



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**AUTOFIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE: LENDO
DIVÓRCIO, DE RICARDO LÍSIAS**

BRUNO SOARES DOS SANTOS

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**AUTOFIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE: LENDO
DIVÓRCIO, DE RICARDO LÍSIAS**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social / Jornalismo.

BRUNO SOARES DOS SANTOS

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Siqueira Travancas

RIO DE JANEIRO
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Autoficção e contemporaneidade: lendo *Divórcio*, de Ricardo Lísias**, elaborada por Bruno Soares dos Santos.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Siqueira Travancas
Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Uerj
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Sheila Kaplan
Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

SOARES DOS SANTOS, Bruno.

Autoficção e contemporaneidade: lendo *Divórcio*, de Ricardo Lísias. Rio de Janeiro, 2017.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Isabel Siqueira Travancas

SOARES DOS SANTOS, Bruno. **Autoficção e contemporaneidade: lendo *Divórcio*, de Ricardo Lísias**. Orientadora: Isabel Siqueira Travancas. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

O romance *Divórcio*, do escritor brasileiro Ricardo Lísias, é um texto de ficção. Entretanto, autor e protagonista reúnem diversas coincidências biográficas como a mesma profissão, a cidade onde vivem, além de nome e sobrenome. Como ler uma narrativa como essa? A partir de uma pesquisa sobre o conceito e a prática da autoficção, suas manifestações na literatura, na mídia e na cultura contemporânea, e também de uma análise da obra de Lísias, esta monografia pretende refletir sobre as possíveis razões do autor e o papel do leitor diante do referido romance e de suas temáticas, como o suposto elemento autobiográfico e a crítica ao jornalismo. O que as entrelinhas revelam sobre o projeto literário do escritor? Que ambiguidades a literatura pode criar ao interferir na realidade? Essas são algumas das perguntas que norteiam este trabalho interdisciplinar.

SOARES DOS SANTOS, Bruno. **Autoficção e contemporaneidade: lendo *Divórcio*, de Ricardo Lísias**. Orientadora: Isabel Siqueira Travancas. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

ABSTRACT

The novel *Divórcio* by Brazilian author Ricardo Lísias is a piece of fiction. However, the writer and the main character share several biographical coincidences such as the same occupation, the city where they live, their names and surnames. How to read a narrative like this? Starting from a research on the concept and practice of autofiction, its manifestations in the literature, in the media and in the contemporary culture, and also from an analysis of the work of Lísias, this monograph intends to reflect on the author's possible intentions and the role of the reader while facing this novel and its themes, such as the supposed autobiographical element and the criticism of journalism. What do the details of the book reveal about the writer's literary project? What kind of ambiguities can literature create by interfering with reality? These are some of the questions that guide this interdisciplinary work.

Para Solange Soares e Caio Bersot

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 9 |
| 2. A AUTOFIÇÃO | 13 |
| 2.1. O que é ficção? | 13 |
| 2.2. O que é autoficção? | 19 |
| 2.3. Proust e outros exemplos na literatura mundial | 6 |
| 3. A VALORIZAÇÃO DO <i>EU</i> E A ESTÉTICA REALISTA NAS MÍDIAS E NA ARTE CONTEMPORÂNEA | 24 |
| 3.1. O <i>eu</i> na contemporaneidade | 24 |
| 3.2. Arte e mídia contemporâneas | 26 |
| 3.3. O caso da literatura brasileira contemporânea | 29 |
| 4. O CASO DE <i>DIVÓRCIO</i> | 35 |
| 4.1. Escritor ou personagem: apresentando Ricardo Lísias | 35 |
| 4.2. <i>Divórcio</i> : enredo, forma e autoficção | 38 |
| 4.3. O leitor diante de <i>Divórcio</i> | 44 |
| 4.4. <i>Divórcio</i> , jornalismo e mídia | 46 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 49 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 52 |
| 7. ANEXO: ENTREVISTA COM RICARDO LÍSIAS | 55 |

1. INTRODUÇÃO

O ofício do escritor de ficção é criar. Seu leitor não se apega ao real: o que deseja é ler uma boa história imaginada. Quem lê uma autobiografia, por outro lado, espera que aquele relato se apoie na realidade e reproduza, de alguma maneira, as experiências pessoais vividas pelo seu autor. Mas o que acontece quando nos vemos diante de um texto ficcional cujo personagem principal coincide, por exemplo, em nome, família e profissão com quem o criou?

