no André. A gente ria muito. Choro porque a gente ria muito, porque o coloquei para fora de casa e uma semana depois me ligaram para dizer que ele tinha se enforcado. O meu amigo estava muito sozinho. O meu amigo se enforcou. Não paro de chorar porque o André tinha se enforcado, porque só fico nervoso e porque todo mundo diz que quem se mata não vai para o céu. Não consigo parar de chorar agora. (LÍSIAS, 2012, p.56)

Com relação à estrutura do texto, os capítulos são extremamente curtos (uma ou duas páginas) e bastante fragmentados, o que alude à desestabilização do personagem principal. Os capítulos não seguem uma ordem cronológica ou sequencial, o que pode ser considerado uma característica autoficcional, além de um indício de desestabilização do narrador personagem. Como em *Divórcio*, o autor é bastante repetitivo:

Para a sua coleção, Ricardo. Eu não consigo esquecer essa frase: para a sua coleção, Ricardo. Ela me passou o pacotinho com o olhar distante. Estávamos todos esperando no aeroporto. Quando a porta se abriu, logo nos avistou, acenou e veio caminhando bem devagar. Minha avó começou a chorar. Ela abraçou um por um. Depois, se eu estiver certo, fui o primeiro a ganhar um presente. Para a sua coleção, Ricardo. (LÍSIAS, 2012, p.16)

O romance não apresenta informações paratextuais na orelha ou contracapa que remetam a uma produção autoficcional, diferentemente do que ocorre em *Divórcio*. No entanto, mais uma vez o autor reflete sobre a prática da escrita:

De algo, jamais vou esquecer: no meio da semana, ele me ligou: - Ricardo, vou me internar de novo. Fica de olho em tudo.
Não suportei. Fica de olho em quê, meu Deus? Ele repetiu: - Vou me internar de novo, Ricardo. Cuida para não acontecer nada.
Disso tenho certeza.
Então repeti, com a vista escura e cheio de medo de não conseguir ficar em pé (minhas pernas enfraqueceram), que não aguentava mais.
Um dos dois bateu o telefone. Tirei o fio da tomada. Não vou conseguir terminar este capítulo. (LÍSIAS, 2012, p. 99)

As angústias e dores de Lísias ocasionam um desequilíbrio em seu corpo, que sofre com o aumento da temperatura, os ferimentos na pele, as dores, a insônia, manifestando assim uma intensa relação entre corpo, sentimentos e mente. Ou seja, em mais uma produção de Lísias percebemos um sujeito em busca de equilíbrio físico, psíquico e emocional. O autor critica a instituição psiquiátrica, através da alusão às clínicas de recuperação, local em que André esteve internado temporariamente e no qual é apresentada uma trama paralela a partir da história de um outro personagem.

Várias situações de impulsividade e agressividade são relatadas, o que fortifica o caráter desequilibrado do personagem. O protagonista carrega um forte sentimento de culpa por ter sido indiferente a um amigo no momento em que ele mais precisava de ajuda, o que o causa um grande remorso. O protagonista é bastante agressivo em diversas situações, se arrepende, e logo prossegue com as ofensas, demonstrando um constante descontrole emocional. O discurso da mãe do protagonista retrata Lísias como um ser mimado e egocêntrico, que pode de certa forma ser considerado como representante do sujeito atual, que só vê a sua opinião e que se acredita como dono da razão. O personagem é hostil no seu trato com os demais, tanto através de relações virtuais (internet e ligações telefônicas), como em encontros virtuais, as agressões verbais e físicas vão se intensificando ao longo do romance, e o caráter explosivo do personagem pode ser considerado como representativo do sujeito contemporâneo, que agride ao próximo para que prevaleça a sua opinião.

