

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

ANE BEATRIZ DOS SANTOS DUAILIBE

AUTOFICÇÃO E PERFORMANCE NA ESCRITA DE RICARDO LÍSIAS:

uma leitura de *Divórcio*

São Luís

2018

ANE BEATRIZ DOS SANTOS DUAILIBE

**AUTOFICÇÃO E PERFORMANCE NA ESCRITA DE RICARDO LÍSIAS:
uma leitura de *Divórcio***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Literatura e subjetividade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Iranilde Almeida Costa

São Luís

2018

Duailibe, Ane Beatriz dos Santos.

Autoficção e performance na escrita de Ricardo Lísias: uma leitura de Divórcio / Ane Beatriz dos Santos Duailibe. – São Luís, 2018.
95 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientador: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa.

1. Literatura contemporânea. 2. Autoficção. 3. Performance. 4. Autor.
5. Ricardo Lísias. I. Título.

CDU 821.134.3(81)-31

ANE BEATRIZ DOS SANTOS DUAILIBE

AUTOFICÇÃO E PERFORMANCE NA ESCRITA DE RICARDO LÍSIAS:

uma leitura de *Divórcio*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 04/05/2018



Prof.^a Dra. Maria Iranilde Almeida Costa
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)



Prof.^a Dra. Andrea Teresa Martins Lobato
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)



Prof.^a Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sua misericórdia que se renova a cada manhã; por, mesmo em silêncio, responder as minhas orações e restaurar as minhas forças sempre que penso esgotá-las.

Aos meus pais, pela vida, apoio, incentivo e preocupação constante.

A Prof.^a Iranilde Costa, não apenas pelas orientações pontuais, mas pela simplicidade, carinho, profissionalismo e tantas outras qualidades que me fazem tê-la como referência.

Aos meus amigos do Mestrado em Letras, por todo enriquecimento intelectual e afetivo, principalmente a Vanessa, por sempre ser calma em meio as minhas tempestades.

As minhas amigas do UemaNet – em especial, Yamille Priscilla, Tatiana Neri e Lidiane Lima, pelos sorrisos, lágrimas e orações de sempre.

A Anita (*in memoriam*), por todo amor e companhia nesses 13 anos de existência.

Aos que passaram pela minha caminhada, por deixarem um pouco de si, colaborando em minha construção pessoal.

À FAPEMA, por financiar a minha pesquisa e possibilitar a realização de muitos outros sonhos.

A diferença entre a verdade e a ficção é que a ficção faz mais sentido.

(Mark Twain)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a escrita autoficcional de Ricardo Lísias e o seu viés performático, especificamente no romance *Divórcio* (2013). Nossa hipótese é que, ao mesclar elementos autobiográficos e ficcionais, a escrita de Lísias expande-se para além do texto, utilizando outras esferas de significação que culminam na construção de uma performance do autor. A análise será à luz das discussões acerca das principais expressões da escrita de si: a autobiografia e a autoficção, refletindo criticamente sobre uma mudança de paradigma no que se refere à figura inter e extratextual do autor, na medida em que envolve um sujeito performático. O aporte teórico constitui-se das postulações de Lejeune (2014) e Arfuch (2010) acerca das questões autobiográficas; e de Doubrovsky (2014), Gasparini (2014) e Lecarme (2014), no que tange a autoficção. Acerca das discussões sobre a categoria autor, dispomos das considerações de Foucault (2002), Barthes (2004) e Schollhammer (2011). No tocante às discussões do autor enquanto um sujeito performático, Klinger (2012) e Sibilia (2016), dentre outros teóricos. Assim, buscou-se situar o autor Ricardo Lísias na prática autoficcional da literatura brasileira contemporânea, na qual cria um jogo de contradições próprio da autoficção, inserindo *Divórcio* em um novo patamar narrativo, aspecto que reconfigura a figura autoral e que nos move a sua investigação.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Autoficção. Performance. Autor. Ricardo Lísias.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the autoficcional writing of Ricardo Lísias and his performative bias, specifically in the novel *Divorce* (2013). Our hypothesis is that by mixing autobiographical and fictional elements, Lísias's writing expands beyond the text, using other spheres of meaning that culminate in the construction of a performance by the author. The analysis will be in light of the discussions about the main expressions of self-writing: autobiography and autofiction, reflecting critically on a paradigm shift regarding the author's inter- and extra-textual figure, insofar as it involves a performative subject. The theoretical contribution consists of the postulations of Lejeune (2014) and Arfuch (2010) on the autobiographical questions; and of Doubrovsky (2014), Gasparini (2014) and Lecarme (2014), regarding autofiction. Regarding the discussions about the author category, we have the considerations of Foucault (2002), Barthes (2004) and Schollhammer (2011). Regarding the author's discussions as a performance subject, Klinger (2012) and Sibilia (2016), among other theorists. Thus, we sought to situate the author Ricardo Lísias in the autoficcional practice of contemporary Brazilian literature, in which he creates a set of contradictions of self-fiction, inserting *Divorce* into a new narrative level, an aspect that reconfigures the author figure and moves us to his investigation.

Keywords: Contemporary literature. Autofiction. Performance. Author. Ricardo Lísias.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	Categorias do texto autobiográfico.....	25
Quadro 2	Critérios de definição.....	28
Figura 1	Os amantes, Renné Magritte.....	74
Figura 2	Capa de <i>Divórcio</i>	74
Figura 3	Lísias participa da corrida de São Silvestre em 2012.....	78
Figura 4	Chamada para compra de livros.....	83

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	UM MUSEU DE GRANDES NOVIDADES: A ESCRITA DE SI.....	18
2.1	Pequenas porções de ilusão: a representação autobiográfica.....	24
2.2	Mentiras sinceras me interessam: o jogo autoficcional.....	37
3	DA MORTE À PERFORMANCE: A RECONGIFURAÇÃO DO AUTOR.....	55
3.1	O apagar daquele que escreve: a morte do autor.....	57
3.2	O retorno do autor na cena contemporânea.....	62
4	FAZ PARTE DO MEU SHOW: O PROJETO LITERÁRIO DE RICARDO LÍSIAS.....	71
4.1	A Literatura de Ricardo Lísias.....	71
4.2	A performance do autor: o jogo autoficcional em <i>Divórcio</i>.....	73
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
	REFERÊNCIAS.....	93

INTRODUÇÃO

Indicado pela *Revista Granta* (2012) como um dos melhores jovens escritores brasileiros, Ricardo Lísias é autor de uma série de livros inserem-se em um debate que repensa a forma de fazer literatura no Brasil. Em *Divórcio*, romance publicado em 2013, Lísias ficciona sua própria vida ao apresentar o personagem Ricardo Lísias, que após 3 meses de casamento com uma famosa jornalista do âmbito cultural, descobre um diário escrito pela esposa, no qual relatava suas confissões acerca das traições e dos sentimentos de pena e repulsa que nutria pelo marido. Assim, entra em um processo de separação que lhe “rouba a pele” e lhe faz evoluir tanto em quilometragem, uma vez que cada capítulo diz respeito a um quilômetro da Corrida de São Silvestre, quanto em maturidade e viés crítico, aspectos que lhe fazem questionar o posicionamento da classe jornalista brasileira.

Divórcio caracteriza-se por contemplar, em sua escrita, uma das principais tendências dos romances contemporâneos: a espetacularização do sujeito, o falar sobre si. O avanço da cultura midiática trouxe uma maior visibilidade do privado que reflete em um maior interesse pelo alheio, pela intimidade; aspecto que trouxe um recrudescimento de *realities shows*, *blogs* e demais redes sociais, além de influenciar proliferação de publicações como autobiografias, entrevistas, cartas etc. Nesta perspectiva, segundo Klinger (2012), a escrita de si na ficção contemporânea encontra-se no mesmo espaço interdiscursivo destes demais textos, literários ou não, em sintonia com o clima da época.

No entanto, este indício, que se intensificou no final do século XX, não é uma novidade para a Literatura. No estudo sobre *Escritas de si*, Foucault (2002) demonstra que desde a Antiguidade, a escrita já performa a noção de sujeito. Embora seja uma evidência da cultura burguesa a partir do Iluminismo, é na tradição ocidental que surge a escrita de si, com as confissões escritas por Agostinho, citadas como o primeiro referente da escrita autobiográfica. Na Antiguidade, o “eu” não é somente um assunto sobre o qual escrever, mas também colabora para a formação do sujeito. Ainda segundo a proposta de Foucault, durante os séculos I e II, a escrita de si apresenta-se de duas formas: a hipomnêmata – citações, fragmentos de obras e reflexões; e

correspondências – que continham cuidados de si e regras de conduta da vida social e pessoal.

Somente a partir do Renascimento e do movimento de Reforma Protestante surge o interesse do homem em ver-se tal como ele é. Nesse viés, surgem escritos que trazem experiências particulares e pessoais, não como modelos de conduta, mas centralizadas na individualidade do sujeito. Esta característica evidencia-se, ainda mais, em épocas mais recentes, a partir da ideia do *cogito* defendido por Descartes, a representação metafísica da dúvida e do pensamento em geral. O *cogito* é traduzido célebre frase “penso, logo existo”, uma vez que cada homem possui um pensamento que lhe caracteriza e lhe dá existência. Desta forma, o ato de pensar seria uma característica metafísica do sujeito. A partir desta perspectiva, os conceitos modernos de literatura e de indivíduo se hibridizam, uma vez que não é possível pensar na forma moderna de literatura dissociada do sujeito moderno.

Já em meados do século XIX, com o surgimento dos Estados nacionais, Nietzsche apresenta críticas ao sujeito cartesiano de Descartes. Para o autor, a existência do *cogito* é apenas a constatação da existência do pensamento, não comprova a existência de um sujeito responsável por ele. Por exemplo, a crítica de Nietzsche ao método cartesiano não é oriunda de um pensamento próprio, mas sim, de um terceiro, Descartes. Sendo assim, há uma separação da coexistência entre a existência e o pensamento, uma vez que o pensamento do sujeito, que distingue a superioridade humana, para Nietzsche, não difere do instinto.

Foucault (2002), a partir da crítica e da desconstrução do sujeito de Nietzsche, evidencia a morte do autor na literatura, uma vez que este surge como uma categoria de invenção histórica, oriunda do momento no qual irrompem as noções de burguesia, capitalismo, propriedade privada e lucro. A morte do autor é concepção de que esse é apenas um vocábulo criado para produzir efeitos demarcados, para exercer uma determinada função. Uma invenção histórica, não um sujeito absoluto, que é característica do modo de existência, de circulação e de alguns discursos no interior de uma sociedade.

Barthes (2004), neste mesmo ideário filosófico, ratifica que o autor é uma figura moderna, produzida pela sociedade, que com a chegada da ideologia capitalista, descobriu o prestígio do individualismo. No entanto,

mesmo reconhecendo a importância do autor, afasta a sua figura para chamar a atenção para a linguagem e para a impessoalidade da escrita.

Em contrapartida a estes pensamentos, Sarlo (2007) observa que, durante as décadas de 1970 e 1980, há uma “virada subjetiva” em que a identidade do sujeito retorna ao seu lugar, ocupado, antes da década de 1960, pelas estruturas textuais – defendidas pelos os estruturalistas e formalistas russos. Assim, já não é mais possível reduzir a categoria autor a uma função, como sugere Foucault. Com a cultura de massas, o autor é cada vez mais percebido, atuando como um sujeito midiático.

De acordo com Hal Foster (2001), o retorno do autor é uma virada significativa, tanto na arte, quanto na crítica, uma vez que não se opõe à crítica do sujeito, mas sim, dá-lhe continuidade, mostrando a sua inacessibilidade. Assim, o autor retorna à literatura como um sujeito pleno no sentido moderno, diferenciando-se das escritas tradicionais: nas práticas contemporâneas da literatura do eu, a primeira pessoa se insere de forma paradoxal, é um sujeito fragmentado, perdido, que constantemente questiona-se sobre a sua identidade e realidade.

Este movimento retorna à problemática do sujeito na literatura, que, segundo Klinger (2012), não retorna como a figura sacrossanta do autor, tal como era sustentada pelo projeto autobiográfico, mas sim a partir de um projeto ficcional no qual perde sua coerência biográfica e psicológica, aspecto visível na obra *Divórcio*, de Lísias. Nesta perspectiva, a autora afirma que o termo autoficção é capaz de contemplar o retorno deste autor contemporâneo, que problematiza a relação entre as noções referenciais e ficcionais.

O termo autoficção tem origem francesa e foi criado pelo professor francês Doubrovsky, ao publicar o conceito de autoficção na capa da quarta edição de seu romance *Fils* (1977), uma vez que já pensava criticamente acerca da autobiografia e dos estudos realizados por Lejeune. Instigado pelos questionamentos lançados por seu contemporâneo, Doubrovsky buscava respostas para compreender a possibilidade de um herói do romance ter o mesmo nome do autor.

Doubrovsky (2014) acreditava que a autoficção é uma variante pós-moderna da autobiografia, uma vez que não acredita em uma verdade literal, mas sim, numa reconstrução arbitrária de espasmos de memória. O que interessa na autoficção não é a relação com a vida do autor, mas compreender

a forma como o texto se desenvolve, os artifícios utilizados pelo autor para ficcionalizar a sua própria vida, uma vez que não está relacionada com um referente extratextual, como no caso da autobiografia, no entanto, também não está completamente desconectado dele.

No contexto de nascimento do termo autoficção, faz-se necessário, primeiramente, compreender as contribuições Lejeune. Na contramão do que defendiam, tanto os formalistas russos quanto os estruturalistas, — ao excluírem a figura autoral e a desconsiderarem como literatura textos que operam numa linha tênue entre ficção e não-ficção — Lejeune acreditava na necessidade de um estudo voltado para a autobiografia, desprestigiada no cenário literário, mas muito popular em seu país de origem, a França.

Lejeune (2014) percebia um contrato de leitura, um pacto autobiográfico, entre o autor e o leitor, no qual consistem princípios de verdade e identidade entre autor, narrador e protagonista. Tais estudos causaram muita polêmica no campo da Teoria Literária, no entanto, revalorizaram a autobiografia e incitaram a Crítica Literária a repensar o papel do autor no texto literário.

Comungando das ideias de Doubrovsky, Villan (2014) também defende que a criação autoficcional inicia com os dados da vida do autor, mas que são tomados por uma visão subjetiva no momento da escrita, fazendo com que a fidelidade ao real se dilua na produção autoficcional, e criando um espaço para a interpretação daquilo que fora vivido. Para o autor, a matéria primordial nesse tipo de escrita, a vida de uma pessoa real, jamais é percebida como um todo contínuo e palpável, mas sim, fragmentos, cenas e emoções fluídas.

Gasparini (2014), outro importante estudioso da temática, acredita que a autoficção nutre o questionamento sobre os limites da Literatura, no que tange às noções do factual e ficcional, questionando-se esta expressão é algo tipicamente pós-moderno. Além disso, classifica os tipos de ficcionalização presentes em um romance autoficcional, a inconsciente — na qual há modificações nos fatos por esquecimento ou falhas do autor; e a voluntária — na qual há intenção do autor de reelaborar o que foi vivido.

Considerando a escrita autoficcional como uma representante da pós-modernidade, marcada por um cenário de ambigüidades, fragmentação e incertezas, Klinger (2012) retoma as ideias de Gasparini para diferenciar dois

tipos de escritas de si: o romance autobiográfico e a autoficção. No primeiro, predominam relações de verossimilhança, no qual o leitor percebe características comuns entre o autor, o narrador e o personagem do texto. Já no segundo, há uma corrosão da verossimilhança, suscitando dúvidas ao leitor. Nesta perspectiva, a autoficção situa-se entre a autobiografia e a ficção, apontando para possíveis experiências da escrita de si, nas quais o ficcional tem possibilidade de entrar a qualquer momento, reinserido a figura do autor na cena contemporânea.

Assim, o autor do século XXI, situado na cultura midiática, é apresentado não somente como referência, mas também, tem sua imagem vinculada em jornais, na televisão e, principalmente, na internet e em redes sociais. Sob este prisma, a presença do autor, segundo Viegas (2007), afasta a concepção barthesiana do autor enquanto um ser de papel. Associado a esta exposição midiática, também faz de si um personagem de ficção, tal como Ricardo Lísias, em *Divórcio*, construindo um falso espelhamento entre a ficção e a realidade, unindo, dialeticamente, conceitos que, a priori, deveriam ser excludentes.

A escrita de Lísias apresenta características marcantes, dentre elas, a hibridização de entre elementos autobiográficos e ficcionais que se estendem para além de suas obras. Sendo assim, o presente estudo objetiva compreender os artifícios utilizados para o entrelaçamento das categorias de realidade e ficção, que culminam em uma performance do autor. Por entendermos que, em *Divórcio*, Lísias alcançou o ápice de sua espetacularização, ao construir uma fabulação de si, optamos por elegê-lo como objeto principal de nosso *corpus* de pesquisa.

Para o alcance dessa compreensão, em nosso próximo capítulo, pretendemos aprofundar os estudos acerca da autoficção, um fenômeno literário recente, que abrange duas categorias paradoxais e que nos incita uma nova forma de pensar acerca dos limites entre o referencial e o ficcional. Para este fim, primeiramente, abordaremos os estudos acerca da *Escrita de si*, de Foucault, para uma melhor compreensão da escrita confessional, centralizada no sujeito e que se evidenciou a partir da ascensão burguesa e do conceito de indivíduo. Pretendemos também estudar os conceitos da escrita autobiográfica defendidos por Philippe Lejeune e as contribuições de Leonor Arfuch acerca do espaço autobiográfico, com o intuito de demonstrar as diferenças entre a

autobiografia e o gênero de estudo em questão, uma vez que estes encontram-se dentro do mesma “constelação autobiográfica” das escritas de si.

Apresentadas as diferenças, ainda no mesmo capítulo, passaremos às diversas conceituações deste novo gênero, discutindo acerca das considerações do “pai da autoficção”, Serge Doubrovsky; as postulações sobre as diferentes tipologias autoficcionalis, propostas por Vincent Colona; a também classificação sobre os tipos de enunciação autobiográfica de Philippe Gasparini; a defesa ao gênero autoficcional apresentada por Jacques Lecarme; os estudos sobre a “escrita do eu”, de Diana Klinger, dentre as demais contribuições de outros importantes pesquisadores da literatura brasileira contemporânea, como Evando Nascimento, Luciana Hidalgo, Jovita Maria Noronha, Luciene Azevedo, Eurice Figueiredo e Ana Cláudia Viegas e Anna Faedrich Martins.

No terceiro capítulo, almeja-se demonstrar como a categoria autor foi construída culturalmente. Ao fazer um recorte histórico, nosso intuito é apresentar como, na contemporaneidade, houve uma mudança de paradigma, no que se refere a figura inter e extratextual do autor. Para tanto, primeiramente discutiremos a tese da morte do autor proposta por Barthes, além de trazer à voga as postulações de Foucault, que defende o autor enquanto função; de Bakhtin, que apresenta as diferenciações entre autor-criador e autor-pessoa; e de Agaben, que defende o autor enquanto um gesto. Trazendo a discussão para cena contemporânea, apresentamos as postulações de Klinger, que compreende que o conceito de autoficção contempla um retorno do autor, na medida em que envolve um sujeito midiático. Além destes, também apresentamos as contribuições de Sibilia e Schollhammer, no que se refere a espetacularização do eu no sociedade contemporânea.

Em nosso último capítulo, almeja-se, situar o autor Ricardo Lísias na prática autoficcional da literatura brasileira contemporânea, dando ênfase ao romance *Divórcio*, que é o *corpus* do nosso estudo. Lísias publica, em 1999, o seu primeiro romance intitulado *Cobertor de estrelas*, no entanto, é somente com a publicação de *O céu dos suicidas* (2009) e de *Divórcio* (2012) que o autor ganha maior notoriedade no cenário literário. As produções, unidas por polêmicas e coincidências biográficas, trazem o narrador-personagem Ricardo

Lísias, que ficcionaliza (ou não) aspectos da vida do autor, transformando a prosa em uma engenhosa arquitetura textual.

Mais do que uma simples apresentação da vida e obra, pretendemos destacar o viés performático do autor Ricardo Lísias. Aproveitando, constantemente, o espaço midiático, Lísias chama atenção para si e para suas produções aparecendo em feiras literárias, congressos e, principalmente, em redes sociais. Além da presença física em locais públicos voltados para a divulgação das obras, o autor utiliza as redes sociais, principalmente o Facebook, para criar polêmicas e suscitar o debate acerca de suas publicações, aspectos que contribuem para construção de um pacto de leitura ambíguo em suas produções.

Neste sentido, o autor cria um jogo de contradições próprio da autoficção, que leva o leitor a uma dupla recepção: autobiográfica e ficcional, inserindo-a em um novo patamar narrativo, aspecto que reconfigura a figura autoral e que nos move a sua investigação.

2. UM MUSEU DE GRANDES NOVIDADES: A ESCRITA DE SI

As narrativas em primeira pessoa ganham cada vez mais espaço na cena literária contemporânea. A escrita de si – caracterizada pela presença de um narrador personagem que se identifica com o autor biográfico – se perfoma como uma prática literária contemporânea, embora apresente indícios desde a Antiguidade. Nesta perspectiva, convém que se faça um recorte histórico para percebermos com a primeira pessoa se apresenta na literatura.

Foucault produz o estudo acerca das *Escritas de si* (2002), centralizando o ato da escrita como uma estratégia de construção de si. Inicia sua análise a partir da *Vita Antonni*, produzido no século IV por Atanásio de Alexandria, na qual a escrita tinha uma relação direta com a vida ascética – filosofia de vida na qual se refreia os prazeres mundanos, propondo-se austeridade. As *práticas da escrita do eu* tinham como principal objetivo a inibição do pecado, uma vez que, mesmo ocorrendo em sua privacidade, as ações deveriam estar de acordo com o esperado para um asceta, caso contrário, suas práticas o envergonhariam, através de sua confissão exposta pela escrita sendo necessário para a manutenção de uma vida com disciplina e subserviência.