Esse tipo de questionamento pode se passar pela cabeça de quem se depara com *Divórcio*, do escritor brasileiro Ricardo Lísias. É possível que, num primeiro momento, ao folhear as páginas do romance, se estranhe o fato de que o narrador do livro atribua a si, não só o mesmo nome do autor que aparece na capa, como também traços biográficos do mesmo, que podem ser encontrados nas orelhas ou na contracapa do livro. Lançada em 2013, a obra gerou bastante polêmica ao narrar a história de um escritor que, após encontrar o diário de sua esposa, uma respeitada jornalista de cultura, descobre que foi traído durante a cobertura do Festival de Cannes com um dos jurados do evento. A partir daí o personagem principal, movido por um profundo abalo emocional, recorre à corrida e à literatura para superar o trauma vivido.

Poderia ser apenas mais um romance repleto de temáticas bastante abordadas na literatura, como relacionamentos extraconjugais e conflitos existenciais, não fosse o fato já mencionado de que há uma profunda coincidência biográfica entre autor e narrador. A história que *Divórcio* conta ao leitor é, em outras palavras, a da escrita do próprio livro que está sendo lido. Podemos considerá-lo, portanto, ficção? Onde estaria, aí, a criação? Essas são algumas das perguntas que tentaremos responder ao longo desta monografia.

Não podemos desassociar esta discussão daquela em torno da palavra autoficção, que seria, de maneira simplória, uma escrita híbrida entre a ficção e a autobiografia. O termo foi criado em 1977 pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky e é objeto de diversas discussões acadêmicas no mundo todo. Teóricos e críticos buscam, até hoje, não somente descrever ou observar o fenômeno, mas antes de tudo compreendê-lo, decifrá-lo. Isso porque a autoficção definida por Doubrovsky, como sendo uma variação pós-moderna da autobiografia, estando relacionada à psicanálise e a uma certa “prática

da cura” (apud FAEDRICH, 2014, pág. 14) não parece ser suficiente para englobar obras tão diferentes que aparecem associadas ao termo.

O que motiva esta pesquisa é justamente a quantidade extraordinária de portas que o termo abre. Embora seja uma prática comum entre escritores contemporâneos, ainda traz bastante dificuldade para os que buscam compreendê-lo (COSTA LIMA, 2006, pág. 365). Ao ler sobre o assunto, nos deparamos com artigos que o definem como sendo um novo gênero literário e outros que o tratam apenas como um elemento que pode estar presente em romances, contos e peças teatrais, por exemplo. Além disso, as obras classificadas como tal são bastante diferentes, não somente em suas formas e narrativas, mas também no modo como seus autores refletem sobre elas e sobre os possíveis traços autobiográficos que trazem. A relação verdade x ficção circunscrita à discussão também é bastante instigante.

Outro ponto interessante é que, apesar de estar frequentemente relacionada à literatura, a autoficção não se esgota apenas nesse fazer artístico e parece se encaixar em outros tipos de produtos culturais e midiáticos. Como veremos, o gosto pela estética realista e a valorização do sujeito estão presentes também na música, no cinema, na fotografia e até mesmo nas mídias amadoras e independentes.

A escolha de *Divórcio* como objeto final de nosso estudo se dá por diversas razões. O fato de Ricardo Lísias ser um autor que, em seu projeto literário, busca borrar as fronteiras entre ficção e realidade, nos permite observar de maneira mais clara as motivações do escritor que “batiza” suas personagens com o próprio nome. O livro é também permeado por discussões que enriquecem bastante esta monografia, como a crítica política que faz ao jornalismo e a personalidade vingativa de seu narrador-personagem, que deseja expor o caráter da ex-mulher infiel publicando, no romance fictício que escreve, trechos de seu diário íntimo e passagens de sua vida particular. Extremamente midiática, a narrativa é capaz de descolar-se da crítica literária e levantar discussões estéticas, éticas e sociológicas, possibilitando estudos interdisciplinares e deixando à disposição diversas problemáticas possíveis.