Ao fim da trama, após passar por um período de tratamento psicológico, o protagonista Lísias parece reestabelecer seu equilíbrio emocional, passando assim a aceitar a perda do amigo:

Uma coleção é como um amigo: é preciso saber tudo. Quem tem uma grande amizade sabe que, mesmo que estejamos longe dela, uma lembrança sempre retorna. Em uma viagem de trabalho, você deve estar preparado para, sem planejar, encontrar algo que interesse para a sua coleção. É como oferecer um presente a esse grande amigo. Aqui está, André. (LÍSIAS, 2012, p. 186)

Com isso, podemos inferir que, como em *Divórcio*, em *O céu dos suicidas* a prática da escrita contribui para o reestabelecimento do personagem, que parece se libertar do sentimento de culpa e oferecer seu livro ao amigo André, em uma espécie de homenagem ou dedicatória. Neste romance também é apresentado um personagem que passa por momentos de confusão e incertezas, demonstrando uma grande dificuldade de rememoração. Podemos perceber que comparado à *Divórcio*, em *O céu dos suicidas* o autor faz pouco uso de elementos autobiográficos, tanto nas informações paratextuais de orelha e contracapa, quanto ao longo da narrativa. Neste caso, é a alusão ao nome próprio do autor, ou seja, a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem, o que contribui para uma desconfiança do leitor sobre a intenção autoficcional do autor.

O e-book *Delegado Tobias*, definido pelo próprio autor como folhetim, é dividido em 5 tomos, com os seguintes títulos: *Delegado Tobias 1: o assassinato do autor*, *Delegado Tobias 2: Delegado Tobias & Delegado Jeremias*, *Delegado Tobias 3: o começo da fama*, *Delegado Tobias 4: caso Lísias é realidade* e *Delegado Tobias 5: os documentos do inquérito*.

Ao longo dos cinco tomos do folhetim, Lísias utiliza-se de recursos gráficos que complementam a parte textual, tais como recortes de jornal e reproduções de conversas através de e-mails e redes sociais, como o Facebook. Com isso, todos esses elementos contribuem para a criação de um efeito de referencialidade junto ao leitor. São comuns frases inconclusas, não acabadas ou não iniciadas, ao longo do que pode ser chamado de um miniconto dividido em cinco partes:

Não quis adiantar nada, mas a reportagem apurou que o advogado de Lísias afirma que o delegado Tobias não pode continuar a história pois é uma personagem, o que feriria a lógica da literatura. Além disso, afirmou que é exatamente por isso que tudo está tão confuso. Pessoas ligadas ao

delegado Tobias disseram que ele não pretende apresentar nenhuma contestação e que simplesmente Ricardo Lísias deve provar que uma personagem não pode escrever um livro. Tiago Ferro, editor da e-galáxia, afirmou que (LÍSIAS, 2014, v.3, p. 19,21)

Os textos são bastante curtos, e algumas páginas estão em branco, o que ocasiona o travamento da leitura em muitos momentos. Faz-se importante salientar que o autor fez uso das redes sociais (Facebook) para a composição desse projeto literário, tendo em vista que inclusive criou um perfil falso no Facebook do personagem delegado Tobias, o que pode ser considerado como uma maneira contemporânea de relação entre autor e público leitor, além de uma inovação na divulgação da publicação. Com isso, temos um claro e evidente exemplo de uma *performance* de autor, à qual se refere Diana Klinger.

O personagem principal se chama delegado Paulo Tobias, e a trama gira em torno do assassinato do escritor Ricardo Lísias, que é encontrado morto com um tiro na cabeça em um apart hotel de São Paulo, através de denúncia anônima. A descrição da temática principal é entrecortada por diálogos entre dois personagens, Lucão e Dofão. Com relação ao enredo, como não há indícios de violência nem de suicídio, logo o delegado passa a suspeitar de assassinato. O autor reproduz um e-mail de Ricardo Lísias para um homônimo seu, Ricardo Lísias. O texto apresenta ainda erros propositais na digitação e no número de páginas, que podem confundir o leitor, fazendo com que este pense que baixou um e-book com defeito. Ao longo do folhetim um Ricardo Lísias discute com o outro, pois ambos reivindicam a autoria de determinados textos. O autor faz uso de diversos nomes próprios, alguns conhecidos do meio literário, tais como os escritores Julian Fuks e Lourenço Mutarelli, e a crítica literária Leyla Perrone Moisés. No romance, ambos são amigos do escritor Ricardo Lísias, e são procurados pelo delegado Tobias para prestarem depoimentos sobre o comportamento do autor:

O delegado Paulo Tobias revelou que nos próximos dias deverá convocar a professora e crítica literária Leyla Perrone Moisés para que ela possa esclarecer se existe algo na literatura de Lísias que ajude as investigações. (LÍSIAS, 2014, p.21-23)