Assim, a escrita possuía lugar fecundo na Anacorese, uma vez que atenuava a solidão, desempenhando o papel de um colega que lhe originava sentimentos de companhia, respeito e vergonha. A partir de então, Foucault propõe uma analogia entre o caderno de notas do solitário e os posicionamentos de terceiros para os astecas, ressaltando que ambos, a partir da escrita, preenchem uma lacuna ao materializar alguém que não estava presente. Também apresenta a analogia de que ascese não é apenas das ações, mas também dos pensamentos. Nesta perspectiva, a escrita atuaria como uma forma de reprimir os pensamentos impuros, uma vez que tornaria público toda e qualquer reflexão indevida. Por fim, Foucault apresenta a última analogia que se refere a escrita como uma “arma do combate espiritual”: à medida em que o demônio pode nos enganar acerca de nós mesmos, a prática da escrita é capaz de “trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 1992, p 131). O princípio da escrita de si, deste modo, estaria associado a uma prática espiritual, mesmo sendo em uma época anterior ao cristianismo.

Foucault acredita que *Vita Antonni* não esgota todas as possibilidades da escrita de si, uma vez que esta só desempenhou um papel significativo tempos depois, como na época imperial, em que as práticas de si refletem, em grande parte, na escrita. Epicleto, um famoso filósofo grego que ministrou somente ensinamentos orais, apontava a escrita como um exercício pessoal, que regularmente estava associado à meditação. Assim, Foucault distingue duas formas desta como um exercício do pensamento: a linear – da meditação ao ato da escrita e ao treino em uma situação real; e a circular – a meditação antecede as notas, que permitem uma releitura em gera uma nova meditação. Independente do ciclo de exercício, a escrita é uma etapa essencial para a qual tende toda *askesis* – treinamento, prática. Como um elemento da prática de si, utiliza Plutarco para demonstrar a escrita como “uma função *etpoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 2002, p.133).

A escrita *etpoiética* surge através dos documentos dos séculos I e II, estabelecendo-se através de duas formas já conhecidas e utilizadas para outras finalidades: os *hypomnemata* e a correspondência.

Os *hypomnemata* podiam ser registros, cadernos de notas, blocos que serviam como agenda em que se consignavam citações, fragmentos de obras, relatos de ações que se tinha testemunhado, reflexões ou qualquer pensamento que lhe viesse à memória. Constituíam uma memória material de tudo que fora lido, ouvido e pensado, além de tornarem-se matéria prima para “a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos para lutar contra este ou aquele defeito, ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil” (FOUCAULT, 1992, p.135).

Embora sejam pessoais, os *hypomnemata* não devem ser entendidos como apenas relatos de experiência ou diários íntimos encontrados na “literatura cristã ulterior”. Não possuem o objetivo de trazer à tona uma confissão visando a purificação, mas sim, “captar o que já foi dito; reunir aquilo que se pode ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos do que a constituição de si” (FOUCAULT, 2002, p.137). Assim, o objetivo dos *hypomnemata* é agrupar o *logos* transmitido pela leitura, ensino e audição, como uma forma de estabelecer uma relação de si consigo próprio.

A escrita dos *hypomnemata* é também uma prática da disparidade, uma escolha de elementos heterogênicos. Assim, não importa que se tenha

lido determinados livros ou refletido corretamente sobre determinados pensamentos e sido capaz de reconstruir a sua argumentação, uma vez que este caderno de notas é redigido a partir de dois princípios: “a verdade local máxima” e “seu valor circunstancial de uso”. O importante é que se considere as citações, pensamentos e fragmentos escolhidos como uma verdade absoluta, conveniente e que seja útil em função das circunstâncias encontradas. Assim, a escrita como um exercício pessoal é uma arte da verdade constrativa, ou seja, “uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso” (FOUCAULT, 2002, p. 142).

A prática da disparidade, no entanto, não exclui a unificação, que não se realiza na prática de compor o bloco de notas, mas no próprio escritor, como o resultado da construção do *hypomnemata* e da sua constituição. Neste viés, dois processos devem ser distinguidos: por um lado, trata-se de unificar os fragmentos heterogêneos a partir da subjetividade da escrita pessoal; por outro, o escritor constitui a sua identidade mediante a reflexão das coisas ditas, lidas e ouvidas.

A segunda forma da escrita etopoiética é a correspondência, que se aproxima dos *hypomnemata* por também oferecer um exercício pessoal, uma vez que, enquanto escrevemos, lemos concomitantemente, assim o gesto da escrita atua não somente naquele que a recebe, seu destinatário, mas também em quem a envia. Esse viés faz com que “a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata* e com que a sua forma frequentemente lhes seja muito vizinha” (FOUCAULT, 2002, p.145).

No entanto, é necessário um certo cuidado para não assimilar a correspondência como um prolongamento da prática dos *hypomnemata*. As cartas vão além de um aperfeiçoamento de si mesmo através da escrita, por meio de conselhos sugeridos a terceiros, são uma “maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (FOUCAULT, 2002, p.149). Assim, escrever é mostrar-se a alguém. A carta proporciona maior proximidade, visto que “é, simultaneamente, um olhar que se volta para o destinatário [...] e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz” (FOUCAULT, 2002, p. 150).

Esse exercício de si que a correspondência opera sobre o destinatário, que também é efetuado no seu remetente, prescinde uma introspecção, um possível entendimento de si próprio para, posteriormente, revelar-se ao outro, sendo assim, significativa para os estudos da escrita de si. Foucault afirma que os primeiros registros históricos das narrativas si não devem ser procurados nos cadernos de notas, nos *hypomnemata*, cujo objetivo é reconstruir-se a partir de discursos alheios; sendo possível encontrá-las nas correspondências com outrem nos conselhos equitativos.

Nesta perspectiva, a correspondência aproxima-se mais de uma escrita de si, uma vez que o discurso é do escritor, ao contrário do que acontecia nos *hypomnemata*, em que a constituição de si dava-se a partir da escolha de discursos de terceiros. Nas cartas, percebe-se “a narrativa de si próprio como sujeito de ação [...] relativamente aos amigos e aos inimigos, aos acontecimentos felizes ou funestos” (FOUCAULT, 2002, p. 152).

A partir dos apontamentos de Foucault, percebe-se que embora não se possa falar de uma escrita de si na Antiguidade, inegavelmente há uma escrita espiritual, nos *hypomnemata* e na correspondência, que servem como ponto de partida para os estudos acerca da escrita em primeira pessoa. No entanto, se há um escritor que aconselha a partir da sua própria experiência e escreve discursos na primeira pessoa, por que não é possível associar às correspondências a gênese das escritas de si?

Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), corrobora que não houve a escrita de si, tal como compreendemos hoje, na Antiguidade, tampouco na Idade Média, uma vez que, segundo o autor, para a existência do texto autobiográfico se faz necessário uma relação entre o “eu empírico” e o mundo, num fluxo constante. Na Idade Média, não há indícios desta associação, além disso, o “eu” que li se instaura não possui dimensões psicológicas, visto que, tal como ocorre na Antiguidade, o homem medieval não possui a concepção de si como um sujeito dotado de liberdade e vontades, seguindo as normas previamente estabelecidas.

Costa Lima (1986) segue suas reflexões acerca da escrita de si na época renascentista, período em que surge uma literatura voltada para a interioridade. O homem do Renascimento não se liga a nenhum dogma ou modelo pragmático, abrindo-se a diversas direções, seja no âmbito político, social ou religioso, visto que “a complexidade da vida renascentista, ou seja,

das relações de trabalho e de poder, já impede a permanência de um ideal de conduta una, coletivamente orientada e previamente ensinável” (LIMA, 1986, p.257). Assim, o indivíduo renascentista descobre a sua individualidade, estando apto a escrever acerca de si.

No entanto, é somente a partir de Rousseau que nasce, em meados do século XVIII, escrita autobiográfica no formato que conhecemos hoje. Em *Confissões* (1770), Rousseau inaugura a forma moderna do gênero ao buscar reflexões sobre si, desde a sua infância, cujo seu “eu” infantil o auxilia a compreender o homem que se tornara no momento da escrita. Com uma mistura entre elementos factuais e uma narrativa ficcional e, por vezes, poética, Rousseau cria a principal característica da autobiografia moderna.

Os relatos em primeira pessoa ganham maior significância com a modificação da ideia de indivíduo. Este conceito, como é concebido na atualidade, é relativamente novo, proveniente do mundo moderno, a partir do momento em que o sujeito percebeu-se como dono de si e rompeu com os dogmas impostos pela Igreja Católica e sua conseqüente subserviência. A partir de então, o sujeito passou a ter um discurso diferenciado, autobiográfico, relatando aspectos sobre si e criando uma narrativa “mais confiável do que o enredo de romances e novelas” (LIMA, 1986, p.243), aspecto que pode ser explicado a partir da ideia de verdade que o relato pessoal denota ao fato narrado.

O autor também ratifica que a autobiografia não causa estranhamento para o homem moderno, uma vez que há um forte enraizamento do conceito de indivíduo, sem o qual não haveria uma escrita que se conceituasse como o relato de vida em primeira pessoa. Neste viés, mesmo que se reconhecesse na escrita etopoiética – *hypomnemata* e correspondência – como os primeiros indícios da escrita autobiográfica, esta não seria possível por não existir um indivíduo que se reconhece como sujeito e narra a sua própria existência.

Sobre este viés, Luiz Costa Lima (1986) compara os textos autobiográficos a espelhos que refletem exatamente a imagem reproduzida. No entanto, diferentemente dos espelhos, a autobiografia permite que o autor faça alterações nas imperfeições que achar conveniente, falhas estas que seriam evidenciadas pelo reflexo. O distanciamento temporal entre o fato narrado e o ato da escrita possibilita estes ajustes, uma vez que é possível reparar ações,

ocultar acontecimentos e moldá-los da forma que o autobiógrafo achar pertinente. O indivíduo retratado na autobiografia é um “eu ficcionalizado”, diferente do “eu real”, problematizando a noção de verdade contida no relato pessoal.

Phillippe Lejeune, um dos principais estudiosos do gênero autobiográfico, da mesma forma que Costa Lima, afirma que não é possível pensar em autobiografia antes de 1770, considerando-a como uma “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, 2014a, p. 14).

A partir da produção autobiográfica francesa, Lejeune identificou um traço constante em nas obras estudadas, aspecto intitulado como “pacto autobiográfico”, sendo o engajamento pessoal do autor, a partir da construção textual ou paratextual, que permite ao leitor admitir um valor de verdade àquilo que fora escrito. Assim, o autor, narrador e personagem possuem uma identidade onomástica, que postulará o pacto autobiográfico firmado entre o leitor e o autor.

No entanto, a sua definição de autobiografia e de pacto autobiográfico apresentou diversos problemas, como por exemplo, a impossibilidade de se comprovar a veracidade dos fatos narrados, fazendo com que Lejeune retomasse algumas de suas definições posteriormente. Além disso, o autor acredita não ser possível a existência de um romance que apresentasse um autor, narrador e personagem com o mesmo nome, pensamento que dá origem as postulações de Doubrovsky e a nova ramificação da escrita de si.

Instigado pelas teorias de Lejeune, Serge Doubrovsky escreve *Fils* (1977), um romance que apresenta autor, narrador e personagem com identidade onomástica, mas que não se tratava de uma autobiografia. Segundo o autor, tratava-se de uma autoficção – uma narrativa que não se preocupa com a veracidade dos fatos contados sobre a vida do autor, mesclando ficção e realidade.

A autoficção apresenta uma nova face das escritas si, embaralhando os limites entre o referencial e o ficcional, aspectos que desde a Antiguidade eram conceitos segregados. Se anteriormente não havia espaço para a ficção nos primeiros indícios das escritas de si, na contemporaneidade estas

adquirem uma nova configuração. Neste sentido, a seguir, faremos uma breve diferenciação entre duas de suas principais expressões na atualidade: a autobiografia e a autoficção.

2.1 Pequenas porções de ilusão: a representação autobiográfica

Não creia literalmente no que eu digo, pois a vida só é possível reinventada.

(Cecília Meireles)

Lejeune, em seu livro *L'autobiographie en France* (1971), apresenta alguns impasses referentes a produção autobiográfica francesa, cuja expressão sempre apresentou inquietações e ambiguidades. Segundo o autor, o termo “autobiografia” surge no final do século XVIII, na Inglaterra, difundindo-se, posteriormente, em outros países, como o costume de contar e publicar a história pessoal, baseado em sua personalidade. Lejeune acredita que a autobiografia está intimamente ligada à noção de transformação da noção de indivíduo, que se modifica com a ascensão da burguesia e do advento da sociedade industrial.

O vocábulo assim, se delimita a partir de seu uso, mas também possibilita sua imersão em uma variedade de contextos. Nesta perspectiva, o termo autobiografia possui tanto um sentido restrito, que se refere ao relato de vida centralizado na história de uma personalidade; quanto um sentido amplo, que contempla todo escrito que versa acerca daquele que o escreve, ou do mesmo modo, que possibilite que o leitor imagine que há algo transcrito da experiência pessoal do autor.

Assim, partindo da visão do leitor, após analisar uma série de oposições entre diversos textos, o pesquisador apresenta uma definição que pretende cobrir um período de dois séculos, sendo restrita a literatura europeia, para o qual, a autobiografia refere-se a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza a história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014a, p. 16).

Centrado nesta definição, Lejeune esquematiza quatro categorias distintas do texto autobiográfico, esquematizadas no quadro a seguir.

Quadro 1- Categorias do texto autobiográfico

1. Forma da linguagem: a) narrativa; b) prosa.
2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. Posição do narrador: a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

Fonte: adaptado de Lejeune (2014a)

Assim, toda obra, para ser considerada autobiográfica, precisaria preencher as condições indicadas em cada uma das categorias explicitadas. Alguns gêneros vizinhos da autobiografia não conseguem preencher todas essas condições, tais como memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e autorretrato ou ensaio. Para que haja uma autobiografia, então, é necessário uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem, aspecto que levantou diversas problematizações, as quais Lejeune tenta sanar em diversos ensaios.

Lejeune demonstra como a identidade do narrador e do personagem podem se expressar na narrativa, sendo marcada, em grande parte dos casos, pelo emprego da primeira pessoa. No entanto, Lejeune compreende que também é possível esta identidade sem o uso da primeira pessoa, uma vez que pode ser estabelecida “através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito” (LEJEUNE, 2014a, p. 19).

Nesta perspectiva, seria possível falar de si na terceira pessoa, implicando tanto em um certo orgulho, como também, sendo uma forma de humildade. Em ambos os casos, “o narrador assume, em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade, e introduz, em sua narrativa, uma transcendência com a qual, em última instância, se identifica” (Lejeune, 2014a, p. 19), como em *Comentários*, de César; e *The education of Henry Adams*, de Henry Adams.

Não obstante, também não há nada que impeça a escrita de uma autobiografia na segunda pessoa, embora não se conheça nenhuma que tenha sido escrita inteiramente assim, mas que, por vezes, tal procedimento aparece, principalmente nos discursos do narrador endereçados ao personagem, para dar-lhe um sermão ou reconforta-lo, tal como aparece em *La modificacion*, de

Michel Butor; e em *Um homme qui dort*, de Georges Perec. O que se destaca, neste tipo de narrativa, é que há uma diferença entre o sujeito da enunciação e do enunciado, que passa a ser tratado como um destinatário do texto em si.

Lejeune também demonstra como se manifesta a identidade autor-personagem-narrador, diferenciando autobiografia e romance. Segundo o autor, é em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia, uma vez que é neste nome que se resume a existência do autor, “única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito” (LEJEUNE, 2014a, p. 27). Em vários casos, a presença do autor no texto se reduz a esse nome, que, no entanto, liga-se, através de uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, cuja existência é atestada e não será posta em dúvida pelo leitor.

Assim, o autor não é somente um nome, uma assinatura, mas sim alguém que escreve e publica, sendo, simultaneamente, uma pessoa real, socialmente responsável, e produtora de discursos, que assume a publicação de seus textos. É nesta perspectiva que a autobiografia pressupõe que haja uma identidade de nome entre o seu autor, narrador e personagem, sendo um critério que define, além da autobiografia, os demais gêneros da escrita de si, como diário, autorretrato e autoensaio.

Neste aspecto, é extremamente importante não confundir o pseudônimo definido como nome do autor – aquele que consta na capa do livro – com o nome atribuído a alguma personagem fictícia dentro do livro – mesmo que esta assuma a totalidade da enunciação do texto – uma vez que é denominada de fictícia por não ser o autor do livro. Neste caso, em que se atribui um nome fictício a um personagem que conta a sua vida, o leitor pode pensar que a história narrada pelo personagem é exatamente a do autor. No entanto, ainda que exista todas as razões para se acreditar que a história seja exatamente a mesma, não podemos pensar que se trata de uma autobiografia, uma vez que esta pressupõe uma identidade assumida na enunciação. A estas narrativas, Lejeune classifica como romance autobiográfico.

Assim, compreende-se como romances autobiográficos “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem,

mas que o autor escolheu negar esta identidade, ou pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2014a, p. 29). Desta forma, o romance autobiográfico contemplaria tanto as narrativas em primeira pessoa – identidade do narrador e do personagem; quanto as narrativas impessoais – personagens designados em terceira pessoa.

Alguns procedimentos utilizados pela autobiografia para convencer o leitor da autenticidade do relato assemelham-se aos utilizados no romance, diferindo-se, somente, pela utilização da identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Assim, o pacto autobiográfico, se dá, no texto, a partir da afirmação desta identidade, em que há um contrato de leitura que se baseia nos princípios de veracidade e na identidade de nome entre narrador, autor e personagem (N = A = P). Embora este pacto se manifeste de diversas formas, em todas manifesta a intenção de honrar a assinatura daquele que escreve.

A identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida, principalmente, de duas formas:

1. *Implicitamente*, na ligação autor-narrador, no momento do *pacto autobiográfico*. Este pode assumir duas formas:

a) uso de títulos que não deixem pairar nenhuma dúvida quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor (*História de minha vida, Autobiografia* etc.);

b) seção inicial do texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o “eu” remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto.

2. De *modo patente*, no que se refere ao nome assumido pelo narrador personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome impresso na capa (LEJEUNE, 2014a, p. 32, grifos do autor).

Assim, a autobiografia é, segundo Lejeune, estabelecida por um destes meios, embora, normalmente, ambos sejam utilizados. Paralelamente ao pacto autobiográfico, Lejeune estabelece o pacto romanesco, o qual possui dois aspectos relevantes: a prática da não identidade (autor e personagem não possuem o mesmo nome); e o atestado de ficcionalidade (em geral, o subtítulo romance escrito na capa ou folha de rosto do livro).

Após estabelecer estas definições, Lejeune classifica “todos os casos possíveis” a partir de dois critérios: a relação entre o nome do personagem e nome do autor; e a natureza do pacto firmado pelo autor (se romanesco ou autobiográfico). Para cada um destes critérios, o autor propõe três situações possíveis, explicitadas no quadro a seguir:

Quadro 2 – Critérios de definição

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a Romance	2 a Romance	
= 0	1 b Romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico		2 c autobiografia	3 b autobiografia

Fonte: Lejeune, (2014a).

O quadro acima contempla as narrativas autodiegéticas e fornece a grade de combinações possíveis a partir da relação entre a natureza do pacto firmado pelo autor e sua relação com o nome do autor e do personagem, apresentando variações explicitadas a seguir.

1. Quando o nome do personagem difere-se do nome do autor: exclui a possibilidade de autobiografia. Não importa se há atestado de ficcionalidade (1a ou 1b), o pacto romanesco, ou não; ainda que a história seja apresentada como verdadeira ou fictícia (e que o leitor, relacionando com o autor, acredite ser verdadeira) não há identidade entre o narrador, o autor e o personagem.

2. Quando o nome do personagem não aparece na narrativa (= 0): caso complexo e indeterminado, apresenta três casos possíveis, a partir da relação com o pacto firmado pelo autor:

a) Pacto romanesco: natureza de ficção do livro já vem indicada na capa ou folha de rosto com o nome “romance”, cuja narrativa autodiegética é atribuída a um narrador fictício, caso pouco frequente.

b) Pacto = 0 (não há pacto firmado pelo autor): o personagem não possui um nome e o autor não firma nenhum pacto, nem autobiográfico nem romanesco, trazendo à voga uma total indeterminação.

c) Pacto autobiográfico: o personagem não possui nome na narrativa, mas explicitamente declarou-se idêntico ao nome do narrador.

3. Quando o nome do personagem é igual ao nome do autor: exclui a possibilidade de ficção. Ainda que a narrativa seja historicamente falsa,

será da ordem da mentira (uma categoria autobiográfica), não da ficção. Lejeune distingue dois casos:

- a) Pacto = 0 (não há pacto firmado pelo autor): o leitor observa a identidade onomástica entre autor-narrador-personagem, embora esta não venha declarada explicitamente. A ocorrência do nome próprio na narrativa pode ocorrer muito tempo após o início do livro, certas vezes, inclusive, sua ocorrência é única e alusiva;
- b) Pacto autobiográfico: o caso mais comum, uma vez que o nome do autor enquanto personagem aparece disperso e repetido no texto, mesmo que não figure no início do livro.

Além destes, Lejeune discute acerca das casas cegas, os locais vazios do quadro acima explanado. Inicia suas postulações com o questionamento que, posteriormente, levará Doubrovsky a formular o conceito de autoficção: o herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? O autor ratifica que nada impede que tal coisa existisse, no entanto, nenhum exemplo lhe vem a mente no momento de suas postulações. Por outro lado, ainda acerca das casas cegas afirma que, em uma autobiografia declarada, em que o autor firma um pacto autobiográfico, o personagem não poderia ter um nome diferente do autor.