Há, entretanto, um caminho que deve ser percorrido antes de chegarmos até ela. No segundo capítulo desta monografia, Umberto Eco, Juan José Saer e Roland Barthes, entre outros, nos ajudarão a entender o que é ficção e em que grau ela pode refletir a realidade. Por ser apresentada como um gancho para pensarmos a autoficção, que surge

no contexto literário, a revisão bibliográfica proposta nesta parte nos auxiliam na reflexão sobre o conceito a partir desse mesmo ponto de vista. Depois, recorreremos a nomes como Serge Doubrovsky, Maurice Blanchot, Walter Benjamin e Peter Heehs, além de estudiosas brasileiras como Anna Faedrich, Diana Kingler e Leyla Perrone-Moisés para apresentar ao leitor a *prática* da autoficção e como ela aparece ao longo da história da literatura mundial, passando pelas obras de Lima Barreto e Proust até chegar em nomes mais atuais como Karl Ove Knausgård e Cesar Aira.

No terceiro capítulo, nosso objetivo é entender em qual contexto histórico ocorre a autoficção e quais fenômenos possibilitam que ela esteja tão presente na produção cultural contemporânea. Novamente Heehs, junto com Christopher Lasch, Zygmunt Bauman e Beatriz Sarlo, aparece como uma peça fundamental para entendermos certas características de nosso tempo e suas razões sociais e históricas. Com Beatriz Jaguaribe, discutiremos a estética realista tão comum em produtos midiáticos brasileiros contemporâneos e refletiremos se fenômenos como os reality shows e as *selfies* podem estar, de alguma forma, relacionados à prática por nós discutida.

É também nesse capítulo que falaremos sobre o caso particular da literatura brasileira contemporânea, que recorre de maneira muito frequente à autoficção, a ponto de esta ser, muitas vezes, enumerada como uma das características de nossos escritores mais recentes. Principalmente Leyla Perrone-Moisés e Beatriz Resende nos ajudam a entender esse fenômeno e fazer uma rápida leitura de autores como Cristóvão Tezza, Tatiana Salém Levy e Chico Buarque.

Essa discussão nos serve de gancho para o quarto capítulo, onde apresentamos o caso de *Divórcio*. Para que o leitor compreenda em que cenário o romance surge, apresentamos um breve histórico de Lísias e suas diferentes obras, suas características em comum e o discurso do autor em relação ao próprio trabalho. A leitura que fazemos do livro se dá por meio de uma apresentação de seu enredo, sua estrutura, suas temáticas e o que há por trás de tudo isso. Com que intuito aparece o fator autoficcional e como ele colabora para o discurso que o livro pretende construir? Qual o papel do leitor diante de um trabalho tão ambíguo? Na bibliografia, Foucault, Luciene Azevedo, Faedrich e o próprio Lísias nos ajudam a pensar nessas questões.

Devido à natureza interdisciplinar deste estudo, não poderíamos deixar de aproveitar o romance para apresentar ainda a discussão em torno da ética jornalística

que ele traz, não somente expondo seu discurso político, mas discorrendo sobre a recepção que recebeu pela imprensa e como o fator autoficcional foi tratado nas reportagens e críticas sobre o volume.

Na conclusão, veremos o que todos os tópicos discutidos nos ajudam a pensar sobre a posição de *Divórcio* e seu elemento autoficcional na contemporaneidade e o que isso pode revelar sobre a função da arte no momento particular que vivemos.

Esta monografia não pretende esgotar todas as discussões que o tema possibilita. Da mesma maneira, não tem a intenção de encontrar uma definição final para a autoficção ou para o papel ocupado por *Divórcio* na literatura contemporânea. Nosso intuito é fazer uma leitura aprofundada do livro, que exercite as inquietações provocadas por ele, além de suscitar no leitor questões relacionadas ao fazer literário e à cultura midiática contemporânea que permeia diferentes setores da indústria da arte e do entretenimento.

2. A AUTOFICÇÃO

Desde sua criação, o termo autoficção é objeto de discussões teóricas ao redor do mundo. Apesar de muito comum em narrativas contemporâneas, pode ser um desafio compreender o contexto exato em que essa nova forma híbrida do fazer literário está inserida (COSTA LIMA, 2006). Neste capítulo, vamos tentar compreendê-la e traçar um breve histórico de sua manifestação na literatura mundial. No entanto, antes de entrarmos nesse conceito, é necessário discutir o que é, em si, a ficção, o que a diferencia de outros usos não-ficcionais da linguagem, ainda que tenha a realidade como matéria prima.