O autor brinca com o leitor ao longo de toda a narrativa, tanto na forma, ao apresentar um texto com formato digital defeituoso, além de um tomo totalmente vazio (*Delegado Tobias 4: caso Lísias é realidade* vem completamente em branco);

quanto no conteúdo, ao apresentar uma história muito confusa, que em determinado momento conta com a presença de três Ricardos Lísias: um que foi assassinado, o outro que é o suspeito preso, e o terceiro que é o autor:

Nos últimos dias, Tobias teria dito a amigos que já não suportava o caso, inclusive por ter aparecido um terceiro Ricardo Lísias, autor de um conto em que justamente se provaria que o próprio Delegado Tobias é apenas uma personagem literária e que portanto não poderia estar investigando de verdade a morte do primeiro cometida pelo segundo, ela mesmo fictícia, bem como todos eles. (LÍSIAS, 2014, v.2, p. 15-17)

O autor propicia dessa forma um jogo textual que provoca uma reflexão sobre a prática da autoficção e suas relações com a representação do real:

A polícia não informa, mas a confusão parece ter começado quando o delegado perguntou se é possível que na literatura uma personagem morra, mas na vida esteja presa. Nesse momento, os dois professores tiveram uma crise de gargalhada. Continuam presos apenas Manuel da Costa Pinto, que afirmou que o imbróglio todo não passa de autoficção, e uma pessoa identificada como Ricardo Lísias, acusada pelo assassinato do escritor Ricardo Lísias. (LÍSIAS, 2014, p. 3,5)

Lísias de forma irônica brinca com o termo autoficção, como podemos perceber na reprodução de um pedido de habeas corpus:

Alega-se que a prisão faz parte de um contexto de autoficção e portanto não pode existir senão no interior do e-book “Delegado Tobias” do autor Ricardo Lísias. Alega-se ademais que o autor estaria morto no interior do livro e vivo para escrever o livro, o que outrossim descaracterizaria a necessidade de prisão dos pacientes, já que eles desacatarem apenas no interior do citado e-book, o que descaracteriza o desacato fora dele. (LÍSIAS, 2014, p.6-7)

O autor propõe assim uma reflexão sobre verdade e ficção a partir de uma história totalmente inverossímil e absurda, que é o seu próprio assassinato. O folhetim não conta com dados autobiográficos, porém tem a ideia de autoficção bastante reforçada devido principalmente à presença do nome próprio do autor em um contexto de ficção, bem como às alusões a nomes de autores e críticos literários conhecidos do público leitor, assim como da reflexão que Lísias propõe sobre autoficção ao longo do próprio conto.

Já em *Inquérito Policial: Família Tobias*, Ricardo Lísias mais uma vez torna a escrever um romance embasado em um episódio de sua vida real, desta vez a

denúncia que ele sofreu devido à reprodução de um documento oficial na sua obra de ficção *Delegado Tobias*, o que ocasionou um inquérito policial na polícia federal. O autor inova do ponto de vista gráfico, visual e estético, ao apresentar um romance em diferentes tipos de papéis, formatos e cores, como uma reprodução de um inquérito. Na trama, os três sócios da Editora Lote 42 denunciam o autor Ricardo Lísias, com a intenção de ajuda-lo a superar uma crise criativa que o impedia de realizar novas publicações. Com isso, Lísias solicita uma investigação na polícia federal contra a editora. É apresentada a árvore genealógica da família Tobias até a quarta geração, com um histórico que remonta ao século XIX. Com essa ampla gama de personagens, Lísias promete seguir com o enredo sobre a família Tobias nas suas próximas publicações.

O autor reproduz no interior do romance a árvore genealógica da família Tobias, portarias, despachos judiciais, trocas de mensagens por WhatsApp, e-mail, cartas e Facebook, e ficcionaliza a partir de nomes próprios reais, como os dos proprietários da Lote 42, editora responsável pela publicação do romance *Inquérito Policial: Família Tobias*:

ANEXO 2

Diálogo por WhatsApp em 11 de setembro de 2014.