Além disso, Lejeune ratifica que a problemática da autobiografia está centrada em um contrato que determina o modo de leitura do texto, engrenando os efeitos que o definem como autobiográfico. Assim,

[...] a história da autobiografia seria então, antes de tudo, a história de seu modo de leitura: história comparativa na qual poderíamos fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de texto e os diferentes tipos de leitura a que estes textos são realmente submetidos (LEJEUNE, 2014a, p. 55).

Anos depois, em *O pacto autobiográfico (bis)* (2014b), Lejeune retoma os seus estudos acerca das possíveis combinações do pacto com o emprego do nome próprio. Acerca das casas cegas, o autor explana:

Cego estava eu. Primeiro porque salta aos olhos que o quadro está malfeito. Para cada eixo, propus uma alternativa (romanesco/autobiográfico para o pacto; diferente/semelhante para o nome). Pensei na possibilidade de *nem um nem outro*, mas esqueci a possibilidade de *um e outro ao mesmo tempo!* [...] No entanto, essa é uma prática comum. O nome do personagem pode ser ao mesmo tempo semelhante ao nome do autor e diferente: mesmas iniciais, nomes diferentes; mesmo nome, sobrenome diferentes etc. [...] Um livro pode ser apresentado como romance, no subtítulo, e como autobiografia no adendo. [...] Mas pouco importa que seja incompleto:

a vantagem de um quadro é que ele simplifica, dramatiza um problema. Ele deve servir de inspiração (LEJEUNE, 2014b, p. 68).

Segundo o autor, o quadro teve sorte em cair nas mãos do romancista e professor universitário Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, a qual combinava o pacto romanescos com o emprego do nome próprio. Lejeune retoma esta problemática após ler *Fils* (1977), de Doubrovsky e “romance” de Lanzmann, *Le têtard* (1976), e observa que, nos últimos anos, o romance autobiográfico vem aproximando-se da autobiografia, ao ponto de tornar, ainda mais tênue, a linha que separa estes dois campos. Sendo assim, como distinguir a autobiografia de um romance autobiográfico?

Lejeune admite ter supervalorizado o contrato e subestimado três aspectos importantes: o próprio conteúdo do texto (uma narrativa biográfica que recapitula uma história de vida), as técnicas narrativas e o estilo. O autor pontua que o leitor não percebe da mesma forma um texto que inicia focalizando a experiência do personagem e outro em que desde o início se reconhece a voz do narrador. A primeira técnica é mais utilizada em romances e a segunda em autobiografias. Acerca do estilo, Lejeune também demonstra a importância do trabalho com as palavras, não mais especificando que a autobiografia deveria ser escrita em prosa, mas a necessidade que esta possui de ser, ao mesmo tempo, um discurso verídico e uma obra de arte, por isso a importância de uma preocupação estética.

Em constante pesquisa e aperfeiçoamento, Lejeune revisa seus estudos e postulações, e escreve *O pacto autobiográfico, 25 anos depois* (2014c) traçando uma “aventura teórica” acerca da evolução dos seus estudos sobre a autobiografia. Com o passar do tempo, a postura de Lejeune transforma-se: partindo de seus primeiros estudos mais normativos e, por vezes, contraditórios, o autor avança em direção à crítica de caráter autobiográfico, visto que, ao utilizar uma sobreposição de leituras e constantes releituras, busca redefinir o pacto autobiográfico moldando-o às novas (re)configurações do espaço autobiográfico que, de modo geral, denomina como um lugar comum que visa atender às diversas formas que assume a narrativa de si, dentre as quais a autobiografia é uma variante.

A partir dos estudos sobre o espaço autobiográfico de Lejeune, Leonor Arfuch passa a repensá-lo em seu livro *O espaço autobiográfico – dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), no qual pesquisa seus

desdobramentos contemporâneos, apresentando sua aparição em diversos registros, enfatizando-o na inovação midiática sem, no entanto, renunciar a as inscrições clássicas.

Segundo Arfuch (2010, p. 52), a teoria autobiográfica de Lejeune apoia-se não somente na garantia do nome próprio, mas também, no “*lugar outorgado ao outro*, esse leitor que se presume inclemente e que se tenta exorcizar a partir da interpelação inicial, por meio da explicação de um pacto singular que o inclui, o *pacto autobiográfico*”. Assim, o leitor parte do reconhecimento imediato de “um eu autor”, que propõe uma coincidência entre a vida do sujeito do enunciado e do sujeito da enunciação. A esse respeito, questiona: “como saber que *eu* é quem diz ser *eu*? A autora sustenta que toda teoria lejeuniana transcorre em torno dessa indagação, uma vez que o autor propõe diversas alternativas a este “estatuo precário da identidade [...] que o leva a ancorar no *nome*, lugar de articulação de ‘pessoa e discurso’: nome, assinatura, autor” (ARFUCH, 2010, p. 52).

Ainda acerca deste questionamento, Arfuch (2010, p.53) afirma que é diante da “impossibilidade de ancoragem factual” de se verificar a veracidade do enunciadador, que Lejeune propõe o pacto autobiográfico entre o leitor e autor, que pelo uso do nome próprio, sela um pacto de identidade, que induz o leitor a acreditar na verossimilhança da história narrada.

Nesse sentido, “quão real será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? [...] Qual seria o momento de captura da identidade?” (ARFUCH, 2010, p.53). O valor autorreferencial do estilo deve remeter-se ao momento da escrita, ao eu atual, aspecto que se mostra como um obstáculo para captação fiel e reprodução exata dos acontecimentos passados. Mesmo sob a forma de autobiografia, o conteúdo pode perder-se na ficção, apesar de todo o desejo de se reproduzir fielmente a história então vivida.

Desta forma, podemos perceber que não há identidade possível entre autor e personagem, uma vez que, mesmo na autobiografia, não há a possibilidade de uma coincidência entre a experiência vivida e a prática artística. Assim, a autobiografia não versa acerca de reprodução de fiel de acontecimentos ou de transformações passadas pelo “autor-personagem”, mas sim

[...] trata-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo,

não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo – um outro ou ‘um outro eu’, não há diferença substancial –, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração (ARFUCH, 2010, p. 55).

O valor autobiográfico não somente organiza a narração sobre a vida do outro, mas também é capaz de ordenar a vivência e a narração da nossa própria vida. É este valor biográfico que impõe uma ordem a vida – seja do narrador ou do leitor – o que constitui uma das maiores apostas da autobiografia e, conseqüentemente, do espaço autobiográfico.

É nesta perspectiva que percebemos a falha tentativa lejeuniana de definir a especificidade da autobiografia. Na impossibilidade de chegar a uma fórmula que possa distinguir, por exemplo, autobiografia, romance e romance autobiográfico, o foco desloca-se, então, para o espaço autobiográfico, onde o leitor, de forma mais livre, “poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Lejeune, ao formular o espaço biográfico como um reservatório de diversas formas em se narram e circulam vidas, que, embora sugestivo, não concebe um horizonte interpretativo capaz de contemplar a ênfase biográfica característica do momento atual. Assim, Arfuch traz, em suas postulações, “leitura compreensiva no âmbito mais amplo de um clima de época” (ARFUCH, 2010, p.58), ou seja, pensa o espaço biográfico como um local em que se inserem novas formas que vão além dos limites estabelecidos por Lejeune.

Deste modo, a autora faz um levantamento das diversas formas que compõem o espaço autobiográfico contemporâneo, incluindo não apenas biografias e autobiografias, como também memórias, testemunhos, cadernos de notas, autoficções, romances, filmes, teatro autobiográfico, reality e talk show, videopolítica, relatos das ciências sociais e outras demais expressões.

Nesse ínterim, percebemos que a típica biografia de famosos e de pessoas notáveis continua sendo as que mais interessam ao público; e que, nesta nova configuração, há um retorno do autor que instiga não somente detalhes de sua privacidade, mas bastidores da sua criação; entrevistas qualitativas que buscam a visão do autor acerca da obra; ou testemunho de informantes acerca de situações específicas. Além disso, constantemente assiste-se um exercício de “ego-história”, com a ascensão de autobiografias de

intelectuais e pelo interesse de diários íntimos de filósofos e cientistas. É nesta ordem que Arfuch questiona acerca do valor biográfico, dos limites do de exposição e do desejo desenfreado pela intimidade alheia.

No espaço biográfico contemporâneo, há um crescimento da narrativa vivencial, contemplando diversos registros de lógicas midiáticas, literárias e acadêmicas. Espaço este, cuja significação não se limita aos múltiplos relatos, autobiográficos ou não, mas sim a constante apresentação biográfica desta multiplicidade de relatos, tais como romances, ensaios, investigações etc., aspecto que dá uma maior relevância ao biográfico-vivencial nos gêneros discursivos contemporâneos.

Arfuch faz uma relação entre os gêneros discursivos e o espaço autobiográfico, com o intuito de redefinir este último. Segundo a autora, o conceito de gênero discursivo nos leva a um paradigma que significou um salto epistemológico: das concepções normativas e classificatórias à possibilidade de pensa-los como uma configuração de enunciados que constroem os discursos sociais e, conseqüentemente, a ação humana. Assim, dividem-se em gêneros primários, que contemplam a comunicação oral imediata; e os gêneros secundários, os gêneros complexos, que remetem a comunicação em sociedade, tais com o literário, o jornalístico etc.

A autora propõe algumas reflexões acerca dos gêneros discursivos que remetem ao repensar o espaço biográfico. Primeiramente, Arfuch destaca a heterogeneidade, as constantes misturas e hibridações dos gêneros, uma vez que não existem formas puras, aspecto que torna relevante “o papel flexibilizador das formas que nos ocupam através da incorporação natural dos gêneros primários à própria dinâmica” (ARFUCH, 2010, p. 66-67). Na sequência, a autora destaca o funcionamento pragmático dos gêneros, no qual se considera o outro como parte do enunciado, para o qual se aguarda uma resposta, ou seja, o enunciador espera a compreensão da mensagem por parte do destinatário. Assim, há uma apropriação a partir do uso, expressando a ideia dialógica da comunicação, que não prima somente pelo sujeito da enunciação, mas sim por uma simultaneidade.

Neste viés, a autora situa a intersubjetividade gerada pelas formas biográficas pressupondo um acordo, uma sintonia entre pares, e não somente um pacto lavrado e selado pelo autor que “obriga” o seu leitor a encerrar as linhas seguintes como uma reprodução fiel da realidade já vivenciada. Neste

diálogo intersubjetivo proposto pela autora, há uma simultaneidade na qual tanto o enunciador quanto o destinatário são suporte de outras vozes que constroem a linguagem e suas múltiplas significações, aspecto essencial para “autocriar” uma compreensão das narrativas biográficas. Segundo Bakhtin (2003), o fato de supor antecipadamente o destinatário e sua reação implica um dramatismo interno ao enunciado, particularmente o dos gêneros autobiográficos e confessionais.

Além disto, Arfuch destaca a imersão dos gêneros discursivos em uma historicidade que implica uma valoração do mundo, cuja dimensão estética é delimitada a partir de uma totalidade que influencia a sua construção tanto estilística quanto compositiva.

A partir destas considerações acerca dos gêneros, é possível então se repensar o valor biográfico e a proliferação de narrativas vivenciais e sua contribuição para um espaço biográfico que se reconfigura na subjetividade contemporânea. A partir de análises dos gêneros literários canônicos, Arfuch (2010, p. 69) determina que “o valor biográfico é extensivo ao conjunto de formas significantes em que a vida, como cronotopo, tem importância – o romance em primeiro lugar, mas também os periódicos, as revistas, os tratados morais etc.”, possuindo uma dupla valência: ao mesmo tempo em que desenvolve uma ordem narrativa, impõe uma ordem ética. Assim, ancorado nos gêneros discursos classificáveis, o valor biográfico causa um certo efeito de sentido, o qual infere um ordenamento de comportamentos, no plano da recepção. Segundo a autora,

[...] são laços identificatórios, catarses, cumplicidades, modelos de herói, vidas exemplares, a dinâmica mesma de interioridade e sua necessária expressão pública que estão em jogo nesse espaço peculiar onde o texto autobiográfico estabelece com seus destinatário/leitores uma relação de diferença: a vida como uma ordem, um devir da experiência, *apoiado na garantia de uma existência real.* (ARFUCH, 2010, p. 71)

Esta garantia, então, seria mais do que um rígido contrato de leitura – que não supõe uma identidade nominal entre autor e personagem, como na definição lejeuniana ou a equiparação entre o enunciado e a realidade –, que se traduziria, então, em uma voz que traduz vivência que somente ela testemunhou, voz que dá sentido a história, mesmo que o eu que narra, não seja exatamente o mesmo daquele momento em que se viveu.

Deste modo, Arfuch ratifica a impossibilidade de toda réplica “fiel” de um *cursus vitae*. Efetivamente,

[...] nem o descentramento do sujeito operado pela psicanálise, nem as distinções introduzidas pela teoria literária – a não identificação entre autor e narrador, os procedimentos de ficcionalização compartilhados, por exemplo, com o romance; o triunfo da verossimilhança sobre a veracidade etc. – nem a perda da ingenuidade do leitor/receptor “modelo”, treinado já na complexidade midiática e no simulacro, levaram, no entanto, a uma equivalência entre os gêneros autobiográficos e os considerados de ficção. (ARFUCH, 2010, p. 72)

Na incerta linha tênue que separa a ficção da não ficção, a diferença traçada por algumas formas biográficas e autobiográficas apresenta um caráter paradoxal: embora o relato de vida possua uma forma persistência dos gêneros primários, a sua marca de credibilidade se dá a partir da utilização de procedimentos retóricos típicos dos gêneros complexos, com particularidades de ficção e, por vezes, jornalísticos.

Assim, os gêneros biográficos, a que se atribuem narrativas com personagens realmente existentes, não são iguais; mesmo quanto uma certa referencialidade é posta em voga, enquanto adaptação dos acontecimentos de uma vida, não é este o aspecto mais importante. Não é o conteúdo do relato o mais importante em um gênero biográfico, mas as estratégias – ficcionais, inclusive – de autorrepresentação que realmente importam; a sua construção narrativa, as formas de (se) nomear no relato, a fluidez da lembrança, o que se omite, o ângulo do olhar, “em uma última instância, que história (qual delas) alguém conta sobre si mesmo ou de um *outro eu*” (ARFUCH, 2010, p. 72). Esta qualidade autorreflexiva que será, então, a qualidade significativa da narração, a capacidade de se fazer crer, das provas que o discurso oferece para convencer o leitor acerca da veracidade do narrado.

A partir destas considerações, se pode pensar, então, na cadeia de equivalências presentes nas formas narrativas. Em todas elas, mesmo que forma esporádica, aparece o que Arfuch considera o “cronotopo da vida”, que em sua totalidade se reveste de autenticidade. Assim, não se pode pensar em espaço biográfico como um macrogênero que incorpora uma miríade de formas mais ou menos estabelecidas, mas como um cenário que permite uma constante transformação, uma modificação de suas configurações.

Este espaço, assim, não contempla somente a autobiografia, relato de vida ou entrevistas biográficas, no entanto entram em órbita, também, os

momentos biográficos que surgem nas mais diversas narrativas, principalmente as midiáticas, onde se manifesta, inclusive, com maior nitidez, essa busca pela presença daquele “se escreve”, como forma de crer na singularidade daquele eu que se expõe e se revela.

Para Arfuch, essa busca é um dos fatores que impulsionam o desdobramento, sem pausa, do biográfico. O acesso ao conhecimento de si de dos outros – a vida como uma totalidade que alimenta uma escrita, uma descoberta ou uma atuação –, o ir além da mesa de trabalho do escritor ou do camarim do artista é possibilitado pelo advento das nossas tecnologias “da presença”, que estende ao infinito essa perspectiva da obsessão pelo ao vivo, pela intimidade alheia, pelo efeito da vida real.

A autora adverte, ainda, acerca do caráter paradoxal deste “não-gênero” que seria, então, a autobiografia – que se apresenta como o mais ajustado no que tange a referencialidade – no intuito de transcrever fielmente aquilo que aconteceu, mas que, na realidade, resulta da construção de uma escrita, de colocar em uso o mecanismo retórico que constitui a vida como um produto de narração. Assim, a autobiografia estaria distante “da dignidade dos grandes gêneros”. Arfuch também pontua ser inútil a contraposição entre autobiografia e ficção, juntamente com a ideia de pacto que pressupõe uma certa autoridade do autor que “obrigaria” o leitor a assimilar todo o conteúdo escrito como verdadeiro. O autor seria, assim, somente uma figura da leitura que pode ocorrer em todos os textos. O momento autobiográfico seria, então, um alinhamento entre dois sujeitos envolvidos no processo de leitura, que seriam determinados mutuamente.

Assim, podemos inferir que neste universo indecível entre o que seria real e ficcional, há um suplemento de sentido nas vidas reais que a literatura, a televisão, o cinema, a internet e os demais mecanismos midiáticos se empenham em divulgar. Certamente, há modelos sociais em que o espaço biográfico tende-se a desdobrar, delineados a partir de um forte traço midiático que nos leva a uma identificação, seja pela presença ou pela ausência de determinadas especificidades, identificação esta que se dá em virtude de um certo olhar no outro. Assim, neste espaço biográfico contemporâneo articulam-se o momento e a totalidade, uma busca de identidade e de identificação, o paradoxo da perda da realidade no momento em que se vive e na tentativa de reproduzi-la como uma cópia fiel do acontecido.

Desta feita, percebemos escrita autobiográfica possui traços ficcionais, em uma tentativa de representação de si, uma vez que são traços autorreferenciais que, a partir de mecanismos retóricos, tentam criar uma possível contemplação do real ao leitor. Neste sentido, o que diferenciaria, então, uma escrita autobiográfica da escrita autoficcional, uma vez que ambas apresentam marcas de ficcionalização? Com o intuito de diferenciá-las, apresentaremos no tópico a seguir, considerações acerca da prática autoficcional.

2.2 Mentiras sinceras me interessam: o jogo autoficcional

O eu, desde a origem, estaria preso em uma linha de ficção. (Lacan)

A autoficção, no campo das escritas de si, faz um movimento contrário ao autobiográfico: enquanto o último parte da vida para a construção do texto, a autoficção parte do seu texto para construir uma vida ficcionalizada. Normalmente, as autobiografias versam acerca da vida de pessoas de renome, celebridades e artistas conhecidos, o que desperta o interesse do grande público, mesmo que, em sua maioria, verdade autobiográfica transcrita não passe de “pequenas porções de ilusão”. Em contrapartida, a autoficção permite que desconhecidos contem a sua história, sem a necessidade de serem fiéis à verdade ou a ordem cronológica dos fatos: não se espera uma linearidade do discurso, mas sim, um embaralhar de acontecimentos reais e ficcionais. Neste primeiro momento, apresentaremos as concepções dos principais teóricos franceses e, posteriormente, os apontamentos de grandes estudiosos e pesquisadores latino-americanos.

O termo autoficção foi criado pelo escritor francês Serge Doubrovsky e aparece pela primeira vez na capa de seu romance *Fils*, em 1977, como resposta ao questionamento de seu contemporâneo Philippe Lejeune que, durante seus estudos acerca da autobiografia, em *O pacto autobiográfico* questionava-se se o herói de um romance, declarado em quanto tal, poderia ter o mesmo nome do autor.

Doubrovsky, no artigo *O último eu* (2010), reitifica que, no entanto, o termo aparecera anos antes, na sua primeira versão de *Le Monstre*, com cerca de 3000 mil folhas — aspecto que fora descoberto a partir das pesquisas de crítica genética do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM) — sendo

“o inventor da palavra e do conceito”, o qual refere-se a “ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2010, p.120).

Em *Fils* (1997), observa-se uma coincidência proposital, a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, no qual Doubrovsky mescla dados autobiográficos a partir de estratégias narrativas ficcionais. Para o autor, a autoficção seria, assim, uma versão moderna da autobiografia, uma vez que acredita que, toda autobiografia, independente do seu nível de veracidade, comporta sua parte de ficção.

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se 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, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, capa).

Assim, a autoficção recria a realidade autobiográfica, a partir de dados que a compõe, no entanto é escrita no tempo presente, engajando diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor e deve ser lida como romance, mesmo que exista uma unidade entre o autor, narrador e personagem, uma vez que aquele que a escreve possui a liberdade de criar ou recriar episódios de sua vida. Doubrovsky (2011) ratifica que narração não é apenas uma reprodução da vida do autor, mas sua recriação através das palavras, na qual é possível aventurar-se com a linguagem.

A escrita autoficcional abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo. (DOUBROVSKY, 2011, p. 26)

Doubrovsky não acredita que a autoficção seja uma invenção, mas sim uma matéria autobiográfica, com um formato completamente ficcional. No entanto, é interessante observar que o formato defendido pelo autor modificou-se ao longo do tempo, tomando diferentes versões. Assim, houve grandes esforços por partes de diferentes teóricos em defender e ampliar os estudos acerca da prática autoficcional, envolvendo suas diferentes configurações.

Philippe Gasparini, no artigo *Autoficção é o nome de que?* (2006), faz uma análise da evolução do termo autoficção durante os últimos 20 anos, explicitando como este fugiu do controle de seu criador e deu origem à novas formas de escrita da autoficção, conceito que, no entanto, ainda causa embaraço junto à crítica especializada. Assim, o autor parte da hipótese de que “a autoficção é o nome de um gênero ou de uma categoria genética [...] que se aplica a textos literários contemporâneos” (GASPARINI, 2009, p.181). Além disso, ratifica que a autoficção é responsável por estimular as reflexões acerca dos gêneros literários e sobre os limites da literatura, questões propostas desde a poética de Aristóteles.