2.1. O que é ficção?

Em seu *Six Walks In The Fictional Woods*, Umberto Eco escreve sobre a necessidade de que o leitor aceite o acordo ficcional como regra básica para lidar com esse tipo de obra, propondo-se, portanto, àquilo que, citando Samuel Taylor Coleridge, chama de “suspensão da descrença”. Isto é, “o leitor precisa saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas ele não deve, com isso, acreditar que o escritor está contando mentiras”. (ECO, 1994, pág. 75)¹.

Mais para frente, no mesmo livro, Eco explica que a leitura que se faz de um texto de ficção vai depender do protocolo que se cria entre o leitor e o autor. Para ele, um texto ficcional é comumente identificável por um paratexto, o que pode ser, por exemplo, a palavra “romance” na capa de um livro ou a maneira como uma história é iniciada. Entretanto, essa identificação nem sempre é tão simples, e tanto um protocolo de leitura que não esteja tão claro, como um leitor que não interpreta o protocolo como se espera podem causar situações onde a realidade é lida como ficção e a ficção é lida como realidade. Ele cita como exemplo

o incidente histórico em 1938, causado pela transmissão de rádio falsa feita por Orson Welles sobre uma invasão vinda de

¹ Tradução nossa. Em inglês: “The reader has to know that what is being narrated is an imaginary story, but he must not therefore believe that the writer is telling lies.”

Marte. Mal-entendidos e até mesmo pânico resultaram-se do fato de que alguns ouvintes acreditavam que todas as transmissões noticiosas de rádio são exemplos de narrativas naturais, enquanto Welles pensava ter fornecido aos ouvintes um número suficiente de sinais ficcionais. (ECO, 1994, pág. 120)²

Complementando essas ideias, lembramos o romancista argentino Juan José Saer, no ensaio *El Concepto de Ficción*, onde escreve que “o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até mesmo contraditórios”. Portanto, para ele, “a verdade não é necessariamente o contrário de ficção” e “não se escrevem ficções para escapar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores exigidos no tratamento da ‘verdade’” (SAER, 2014, pág. 10-11)³. Entretanto,

a ficção não quer ser acreditada enquanto verdade e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal, se compreenderá que a ficção não é uma exposição romanceada de esta ou aquela ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável daquilo de que trata. (SAER, 2014, pág. 12)⁴

No que se diz respeito a isso, tanto Eco como Saer parecem estar de acordo. O argentino, porém, acredita que o professor italiano, em sua literatura, tende a reivindicar o falso, excluindo qualquer traço de ambiguidade que possa existir em seus romances, o que, para o autor, parece esvaziar a complexidade da ficção. Em oposição a isso, Saer exalta o escritor Jorge Luis Borges que, em suas palavras, “não reivindica nem o falso

² Tradução nossa. Em inglês: “[...] the historic incident caused in 1938 by Orson Welles’s false radio broadcast about an invasion from Mars. Misunderstanding and even panic resulted from the fact that some listeners believed all radio news broadcasts are examples of natural narrative, whereas Welles thought he had provided listeners with sufficient numbers of fictional signals.”

³ Tradução nossa. Em espanhol: “[...] el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios [...]”; “[...] la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción [...]”; “[...] no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’ [...]”

⁴ _____: “[...] la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata.”

nem o verdadeiro como opostos que se excluem, mas como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção” (SAER, 2014, pág. 14)⁵.

É interessante que o leitor de ficção, como veremos ao longo desta monografia, possa diferenciar a voz do autor da voz do texto em si. Roland Barthes, em seu famoso *A Morte do Autor*, argumenta que, na literatura, é a linguagem quem fala, e não o autor. Dessa forma, não faria sentido buscar, na origem dos textos ficcionais, traços da realidade vivida, anteriormente, pelo mesmo (BARTHES, 2004). No entanto, vale lembrar que, do ponto de vista psicanalítico, a ficção pode também servir de objeto, já que é possível que o autor, muitas vezes, encontre traços pessoais expostos na leitura de seus próprios textos (CASTRO & LO BIANCO, 2009).