Thiago para os sócios: O Ricardo Lísias escreveu dizendo que está em crise e que não acha uma ideia para juntar os três sobrinhos do delegado em um livro só. Estou com medo de ele desistir.

João: De jeito nenhum. Temos um contrato, ele tem que fazer. A gente processa ele. Não processaram ele por causa do tal Divórcio?

Thiago: Acho que não, é tudo boato.

Cecilia: Também ouvi falar.

Thiago: Tem um monte de boato sobre ele.

João: Pois é, a impressão que dá é que ele manipula esses boatos.

Cecilia: Para vender livro eu acho que é muito bom. O cara vende muito livro, todo mundo sabe. Esses boatos são ótimos. Eu tenho uma amiga que leu o *Delegado Tobias* e acha que ele morreu.

João: Deve ter um monte de gente achando.

(LÍSIAS, 2016, s/p)

O autor apresenta outros elementos que promovem um efeito de referencialidade, como o desconto de 10 % que a editora Lote 42 ofereceu por cada gol sofrido pela seleção brasileira de futebol no jogo contra a Alemanha, na Copa do Mundo de 2014:

Ninguém esperava o massacre ocorrido no jogo desta terça (dia 8), mas poucos apostaram tanto na vitória do Brasil quanto os donos da Lote 42. A pequena editora prometeu, em sua loja virtual, desconto de 10% em seus livros, durante 24 horas, para cada gol tomado pela seleção no jogo contra a Alemanha. Após a surra por 7 a 1, a editora manteve a promessa e deu 70% de desconto. (LÍSIAS, 2016, s/p)

O personagem da série de e-books Delegado Tobias, Paulo Tobias, retorna no novo romance, e é apresentado da seguinte maneira:

Paulo Alinde Tobias (São Paulo, 1958-): delegado de polícia. Aos 13 anos, viajou com a família para Londres, onde acompanhou o famoso “crime do walkie talkie”. Desde então, é fascinado por criminologia, sobretudo casos estranhos e fora do padrão. Até aqui, porém, seu trabalho mais famoso e de maior repercussão foi o meu assassinato, que narrei na minha série de e-books. Como detetive, Paulo Tobias nunca tinha ouvido falar, até agora, de uma investigação que teve por alvo personagens de ficção, inclusive ele mesmo! (LÍSIAS, 2016, s/p)

Ao longo das produções de Lísias, são frequentes as alusões a outras produções literárias suas. Nesse caso, o autor reapresenta o personagem de sua produção anterior. No artigo “Ricardo Lísias: visões de autor”, Luciene Azevedo considera que Lísias utiliza-se frequentemente da estratégia de dispersão, com o intuito de diluir enredos em outros enredos. Para a pesquisadora,

O procedimento merece realce por insinuar uma estratégia de composição que trabalha a partir da reapropriação do próprio texto, um texto “plagiando” o outro, insinuando a reelaboração permanente, fazendo *mashup* da própria criação. (AZEVEDO, 2013, p.86, grifos da autora)

Em *Inquérito Policial* percebemos o uso do elemento autobiográfico enquanto estratégia de composição da narrativa. O autor apropriou-se de um fato por ele vivenciado e que obteve grande repercussão, que foi a abertura de um inquérito devido à uma obra de ficção sua, e desenvolveu sua narrativa em torno desse fato. Não percebemos nesse romance o sujeito desestabilizado de *Divórcio* e *O céu dos suicidas*, e conseqüentemente as dificuldades de rememoração ocasionadas pelos processos traumáticos. No entanto, o autor inova na maneira de provocar a reflexão do público leitor sobre os limites da literatura bem como suas relações com o real. O autor, apesar de negar em entrevistas a prática da autoficção, na prática se apropria do termo, inclusive citando-o em romances e contos. Podemos perceber que o autor

conta com um projeto literário que busca provocar o leitor sobre as relações entre literatura e realidade. Isso, atrelado ao uso de elementos autoficcionais em diferentes obras e proporções, nos permite afirmar que o autor Ricardo Lísias desenvolve um projeto autoficcional no cenário literário contemporâneo, o que o torna um autor emblemático da escrita autoficcional no Brasil.