Gasparini acredita que é nesta perspectiva aristotélica que se designa uma objeção entre “a literariedade constitutiva dos textos de ficção e a literariedade condicional dos textos referenciais” (GASPARINI, 2009, p.182). Mas que, no entanto, existem vários escritores que contrariam esta divisão e reivindicam que seus textos autobiográficos favoreçam-se de uma recepção literária incondicional. Alguns, inclusive, obtêm reconhecimento devido à notoriedade do autor, como no caso de Rousseau, Goethe ou Sartre, cujos textos autobiográficos fazem parte da sua obra tanto quanto os ficcionais. Outros narram suas confissões por trás de um véu romanesco, aspecto que propõe pactos incompatíveis, levando o leitor a buscar indícios de ficção e de referencialidade, não pertencendo, assim, a um gênero plenamente definido.

Na França, em meados da década de 1980, falava-se em romance pessoal e romance autobiográfico, no entanto, eram expressões antiquadas e por vezes, recusadas ou ignoradas tanto pela crítica, quanto pelos próprios autores. Assim, os textos autobiográficos apareciam com uma falsa classificação de “romance” ou “narrativa”, com o intuito de ocultar seu aspecto referencial.

Neste contexto, o aparecimento da palavra autoficção se deve a uma “aspiração crescente dos autores de publicar textos autobiográficos cuja qualidade artística possa ser reconhecida”, além de “um vazio sideral que deixava sem nome uma parte considerável da produção literária” (GASPARINI, 2009, p.183), sendo impossível classifica-los e compreendê-los. Assim, o vocábulo “autoficção” possibilitou o aparecimento de um espaço genético que não havia sido conceituado anteriormente e que, ainda nos dias atuais, possui limites e conceitos, por vezes, não compreendidos. A autoficção seria, então,

uma categoria que já existia e estava somente esperando ser identificada ou determina uma forma de expressão típica da pós-modernidade?

Para responder a este questionamento, Gasparini traz à tona a gênese da palavra, que de início tratava-se de um conceito classificatório que visava preencher as lacunas do sistema de gêneros textuais; e as controvérsias suscitadas pelo surgimento do conceito. A autoficção surge após de *O pacto autobiográfico* (2014), de Lejeune, o qual definia a autobiografia a partir da homonímia entre o narrador/herói/autor e do compromisso do autor em dizer a verdade. Gasparini ratifica que Lejeune buscava delimitar dois gêneros que se encontram ao longo da história da autoficção: a autobiografia e o romance autobiográfico. Para Lejeune, no plano da análise interna do texto, não há nenhuma diferença entre os dois, no entanto, há uma diferenciação no plano da recepção, no contrato de leitura; aspecto que fora incluído de forma pragmática para diferenciar os dois gêneros e delimitar a especificidade da autobiografia.

Dobrovsky, durante a escrita de *O monstro*, que mais tarde tornou-se *Fils*, “percebeu que a sua própria prática narrativa se inscrevia numa casa vazia da teoria dos gêneros que Philippe Lejeune buscava estabelecer para distinguir a autobiografia do romance autobiográfico” (GASPARINI, 2009, p.185). Assim, em *Fils*, herói-narrador possui o mesmo nome do autor, cuja prática será classificada como “autoficção”. *Fils* diferencia-se de uma autobiografia clássica por não ser “escrito em belo estilo, um estilo rotineiro, convencional, acadêmico, mas busca uma aventura da linguagem” (GASPARINI, 2009, p. 186), inscrevendo-se em um processo de inovação.

Assim, o conceito de autoficção inicia-se tendo como base a ontologia e a ética da escrita de si. Dobrovsky acreditava não ser possível contar sua própria história sem construir um personagem para si, com a ausência de um roteiro ou reconstrução de si mesmo. Rousseau, em *Confissões* (2010), já havia percebido a propensão em preencher as lacunas de memória para compor uma narrativa coerente e significativa. Nesta perspectiva, Gasparini (2009, p. 189) afirma que “a partir do momento que contamos o que nos ocorreu (ou poderia nos ocorrer), criamos um personagem com o qual nos identificamos e construímos uma história, um roteiro e uma fábula”, aspecto que leva vários escritores a não fazer distinção entre autobiografia e romance.

A autoficção, desta forma, “nasce” em um momento oportuno, visto que traduz vários questionamentos que perduram desde o início do século XX, pelas noções de sujeito, identidade, verdade e escritas de si. Assim, ela não somente preenchia a lacuna deixada no pacto autobiográfico de Lejeune, como também destinava a autobiografia a um passado acabado, substituindo-a por um novo gênero.

Segundo Doubrovsky, em *O último eu* (2014), desde a sua criação, as resenhas citavam a autoficção entre aspas ou em itálico; e alguns críticos chegavam até a repugnar o termo. No entanto, para a surpresa do autor, a partir da década de 1980, o neologismo passa a ganhar legitimidade, referindo-se não somente à literatura, mas também ao cinema, pintura e teatro, sendo incluído, inclusive, em dicionários de língua francesa e reconhecido como um vocábulo. Assim, mesmo sendo desprezado por teóricos mais tradicionais, o termo “correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113).

Reconhecendo que a autoficção apresenta diversas possibilidades, Doubrovsky detém-se a ponderar acerca da temática somente como um escritor que, durante a sua prática, reflete sobre as implicações de sua própria escrita. Para o autor, é a identidade onomástica entre autor-narrador-personagem que insere o texto no pacto autobiográfico. No entanto, é necessário uma maior atenção para um outro aspecto que o diferencia da autobiografia: o eu referente (no presente) não conta a experiência de um eu referido (no passado), ou seja, o enunciado e a enunciação são simultâneos, não sendo separados por um intervalo. Assim, trata-se de uma ficção pois “o vivido se conta vivendo, sob forma de fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo vivido-escrito, se desenrolando página após página” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

A ficção, então, confirma-se através da escrita, que se concebe como uma mimese, com o intuito de criar para o leitor uma corrente de sensações inesperadas que o faça identifica-la com a “pseudomimese de um fluxo de consciência”. Nesta perspectiva, é o ato de leitura que irá inscrever-se no pacto romanescos, enquanto o texto insere-se em um pacto oximórico, em que se mescla verdade e ficção. Philippe Lejeune, inclusive, reconheceu a possibilidade desta tipologia textual, embora não tivesse citado nenhum

exemplo. Doubrovsky acredita que autobiografias romanceadas já existiam há tempos, como alguns romances de Colette, Genet e Breton, que funcionaram a partir de um princípio contraditório de uma narrativa dada como autobiográfica pela identidade do autor-narrador-personagem, e intitulados como romance.

Tomando como partida o seu “self-romance”, Doubrovsky acredita que o funcionamento simbólico da escrita vai além dos problemas de “pactos” que se insere a autoficção, uma vez que a partir deste trabalho se compõe a sua enunciação. As letras de seu nome que aparecem no romance, logo de início, são apenas para insistir com na questão da autoficção e provocar o leitor, no entanto, a partir de uma análise mais aprofundada, “representam o não pertencimento do sujeito à sociedade em que vive e na qual seu nome é difícil de se pronunciar e memorizar” (DOUBROVSKY, 2014, p. 117).

Além disso, o escritor reflete acerca da fórmula do romance autobiográfico, que erroneamente fora proposta como definição de autoficção. Para Doubrovsky, a autobiografia e o romance podem coexistir no mesmo texto, suas práticas não são excludentes, uma vez que a “a história da autobiografia só pode ser concebida em relação à história geral das formas da narrativa, do romance, do qual ela é apenas, no final das contas, um caso particular” (DOUBROVSKY, 2014, p. 121). Toda autobiografia, assim, participa do romance por duas razões: a autobiografia, a partir de seu “surgimento” com as *Confissões* de Rousseau, utiliza-se da forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época; nenhuma memória é plena e confiável, pois “as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam [...] falsas lembranças, lembranças encobridoras, truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122). Assim, toda autobiografia comporta sua parte de ficção, conforme comentado no tópico anterior.

Com o passar dos anos, alguns estudiosos e críticos apreenderam o conceito doubrovskyano para dar-lhe um outro sentido. Neste paradigma, em 1989, Vincent Colonna defendeu sua tese de doutorado, posteriormente publicada, *Autofictions et autres mythomanies littéraires* (2004), na qual constata que o modelo autoficcional definido por Doubrovsky é apenas uma de várias manifestações da autoficção. Colonna acredita que a autoficção refere-se a uma fabulação de si e cria quatro tipologias para apresentar as formas de expressão da prática autoficcional.

A primeira tipologia apresentada é a *autoficção fantástica*, na qual o escritor está no centro do texto, tal como em uma autobiografia, mas modificando a sua existência a partir da criação de uma história irreal, que não se compromete com a verossimilhança. Assim, diferentemente do ideal autobiográfico, ela não se limita a retratar a existência do autor, mas reinventá-la, distanciando a vida real, da vida narrada, sendo uma ficcionalização daquele que a escreve.

A autoficção fantástica difere-se da prática autoficcional apresentada por Doubrovsky, principalmente, pela utilização de um efeito xamanístico em que “o leitor experimenta com o escritor um devir-ficcional, um estado de despersonalização” (COLONNA, 2014, p. 42). O escritor, dessa forma, torna-se um objeto estético visto que se autofabula, adquirindo uma outra essência, um modo suplementar, tal como um herói mitológico ou um unicórnio. Assim, o personagem de um escritor fabulado e a imagem do próprio escritor tornam-se duas entidades fictícias, cuja eficácia imaginária visa propiciar, ao leitor, sonhos e emoções, tal como faz João Gilberto Noll em *Berkely em Belágio* (2002) e *Lorde* (2004).

A segunda tipologia apresentada por Colonna é a *autoficção biográfica*, na qual o escritor segue sendo herói da sua narrativa, porém fabulase a partir de dados reais, mantendo-se próximo à verossimilhança, aspecto que reflete em sua obra uma certa verdade subjetiva. Esta é a prática mais difundida e paradoxal da autoficção, típica dos grandes narcisistas que, a partir do “mentir-verdadeiro”, são capazes de moldar a sua imagem literária e comumente confundida com a tradição autobiográfica. Colonna (2014, p. 46) corrobora que

[...] a noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas. [...] Essa fórmula, na qual a veracidade se apaga diante da expressão, existia há muito tempo na poesia, modo de escrita em que muitas são as liberdades possíveis.

Na *autoficção biográfica* o autor pode escrever acerca de um determinado período ou episódio de sua vida, ficcionalizando em maior ou menor escala. Para alguns críticos, o grau de ficcionalização não é tão interessante quanto a revelação do nome próprio, sua maior originalidade, uma vez que, na maioria dos romances autobiográficos, os nomes (reais) dos

personagens e, às vezes, do próprio autor, eram alterados ou codificados. Assim, “o livro [...] é uma quermesse onde os vivos deambulam com um crachá indicando sua identidade – e, às vezes, se engalfinham como em filmes burlescos” (COLONNA, 2014, p. 50), aspectos que podem gerar alguns embates éticos e culminar, inclusive, em processos judiciais. Como exemplos de autoficção biográfica, podemos destacar *O filho eterno* (2015), de Cristovão Tezza, em que o autor narra suas dúvidas, sentimentos e inquietação acerca do seu filho que possui síndrome de down.

Em seguida, Colonna apresenta a terceira tipologia da prática autoficcional: a *autoficção especular*, que se baseia em um reflexo do autor ou do livro dentro do próprio livro, assimilando-se a metáfora do espelho. A verossimilhança ou o realismo da escrita são colocados em segundo plano, uma vez que o autor não é necessariamente o centro do livro, visto que pode aparecer apenas superficialmente, deste que se coloque, sob algum aspecto, dentro da obra, o que reflete sua presença como um espelho, tal como ocorre em *Nove noites* (2001), de Bernardo Carvalho, no qual o autor conta a história de um antropólogo americano que cometeu suicídio poucos dias após deixar uma aldeia indígena no interior do Brasil, história que se cruza com a de um menino de 6 anos de idade que mora em uma fazenda na região do Xingu; menino que posteriormente se torna um escritor de sucesso chamado Bernardo Carvalho.

A autoficção, nesta perspectiva, sempre teria algo de espetacular, uma vez que ao por o seu nome nas páginas de um livro do qual já é escritor, provoca um fenômeno de duplicação, um reflexo de si mesmo. E é neste espaço em que a ficção literária se mostra não como uma simples ilusão, mas como um ambiente de descobrimento para o leitor, onde novos mecanismos são apresentados e os antigos são reconfigurados.

Colonna apresenta como a quarta e última tipologia a *autoficção intrusiva* ou *autoral*, na qual a transformação do autor não acontece a partir de um personagem, mas sim a partir de um narrador-autor, que supõe um romance na terceira pessoa. Durante a narrativa, o narrador faz longos discursos, se contradiz e faz comentários dirigidos ao leitor.

Na *autoficção intrusiva* é possível perceber, no centro da prática literária, uma pulsão de “afabulação de si”, uma vez que ao iniciar uma narrativa ou uma poesia, o autor tem a possibilidade de se ficcionalizar, pois

nessa modalidade há a liberdade de enriquecer seu papel de “contar de histórias”, sejam por comentários, digressões ou, até mesmo, por perder-se dentro da própria narrativa, como ocorre em *Quase memória* (1995), de Carlos Heitor Cony.

Anos depois, no entanto, em *Autoficção e outras mitomaniás literárias* (2004), admite que a autofabulação produziu algumas obras primas no passado, porém é pouco praticada nos dias atuais. Segundo o autor, “a autofabulação contemporânea parece ter abandonado essa postura e é bastante curioso, pois ela é rica em possibilidades narrativas e em temas cativantes” (COLONNA, 2004, p. 91).

Opondo-se às críticas propostas por Gennette e também às tipologias da escrita autoficcional propostas por Colonna, Jacques Lecarme (2014) é um dos primeiros a reconhecer a autoficção enquanto gênero literário e a admitir a persistente repulsa, por parte da crítica especializada, ao gênero autobiográfico. Para o autor, a autoficção deixou de opor-se a autobiografia, tornando-se apenas uma variante desta, na qual jogos de condensação e deslocamento reorganizam a vida do autor em um tempo diferente da narração, sendo um jogo de estilo eficaz, uma vez que transporta a experiência vivida para a escrita. Assim, nega-se a observar a autoficção como uma “autobiografia envergonhada” que enuncia e insiste em um pacto autobiográfico. Segundo o autor, percebe-se

[...] uma mistura análoga de indiferença e irritação aparece nas críticas da imprensa em relação aos textos que podem ser considerados autoficções, ainda mais que esses textos obtêm, em geral, grande sucesso de público; o que se deseja em romances ricos em invenção e criação, tolera-se, no máximo, autobiografias de alto risco e de inteira responsabilidade dos autores, mas as narrativas híbridas, que não se sabe o que são, se verdadeiras ou falsificadas, são recusadas (LECARME, 2014, p. 78).

O autor segue sua análise opondo-se aos pensamentos de Gennette. Para Lecarme, se a identidade narrativa, tal como defende Gennette, está na séria adesão de um autor a um texto sobre o qual assume a veracidade, haverá uma dissociação entre o autor e o narrador, contrapondo-se ao que acredita ser a principal vantagem da escrita autoficcional: a possibilidade de se questionar a relação de identidade ou de alteridade entre o autor e narrador, que possuem o mesmo nome próprio.

Lecarme também reconhece as constantes críticas a autoficção, que culminam em uma certa repulsa, representando inclusive, para alguns críticos,

“o pior dos piores gêneros”. Na França, os teóricos que estudam sobre a autoficção dividem-se em dois grupos: os integracionistas — para os quais toda autobiografia seria um tipo de romance; e os segregacionistas — que consideravam o gênero autobiográfico como legítimo e autônomo.

Em seguida, traz postulações acerca do nome próprio na literatura. Segundo o autor, assinaturas e contratos já teriam suas noções abaladas, mesmo quando se acreditavam que seriam o fundamento para a autobiografia, visto que os avanços da linguística não trouxeram fáceis extrapolações do nome próprio para uso em textos literários. A questão do pseudônimo, por exemplo, sempre se apresentou de forma complexa e variável. Frequentemente até meados da década de 1940, a pseudonímia cai em desuso, momento em que a autobiografia torna-se crescente, aparecendo então, a reivindicação do nome próprio.

Para Lecarme, quando o anonimato do protagonista é mantido na narrativa e não há signo textual que nos permita ligar o protagonista ao autor, não há motivos para pensarmos em autobiografia ou autoficção. No entanto, se há um pseudônimo, que sempre incomodou o pacto autobiográfico proposto por Lejeune, ele pode auxiliar no efeito da autoficção visto que introduz, desde o início da narrativa, a invenção de uma identidade, desenvolvendo um jogo quanto à unidade daquele que escreve.

O uso de nomes próprios, no entanto, transformou-se um dos principais problemas da autoficção. O gênero exclui a possibilidade da publicação póstuma, assim, a manutenção dos nomes próprios torna-se um desafio, uma vez que “a autoficção corre sempre o risco de perturbar as vidas privadas de seus atores involuntários, sendo um gênero essencialmente indelicado” (LECARME, 2014, p. 100). A autobiografia, no entanto, é um gênero mais “honesto” no diz respeito à utilização de nomes próprios, visto que o autor assume a responsabilidade por sua narrativa e a seriedade dos fatos ali narrados.

Trazendo a discussão do termo para América Latina, destacam-se, por exemplo, Diana Klinger que, em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012) — que posteriormente virou um livro de grande referência sobre a temática—, defende que a autoficção é, ainda, uma categoria contestada e em processo de composição, que surge no contexto da “ego-literatura”, da década de 1980. Inserida no campo das escritas de si, que

abrange não somente os textos assinalados por Foucault, como também a diversas formas modernas que autora classifica como uma “constelação autobiográfica”, a autoficção estaria na encruzilhada entre o exibicionismo típico da cultura midiática e o retorno do autor, aspecto esse não somente literário, mas também epistemológico, relacionado à crítica filosófica do sujeito, uma vez que a escrita autoficcional “problematiza a relação entre as noções de real (referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta” (KLINGER, 2012, p.40).

Klinger acredita que a autoficção refere-se a um discurso que não se relaciona com o extratextual, como no caso da autobiografia, mas que, no entanto, também não está completamente desvinculado dele. A autoficção, segundo Klinger (2012, p. 56), “participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão’”. Neste sentido, a noção de relato manifesta uma certa ambivalência acerca da verdade prévia no texto que, segundo a autora, possibilita uma performance do autor.

A autora também retoma as ideias de Gasparini, aqui já explanadas, para diferenciar duas práticas da escrita de si: o romance autobiográfico e a autoficção. Segundo Klinger, enquanto o primeiro preocupa-se com o verossímil e as relações de referencialidade, mantendo-se dentro da categoria do possível e convencendo o leitor de que os atos narrados se passam de maneira lógica, mesmo que não sejam verificados; o segundo suscita dúvidas ao leitor, mas não devido a presença de um elemento que quebre o aspecto de verossimilhança, como sustenta Gasparini, mas a partir do questionamento acerca das noções de verdade e de sujeito, pois apresentam um sujeito fragmentado, que expressa sua incompletude e sua possibilidade de auto-criar-se, sendo um herói marcado por sua instabilidade e descontinuidade.

Assim, o âmbito referencial, na autoficção, não se contrapõe, diretamente, com a noção de ficcionalidade, ou seja, com o romance autobiográfico, mas aponta para um *além-ficção*. Segundo a autora, não se trata de estabelecer uma relação contrária entre o romance e as escritas de si, visto que o texto autoficcional possui características próprias, com uma estrutura híbrida, que mescla as noções de real e ficcional. Nesta perspectiva, para Klinger, a autoficção refere-se a uma

[...] narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe 'ao vivo' no momento da 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. 67).

Anna Faedrich Martins, em sua tese de doutorado, levanta um debate acerca da temática, disponibilizando reflexões teóricas acerca da prática autoficcional. A pesquisadora reconhece autoficção enquanto gênero literário, com o intuito de lhe desvincular da autobiografia e do romance. Segundo Martins (2014, p. 152), deve-se “pensar uma nova concepção de gênero, isto é, um gênero pós-moderno que aceita a hibridização, a flexibilização teórico-conceitual, a pluralidade da prática”. Nesta perspectiva, mesmo reconhecendo a autoficção enquanto gênero, este deve ser flexível para contemplar todas as variações da prática autoficcional.

Deste modo, em sua tese, autora parte da hipótese de que a autoficção ainda está em processo de estabelecimento como um novo gênero literário, e foco de discussões, de possíveis rejeições e de fascínio. Segundo a pesquisadora, definir autoficção é uma tarefa árdua e complexa, uma vez que ela apresenta-se a partir da sua indefinição.

É romance, é ficção, mas também é autobiografia, é experiência narrada. Por outro lado, podemos dizer que não é romance, nem autobiografia. A autoficção está nesse lugar inacessível que é o entre-lugar. E é justamente essa contradição que acaba definindo a autoficção. (MARTINS, 2014, p.78)

Assim, o campo autoficcional é arriscado e nebuloso, sendo difícil definir, mesmo após tantos embates teóricos, se este seria de fato um gênero e com qual configuração. A autora também acredita que, por conta desta indefinição teórica é que alguns escritores negam o fato de escrever autoficção – como no caso de Ricardo Lísias, que não acredita que há possibilidade de ter parte do autor em um texto ficcional – por receio de comprometerem-se ou não reduzirem a sua obra a um conceito tão polêmico e indefinido. Em contrapartida, Martins acredita também haver autores que radicalizam na adesão ao gênero, para os quais, tudo que escrevem é autoficção. Para a autora (2014, p. 151), embora haja diversas novas nomenclaturas e novos conceitos para definir esta prática, a “autoficção é a melhor maneira de chamarmos essa prática híbrida de ficcionalização de si, desde que haja uma flexibilização do seu conceito original”.

No entanto, a pesquisadora chama atenção para a necessidade de demarcar as especificidades do conceito de autoficção, uma vez que embora seja um exercício literário em que o autor se ficcionaliza, tornando-se um personagem de seu próprio texto, mesclando ficção e realidade, esta é apenas uma característica, uma condição necessária para autoficção, mas não o suficiente. Mesclar o real e o ficcional não é uma circunstância específica da prática autoficcional e se percebe tanto em romances autobiográficos quanto históricos. A diferença primordial, neste caso, está em como isso pode ser feito. Segundo Martins (2015, p.49), “na autoficção, é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra”.