Ainda sobre a relação real x ficcional, o crítico literário James Wood escreve no livro *How Fiction Works*: “A literatura nos torna melhores observadores da vida; nós praticamos essa observação na vida em si; o que por sua vez nos torna leitores mais detalhistas de literatura; o que por sua vez nos torna melhores leitores da vida. ” (WOOD, 2008, pág 65)⁶

Durante o livro em questão, Wood também desenvolve uma definição mais prática da ficção, ligada à questão da forma, que vale ser citada aqui. Ele escreve sobre a consistência da narrativa, além de outros aspectos que envolvem a criação ficcional, o que pode ser sintetizado na abertura do primeiro capítulo:

A casa da ficção tem muitas janelas, mas apenas duas ou três portas. Posso contar uma história na terceira ou na primeira pessoa, e possivelmente na segunda pessoa do singular ou na primeira pessoa do plural, ainda que exemplos bem-sucedidos desses dois últimos sejam realmente raros. E é só isso. Qualquer outra coisa provavelmente não irá se assemelhar muito a uma narração; e talvez estará mais próximo da poesia ou do poema em prosa. (WOOD, 2008, pág. 3)⁷

⁵Tradução nossa. Em espanhol: “[...] no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción.”

⁶ Tradução nossa. Em inglês: “Literature makes us better noticers of life; we get to practice on life itself; which in turn makes us better readers of detail in literature; which in turn makes us better readers of life.”

⁷ _____: “The house of fiction has many windows, but only two or three doors. I can tell a story in the third person or in the first person, and perhaps in the second person singular, or in the first person plural, though successful examples of these latter two are rare indeed. And that is it. Anything else probably will not much resemble narration; it may be closer to poetry, or prose-poetry.”

Em relação à função da ficção, o escritor britânico Henry James expressa que a “Literatura deveria ser ou instrutiva ou divertida” (JAMES, 1884, pág. 390)⁸ e, apesar de fazer parte de um imaginário geral que preocupações, como por exemplo, a busca pela forma, não são importantes, um bom trabalho de ficção vai além de seu enredo (JAMES, 1884).

É claro que o conceito de ficção vai além da produção literária e é possível termos narrativas ficcionais em outras linguagens, como a audiovisual e até na música. Porém, nossa leitura sob este ponto de vista é suficiente para que se possa compreender, mais à frente, o conceito de autoficção e suas implicações.

2.2. O que é autoficção?

O neologismo “autoficção” foi criado pelo escritor e teórico francês Serge Doubrovsky, em 1977, e é frequentemente acompanhado por uma série de questões: como seria uma autoficção diferente de uma autobiografia? Não teriam todos os romances, de maneira inevitável, traços pessoais de seu autor? O que a diferencia do simples relato e a torna literatura? Se, na história, estão inseridos dados verídicos, podemos chamá-la, ainda assim, de ficção?

O historiador norte-americano Peter Heehs, no livro *Writing the Self*, afirma que “o discurso em primeira pessoa está entre as primeiras formas de expressão linguística e permanece sendo uma das mais prevalentes” e, ainda assim, “os gêneros de primeira-pessoa são relativamente recentes na história literária”. Segundo ele,

o primeiro livro de memórias importante no mundo ocidental foi *Confissões*, de Agostinho, escrito entre 397 e 398 d.C. Depois disso, houve um intervalo de mais de mil anos até que as pessoas na Europa começassem a escrever histórias pessoais novamente. (2013, pág. 7)⁹.

Heehs explica, ainda, que, mesmo sendo diários e livros de memória importantes para biógrafos e historiadores, por, segundo ele, darem acesso privilegiado à

⁸ Tradução nossa. Em inglês: “Literature should be either instructive or amusing [...]”

⁹ _____: “First-person speech is among the earliest forms of linguistic expression and remains one of the most prevalent.”; “[...] first-person genres are relative newcomers in literary history.”; “[...] “the first important memoir in the Western world was Augustine’s *Confessions*, written in 397-398 CE. After that there was a gap of more than a thousand years before people in Europe began to write personal histories again.”

personalidade dos escritores, apenas um historiador ingênuo acreditaria que todos os trechos desses textos são factuais, pois “é difícil, para nós, sermos honestos com nós mesmos, mais difícil sermos francos com os outros, ainda mais difícil escrevermos a verdade como a vimos e preservarmos o que escrevemos” (HEEHS, 2013, pág. 6).¹⁰

Blanchot, ao escrever sobre o diário íntimo, diferencia a narrativa literária de um simples relato cotidiano. Para ele, no diário, “é preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade”, enquanto a narrativa “trata daquilo que não pode ser verificado, daquilo que não pode ser objeto de uma constatação ou de um relato” e “atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra” (2005, pág. 271). O teórico afirma também que “o interesse do diário é sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei” (2005, pág. 273), portanto, tendo a literatura pretensões artísticas, ainda que contenha traços autobiográficos de quem a escreve, terá a *forma* como uma fronteira clara que a separa do simples relatar de fatos.