Considerações finais

Percebemos como a exposição do indivíduo se faz presente na literatura contemporânea. Através de uma ampla diversidade narrativa, é explorada a questão da individualidade e da subjetividade, reflexo de uma sociedade que preza cada vez mais pela exposição da intimidade e em tornar público o que antes era privado. O discurso em primeira pessoa que mescla elementos autobiográficos e ficcionais é uma realidade cada vez mais presente e estabelecida no cenário literário nacional. No entanto, também percebemos que essa primeira pessoa do discurso oportuniza uma ampliada gama de problematizações a partir da narrativa, devido às contradições e paradoxos que seu uso propicia. Por outro lado, histórias de cunho autobiográfico interessam cada vez mais ao público leitor, que quer acompanhar tudo em tempo presente, e com a maior intimidade possível, muitas vezes como se fosse um culto à personalidade. Entendemos, então, que a prática da escrita de si é um reflexo dos hábitos de nossa sociedade contemporânea, que busca permanentemente se mostrar, ser visto pelo outro, e ao mesmo tempo conhecer e ver o outro.

Ao traçar um breve levantamento sobre a escrita de si, percebemos que ela é permeada por diferentes práticas narrativas, que vão desde o testemunho, o diário, a autobiografia, até a autoficção, que optamos por abordar de maneira mais específica neste trabalho. Entendemos que a autoficção surgiu em um contexto literário como uma forma de dar uma resposta às impossibilidades da escrita autobiográfica, na medida em que foi se percebendo a impossibilidade da reprodução da vida na e pela narrativa. A autoficção dá uma maior liberdade de escrita e um maior poder de criação ao autor, que ao estar descompromissado de qualquer tipo de pacto ou de

qualquer comprovação de verificabilidade, tem a oportunidade de desenvolver a narrativa da maneira que melhor lhe convier e agradar.

Analisando a recente produção literária contemporânea nacional, percebemos uma variada gama de autores e autoras que passaram a fazer uso da mescla de elementos autobiográficos e ficcionais em suas produções. No entanto, percebemos também que a reflexão teórica no Brasil acerca da autoficção, em que pese os artigos e teses acadêmicas recentes, ainda é incipiente, sendo a grande parte dos estudos de origem francófona. Entendemos que uma prática literária que consolida com tamanha rapidez e variedade necessita de um aporte teórico melhor sistematizado, e com este trabalho pretendemos dar nossa contribuição para os estudos sobre autoficção.

Nos parece acertada a escolha pelo estudo da obra do autor Ricardo Lísias, por considerá-lo um exemplo emblemático de escritor que propõe uma reflexão sobre a relação entre o literário e o real. O autor, além de utilizar a questão do nome próprio enquanto elemento autoficcional, também apresenta uma variada gama de narrativas em que mescla elementos autobiográficos e ficcionais, sob diferentes formas. Percebemos, por exemplo, no romance *O céu dos suicidas*, um tipo de autoficção que tende mais para o fantástico, devido a alguns relatos que tendem a uma total inverossimilhança, como na passagem em que o autor leva uma surra dos espíritos, ou quando é sequestrado pelo Hamas. Já em *Divórcio*, o autor enriquece a trama com a metáfora da perda de ar e da pele, no entanto nos apresenta uma narrativa mais próxima da verossimilhança e bastante enriquecida por elementos autobiográficos e informações paratextuais. Em ambos os casos, percebemos um sujeito fragmentado, desestabilizado, em crise em meio a uma situação traumática e em busca de recomposição, o que o faz através de uma dificultosa e sofrida rememoração, propiciada pela escrita. Em ambos os casos também o narrador personagem encontra equilíbrio físico, psíquico e emocional ao término da narrativa, sendo que em *Divórcio* ainda ocorre uma forte mensagem de superação. Concomitantemente à sua produção seguinte, o e-book *Delegado Tobias*, o autor criou um perfil falso do delegado em uma rede social, tendo essa interação com o público leitor influenciado a produção dos demais volumes da série. Com isso, o autor incorpora o conceito de *performance* proposto pela teórica Diana Klinger, que afirma que a autoficção produz um mito de escritor, que se desenvolve juntamente

com sua obra. O uso que o autor fez de sua rede social para interagir com o público leitor e desenvolver a série de e-books também nos faz recordar a abordagem da autora Paula Sibilia no que tange a questão da visibilidade e consequentemente do espetáculo. Entendemos que Lísias soube tirar proveito da internet enquanto meio de divulgação de sua produção e também de criação, oportunizando assim ao leitor o acompanhamento de sua *performance* de escritor, que na contemporaneidade, segundo Sibilia, se exhibe com cada vez mais visibilidade, o que Klinger denomina de narcisismo midiático contemporâneo.