Desta forma, a ambiguidade, criada textualmente, é uma das principais características da autoficção, na qual “há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor” (MARTINS, 2015, p. 49). Este recurso é potencializado pela identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, embora existam algumas variações de como este aspecto aparece nas obras.

Outra recorrente característica da autoficção é construção de narrativas com aspectos íntimos, e até mesmo polêmicos, da vida do autor ou de seu círculo social, com o intuito de “impactar ao exibirem a intimidade de uma pessoa próxima, e de sucesso editorial garantido por um público leitor *vouyeur*” (MARTINS, 2015, p. 51). Enfatiza-se, dessa forma, uma certa espetacularização da intimidade, que interessa ao público leitor.

Martins (2015) traz como outra particularidade da prática autoficcional: o cuidado com o texto e o rebuscamento da linguagem, chamando atenção para a questão literária e para o embelezado textual que é capaz de confundir o leitor e, até mesmo, o próprio autor. Por este motivo, não é raro encontrar a palavra “romance” na capa de livro autoficcional, uma vez os autores possuem uma preocupação linguística e estética de compor suas narrativas, além de ser uma forma de opor-se aos títulos autobiográficos e inserir-se no campo literário, tal como ocorre em *O Filho eterno*, de Cristovão Tezza.

Citamos, ainda, Viegas (2007) que acredita que a autoficção é uma tendência da prática literária contemporânea, que se relaciona a exacerbação

da subjetividade, aspecto presente tanto na superexposição quanto no interesse pela intimidade do próximo, culminando, assim, em uma reconfiguração dos espaços públicos e privados. Segundo Viegas, nas autoficções,

[...] o sujeito se cria ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de auto-imagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um “pacto autobiográfico”, um “pacto fantasmático”, cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens (VIEGAS, 2007, p. 22)

A também pesquisadora Eurídice Figueiredo defende que a contemporaneidade presencia o surgimento de novas práticas da escrita de si, fragmentadas, dispersas e contraditórias, em que o “eu” que ali se expressa não se reconhece fixado a nenhuma instância narrativa. Para a pesquisadora, a autoficção, nestes novos formatos inovadores, ocupa o lugar do romance autobiográfico que, “tradicionalmente, foi considerado um filho bastardo, um híbrido, que quase sempre mereceu o desprezo da contemporaneidade” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91). Assim, a partir de um jogo espetacular, a autoficção caracteriza-se pela duplicidade assumida pelo escritor que se expõe, em um espelhamento, como se a ficção fizesse parte de sua vida, embaralhando as categorias paradoxais: o referencial e o ficcional.

Evando Nascimento (2010), outro importante estudioso das escritas de si, a partir dos estudos de Doubrovsky, acredita que *o eu não passa de uma ficção do outro*, que o eu apenas existe porque um outro lhe deu existência, assim, utiliza o neologismo *alterficção*, o invés de autoficção, para ratificar que tudo que vem do outro, a ele retorna. É nesta perspectiva que, segundo o autor, a *alterficção* refere-se a uma ficção de interlúdio, “um lugar intervalar onde o eu se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede” (NASCIMENTO, 2010, p. 71). Assim, Nascimento defende que a *alterficção* refere-se “a ficção de si como um outro, francamente alterado, e do outro como uma parte essencial de mim”.

Para Nascimento, a força da autoficção é a ausência de compromisso com a verdade autobiográfica - a qual não promete, tampouco com a ficção - com a qual rompe. Deste modo, a autoficção, por possibilitar a coincidência entre os nomes e as biografias do narrador, autor e personagem, cria um impasse entre a referencialidade, e a ficcionalidade. Nesta perspectiva, “o literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão

simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira” (NASCIMENTO, 2010, p. 74).

É justamente esse desprendimento simultâneo tanto com a verdade factual, quanto com ficção tradicional que instiga o interesse na escrita autoficcional (ou *alterficcional*). Nesta perspectiva, Nascimento defende que por isso não devemos reduzi-la a um novo gênero, uma vez que seu interesse reside em romper os limites daqueles com quais aparentemente se tangencia, sem, de fato, pertencer a nenhum deles, transitando entre um lado e outro e confundindo o leitor através dos mecanismos linguísticos empregados na construção da narrativa. Assim, Nascimento (2010, p. 74) defende que “a autoficção põe em causa a generalidade do gênero, sua convencionalidade, correndo decerto risco de cair em novas armadilhas”.

Para Nascimento, se a autoficção vier a designar um novo gênero, não restará nenhum interesse especial em sua prática, pois a modernidade constantemente inventa e destrói gêneros. O autor, retornando aos estudos de Foucault em *As palavras e as coisas*, ratifica que é impossível viver sem gêneros, sejam literários, discursivos ou sexuais; no entanto, aprisionar-se a um gênero específico asfixia e delimita o pensamento. Assim, por não encaixar-se em gênero específico, a autoficção encontra o seu maior proveito, justamente por afrontar as definições de gênero predefinidas, além de marcas genéricas e generalizantes. Acerca deste não pertencimento da autoficção a um gênero específico, Nascimento (2010, p. 77) comenta:

O que há de verdadeiramente ficcional num romance ou num conto é menos a definição do gênero ficção como oposto à realidade, como mera ilusão, portanto, do que como impossibilidade de discernir os limites entre ficção e realidade. O fictício do ficcional reside na impossibilidade do limite absoluto, e não na natureza dos territórios demarcados (ficção X realidade). *A ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros*. Essa é a instável novidade da autoficção, não a identificação simplista entre narrador e autor.

A autoficção, deste modo, é um termo surge para evidenciar que todo discurso, mesmo aqueles mais neutros, possui marcas, concomitantemente verdadeiras e fictícias, do sujeito que o concebe. É nesta perspectiva que Nascimento defende que a autoficção só pode ser compreendida dentro de uma esfera pragmática discursiva, não delimitada dentro de uma ontologia tradicional dos gêneros. O que mais importa é o que podemos fazer com a autoficção, não exatamente o que ela é. Para o autor, “a autoficção não será jamais um gênero literário consensual, mas sempre um dispositivo que nos

libera a reinventar a mediocridade de nossas vidas, segundo a modulação que eventual e momentaneamente nos interessa” (NASCIMENTO, 2010, p. 79).

Luciana Hidalgo também acredita que a autoficção possibilita o deslocamento do escritor entre os limites do real e do ficcional. Em *Autoficção brasileira: influências francesas e indefinições teóricas*, artigo publicado em 2013, a autora comenta sobre a complexidade do tema, além da inexatidão que seu conceito envolve. Segundo a autora, a autoficção é “flutuante entre a prática criativa dos autores e o olhar científico dos teóricos, entre a leitura referencial e a leitura ficcional, o eu real e o eu fictício; a complexidade do neologismo não permite unanimidade” (HIDALGO, 2013, p.02).

A autora também parte para análises de obras como *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago, e *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, que assumem suas obras como autoficcionais, embora com práticas distintas: enquanto Santiago fragmenta-se em diversos personagens, Levy utiliza-se da primeira pessoa, sem atribuir sua identidade à personagem do romance. Os dois autores colocam como pauta das narrativas, suas experiências particulares. Assim, escrevem autoficção indo de encontro a máxima doubrovskyana de que o autor, narrador e personagem devem, obrigatoriamente, assumir uma identidade onomástica na narrativa. Neste viés, Hidalgo constata as múltiplas possibilidades criadas pela autoficção, tanto de leitura, quanto de criação, aspecto que atrai cada vez mais autores e pesquisadores.

Ampliando a discussão o gênero autoficcional, Hidalgo (2013) comenta acerca das questões éticas que envolvem a autoficção. Segundo a autora, os autores, ao exporem questões íntimas, acabam violando a privacidade de seus cônjuges, parentes e amantes, aspecto que levanta questões acerca da ética literária e que, de certa forma, também servem para alavancar a venda de certas obras. Hidalgo (2013, s.n) afirma que expor questões domésticas pode render bons livros, “desde que apresentem qualidade literária suficiente para diluir o tom lavagem-de-roupa-suja. Num mundo cada vez mais rendido à rasa cultura da celebridade e à figura do escritor midiático, a autoficção tem tudo para ser o grande gênero literário do século”.

Perrone-Moisés (2016) também comenta acerca das questões éticas levantadas pela escrita autoficcional. É impossível narrar a sua história sem,

mesmo que indiretamente, incluir outras pessoas. O autor da autoficção não se importa com a superexposição, no entanto as pessoas retratadas em suas obras podem sentir constrangidas ou ofendidas e, em casos extremos, podem recorrer à Justiça. Na França, algumas personagens de autoficções podem ser reconhecidas facilmente, o que acarretou grandes processos judiciais, inclusive a Doubrovsky, criador do neologismo. De acordo com Perrone-Moisés, a legislação francesa, nestes casos, apoiou-se em dois princípios contraditórios: o direito à privacidade e o direito à livre expressão, julgando assim, qual destes direitos foi o mais prejudicado. Segundo a autora (2016, p. 209), os juízes assumem uma função de críticos literários, uma vez que “entram aí, necessariamente, julgamentos da obra em questão. Até que ponto ela é ficção, portanto literatura? Se a obra é reconhecida como literária, prevalece o direito à livre expressão”.

Toda essa vasta discussão em torno do que seja autoficção e dos textos literários que a sustentam pode nos levar a diversos caminhos. Assim, mesmo reconhecendo a fragilidade de qualquer limitação teórica, optamos aqui por compreender a autoficção enquanto um texto fronteiro entre o ficcional e o referencial, que embaralha as categorias de autobiografia e ficção. A autoficção, desta forma, insere-se em um entre-lugar, marcado pela incerteza e por uma escrita subjetiva, que mesmo trazendo em seu bojo aspectos referenciais, ficcionaliza-os a partir do momento em que os escreve, reconfigurando o real.

Compreendemos que a prática autoficcional possibilita um enfoque maior ao autor que, ao construir uma fabulação de si, coloca-se no centro de sua produção, não como detentor de toda verdade da obra, mas sim como um novo sujeito que se reconstrói no momento de sua escrita. Assim, não poderíamos, em uma obra autoficcional, apagar ou desvincular daquele que a escreve. É nesta perspectiva que acreditamos que a autoficção possibilita um retorno do autor, indo de encontro ao postulado pelos formalistas e estruturalistas russos, anos antes. Assim, o autor reconfigura-se, aparecendo, novamente, como um importante elemento do texto narrativo e, a partir da escrita autoficcional, retorna a cena contemporânea a partir de um ato performático, aspectos que estudaremos no capítulo a seguir.

3 DA MORTE À PERFORMANCE: A RECONFIGURAÇÃO DO AUTOR

No cenário da ficção brasileira, percebemos uma significativa proliferação das escritas em primeira pessoa, aspecto que aponta para uma mudança de paradigma no que se refere à figura extratextual do autor.

A noção de autor passou por momentos distintos ao longo da história, sendo construída culturalmente. Enquanto na contemporaneidade vivemos um momento em que o autor é parte fundamental da sua obra, tornando-se inclusive um ícone midiático, na Antiguidade até meados da Idade Média, por exemplo, não havia uma preocupação em estabelecer a autoria de uma obra. As histórias produzidas não eram assinadas por seus autores, passando por um processo contínuo de criação, que permitia que conteúdos fossem incluídos, retirados ou modificados em qualquer parte do ato narrativo, no momento de sua reprodução. Naquele período, a autenticidade e o valor das histórias relacionavam-se a sua tradição, sem a preocupação de que estas fossem assinadas por um autor.

Este cenário modifica-se somente a partir do Renascimento, quando o homem passa a se reconhecer como indivíduo. Neste ínterim, surgem também os primeiros indícios da propriedade privada, na qual também se inseriam os discursos que, a partir de então, poderiam ser passíveis de punições. Segundo Foucault (2002), em sua origem, o discurso não era considerado como um bem ou um produto. Essencialmente, era um ato – dicotomicamente classificado em sagrado ou profano, tornando-se, posteriormente, um bem preso em um circuito de propriedades. Assim, o autor surge como uma categoria de invenção histórica, oriunda do momento no qual irrompem as noções de burguesia, capitalismo, propriedade privada e lucro. E, por consequência, a individualidade.

A noção de autor constitui o momento forte de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (FOUCAULT, 2002, p. 33).

Nesse contexto de apropriação de valores, conhecimentos e objetos, a noção de propriedade privada, fruto do capitalismo, transforma o autor em um sujeito proprietário que possui o livro como seu artefato; em um nome

produzido em um momento histórico em que não há mais espaço para o anonimato, uma vez que passa a possuir direitos autorais sobre a sua produção.

Em *O que é um autor? Revisão de uma genealogia* (2014), o historiador Roger Chartier vai de encontro à cronologia apresentada por Foucault. Chartier acredita que nascimento do autor trata-se do resultado de um processo oriundo do Antigo Regime. A emergência da propriedade literária deve ser remontada, assim, ao começo do século XVIII, sendo atribuída a um direito já existente e consolidado desde o século XVI: o privilégio dos livreiros europeus de reproduzir e comercializar um texto que fora adquirido junto a um determinado escritor.

Em seu livro, Chartier (2014) relembra o Estatuto da Rainha Ana. Em 1709, após votação do Parlamento inglês, houve uma alteração das práticas de publicações de textos na Inglaterra, estremecendo assim o monopólio da propriedade literária dos livreiros, os quais, diante desta ameaça, conceberam ao *copyright* — o direito de propriedade sobre a sua obra.

Tal prática fora ancorada em dois argumentos: o primeiro, de ordem filosófica “segundo o qual todo homem deve gozar do direito natural de ser proprietário dos frutos de seu trabalho”; e o segundo, de ordem estética, “segundo qual se deve defender a propriedade do autor sobre os seus textos, em função de sua originalidade e da singularidade de sua produção, seu gênio criador” (CHARTIER, 2014, p. 14).

A partir deste fato, os livreiros reclamaram a atribuição da propriedade literária àquele que escreve — o escritor, que deveria ter o direito a se dispor do fruto de seu trabalho, podendo vender, ou transferir aos demais, tal direito sobre o seu texto e suas futuras reproduções.

Desta forma, Chartier (2014) constata o paradoxo fundamental da emergência do sistema jurídico em que se instaura a figura do autor moderno:

De um lado, sustentavam-se valores burgueses que advogam o direito comum, indistinto e natural a todos os indivíduos e suas produções; de outro, essa sustentação em valores burgueses teve por objetivo a defesa e perpetuação de velhos privilégios, aristocráticos e tradicionais, próprios do Antigo Regime (CHARTIER, 2014, p. 14).

Independente da sua “origem”, o autor é um dos pontos mais controvertidos dos estudos literários. Segundo Compagnon (2014), podemos dividir a relação entre o texto e seu autor em duas correntes distintas: a antiga

— que identificava o sentido da obra à intenção do autor; e a moderna — que defende o “apagamento do autor” e a interpretação literária como descrição, apenas, das significações da obra defendida pelo Formalismo Russo, o *New Critics* americano e o Estruturalismo francês.

Com a potencialização da cultura midiática, no entanto, a figura do autor ultrapassa as duas correntes apontadas por Compagnon, aparecendo agora como um personagem do espaço público, que possui imagem vinculada em diferentes esferas comunicativas. Para ilustrar esse processo, faremos um percurso teórico apresentando alguns estudos estruturalistas que defendem o apagamento dessa categoria e, na sequência, a *guinada subjetiva*, expressão de Beatriz Sarlo, que possibilitou o retorno do autor na cena contemporânea.

3. 1 O apagar daquele que escreve: a morte do autor

O anonimato literário não nos é suportável.
(Michel Foucault)

Em meados dos anos 20, a figura autoral passa a ser descentralizada. Com intuito de evitar os estudos geneticistas da literatura e sacralização do autor – como aquele que é a origem e a explicação de toda a obra – o Formalismo Russo propõe a autonomia do texto literário, que seria, então, um objeto autônomo de investigação. Os formalistas defendiam a necessidade de desprezar os fatores extrínsecos ao texto, delimitando-se ao estudo intrínseco da obra literária.

Associado ao Formalismo Russo, o Estruturalismo também despreza as informações extratextuais do texto literário. Considera que o autor é o passado do livro e uma vez que este é escrito no presente, no momento em que nasce o escritor e o seu texto, a existência de quem escreve não deve ocupar um espaço de maior importância. Assim, tanto os estruturalistas quanto os formalistas defendiam a exclusão da figura autoral, detendo-se ao texto, exclusivamente. O autor, desta forma, permaneceria distante dos estudos literários, aspecto que, segundo Compagnon (2014), asseguraria a independência desses estudos em relação à história e à psicologia, por exemplo, uma vez que a figura autoral representava o humanismo e o individualismo que a teoria literária tentava eliminar.

O Estruturalismo encontra o auge da sua expressão em dois textos que tornaram-se pilares desse movimento: *A morte do autor* (2004), de Roland

Barthes e *O que é um autor?* (2002), de Michael Foucault. Para os estruturalistas, o autor, ao construir a sua obra, aceita o seu próprio desaparecer, uma vez que somente a obra, através da linguagem nela empregada, é capaz de falar. Sob a ótica estruturalista, o autor não faz parte da estrutura linguística que compõe a obra, ficando à margem dos estudos literários, o que justificaria então o desaparecimento do autor na literatura.

Barthes, em *A morte do autor* (2004), nos apresenta a dificuldade em se precisar da quem é a voz que escreve, uma vez que a escrita é a destruição de toda origem e de toda voz, onde se perde toda a identidade, iniciando-se, pelo corpo daquele que a escreve. Sendo assim, seria linguagem responsável pela fala não o autor. Segundo Barthes (2004, p. 60), “o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa, e esse sujeito fora da enunciação que o define, basta ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la”, ou seja, no momento em que o sujeito assume a linguagem, ele apenas se apodera de algo que já fora reproduzido anteriormente.

Com o afastamento do autor, não teríamos como atribuir uma identidade textual à obra. Essa perspectiva torna-se, então, responsável por transformar, radicalmente, os textos modernos: enquanto antigamente o autor era responsável por explicar e dar sentido a sua obra — “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e a mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança” (BARTHES, p. 63, 2004) —, essa relação passa a se apresentar a partir de outros textos, uma vez que “o escritor moderno nasce ao mesmo tempo em que o seu texto [...] não é, de modo algum, o sujeito de que o seu livro seria o predicado, não existe outro tempo além do da enunciação, e todo texto escrito é eternamente ‘aqui’ e ‘agora’” (BARTHES, 2004, p. 61, grifos do autor), excluindo, assim, uma relação de antecedência.

Desta forma, afastando-se a ideia de que texto é produzido com um único sentido dado pelo “Autor-Deus”, e aproximando-se do pensamento de que este é um “um espaço exato em que todos se inscrevem, sem nenhuma perda” (BARTHES, 2004, p. 63), aumenta-se o poder do leitor — “alguém que tem reunido num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 2004, p. 63), cabendo a ele dar as possíveis significações do texto

literário. O leitor torna-se assim, a instância articuladora do texto, “cuja existência restringe-se ao ato de leitura e ao ato de produção textual, embora não tenha história e nem seja uma pessoa, ele tem várias histórias no sentido de ser o responsável pelas diferentes maneiras de ler um texto” (CAVALHEIRO, 2008, p. 72).

Anos depois, em *O prazer do texto* (1989), Barthes retoma suas postulações sobre a questão do texto e do escritor. Neste ensaio, Barthes não descarta a possibilidade de um retorno do autor, mas assegura que este será de uma forma distinta: não mais como um ser unitário, mas sim em termos plurais. Assim, o leitor precisará reconhecer a voz com a qual ele irá se apegar durante a leitura da obra.

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no “tagarelar”). (BARTHES, 1989, p. 37).

Assim, não haveria necessidade de falar sobre o autor no momento da leitura/estudo de uma obra, uma vez que este não passaria de um ser de papel. Barthes, entretanto, admitira a presença do autor em entrevistas de periódicos, manuais de obras literárias e em outras expressões literárias. Seu receio centrava-se não em, de fato, alijar a figura autoral, mas sim impedir que lhe fosse dado o fim último da obra literária.

Bakhtin, no ensaio *O autor e a personagem* (2003), destaca que um dos principais equívocos dos trabalhos históricos-literários consistia em extrair um possível material biográfico das obras, relevando “coincidências” entre as vidas dos personagens e do autor. Apesar das tentativas em dissociar as noções entre autor biográfico e a intenção do autor, a figura autoral nunca deixou de ser associada à noção de obra. Assim, o teórico nos alerta sobre uma constante confusão entre o *autor-criador*, elemento constituinte da obra, e *autor-pessoa*, componente da vida pessoal.

Para Bakhtin, o *autor-criador* faz parte do objeto estético como aquele que lhe dá forma, sendo “a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem”. Além disso, ratifica que

o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem; [...] o autor cria, mas vê em sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa

criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado (BAKHTIN, 2003, p. 5).

Sendo assim, esse excedente de visão dá ao *autor-criador* o princípio de acabamento ao objeto estético, baseando-se em uma relação de *exotopia* — uma consciência fora de outra consciência que, segundo Tezza (2001), refere-se a uma consciência que vê a outra como um todo acabado, aspecto que não consegue fazer consigo mesma. Tal atividade estética se dá quando o *autor-criador* é capaz de retornar a si mesmo para então, dar acabamento ao outro, a partir de seu excedente de visão.

O apagamento dessa categoria, no entanto, não é simples. Para Foucault (1992), a morte do autor é concepção de que esse é apenas um vocábulo criado para produzir efeitos demarcados, para exercer uma determinada função. Uma invenção histórica, não um sujeito absoluto, que é “característica do modo de existência, de circulação e de alguns discursos no interior de uma sociedade”.