É importante destacarmos que, na narrativa literária, o texto importa mais do que aquele que o escreveu. Para Barthes, em *A morte do Autor*, quando

um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 2004, pág. 1)

O leitor não teria, portanto, acesso ao autor, mas ao texto, que seria “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original” e “um tecido de citações, saldadas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, pág. 4). O semiólogo desconfiava do tipo de escrita que se apresenta como factual e se utiliza de detalhes a fim de criar o efeito do real, levando o leitor a acreditar que está lidando com uma verdade inalterada (HEEHS, 2013, pág. 216). Complementando essa ideia, Barthes escreveu também:

o texto nada pode contar, ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito

¹⁰ Tradução nossa. Em inglês: “It is hard for us to be honest with ourselves, harder to be frank with others, still harder to write the truth as we have seen it and preserve what we have written.”

generalizado), mesmo se dela eu ainda estou separado por meu modo de escrever. (BARTHES apud LÍSIAS, 2015, pág. 85)

Mas, nessa história, onde a autoficção se encaixa? Em sua tese de doutorado, a pesquisadora brasileira Anna Faedrich formula uma ótima definição do conceito, diferenciando-o da autobiografia. Ela cita o próprio Serge Doubrovsky, demonstrando que a distinção entre os dois termos já era uma preocupação para o criador do neologismo. Segundo ela, Doubrovsky trabalhava com a ideia de que a autoficção é uma “variação pós-moderna da autobiografia” (apud FAEDRICH, 2014, pág. 76), na medida em que ele desacreditava da possibilidade de reconstituição do eu, necessitando, assim, de uma palavra que suprisse essa escrita ambígua e fragmentada da própria vida. (FAEDRICH, 2014).

Faedrich lembra, também, que na autobiografia “o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor (ele é responsável pelo que afirma. Seja isso verdade ou não, ele terá de se justificar, pois está comprometido) ” (2014, pág. 19). Esse seria, então, um dos caminhos para diferenciar as duas formas de narrativa, pois, nesse sentido, a primeira assemelha-se mais ao gênero romanesco, podendo, inclusive, ser incorporada por ele.

A pesquisadora aponta caminhos inversos no processo de criação de uma autobiografia e de uma autoficção. Na primeira, o interesse pela vida do narrador, que geralmente é alguém famoso e de grande notoriedade, vem antes do interesse pelo texto em si. Já na segunda, o texto é que precede, podendo, ou não, relatar a vida de uma figura já conhecida e podendo, ou não, ser fiel aos fatos:

Também o movimento da autobiografia é da VIDA para o TEXTO, enquanto o da autoficção é do TEXTO, da literatura, para a VIDA. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia” (atores, músicos, políticos, jogadores de futebol, etc). [...] O movimento da autoficção é outro (e essa distinção é fundamental para entendermos a autoficção). Um bom escritor pode chamar a atenção para a sua biografia através do texto ficcional, entretanto, é o texto literário que se destaca em primeiro plano. (FAEDRICH, 2014, pág. 23. Grifos no original.)

Outro ponto interessante levantado por ela é que a autoficção não segue, necessariamente, uma linha cronológica e não tem a obrigação e nem a intenção de dar conta de toda a história da vida de uma personalidade, mas “parte do fragmento, não

exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida” (2014, pág. 24).

Para dar uma definição mais sintética daquilo que consideramos autoficção, recorreremos à crítica literária Diana Klinger, que a classifica como “um gênero *bivalente*, *ambíguo* e *andrógino*” (2006, pág. 51), onde

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 "exibe ao vivo", no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagado sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante seus modos de representação. (2006, pág. 67)

Como bem lembra Faedrich, “desde que Doubrovsky criou o neologismo, o exercício autoficcional vem tomando diferentes formas, sem precisar deixar de ser considerado como tal” (2014, pág. 180). Assim, existem muitas autoficções diferentes, que variam não só em sua estética, mas também na maneira como cada autor reflete sobre ela, atribuindo ou não algum grau de veracidade a suas obras. No quarto capítulo falaremos um pouco mais sobre o conceito de *Escrita de Si* formulado por Foucault, mas podemos desde já adiantar que a autoficção, na discussão por nós proposta, não seria considerada uma escrita de si, na medida que não responde a pacto nenhum de veracidade, mas sim uma simulação dessa escrita.