Entendemos ainda que a questão de um firmamento de pacto com o leitor está ultrapassada, na medida em que somente o autor sabe sobre a credibilidade dos fatos por ele narrados, e também porque cabe ao leitor determinar qual registro pretende seguir no decorrer da leitura, mais pendente ao autobiográfico ou ao ficcional, perdendo desta forma o autor a autoridade que antigamente possuía sobre sua produção. Não nos adentramos na questão da autoficção enquanto gênero literário por entendermos, no momento, que é justamente a ideia de mescla de fronteiras que possibilita o discurso autoficcional, sendo que a classificação enquanto gênero é problemática, reducionista e limitadora quando tratamos de uma narrativa tão rica em possibilidades de execução quanto é o caso da escrita autoficcional. Nesse sentido, simpatizamos mais com a expressão de espaço biográfico proposta por Leonor Arfuch, por entendermos que nesse espaço o leitor possui maior liberdade de interpretação, e o autor de criação.

Com relação à conceituação para autoficção, conforme citado anteriormente consideramos como problemática a concepção proposta por Vincent Colonna, devido à ausência de recorte histórico cronológico, ou seja, a não consideração de questões como a subjetividade do indivíduo, que como vimos estão diretamente atreladas à especificidade da escrita de si. Nesse sentido, simpatizamos mais com a vertente teórica proposta por Doubrovsky, que admite a ficcionalização de si proposta por Colonna, mas também considera necessária a questão da referencialidade, além do entendimento de um sujeito que se constrói discursivamente com seu texto, se auto-analisando e fazendo uso de sua subjetividade na escrita.

Entendemos o uso do nome próprio do autor como um recurso que permite identificar a intenção deste em estabelecer uma narrativa de cunho autoficcional.

Concluimos que o uso do nome próprio de autor em um contexto de ficção, como ocorre na produção de Ricardo Lísias, é o indício inicial mais determinante sobre a intenção autoficcional do autor, principalmente quando estamos nos deparando pela primeira vez com seu trabalho e não possuímos nenhuma informação autobiográfica sobre quem produz o texto. A produção autoficcional é cercada de polêmicas bem como de práticas das mais variadas, e outros fatores são analisados para que possamos afirmar se um texto tem ou não tendência à autoficcionalização, como a proposta de um pacto ambíguo e ainda a hibridez de elementos autobiográficos e ficcionais no relato. Concluimos que a hibridez entre realidade e ficção característica do discurso autoficcional oportuniza um enriquecimento da prática literária, que se torna mais questionadora sobre suas limitações e (im)possibilidades, propiciando tanto ao autor quanto ao leitor um espaço de ampla reflexão sobre as relações entre verdade e escrita.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. "O autor como gesto." **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea**. 1ªed. 3ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ARFUCH, Leonor. "Cronotopías de la intimidad." In: **Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias**. Buenos aires: Paidós, 2005.

AZEVEDO, Luciene. **Representação e performance na literatura contemporânea**. Revista ALETRIA. Volume 16. Belo Horizonte, jul-dez de 2007

AZEVEDO, Luciene. "Ricardo Lísias: versões de autor." In: CHIARELLI, Stefania, DEALTRY, Giovanna, VIDAL, Paloma. **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHARTIER, Roger. **História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHIARELLI, Stefania, DEALTRY, Giovanna, VIDAL, Paloma. **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COLONNA, Vincent. "Tipologias da autoficção." In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: TOPBOOKS Editora, 2007.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como des-figuração**. Originalmente publicado em Modern Language Notes, 94 (1979), 919-930. Tradução de Joca Wolf. Extraído do panfleto político cultural on-line Sopro. Acesso em: 15 jul. 2016

DERRIDA, Jacques. **Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. "O último eu." In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. **Às margens: a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2002.