Em *O que é um autor?* Foucault (2002, p. 34) reflete acerca da “relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência”. Em sua análise, apresenta uma regra iminente da escrita contemporânea, que a domina enquanto prática, exemplificando-a a partir de dois temas: *o tema da expressão* e *o tema da morte*. Foucault acredita que, no que tange a expressão, a escrita refere-se somente a si própria, não importando assim quem escreve, já que a obra se bastaria por si mesma; um espaço no qual o sujeito da escrita está sempre a desaparecer. No que diz respeito à morte, Foucault faz uma relação entre a escrita e as epopeias gregas que se destinavam a perpetuar a imortalidade do herói; e entre a escrita e as narrativas árabes, que tinham como pretexto adiar a morte, tal como em Xerazade.

Na cultura moderna, no entanto, temos uma inversão da relação entre a escrita e a imortalidade. Para Foucault (2002, p. 34), a escrita está ligada ao sacrifício da vida do escritor, ao apagamento necessário dos caracteres individuais do sujeito que escreve, uma vez que “a marca do escritor já não é mais que a singularidade de sua ausência”.

Paralelo a isto, Foucault propõe uma retomada do caráter absoluto e fundador do sujeito autor – categoria que sustenta os conceitos de obra e de unidade –, reconhecendo que a lacuna deixada por esse afastamento

precisaria ser preenchida, sugerindo assim, uma *função autor* que viria a caracterizar o modo de circulação e funcionamento dos discursos, nas diversas sociedades em que estes ocorrem.

Foucault (1992) enumera quatro particularidades da *função autor*: 1) a função de propriedade, que remete à possibilidade de punição daquele que o escreve; 2) a genealogia do texto, uma vez que é necessário saber quem o escreveu para atribuir determinado valor ao texto literário; 3) a construção de um outro ser chamado *autor*, a partir de projeto em que se originaria a escrita e que se finda ao término dela; 4) a criação de um alter-ego, uma vez que não poderíamos acreditar que as referências utilizadas na narrativas são, de fato, daquele que escreve.

A escritura, assim, seria um espaço no qual o sujeito que escreve desaparece, cuja marca se dá apenas na singularidade da sua ausência. A partir dessas postulações, Agamben, em *O autor como gesto* (2007), traz reflexões sobre a ausência/presença do autor no texto literário. Assim como Foucault, parte da célebre frase de Beckett: “o que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”. Agamben acredita que se alguém anônimo e sem rosto proferiu tal enunciado, este alguém é importante uma vez que, sem a sua presença, a tese não poderia ser formulada. Assim, o mesmo gesto que nega a sua relevância, afirma a necessidade daquele que fala.

Para Agamben (2007), o autor não precede as obras, mas sim, está presente nela através, apenas, dos processos de subjetivação que a constituem e dos dispositivos que a inscrevem. Desta forma,

a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela (AGAMBEN, 2007, p. 58).

Agamben chama de gesto aquilo que continua oculto em cada ato de expressão. A partir desta perspectiva, afirma que o autor está presente no texto apenas como um gesto e possibilita a sua expressão ao mesmo tempo em que instala um vazio central. Desta forma, a interpretação se dá a partir do gesto em o autor e o leitor se colocam em jogo, embora o primeiro estabeleça um limite para o qual nenhuma interpretação é capaz de ir.

A figura do autor descrita por Agamben apresenta-se como um protagonista de sua própria ficção, seja ela escrita, cinematográfica ou a partir

de redes sociais. Apesar do ideal foucaultiano de 'ignorar aquele quem fala', a figura autoral nunca deixou de ser associada à noção de obra. Partindo desta perspectiva, seria possível, então, hoje, no seio de uma sociedade midiática, desprezar todos os signos extratextuais e fazer uma leitura essencialmente textual da obra literária? Seria possível destruir, então, a identidade do corpo daquele que escreve?

3.2 O retorno do autor na cena contemporânea

O escritor original, enquanto não está morto, é sempre escandaloso. (Simone de Beauvoir)

Para os estruturalistas, o autor, ao construir a sua obra, aceita o seu próprio desaparecer, uma vez que somente a obra, através da linguagem nela empregada, é capaz de falar. Sob essa ótica estruturalista, o autor não faz parte da estrutura linguística que compõe a obra, ficando à margem dos estudos literários, o que justificaria então o desaparecimento do autor na literatura.

O apagamento dessa categoria, mesmo para os estruturalistas, no entanto, não é simples. Foucault, ao reconhecer a dificuldade desse desaparecimento, propõe as diversas nuances da *função-autor* enquanto substituta. Barthes, mesmo defendendo o apagamento de sua figura do autor, reconhece que "o autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra" (BARTHES, 2004, p. 66). Nota-se assim, que a maior preocupação dos estruturalistas não era excluir a figura do autor da cena literária, mas impedir que ele fosse interpretado como a palavra final do texto. Ao ignorar uma leitura geneticista da obra, dava-se a necessária autonomia para a análise textual.

A problematização acerca da noção de autor e sua influência na obra literária ganha espaço na literatura contemporânea. No cenário brasileiro, autores como Cristovão Tezza, Silviano Santiago, Bernardo Carvalho e Ricardo Lísias trazem à voga narrativas que embaralham as categorias de ficção e de realidade, nas quais há um traço marcante de *presentificação*, nas palavras de Beatriz Resende, visível em seus processos criativos. De acordo com Schollhammer (2011, p. 13), nos escritores da geração mais recente, "há

certamente uma preocupação pela criação da sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a ficção do momento, quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa”.

Nesse sentido, anular o corpo daquele que escreve, como nos propôs Barthes, se torna uma grande problemática ao nos voltarmos para a literatura contemporânea, em que há uma transgressão da figura autoral. Em *Divórcio* (2013), *corpus* da nossa pesquisa, temos um nítido exemplo dessa *presentificação* do autor na obra literária. Com uma identidade onomástica entre escritor-narrador-personagem, Lísias utiliza-se de sua imagem em redes sociais, fotos de infância, possíveis e-mails e um aparato performativo para construir sua autoficção.

Phillipe Lejeune, em *A imagem do autor na mídia* (2014), faz uma retrospectiva histórica sobre o espaço ocupado pela categoria autor. Inicialmente, os textos literários eram os responsáveis por incitar no leitor o desejo de conhecer, de buscar informações sobre aquele que escreve. A pessoa do autor não era conhecida do grande público e seu contato com os leitores não ultrapassava as páginas dos livros, o que lhe dava um certo ar de sacralidade. Para sanar o vazio de informações, visto que os periódicos forneciam poucas ilustrações e fotos do autor, os leitores recorriam a biografias canônicas, no intuito de aproximarem-se daqueles pelos quais tinham admiração.

Como satisfazer o desejo carismático, inspirado pelo autor, de conhecer e entrar em contato? Antigamente, para preencher essa falta engrenada pelo escrito, ficava-se reduzido a recorrer a outros escritos, de gênero um pouco diferentes [...]. Quanto a ver ou ouvir o próprio autor, nem se pensava nisso, a menos que o acaso permitisse ou que se escrevesse ao autor solicitando um encontro, para tentar uma relação pessoal que provocasse um curto-circuito com no texto impresso (LEJEUNE, 2014d, p. 226).

A partir do século XX, com a potencialização da cultura midiática, outras formas não canônicas passam a servir de aproximação entre o leitor e o escritor. A constante participação midiática dos autores traz um efeito contrário aquele primeiramente estabelecido; se anteriormente era o livro que incitava o desejo de aproximar-se do autor, na atualidade, muitas vezes, há uma subversão dessa lógica fetichista: a performance do autor, enquanto sujeito midiático-literário, é capaz de despertar o interesse do leitor em suas produções.

Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda restar algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito (LEJEUNE, 2014d, p. 227-228).

Nesse ínterim, com a sua constante presença na mídia, torna-se difícil ignorar a presença do autor, crescendo assim, o interesse pela figura autoral. Segundo Viegas (2007), assistimos, hoje, a um retorno do autor, mas não trazendo a voga os receios estruturalistas de torná-lo o centro do texto e explicação única e última de sua obra, mas sim como uma figura midiática, como um personagem do espaço público. Anos antes, a imagem dos escritores não alcançava o grande público, no entanto, hoje, “ao lermos um texto, não temos apenas o nome autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão e na internet” (VIEGAS, 2007, p. 18), aspecto que nos comprova a existência de uma figura autoral e nos distancia da concepção barthesiana de autor enquanto um ser de papel.

Além disso, o escritor contemporâneo tem um papel ativo no cenário editorial, uma vez que o autor “deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que antes, era o texto que despertava o desejo de se aproximar dele” (LEJEUNE, 2014, p. 227). Além de assumir a autoria dos textos que escreve e promovê-lo em diversas esferas sociais – feiras literárias, programas de televisão, canais na internet e redes sociais – alguns escritores adentram, ainda, em sua própria trama, enquanto personagens e matéria de sua ficção.

Para Viegas (2007, p. 15), a discussão em torno da figura autoral na contemporaneidade passa por um “exame da teorização contemporânea do sujeito”. Um dos motores da formação do sujeito moderno foram as diversas modificações da escrita de si, que também coloca em voga questões sobre relatos autobiográficos e autoria, aspectos que culminaram em uma maior atenção em torno da pessoa do escritor.

A atenção em torno da pessoa do escritor cresceu, e a figura espetacular do autor tanto quanto o objeto livro ganharam maior espaço na mídia — o que não coincide com o ganho de leitores efetivos; tornou-se chique ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia antes mesmo de publicar o seu primeiro livro. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 19).

Além da notoriedade adquirida pelo autor, no horizonte midiático da cultura contemporânea surgem novas expressões que derivam dos canônicos gêneros autobiográficos. O seu avanço trouxe uma maior visibilidade do privado que reflete em um maior interesse pelo alheio, pela intimidade; aspecto

que trouxe um recrudescimento de *reality shows*, *blogs* e demais redes sociais, além de influenciar proliferação de publicações como autobiografias, entrevistas, cartas e memórias editadas.

O homem contemporâneo fascina-se com o vislumbre da intimidade alheia, aspecto que faz com que a visibilidade do íntimo se apresente como um dos principais registros da cena contemporânea, criando um espaço de “indecidibilidade entre o público e o privado” (VIEGAS, 2007 p.16). Com uma característica fortemente imagética, marcada pelo *vouyeurismo*, em que se rompe as barreiras do público e do privado, estamos inseridos em “uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico” (KLINGER, 2012, p. 15).

Com o objetivo de compreender o arranjo dessas ocorrências próprias da nossa época, Arfuch (2002) formula o termo “espaço biográfico” com o intuito de investigar como os gêneros literários canônicos se relacionam com os gêneros discursivos contemporâneos. No espaço biográfico contemporâneo, há um crescimento da narrativa vivencial, contemplando diversos registros de lógicas midiáticas, literárias e acadêmicas, no qual a significação não se limita aos múltiplos relatos autobiográficos, mas a uma constante apresentação biográfica desta multiplicidade de relatos, aspecto que assegura uma maior relevância ao biográfico-vivencial nos gêneros discursivos contemporâneos.

Neste universo indecível entre o que seria real e ficcional, há um suplemento de sentido nas vidas reais que a literatura, a televisão, o cinema, a internet e os demais mecanismos midiáticos se empenham em divulgar. Há modelos sociais em que o espaço biográfico tende-se a desdobrar, delineados a partir de um forte traço midiático que nos leva a uma identificação, seja pela presença ou pela ausência de determinadas especificidades, identificação esta que se dá em virtude de um certo olhar no outro. Proliferam-se, assim, fórmulas de autenticidade, de obsessão do vivido e o mito do personagem real.

Em *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2016), Sibília explana sobre o crescente interesse da sociedade do espetáculo pela intimidade alheia, resultando em fenômeno da espetacularização da vida privada não só de famosos, mas também de desconhecidos, tanto através das

novas mídias quanto a partir de biografias, cartas editadas, autoficções e blogs na Internet — nas quais a exaltação da própria vida e o interesse pela de outrem se transforma em um objetivo de especulação do capital.

A autora analisa esse momento de superposição do autor em relação a sua obra, apresentando três possíveis justificativas para esse evento. A primeira relaciona-se a separação das concepções entre artista e artesão, perspectiva que torna o processo em si mais relevante do que a obra acabada. O segundo argumento está pautado na valorização do “novo” no viés artístico, uma vez que a mídia exalta sempre outra novidade instantânea. Por fim, e mais importante, Sibilia apresenta como justificativa a delimitação daquele que é artista e daquilo que pode ser considerado arte por parte da mídia. Aspectos estes que contribuem para transformar o autor em uma celebridade (que chama atenção para si e para sua privacidade) e a sua obra, em um verniz artístico.

A busca da sociedade pelo íntimo, pelo privado, pelos “efeitos do real”, torna ainda mais tênue a linha que separa ficção da realidade, estreitada a partir da “ficcionalização do real na mídia, bem como a gradativa naturalização do realismo na ficção” (SIBILIA, 2016, p.196). A espetacularização da intimidade, aqui, não limita-se a um conjunto de imagens, mas expande-se para a construção de uma relação social. As redes sociais, por exemplo, aparecem como principal cenário de espetacularização. Cria-se uma personalidade que se legitima a partir de seus *posts* compartilhados na tela, na qual pessoas comuns tornam-se autores de sua própria ficção.

Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. É isso que se procura fazer ao performar a própria *extimidade* nas telas cada vez mais onipresentes e interconectadas (SIBILIA, 2016, p.249, grifos da autora).

Assim, quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada com recursos midiáticos, mais procura-se uma experiência autêntica e não encenada. Ao longo da era moderna, a arte imitava a vida (será que a vida também imitava a arte?), no entanto, a crescente ficcionalização do real na mídia contribui, de forma significativa, para mudanças no contorno da realidade, proliferando narrativas que retratam *a vida como ela é*. “As narrativas de ficção parecem ter perdido boa parte de sua hegemonia inspiradora para a autoconstrução de

leitores e espectadores, com uma crescente primazia de seu suposto contrário: o real — ou, mais precisamente, a *não-ficção*” (SIBILIA, 2016, p.249).

A partir dessa perspectiva, o autor que retorna a cena contemporânea não é aquela figura sacrossanta do texto, que fora excluído por Barthes e Foucault, mas um autor que participa de sua própria criação como escritor, personagem e promotor de seu texto, sem, no entanto, deter a verdade sobre ele; “um autor que retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, como forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real” (KLINGER, 2012, p 46), para o qual já não cabe mais o pacto autobiográfico postulado por Lejeune.

Na crítica contemporânea, fala-se muito de um “retorno do autor”, e há claramente, na literatura e na própria crítica contemporânea, uma acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real. Nesse movimento, são revalorizadas as estratégias autobiográficas [...] Nessa renovada aposta na tática da autobiografia, dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr e que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 106-107).

A essa tendência literária contemporânea, vários teóricos denominam de *autoficção* que optamos, aqui, por compreender como um texto fronteiro entre o ficcional e o referencial, que embaralha as categorias de autobiografia e ficção; marcado pela incerteza e por uma escrita subjetiva, que mesmo trazendo em seu bojo aspectos referenciais, ficcionaliza-os a partir do momento em que os escreve.

Considerando a escrita autoficcional como uma representante da pós-modernidade, marcada por um cenário de ambigüidades, fragmentação e incertezas, a autoficção estaria na encruzilhada entre o exibicionismo típico da cultura midiática e o retorno do autor, aspecto esse não somente literário, mas também epistemológico, relacionado à crítica filosófica do sujeito, uma vez que “problematiza a relação entre as noções de real (referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta” (KLINGER, 2012, p.40). O retorno do autor, assim coincide com o retorno do real que apresenta a partir de um efeito performático. Desta forma, “o ofeito de tempo real produzido [...] se revela como a função de um desejo — uma *fome de real*” (KLINGER, 2012, p.45).

A autoficção refere-se a um discurso que não se relaciona com o extratextual, como no caso da autobiografia, mas que, no entanto, também não está completamente desvinculado dele, participando, assim, “da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão” (KLINGER, 2012, p.56), estabelecendo-se, entre a autobiografia e a ficção; e apontando para possíveis experiências da escrita de si, nas quais o ficcional tem possibilidade de entrar a qualquer momento, reinserindo a figura do autor na cena contemporânea.

Desta forma, no momento em que o autor reconfigura o real, não somente em seu texto, enquanto escritor, personagem e narrador deste, mas também em signos extratextuais, como em feiras, entrevistas e canais da internet, ele embaralha as noções de ficção e realidade para além do texto, assume um caráter performático que faz parte da sua produção. As conexões feitas entre a vida daquele que escreve e a sua obra servem para construir um mito — que não se aproxima da *verdade*, mas no entanto, também não se afasta dela.

Se anteriormente, Barthes defendia que o escritor moderno surgia no momento da escrita do seu texto, podemos, em analogia, inferir que, agora, é a representação da *realidade* que se ergue no momento da construção do discurso, na elaboração do texto autoficcional. A *verdade* ali exposta não é prévia, não é *real*. O autor constrói o texto, e também a si mesmo, a partir de uma performance, a partir de

uma exibição de fragmentos do mundo, que abordam um processo de movimento ao desestabilizar as sólidas posições do autor, personagem e leitor. Essa espécie performativa consegue relativizar a realidade referida pela narrativa na construção de um perspectivismo complexo, que concretiza a situação de exibição e observação ao questionar a realidade representada tal como aparenta espontaneamente (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 110).

A performance autoral, neste ínterim, está imbricada à atuação dos escritores em eventos literários e redes sociais não somente como meio de divulgação de seus trabalhos, mas também como suporte ficcional para suas obras. Tal deslocamento indica um certo trânsito entre a literatura e vida “real” (seria então a realidade nada mais que uma ficção?), de um autor que circula por diversos espaços e torna possível seu diálogo com o público.

O que interessa na autoficção, no entanto, não é a relação do texto com a vida do autor, mas sim a relação do texto como uma forma de criar um

mito do escritor. A encenação do eu autoficcional necessita, no entanto, do substrato referencial, ainda que mesmo este seja um ato performático configurado no texto ou em outras esferas de representação. O autor que se apresenta na narrativa autoficcional, desta forma, assume um duplo estatuto contraditório: “um lugar vazio impossível de garantir a veracidade referencial e simultaneamente um intruso que se assume interlocutor de si, colocando-se abertamente na posição de autor, fingindo-se outros” (AZEVEDO, 2013, p. 151-152). O autor na autoficção inventa uma personalidade e uma existência, mas conserva sua identidade real, representada pelo seu verdadeiro nome, a partir de

um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, através da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semiculto com as sinceridades forjadas que escreve (AZEVEDO, 2013, p. 149).

O contexto autoral, assim, não é um requisito confiável, uma vez que a figura desse autor que retorna na cena contemporânea, nada mais é, do que um ato performático cuidadosamente construído. Esse ato performático se constitui, também, em esferas extratextuais, o que possibilita que essa construção de um outro “eu” se apresente em diversas frentes, tanto em suas aparições públicas — em entrevistas, palestras e feiras de livros —, quanto nas redes sociais.

A ilusão aumenta proporcionalmente com a *impressão de realidade* criada pela mídia [...]. Acredita-se ver o homem ao natural e se esquece que toda e qualquer participação em programas de rádio de televisão implica a construção de um papel ditado pela posição atribuída àquele homem. O papel do autor é pré-construído pela expectativa do público visado [...]. O autor já viu ou ouviu ele próprio o programa e se preparou para fazer boa figura. E cauciona o sistema até mesmo quando consegue ser “natural” (LEJEUNE, 2014, p. 229).

Nota-se uma insistência do presente temporal em muitos autores contemporâneos que reflete uma preocupação pela criação de sua própria presença. Com as novas tecnologias, surgem novas plataformas de visibilidade da escrita, de modo particular, blogs e demais redes sociais, que facilitam a divulgação dos textos e aproximam o leitor do *personagem-autor* e de suas obras, nas quais “os efeitos de presença se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada pela linguagem [...] e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 14).

É neste cenário que Ricardo Lísias cria um projeto midiático-literário que perpassa todas as suas obras. O autor, além de figura constante em palestras e programas de televisão, utiliza as redes sociais para performartizar sua figura enquanto escritor e personagem de sua própria ficção. Dentre sua produção literária, mais 14 obras publicadas, escolhemos ilustrar sua performance, inter e extratextual, a partir da autoficção *Divórcio*, em que Lísias é um narrador, autor, personagem, que tenta recuperar a pele após um traumático processo de separação.

4 FAZ PARTE DO MEU SHOW: O PROJETO LITERÁRIO DE RICARDO LÍSIAS

O autor Ricardo Lísias nos apresenta um projeto literário pautado em um estilo de escrita que embaralha as fronteiras entre o referencial e o ficcional. Embora afirme em diversas entrevistas desconhecer ou não possuir interesse pela prática autoficcional, utilizou o termo “autoficção” diversas vezes em suas produções – inclusive produzindo um conto com esse título –, aspecto que podemos considerar como um reflexo de sua performance, enquanto um escritor contemporâneo.

Sua escrita apresenta características marcantes, dentre elas, o apelo à referencialidade, construindo narrativas híbridas que mesclam elementos ficcionais e autobiográficos. Por compreendemos que, em *Divórcio* (2013), Lísias atinge o máximo de indefinição interpretativa, optamos por elegê-lo como objeto principal de nossa pesquisa. No entanto, apresentaremos, também, uma breve análise de outras produções literárias que compõem o seu projeto literário.

4.1 A literatura de Ricardo Lísias

Se é verdade ou se menti, não importa: o que vale é a literatura que produzi – desculpem, não resisti. (Ricardo Lísias)

Ricardo Lísias é uma voz inquieta na literatura brasileira contemporânea. Autor de diversos livros, sua produção literária se destaca por romances e contos bem articulados que, em sua maioria, trazem aspectos referenciais entrelaçados a tessitura narrativa, que nos conduz a uma leitura instável e, por vezes, ambígua.