Na terceira e última parte deste capítulo, a fim de reforçar o conceito para o leitor, buscaremos, baseando-nos nos tópicos aqui discutidos, exemplos práticos na literatura mundial onde a autoficção se faz presente.

2.3. Proust e outros exemplos na literatura mundial

Em um artigo que precede sua tese de doutorado, publicado durante o curso de sua pesquisa, Anna Faedrich escreve que “o fenômeno da autoficção é anterior à conceituação e à criação do neologismo autoficção por Doubrovsky”. Ela cita como exemplo “*Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, provavelmente o primeiro exemplo de autoficção na literatura dita universal” (2011, pág. 185).

Primeiramente publicada em 1913, a série de livros é considerada uma das mais importantes obras literárias de todos os tempos, influenciando, desde então, autores de diversas gerações. Como destaca Evandro Nascimento, na história, o “narrador-personagem Marcel”, cuja biografia é narrada ao longo dos anos, “coincide em inúmeros pontos com o autor Marcel Proust”. Dessa maneira, temos aqui o aspecto ambíguo da autoficção, na medida em que

Muitos dos episódios de *Em Busca*, narrados em primeira pessoa, parecem colados à vivência autoral, mas também há tanta fantasia que é impossível estabelecer um pacto autobiográfico totalmente confiável com os leitores dos mais diversos lugares. (apud FAEDRICH, 2014, pág. 33)

No ensaio *The image of Proust*, Walter Benjamin reforça tal ambiguidade presente na obra do francês. O filósofo, ao comentar os treze volumes que compõem a consagrada série de livros, escreve que “desde sua estrutura, que é ficção, autobiografia, e comentário em apenas uma, até a sintaxe de sentenças intermináveis [...], tudo transcende a norma”. (1969, pág. 201)¹¹

Benjamin prossegue argumentando que “em sua obra, Proust não descreve a vida como ela realmente foi, mas uma vida como ela era lembrada por aquele que a tinha vivido” e, complementando essa ideia, diz, ainda, que o trabalho de Proust está mais próximo do esquecimento do que daquilo que, normalmente, é chamado de memória (1969, pág. 202)¹².

Blanchot também faz uma leitura da obra de Proust a qual muito nos interessa. O teórico argumenta que, embora escreva em primeira pessoa e utilize o pronome “Eu”, o Proust “real” não deve ser confundido com o Proust referido no livro. Mesmo que o autor não narre a verdade como ela realmente aconteceu,

ele não nos deve essa verdade, e seria mesmo incapaz de dizê-la. Ele só poderia exprimi-la, toma-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa (2005, pág. 20).

¹¹ Tradução nossa. Em inglês: “From its structure, which is fiction, autobiography, and commentary in one, to the syntax of endless sentences (the Nile of language, which here overflows and fructifies the regions of truth), everything transcends the norm.”

¹² Tradução nossa. Em inglês: “We know that in his work Proust did not describe a life as it actually was, but a life as it was remembered by the one who had lived it.”

Ainda que Blanchot não tenha utilizado, no texto, a palavra autoficção, podemos concluir que, para ele, obras desse tipo devem ser tratadas como ficção:

não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tomado "personagem" do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos "Eus" cujas experiências ele conta. (2005, pág. 21)

Talvez um dos principais exemplos da influência de Proust na literatura seja a obra do escritor norueguês Karl Ove Knausgård. Seus livros da série *Minha luta* (*Min kamp*, no original) são, frequentemente, referidos pela imprensa e pela crítica como sendo uma experiência *proustiana*. Os romances de Knausgård são trabalhos de autoficção e trazem como protagonista um personagem que divide, entre outros elementos, nome e sobrenome com seu criador. Para a crítica Leyla Perrone-Moisés, o que torna esses livros autoficções bem-sucedidas é, entre outros aspectos, não trazer “a fala de um eu vaidoso e autocomplacente, mas de um eu que se busca e se autoquestiona com honestidade”. Ela também argumenta que “não sabemos nem nos interessa saber se o homem Knausgård é sincero ou modesto. Como qualquer qualidade de um texto literário, essa impressão de honestidade é criada pelo discurso. E ela é simpática para o leitor” (2015, pág. 57)¹³. Perrone-Moisés também chama atenção para o fato de que as histórias contadas em *Minha Luta* não são pura e simplesmente sobre a biografia do personagem, mas servem como pano de fundo para outras temáticas, o que reforça a ideia de que a autoficção e a autobiografia têm intuitos diferentes, na medida em que, na primeira, não é necessariamente a vida do autor que importa.