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção de trauma em psicanálise**. 2009. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO) Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp123324.pdf> Acesso em: 30.nov 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si." In: **Ditos e escritos, vol. V**. Trad. Elisa Monteiro & Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?" **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado. São Paulo: Forense Universitária, 2009 (Ditos e escritos, III).

FREUD, Sigmund. "Recordar, repetir e elaborar." In: **Obras completas volume 10**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Entre moi et moi-même" ("Entre eu e eu-mesmo"). In: GALLE, Helmut, org. e outros. **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009.

GALLE, Helmut, org. e outros. **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009.

GASPARINI, Philippe. "Autoficção é o nome de quê?" In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

GOULEMOT, Jean Marie. "As práticas literárias ou a publicidade do privado." In: CHARTIER, Roger. **História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JEANNELLE, Jean-Louis. "A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?" In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita

Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAUB, Michel. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. “Dois eus em confronto”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. **Delegado Tobias 1. O assassinato do autor**. E-galáxia (edição digital), 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **Delegado Tobias 2. Delegado Tobias & Delegado Jeremias**. E-galáxia (edição digital), 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **Delegado Tobias 3. O começo da fama**. E-galáxia (edição digital), 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **Delegado Tobias 4. Caso Lísias é realidade**. E-galáxia (edição digital), 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **Delegado Tobias 5. Os documentos do inquérito**. E-galáxia (edição digital), 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. **Inquérito policial: Família Tobias**. Lote 42, 2016.

LÍSIAS, Ricardo. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MARTINS, Anna Faedrich. **AUTOFICÇÕES: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese de Doutorado em Letras. Porto Alegre: PUC, 2014. Disponível em:
<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf> Acesso em: 15.jul 2016.

MIRISOLA, Marcelo. **Joana a contragosto**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MORICONI, Ítalo. "Circuitos contemporâneos do literário". Revista Gragoatá. Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF. V.11, n.20, 2006.

NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (orgs). **Literatura, Crítica e Cultura IV: Interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

NASCIMENTO, Evando. "Matérias-Primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa". In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (orgs). **Literatura, Crítica e Cultura IV: Interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

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

RAMIL, Vitor. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro & Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUFFATO, Luiz. **Flores artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SAER, Juan José. "O conceito de ficção." *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n.8, julho de 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTIAGO, Silviano. "Meditação sobre o ofício de criar." *Aletria*, Belo Horizonte, v.18, n.01, p.173-179, 01 jul. 2008. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/meditacao-sobre-o-oficio-de-criar-de-silviano-santiago-2/>

SANTIAGO, Silviano. **O falso mentiroso: memórias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. "A Crítica Biográfica, Ainda". In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (orgs). **Literatura, Crítica e Cultura IV: Interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

STRAUB, Jürgen. "Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa". In: GALLE, Helmut, org. e outros. **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. Trad. Marcelo T. A. Silva. São Paulo: Annablume, 2009.

SURFISTINHA, Bruna. **O doce veneno do escorpião – o diário de uma garota de programa**. São Paulo: Panda Books, 2005.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

URACH, Andressa. **Morri para viver: meu submundo de fama, drogas e prostituição**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.

VILAIN, Philippe. “A prova do referencial”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Couto Prado. **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Entrevistas

Lísias, Ricardo. A verdadeira história fictícia de um escritor chamado Ricardo Lísias. São Paulo: 2013. Entrevista concedida a Daniel Benevides. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/> Acesso em 16.set 2016

Lísias, Ricardo. Ricardo Lísias: “Há dificuldade de aceitação, no Brasil, do aspecto ideológico da arte.” Porto Alegre: 2014. Entrevista concedida a Éder Silveira e Milton Ribeiro. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/ricardo-lisias-ha-dificuldade-de-aceitacao-no-brasil-do-aspecto-ideologico-da-arte-2/> Acesso em 16.set 2016

Lísias, Ricardo. Ricardo Lísias fala sobre o polêmico romance *Divórcio*. São Paulo: 2015. Entrevista concedida a Thiago Corrêa. Disponível em: <http://www.cafecolombo.com.br/ideias/entrevista-ricardo-lisias-fala-sobre-o-polemico-romance-divorcio/> Acesso em 04 dez. 2016