Por se tratar de um escritor atuante e produtivo na cena contemporânea, apresentaremos uma divisão provisória de sua produção, uma vez que qualquer delimitação seria insuficiente e facilmente, ultrapassada. Nesta perspectiva, podemos dividir a produção de Lísias em três momentos distintos, até então. O primeiro tem início em 1999 com o livro *O cobertor de estrelas*, e estende-se até 2009, com a obra *O livro dos Mandarins*. Uma década inicial pautada pela experimentação e por textos com viés social e

político, associada a falas repetitivas e cortadas por anacolutos – aspectos, estes, que podemos observar em quase todas as suas produções.

A partir de 2010, os textos escritos pelo autor trazem uma proposta gráfica artesanal elaborada pelo próprio Lísias, circulam de forma clandestina, enviados por correio comum ou e-mails para alguns apreciadores de literatura, selecionados pelo próprio autor. Segundo Azevedo (2013, p. 90),

há aqui uma aposta clara de reinvenção de estratégias de divulgação e circulação de seus textos, também acompanhada por uma insistência temática que parece desdenhar ou minorar a importância de certas características laboriosamente construídas ao longo de sua produção literária e associadas ao estilo Lísias, pois as plaquetes, apesar de insistirem em elementos formais aqui comentados, apresentam uma guinada subjetiva fundamental, incorporando o próprio Ricardo Lísias, o nome próprio do autor, à cena da construção ficcional.

Assim, Lísias constrói uma unidade estilística que instaura a sua assinatura, um nome-figura do autor, que incorpora um jogo entre ficção e elementos autobiográficos, indo de encontro ao seu projeto literário proposto até então. Azevedo (2013) acredita que a inscrição inicial da assinatura de Lísias se dá a partir de uma guinada subjetiva (expressão de Beatriz Sarlo), aparecendo sutilmente em *O livro dos mandarins* e tornando-se clara nas produções seguintes.

Ricardo persegue a literatura com método e, desde seu livro de estreia, *Cobertor de Estrelas* (Rocco, 1999), vem publicando sistematicamente – contos, novelas, romances –, ensinando língua e literatura e frequentando a lista final dos principais prêmios literários do Brasil, os oficiais (terceiro colocado do Portugal Telecom, em 2006, com *Duas Praças*, lançado pela Globo) e os divertidos, como a Copa de Literatura Brasileira, em 2011, em que seu *O Livro dos Mandarins* (Alfaguara), na decisão, jogou para escanteio *O Filho da Mãe*, do ótimo Bernardo Carvalho (ANDRADE, 2013, s.p.).

O céu dos suicidas (2012) mostra a história de um, também, narrador-personagem chamado Ricardo Lísias, um colecionador de selos que perdeu seu amigo de infância, André, vítima de suicídio. Amargurado, Lísias passa a buscar respostas para a sua vida, o que lhe leva a encarar outros conflitos, tanto psicológicos como sociais. Insere-se no texto a partir da identidade onomástica entre autor/narrador/personagem, mesclando, novamente, fatos autobiográficos e ficção, inserindo-se no seio da prática autoficcional, aspecto que se repete em *Divórcio* (2013).

O Céu dos Suicidas e *Divórcio* são escritos em primeira pessoa, num registro que sugere um programa literário que equivaleria ao da vida passada a limpo na escrita. Longe do anonimato anterior, os protagonistas levam o prenome do autor e sugerem aos desavisados um trabalho de luto catártico, quase sem mediações, reelaborando na

linguagem romanesca duas experiências pessoais traumáticas sentidas como irreparáveis e examinadas sem pudor num ritual de autoexposição máxima: a perda trágica de um amigo próximo, o fim desastroso de uma relação afetiva (ANDRADE, 2013, s.p.).

Como veremos a seguir, em *Divórcio* (2013), trata sobre o fim traumático do seu casamento de quatro meses com uma famosa jornalista de São Paulo. O final do relacionamento ocorreu devido ao encontro acidental do diário da esposa, que o utilizava como uma espécie de confessorário, no qual relatava seus pensamentos depreciativos em relação ao marido, além dos seus casos extraconjugais. Assim como em *O céu dos suicidas*, a prática da escrita contribui para o reestabelecimento do corpo e da memória do personagem.

Marcando uma nova fase de sua produção, o autor lança *Delegado Tobias* (2016), um e-book definido por Lísias como um folhetim, a sistemática de divulgação seguiu um processo diferente. Dividido em cinco tomos, Lísias utilizou recursos gráficos que complementaram os aspectos textuais, incluindo recortes de jornais, reproduções de conversas via e-mail e facebook. Estes elementos contribuem para a construção de um efeito de referencialidade, tal como poderemos observar a seguir, na análise de *Divórcio*. Nessa nova fase, o autor não mais aparece com uma identidade onomástica com o narrador e personagem, mas continua a utilizar recursos paratextuais visando construir uma performance que também compõe a obra.

Em a sua mais recente produção, *Diário de cadeia – com trechos da obra inédita Impeachment* (2017), assinada por *Eduardo Cunha pseudônimo*, Lísias utiliza as polêmicas da operação Lava Jato para narra-las sob a perspectiva de Eduardo Cunha, um pseudônimo, que assina o livro, mas que obviamente não se tratava do ex-presidente da câmara dos deputados. Aqui novamente, Lísias traz a voga questões de autoria e performance literária, que nos leva a um questionamento da fronteira entre literatura e ficção.

O autor, que entrevistas afirma não considerar sua escrita como autoficcional, mesmo utilizando este termo em algumas de suas produções — o que paradoxalmente é uma marca da autoficção, acredita que a literatura, enquanto expressão artística, deve questionar as representações da realidade e do real. Nesta perspectiva, optamos por eleger *Divórcio* (2013) como corpus da nossa pesquisa, uma vez que apresenta claramente uma hibridização entre o fictício e o factual, que expande-se para além das fronteiras do texto.

4.2 A performace do autor: o jogo autoficcional de *Divórcio*

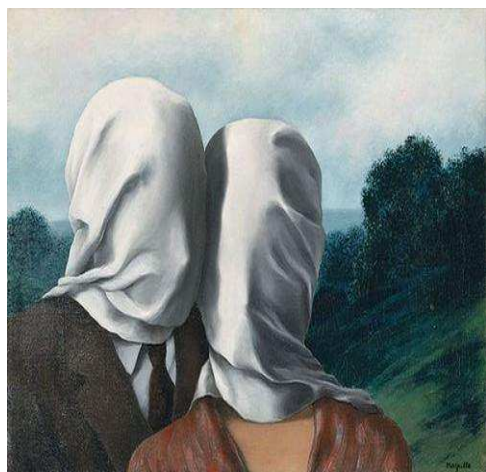
Na ficção, o escritor não deve obedecer a nenhuma lei. (J.M. Coetzee)

De acordo com as palavras do próprio autor, *Divórcio* (2013) é um romance sobre o trauma, que relata sobre o fim do casamento de quatro meses do protagonista com uma famosa jornalista de São Paulo. O final do relacionamento deveu-se ao encontro acidental do diário da (agora) ex-mulher, pelo marido. O diário evidenciava o sentimento de desprezo da esposa pelo marido e confissões de infidelidade conjugal.

Lembrei-me de uma conta que precisava pagar naquele dia. Abri a gaveta da minha ex-mulher e vi o boleto no meio de um caderno. Li uma frase e minhas pernas perderam a força. Sentei no lado dela da cama e por um instante lutei contra mim mesmo para tomar a decisão mais difícil da minha vida. Resolvi por fim ler o diário da primeira à última linha de uma só vez. (LÍSIAS, 2013, p. 25).

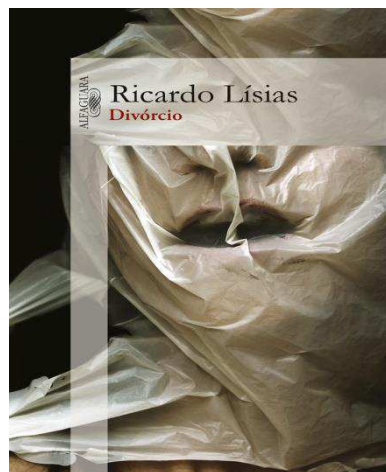
O jogo instigante que compõe o livro se revela, primeiramente, nos elementos pré-textuais: a capa da obra traz seu título e o nome do seu autor — Ricardo Lísias, e seu aspecto visual nos lembra uma das mais famosas obras do surrealista Rene Magritte, *Os amantes*, de 1928. Na tela em questão, há um casal cujos rostos estão cobertos por um tecido. O posicionamento das faces encobertas causa certa sensação de angústia, não apenas pelo tecido que cobre os rostos em si, mas sim pela forma como estão posicionados: sufocando-se, lado a lado.

Figura 1 – Os amantes, Renné Magritte



Fonte: <http://noticias.universia.com.br>

Figura 2 – Capa de *Divórcio*



Fonte: do autor

Na capa de *Divórcio*, temos um rosto masculino sufocando dentro de um saco plástico, que já nos prepara para as sensações de angústia e dor que transcreverão as próximas páginas — o personagem principal do livro vive

diversos momentos de sufocamento, com muitos episódios de falta de ar. A diferença entre as duas imagens ocorre não só pelo tipo de material que envolve as nas faces, mas também porque em *Divórcio* temos somente um rosto que, no andar da narrativa, perde não só ar, mas também a pele, em detrimento ao processo de separação que viverá nas páginas seguintes.

Em sua contracapa, além da foto do autor Ricardo Lísias e uma lista de algumas de suas obras, como *O livro dos mandarins* e *O céu dos suicidas*, que serão citados no decorrer da diegese, tem-se a seguinte nota:

Agosto de 2011.

Casado há quatro meses, o narrador de *Divórcio* encontra acidentalmente o diário da esposa em que, entre outras coisas, ela escreve: *O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu.*

“Depois de quatro dias sem dormir, achei que estivesse morrido”, ele desabafa. A partir de então, descreve seu desmoronamento e a tentativa de compreender o que o levou ao ponto crítico. A literatura, e treinos de corrida cada vez mais intensos, servem para que alguma lucidez retorne a sua vida.

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 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. (LÍSIAS, 2013, s.p., grifo nosso).

Os aspectos grifados na nota acima revelam a construção ambígua e contraditória que se desenvolverá nas próximas páginas. A princípio, define-se *Divórcio* como um “romance sem paralelos”. Na sequência, apresenta-se que o autor, a partir da ficção, reconstrói uma memória real que ultrapassa os limites autoficcionais, alcançando um novo terreno, um lugar em que a literatura combativa assume-se como autossuficiente e possui a última palavra: o obra explica-se por si mesma. Esta perspectiva nos trouxe alguns questionamentos: qual pacto de leitura devemos estabelecer ao ler a obra em questão? Um pacto romanesco, já que este é intitulado como um romance ou um pacto autobiográfico, uma vez que o autor constrói a sua narrativa a partir de memórias reais? Ou ainda, um pacto autoficcional, que se estabelecerá sob o fio da dúvida e da incerteza?

Como, então, saber qual pacto de leitura deveremos estabelecer com obras que nos apresentam tais características? Gerard Genette (1991) acredita que, no caso das narrativas autoficcionais, cabe ao leitor fazer a

investigação das contradições que se apresentam dentro da obra e, a partir de então, decidir a melhor forma de prosseguir com a leitura. Haveria assim, um pacto paradoxal, uma vez que não apresenta garantias de ficcionalidade ou de referencialidade, mas sim confunde o leitor, propositalmente. Em *Divórcio*, esse jogo de contradições aparece desde sua contracapa e estende-se para dentro e além do livro, aspecto que exige um olhar mais cuidadoso.

Divórcio caberia, assim, na tipologia defendida por Alberca (2007, p. 182) como autoficção biográfica, em que o *romance* possui, como ponto de partida, “a vida do escritor que resulta ligeiramente transformada ao inserir-se em uma estrutura novelesca, mas sem perder a evidência biográfica em nenhum momento”, possuindo como estratégia narrativa a aproximação entre autor, narrador e personagem, mas sem garantias reais de sua referencialidade. Ao caminhar da leitura, o leitor não consegue distinguir aspectos reais e ficcionais, uma consequência do artifício do autor em “mostrar-se” de maneira ambígua e escorregadia.

Estruturado em 15 capítulos, nomeados de quilômetros, em alusão a distância percorrida na Corrida de São Silvestre, *Divórcio* nos apresenta um personagem em dúvida sobre a sua existência, que inicia a narrativa em carne viva. Após quatro noites sem dormir, ainda sente-se sufocar tal como a capa do livro. O motivo, já denunciado na própria capa do *romance*, releva-se nas páginas seguintes: “logo após o divórcio, um dos meus maiores problemas foi o ar. Na rua, respirava fundo e o fôlego não atravessava a garganta. Achei que, caminhando rapidamente, meu tórax se comprimiria um pouco. Fiz força, mas não deu certo” (LÍSIAS, 2013, p. 8).

O divórcio – causado pelo acidental encontro do o diário de sua ex-mulher, no qual se sucediam relatos dos pensamentos mais obscuros e sinceros em relação ao marido, como também percepções e até mesmo orgulho das relações extraconjugais – foi traumático e trouxe como consequências falta de ar, tonturas e ardores na pele que se assemelhavam a queimaduras. O personagem, angustiado e desamparado, associa a construção da narrativa aos quilômetros que percorre nas corridas, com o intuito de recuperar a “pele perdida” e reestabelecer o seu equilíbrio.

A partir de então, prossegue-se o jogo autoficcional que constitui a narrativa. O personagem, que não é nominado nas primeiras páginas da

narrativa, também se apresenta como um escritor e sente-se como se estivesse fazendo parte de um de seus textos.

No sexto dia, com o corpo sem pele queimando apesar do frio, não me senti morto: tive certeza de ter enlouquecido. Eu acabara de escrever um SMS chamando minha ex-mulher de puta, na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um dos meus contos. Com certeza eu assinaria essa história (LÍSIAS, 2013, p. 15).

Paralelo a isso, o personagem também fala sobre as suas produções que coincidem com as obras do autor do romance.

Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O livro dos mandarins*. Não aconteceu nada: ela não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto [...] Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora fiquei louco e estou vivendo minhas personagens (LÍSIAS, 2013, p. 15).

Continuando com o jogo de ambiguidades próprio da escrita autoficcional, o personagem (2013, p. 16) comenta em seguida: “acabo de achar a folha com as frases autobiográficas que redigi naquele dia. Um pouco abaixo do meio, depois do comentário sobre o enterro da minha avó, escrevi várias vezes com a caneta vermelha: ACONTECEU, NÃO É FICÇÃO”.

A identidade onomástica entre autor-narrador-personagem, que se infere desde as primeiras páginas, fica evidente na transcrição de um trecho do diário da ex-esposa.

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 pra mim. Só que apaixonada não estou (LÍSIAS, 2013, p. 10-11, grifo nosso).

Dentro da autoficção, a identificação onomástica pode ocorrer de diversas maneiras, variando de uma forma mais explícita, como no caso de *Divórcio* e de outras produções de Ricardo Lísias, como também de forma implícita, com a utilização de apelidos, sobrenomes e, até mesmo, pelo seu ocultamento, como ocorre em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza.

Em *Divórcio*, tem-se, assim, uma nítida marca da escrita autoficcional: a utilização do nome próprio, um aspecto determinante para compreender o embaralhar entre as cartas reais e ficcionais. A maior alusão à

referencialidade ocorre, talvez, a partir da desta utilização, visto que em torno dela constroem-se todos os outros artifícios que engendram o jogo autoficcional e que gera hesitação no leitor quanto ao registro de leitura que deve ser seguido.

Para Doubrovsky (2014), a identidade onomástica entre autor-narrador-personagem insere o texto no pacto autobiográfico, no entanto, é necessário estar atento para um aspecto que os difere: na autobiografia, o eu referente (no tempo presente) narra a experiência de um eu referido (no tempo passado); enquanto na autoficção, o enunciado e a anunciação são simultâneos, ao passo que o vivido se conta vivendo, sob forma de fluxo de consciência.

Acerca das diferenças entre o eu referido, que vivenciou os momentos lembrados, e o eu referente, que escreve a narrativa, Arfuch (2010, p. 46-47) questiona:

Com efeito, 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, grifos da autora)

Em *Divórcio*, percebemos que o personagem busca reconstruir a sua memória e reestabelecer o seu equilíbrio através da escrita. O trauma vivido bloqueia a sua memória recente: Lísias possui facilidade em recordar situações de sua infância, no entanto, o período em que fora vivido com a sua ex-esposa aparece como uma grande névoa.

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).

A narrativa, então, flui em um tom confessional, aspecto que faz com o leitor torne-se um cúmplice do projeto que ali se inicia. Lísias associa as corridas e a escrita como uma forma de amenizar o seu trauma e uma tentativa de recuperar a sua pele, ou seja, reencontrar com aquele que deixou de ser assim que iniciou o relacionamento com a sua ex-esposa, “pensando friamente, não é difícil ver que ela foi aos poucos matando a pessoa que eu era antes de

começarmos a namorar [...] Vou retomar a vida que tinha antes de casar [...] Terminei essa corrida.” (LÍSIAS, 2013, p. 132-133).

Figura 3 – Lísias participa da corrida de São Silvestre em 2012.



Fonte: Perfil do Facebook de Ricardo Lísias

Para avançar até a linha chegada, é necessário fechar as lacunas que ali estão abertas. E é nesse processo de reconstrução ficcional da memória que autor ultrapassa não só faixa de chegada, mas também os limites da autoficção. Lísias utiliza diversos artifícios para construir sua obra, pautada em um processo de hibridização entre o real e fictício, estendendo-se a outras esferas de significação. Antes mesmo da publicação de seu livro, o autor

fez circular por e-mail e via redes sociais um texto no qual expunha uma intimação extrajudicial enviada pelo advogado da ex-esposa (real) com ameaças à publicação por parte dele de informações de um suposto diário que teria sido escrito por ela e encontrado (e copiado) por ele, que continha ainda uma espécie de libelo em favor de sua liberdade criativa e da autonomia da literatura. Ali, conta mesma história que está no romance, mas como sendo a vida dele, o autor, o escritor (VIEIRA, 2016, p. 99).

Algum tempo depois, Lísias publica um conto intitulado *Divórcio*, na Revista Piauí. Nele, o autor escreve sobre o diário, sobre seus acessos de falta de ar e sua condição de perda da pele. Em seguida, publicou o primeiro

capítulo de seu livro, fez cópias e distribuiu para diversos conhecidos. A versão em arquivo PDF, foi intitulada como *Meus três Marcelos* e logo apresentou um alto índice de compartilhamento.

Antecedendo a publicação do romance *Divórcio*, o autor promove a circulação de uma carta intitulada “Sobre a arte e o amor”, como resposta a uma notificação extrajudicial enviada pelo advogado de sua ex-esposa, Ana Paula Sousa. A carta traz a epígrafe de Lacan: “Só é verdadeiro o que tem sentido” e responde a notificação que vem anexada ao texto, cujo ponto principal refere-se a invasão de privacidade da ex-mulher, pela divulgação de parte de seu diário. Meses depois, *Divórcio* é lançado com vendas acima da média.

Percebe-se, então, que o processo de criação literária da obra construiu-se a partir de duas frentes concomitantes: a literária-ficcional e biográfica real. Em entrevista dada à Folha de São Paulo (2013), Lísias ratifica: “meu livro tem um ponto de partida pessoal e traumático e a partir dele criei um texto de ficção. A literatura não reproduz a realidade, mas sim cria outra”.

Em todos os textos que antecedem a publicação do romance *Divórcio*, as mesmas temáticas se repetem, a partir das quais seu trauma pessoal transforma-se em literatura. “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).

E Lísias escreve um romance. Um romance impactante, forte e, até mesmo, cruel. O narrador não poupa o leitor de nenhum detalhe ou pormenor. Nele, há confissões desde suas práticas sexuais até mesmo sobre seu contato com as drogas, que culminou em uma overdose. *Divórcio* é uma obra de repetições, como afirma o próprio narrador: “Divórcio é um livro repetitivo. Já escrevi algumas vezes 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).

Os capítulos não apresentam em uma sequência lógica. A narrativa se apresenta de forma não linear, na qual são intercalados fatos sem ordem temporal, com revelações sobre o seu passado, críticas severas ao comportamento dos jornalistas, suas impressões sobre o divórcio e situações cotidianas. Ainda assim, o narrador não consegue preencher todas as suas lacunas: “Não vou conseguir terminar este capítulo” (LÍSIAS, 2013, p. 75).

Nesta perspectiva, o que lemos são recortes de determinados acontecimentos e uma constante tentativa do personagem de reconstruir a si e sua memória através da escrita, que nos apresenta um sujeito característico da autoficção, fragmentado e desestabilizado, que tenta construir-se discursivamente.

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)

A diegese apoia-se em repetições cíclicas, que se constroem no intuito de ratificar ao leitor a referencialidade do que está sendo exposto. Para estreitar ainda mais a diferença entre o referencial e o ficcional, Lísias constrói uma teia discursiva na qual o leitor se observa impossibilitado de distinguir entre a realidade, ficção, biografia ou fabulação.

Essa ambiguidade, calculada ou espontânea, constitui uma das mais marcantes características da autoficção, pois, apesar de autor e personagem serem e, ao mesmo tempo, não serem a mesma pessoa, seu estatuto postula uma exegese autobiográfica, toda vez que o real se apresenta como um simulacro romanesco sem camuflagens ou evidentes elementos fictícios (ALBERCA, 2007, p. 32).

Essa construção discursiva se dá paralelamente a um jogo de artifícios referenciais que culmina na indefinição estatutária do texto. O autor propõe a hibridez do relato intercalando inferências à escrita autobiográfica (“Preenchi muitas folhas com frases autobiográficas” p. 14), com a constante negação da ficção: “Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance. As pessoas se afundam mesmo nessa merda toda” (LÍSIAS, 2013, p. 172). Assim, a narrativa se constrói de forma híbrida, oscilando entre um discurso autobiográfico e romanesco, transformando-se em um jogo estético próprio da escrita autoficcional. Acerca dessa particularidade, Klinger (2012, p. 57) comenta:

[...] 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)

Para fomentar a indecidibilidade da narrativa, além da identidade onomástica, Lísias insere marcas referenciais no texto, como por exemplo, a

profissão de escritor e algumas de suas obras publicadas, que já aparece desde a contracapa do romance – inclusive apresenta indícios de uma escrita metaficcional; a multiplicidade de gêneros na narrativa, como diário, conto e notas autobiográficas; e a semelhança dos nomes de alguns personagens com pessoas reais, como seu amigo André – personagem que comete suicídio em seu livro anterior, *O céu dos suicidas*.

A forma de descrição dos personagens é uma curiosa estratégia utilizada pelo narrador. Além do seu amigo André, alguns outros personagens são citados nominalmente e podem ser identificados na vida real, como a atual esposa do autor, sua psicóloga e sua advogada; além o uso de nomes próprios de atores e filmes conhecidos do grande público, como *A pele que habito*, que concorria a diversos prêmios no Festival de Cannes de 2011, ano dos episódios narrados, aspecto que reforça o efeito referencial da narrativa e aguça a curiosidade do leitor sobre o que de fato ocorrera. Sobre Cannes, Lísias reproduz um trecho do diário da ex-esposa, que relata sua traição conjugal, em troca de informações privilegiadas sobre os premiados.

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).

Ainda a respeito dos personagens, Lísias suspende o uso nominal, substituindo o uso do nome próprio pela letra X entre colchetes [X], por exemplo, a namorada com quem teve uma overdose, a sua ex-mulher, o cineasta com quem ela o trai em Cannes e o advogado responsável pelo divórcio do casal. Ao suprimir o nome dos personagens, o autor se resguarda de uma possível censura e corrobora a relação construída entre a ficção e a realidade. Na narrativa, Ricardo Lísias (narrador) descreve sofrer uma ameaça de processo judicial por parte da sua ex-esposa, por isso argumenta que todo o livro deve ser lido como uma ficção, um romance. Afirma que o narrador é uma

reinvenção de si próprio, assim como os personagens, desqualificando pela condição do literário o seu suposto julgamento.

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 diferente do autor. O livro foi escrito, *Excelência*, para justamente causar uma separação [...] 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. 218).

Lísias justifica, dessa forma, a utilização de mecanismos autoficcionais para construir uma estratégia narrativa que confunde o leitor, ao mesclar aspectos referenciais, como o nome próprio, a profissão de professor/escritor, os romances publicados e as fotos de infância distribuídas na narrativa, e ficcionais (conseguiríamos aqui pontuar as ficcionais?), que contribuem para a produção de um “efeito de real”.

Segundo Barthes (1988), esse efeito ocorre quando se tenta legitimar, por diversas fontes, uma informação apresentada dentro da narrativa. Para isso, o autor faz uso de diversos artifícios para conferir a verossimilhança interna da ficção, utilizando elementos sem outra função no texto, além de atestar a concretude do real ali exposto. E Lísias faz isso muito bem. Em uma entrevista concedida ao site *Café Colombo*, o autor comenta sobre a inserção das fotografias dentro da sua obra:

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 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).

As referências e pistas autobiográficas devem ser lidas não apenas como um sintoma da espetacularização da figura do autor e das condições de produção do livro, mas como dispositivos de exibição de fragmentos do mundo. É desta forma que o autor dá realidade à situação de observação, “incluindo o leitor na exposição direta dos fatos, ao mesmo tempo que questiona o perspectivismo cenográfico [...] e que afeta a veracidade e confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quanto do leitor” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 111-112).

Assim, esse jogo de ambiguidades que se situa, de acordo com Klinger (2012), no interstício entre a mentira e a confissão, induz o leitor a uma posição reflexiva quanto a recepção da narrativa apresentada. Segundo Regina Dalcastagné (2012), o cenário da ficção brasileira contemporânea abre um lugar de destaque para o leitor, que necessita alterar a sua confortável posição, porém antiga, de testemunha daquilo que lê. Atualmente, as narrativas apresentam-se com maior complexidade, tanto pela não linearidade de seus enredos, quanto pela nova configuração daquele que a narra. O narrador autoficcional aparece como um sujeito confuso, fragmentado e contraditório, exigindo, assim, um leitor mais observador e compromissado, uma vez que já não podemos confiar na veracidade de seu discurso. Para a autora (2012, p. 93), “o espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade [...] em que reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso.

Um leitor cuidadoso e “com pendores sherlockianos”, usando aqui a expressão de Azevedo (2013), frente a essa obra que nos induz a um pacto paradoxal, provavelmente iria pesquisar acerca do autor na Internet, o que é quase uma exigência da obra e encontraria um Ricardo Lísias que sempre procura estar em evidência. O escritor participa de palestras, cede entrevistas a programas de TV e jornais, além de ser ativo em sua conta no Facebook, na qual reproduz e compartilha todo material referente a si e argumenta acerca de outras expressões literárias, fazendo chamadas para compras de livros, postando fotos que corroboram alguns aspectos narrativos de seus livros, como por exemplo, fotos na Corrida de São Silvestre.

Figura 4 – Chamada para compra do livro



Fonte: Perfil do Facebook de Ricardo Lísias

Esse comportamento midiático torna-se um paratexto de suas obras, servindo como uma função adicional da autoficção. Acerca desse procedimento, Galle (2011, p. 112-113) adverte que “a imagem midiática do autor começa a dominar a imagem formada a partir da obra. A autoficção pode enfrentar esse problema com uma estratégia ofensiva: apresentar uma obra que já não permite mais distinguir entre vida real e ficção, entre obra e realidade”.

Lísias, conforme apontamos, construiu um projeto ficcional antes mesmo da publicação do livro *Divórcio*. Com uma proposta gráfica artesanal, uma série de livros escritos pelo autor circularam quase clandestinamente, sendo enviados pelo correio ou por e-mails para uma lista de apreciadores de literatura por ele selecionados.

Ao publicar e fazer circular entre leitores de suas obras textos que tratam de circunstâncias verificáveis de sua vida, Lísias liga vida e obra de forma inextricável. O tal diário (real) pode ou não ser o mesmo diário (ficcional) cujos trechos existem no romance: seu estatuto textual fica em suspenso, vagando entre o espaço da obra, o diálogo midiático, a interpelação judicial e o mundo real. Para o leitor, o efeito dessa rede textual com as mesmas referências é o de uma performance autoral inalienável, que permeará o romance e a voz atribuída a esse narrador-protagonista (VEIRA, 2017, p. 188).

Nesta perspectiva, ao confundir as noções de verdade e ilusão, Lísias desafia o leitor a não crer, apesar de todos os artifícios utilizados para compor um efeito do real. Assim, o que vai interessar na autoficção

não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito do escritor [...] que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor induz no relato uma referência à própria escrita. (KLINGER, 2012, p.45-46),

Esse mito é construído através da linguagem, e em *Divórcio*, como sugere a sua contracapa, “ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno”, transcendendo as fronteiras físicas da obra, e inserindo-se em outras esferas de significação. O leitor de *Divórcio*, ao se deparar com o nome Ricardo Lísias, encontra muitas coincidências entre o narrador-personagem da história e o autor homônimo. Este aspecto dificulta a não associação entre o personagem e aquele que escreve em outras mídias, como seu perfil em redes sociais — no qual, inclusive, cria polêmicas em torno da própria obra *Divórcio*, que fora muito questionada pelos críticos devido aos seus referenciais — e

concede entrevistas em programas de TV. Leitura esta que foi provocada, propositalmente, pelos artifícios que constroem a tessitura narrativa.

Esse efeito de real que compõe *Divórcio* nos conduz para um além da ficção. É nessa perspectiva, que compreendemos a escrita autoficcional de Ricardo Lísias como uma performance do escritor, que não se apresenta somente a nível textual, mas também de forma extratextual, formando uma sobreposição difícil de ser separada. As constantes representações do real estão, dessa forma, ligadas tanto a produção quanto à atuação midiática do autor, cuja atuação é essencial para a divulgação da sua produção.

Desta forma, o projeto literário de Ricardo Lísias constitui-se como uma performance própria da autoficção. Segundo Klinger (2012, p. 49), “a escrita autoficcional só faz sentido se lida como show, como um espetáculo ou como gesto”, uma vez que supõe uma dramatização do ator, como um palco teatral. Ao criar um narrador-personagem que possui o seu próprio nome, Lísias retoma o narrador tradicional postulado por Adorno (2003), quando utiliza um “palco italiano” para representar a si mesmo. Enquanto neste último, o ator separa-se da plateia pelo fosso da orquestra, em *Divórcio*, o autor aproxima-se (e/ou separa-se) público pela construção de um narrador que reinventa aspectos da vida do autor, ficcionalizando-os.

Tanto na produção autoficcional de Lísias, quanto na sua apresentação nas redes sociais, há uma criação, uma elaboração de uma figura pública. Segundo Sanches Neto (2012), essa construção não necessita de nenhum protocolo prévio e pode ser completamente diferente da pessoa real. Assim, podemos ter uma criação em que a *verdade* não se apresenta como cerne. O que tem-se, então, é uma exposição daquilo que se quer falar sobre si, aspecto que transforma tanto as redes sociais, quanto as narrativas autofissionais, em instrumentos de existência. Acerca de tais práticas, Sibilia (2016) nota que hoje assistimos uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções, em um processo de espetacularização da intimidade. Esse procedimento ocorre ao transformar a vida privada em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos, perfomando a própria extimidade – neologismo criado por Lacan para indicar algo do sujeito que lhe é mais íntimo, mais singular. Trata-se, assim, de uma formulação paradoxal: aquilo que é mais interior, mais próximo, mais íntimo, está no exterior, em esferas cada vez

mais interconectadas. Ainda sobre as marcas dessa narrativa, Sibilia (2016, p. 250) nos adverte:

Com frequência inédita, o eu protagonista — que costuma coincidir com as figuras do autor e do narrador — se torna uma instância capaz de avaliar o que se mostra e o que se diz. A autenticidade e inclusive o próprio valor dessas obras — e, sobretudo, das experiências que elas reportam — apoiam-se fortemente na biografia do autor-narrador e personagem. [...] Tanto essas vivências pessoais como a própria personalidade do eu autoral, porém, também são ficcionalizadas com a ajuda da aparelhagem midiática e são convocadas para performar na visibilidade.

Assim, os artifícios referenciais incluídos em *Divórcio*, e que ultrapassam sua esfera de significação, compõem a performance do autor Lísias. Nesta perspectiva,

[...] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como um sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras (KLINGER, 2012, p. 50).

Na performance autoficcional de Lísias temos um autor que ficcionaliza a si mesmo, não apenas dentro da sua obra, mas expandindo-se para esferas extratextuais, nas quais “toda sinceridade é duplamente fingida em um duplo desafio, como um ator que representa a si mesmo” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 109). Em entrevista concedida ao site Sul21, Lísias admite que sua escrita parte de episódios reais, que influenciaram em seu processo de criação, mas que todo seu enredo é ficcional. A criação de um pacto de leitura ambíguo, por vezes, atrapalha a interpretação da obra que, para alguns, segue sendo autobiográfica, uma vez que o autor não pode controlar o modo de recepção de seus leitores.

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.

A leitura da obra torna evidente a associação entre o personagem do texto e seu autor homônimo, sendo comum que as habituais referências a sua vida privada sejam analisadas como um aspecto de alusão ao real, não apenas pelas declarações de Ricardo Lísias em suas redes sociais, como também por outros elementos espalhados pelo seu texto, que culmina em uma carta ao término do livro, intitulada “Uma resposta ao caos: sobre o amor”, endereçada, novamente, a sua ex-esposa, utilizando como epígrafe a seguinte citação de Adorno: “o cisco em teu olho é a melhor lente de aumento”, a partir da qual Lísias *pede* que a ex pare de perseguir a sua mãe e solicite que suas amigas cessem com as ameaçadas por ele sofridas. Aqui, novamente, o autor cria uma condição ficcional do texto que se apoia no jogo com os aspectos factuais.

Assim, mesmo que Ricardo Lísias tente se desvincular do jogo estatutário que *Divórcio* provoca, já não é mais possível desassociar aspectos que caminharam concomitantemente durante mais de 200 páginas e que expandiram-se para além delas. A intimação judicial que aparece em seu enredo, por exemplo, não existiu, sendo apenas mais um artifício utilizado para a encenação de sua performance, mas que, no entanto, continuou a circular em forma de boatos, por muito tempo depois, no meio literário.

Desta forma, a escrita autoficcional de Lísias, assim como a autoficção como um todo, questiona sobre os limites da literatura, rompendo com a tradicional oposição entre textos referenciais e ficcionais. A autoficção, enquanto uma construção discursiva, circunscreve-se, agora, em um momento histórico marcado por uma injeção de estilização midiática, que possibilita uma

maior espetacularização do eu, que transforma personalidades em realidades ficcionalizadas.

Ao se tornar um personagem da sua própria ficção, Lísias nos apresenta, em sua performance, um narrador-personagem fragmentado que se reconstrói a partir da corrida, da escrita e da própria encenação. Com uma narrativa híbrida, coerente com a reconfiguração contemporânea, Ricardo Lísias proporciona a discussão sobre a impossibilidade de representação do real na literatura, criando uma ficção de si, transformando-se em um personagem que se constrói no momento da sua escrita, mas que, talvez, encontre sua completude fora dela, com um gesto performático, que inscreve a sua assinatura literária como a grande marca distintiva de suas obras no cenário contemporâneo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto mais o cotidiano é ficcionalizado e espetacularizado com o auxílio de diversos recursos midiáticos, mais procura-se por uma experiência verdadeira, real. Uma das marcas da nossa cultura contemporânea é o desejo por consumir a intimidade alheia. Há, assim, uma proliferação de confissões apresentadas por um eu que se revela ambigualmente, sendo um fenômeno que atinge diversas esferas de expressão artística, em especial a Literatura.

Como reflexo de uma sociedade que preza cada vez mais a espetacularização da intimidade, na literatura contemporânea, através de múltiplas narrativas, tem-se uma superexposição do eu, em um processo que muda os contornos do público e privado. Normalmente em primeira pessoa, esse indivíduo que se expõe mescla elementos referenciais e ficcionais, que trazem à voga diversas problematizações dentro do seu escopo narrativo, inclusive a sua construção antagônica.

Nesse contexto, as escritas de si se performam como uma prática literária contemporânea, permeada por diferentes expressões como diário, testemunho, cartas editadas, autobiografia e autoficção – configuração que optamos por estudar de forma mais aprofundada nesta pesquisa. Termo que surgiu como resposta a uma das lacunas lejeunianas, a autoficção possibilita uma maior liberdade de criação para o autor, quebrando com as delimitações de pacto autobiográfico e de pacto romanesco, uma vez que não há um nenhum compromisso com a verdade, tampouco com a ficção.

Em uma análise da recente produção literária brasileira, percebemos uma gama de autores que se utilizam de aspectos autoficcionais para a construção de suas narrativas, no entanto, em contrapartida, observamos que há, ainda, poucas reflexões teóricas sobre o termo e que, por vezes, são tão contraditórias quanto a própria estrutura autoficcional. Em nosso segundo capítulo, buscamos fazer uma síntese dos principais estudos acerca desta prática, partindo primeiramente dos estudos autobiográficos para então adentrarmos nas particularidades da escrita autoficcional. Para tanto, trouxemos teóricos franceses como Doubrovsky, Colonna e Gasparini. Após essas incursões, apresentamos suas faces do outro lado de cá do Atlântico, para a América Latina, a partir de importantes pesquisadores como Klinger, Arfuch, Nascimento, Viegas e Figueiredo. Podemos, então, compreender a

autoficção como um entre-lugar, marcado pela incerteza e por uma escrita subjetiva que é capaz de embaralhar as categorias de real e de ficcional, culminando em uma indecidibilidade narrativa.

Ao estudar a autoficção, percebemos que sua prática vai de encontro aos estudos formalistas e estruturalistas que defendiam o apagamento da categoria autor. A noção de autor foi construída culturalmente e passou por diversos momentos ao longo da história. Enquanto até meados da Idade Média não existia uma preocupação em estabelecer a autoria de um livro; na sociedade contemporânea — dentro das expressões das escritas de si —, o autor retorna como um sujeito performático, que constrói narrativas que vão além do livro físico.

É nesse contexto que observamos um retorno do autor, mas não trazendo a voga os receios estruturalistas de torná-lo o centro do texto e explicação única e última de sua obra, mas sim como uma figura midiática, como um personagem do espaço público, que além de assumir a autoria dos textos que escreve e promovê-los em diversas esferas, adentram, ainda, em sua própria trama, enquanto personagens e matéria de sua ficção.

Assim, o autor cria uma performance, não somente como meio de divulgação de seus trabalhos, mas também como suporte ficcional para suas obras. É neste cenário que Ricardo Lísias cria um projeto midiático-literário que perpassa todas as suas obras, propondo aos seus leitores uma reflexão acerca do literário e do referencial. Lísias, além de utilizar o recurso do nome próprio enquanto um elemento ficcional, em *Divórcio*, também mescla elementos referenciais e ficcionais dentro da sua narrativa, reafirmando a sua contradição em constantes passagens da obra. Em uma reconstrução ficcional da memória, Lísias parte de um evento pessoal traumático, o seu divórcio, para a construção de uma narrativa híbrida, marcada por informações paratextuais e elementos autobiográficos e por um narrador-personagem que se apresenta fragmentado, desestabilizado pelo trauma e que tenta recuperar a sua pele através da escrita e da corrida.

A partir dessa nova rotina, que se inicia sem pele e no quilômetro um, o narrador-personagem Lísias recupera não somente seu contorno corporal, mas também apresenta os novos contornos literários contemporâneos, uma vez que problematiza as demarcações da prática

literária para um além da ficção, além de trazer à voga a discussão sobre o papel do autor e sobre a função da literatura enquanto arte.

Utilizando sua rede social para interagir com os leitores, incitar possíveis processos acerca de suas publicações e divulgar ainda mais a sua produção, Lísias incorpora o que Klinger (2012) configura como mito do escritor: a criação de uma linguagem que funciona tanto nas passagens de sua obra, quando o narrador reflete acerca da sua própria escrita, quanto em outras esferas de significação, como nas redes sociais, entrevistas e palestras. O autor, dessa forma, motiva novas perspectivas literárias, diluindo as fronteiras entre gêneros e criando um novo espaço, no qual o ficcional é capaz de sustentar-se por si mesmo, tal como escreve em *Divórcio*, em defesa a sua produção.

Nesta perspectiva, Lísias incorpora um autor performático, visto que apresenta um caráter teatralizado da construção da imagem do autor Ricardo Lísias, uma vez que tanto os seus textos quanto a sua atuação pública são faces de uma mesma produção de subjetividade, criando um projeto literário que provoca o leitor sobre a impossibilidade de representação do real na literatura e, mais do que isso, criando um projeto autoficcional que o torna uma figura emblemática no cenário autoficcional brasileiro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In.: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

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

ANDRADE, Fabio de Souza. **A raiva do enxadrista**: trauma, humor, sujeitos esfacelados e identidades possíveis nos romances de Ricardo Lísias. 2013. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-raiva-do-enxadrista/>. Acesso em: 26 fev. 2018.

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

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

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem. In.: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

CARVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção do autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. In.: **SIGNUM**: estudos linguísticos, Londrina, n.11/2, p. 67-81, dez. 2008.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCAR, 2014.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

_____. O último eu. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DALCASTAGNE, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação & Crítica**, n. 4, abr/2010, p. 91-102. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2016.

FOSTER, Hal. **O retorno do real – a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

FOUCAULT, Michel **O que é um autor?** Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2002.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de que? In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GENETTE, Gerard. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea**, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2016.

_____. **A autoficção nos tribunais**. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ruth-de-aquino/noticia/2013/08/autoficcao-nos-tribunais.html>. Acesso em: 26 fev 2017.

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

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

_____. O pacto autobiográfico (bis). In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

_____. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014c.

_____. A imagem do autor na mídia. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014d.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

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

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS: Porto Alegre, 2014.

_____. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea, **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

NASCIMENTO, Evandro. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção, **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v.1, p. 67-86, jul./dez. 2010.

PERRONE-MÓISES, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TEZZA, C. Sobre o autor e o herói – um roteiro de leitura. In: FARACO, C. A., TEZZA, C., CASTRO, G. (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

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

VIEIRA, William. Pacto com o diabo: Divórcio, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea. In.: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 51, p. 182-204, maio/ago. 2017.

VILLAN, Philippe Vilan. A prova do referencial. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Entrevistas

BENEVIDES, Daniel. **A verdadeira história fictícia de um escritor chamado Ricardo Lísias**. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/>. Acesso em: 02 fev. 2018.

CORRÊA, Thiago. **Ricardo Lísias fala sobre o polêmico romance *Divórcio***. Disponível em: <http://www.cafecolombo.com.br/ideias/entrevista-ricardo-lisias-fala-sobre-o-polemico-romance-divorcio/>. Acesso em: 03 fev. 2018.

SCHWARTZ, Adriano. **Tema e narrativa evoluem juntos em romance 'Divórcio', de Ricardo Lísias**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320743-critica-tema-e-narrativa-evoluem-juntos-em-romance-divorcio-de-ricardo-lisias.shtml>. Acesso em: 03 fev. 2018.

SILVEIRA, Éder; RIBEIRO, Milton. **Ricardo Lísias: há dificuldade de aceitação, no Brasil, do aspecto ideológico da arte**. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/ricardo-lisias-ha-dificuldade-de-aceitacao-no-brasil-do-aspecto-ideologico-da-arte-2/>. Acesso em: 02 fev. 2018.