O autor argentino César Aira é um bom exemplo disso. Em seu livro *Como me tornei freira* (*Como me hice monja*, no original em espanhol), a personagem principal tem o mesmo nome do autor, mas isso não é o suficiente para que o leitor possa acreditar na ideia de que aquela é a história real de Aira. Como explica Diana Klinger, “o relato de Cesar Aira, saturado de ironia, desmente todas as expectativas do leitor de que se trate de uma ficção autobiográfica” (2006, pág. 17). Além do mais, “o gênero do nome do autor que figura na capa (César Aira) não concorda com a voz que enuncia o

¹³ O artigo de Perrone-Moisés encontra-se disponível na revista eletrônica *Peixe-Elétrico* #2 e foi lido em um livro digital Google. A numeração das páginas pode variar conforme a formatação ou o dispositivo de leitura.

título ‘como me tornei freira’, voz que remete a um sujeito feminino” (2006, pág. 18). O narrador não só se refere a si mesmo tanto por pronomes masculinos como femininos, como desenrola a história em acontecimentos absurdos culminando, inclusive, em sua própria morte, o que exclui de vez a possibilidade de que aquela seja uma autobiografia. Assim:

esta suposta ficção autobiográfica atenta contra a verossimilhança no plano de enunciação: a coincidência do nome do autor, do narrador e do protagonista é desmentida pelo gênero feminino da voz; os sentimentos identificadores do autor se chocam com o fato da morte do narrador no final da novela. (KLINGER, 2006, pág. 19)

No próximo capítulo, traremos mais exemplos de autoficções brasileiras, focando em obras contemporâneas. É interessante, entretanto, citar aqui alguns exemplos que precedem a prática em nossa literatura. Faedrich cita uma entrevista com a pesquisadora Luciana Hidalgo, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, na qual a mesma aponta Lima Barreto como o precursor da autoficção no Brasil. Ela diz:

Ao escrever *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), Lima chegou a dar a um dos personagens seu próprio nome, Afonso, mas voltou atrás. Era uma ousadia na época. A exaltação do eu na ficção sempre foi tabu. (HIDALGO apud FAEDRICH, 2014, pág. 29)

Crítica literária e especialista em Lima Barreto, Beatriz Resende também enxerga essa tendência no trabalho do autor. Em artigo publicado na revista *Serrote*, ela escreve que Lima tenta, no romance *Cemitério dos Vivos* (escrito entre 1919 e 1920), recriar ficcionalmente suas experiências do período em que esteve internado no hospital psiquiátrico. O livro ficou inacabado e foi publicado anos depois. Para ela, o próprio Lima “talvez tenha preferido deixá-lo assim. Nenhuma ficção narraria o período de internação como o fizeram as anotações redigidas no próprio espaço da dor” (RESENDE, 2015).

Caio Fernando Abreu certa vez declarou: “Minha vida está nos meus livros. Não há na minha história muitos fatos externos à obra que escrevi, porque o ponto de partida de tudo sempre foi pessoal demais” (apud BARBOSA, 2011, pág. 287-288). O pesquisador Nelson Luís Barbosa vê, na obra do escritor, a prática autoficcional. Para ele, elementos reais e biográficos “por certo enformaram a obra de Caio, pois, de um

modo ou de outro, atravessam sua escrita”. Abreu, entretanto, “jamais se dedicou a contar em seus textos histórias estritamente reais de sua vida, pelo menos não exclusivamente do prisma de uma pretensa ‘autobiografia’” (2011, pág. 287).

Como vimos, a autoficção está, há bastante tempo, presente nas obras literárias. Ocorre, porém, que na literatura contemporânea, como também na mídia e na arte em geral, o *eu* se faz cada vez mais presente. O próximo capítulo nos ajudará a pensar nos porquês dessa tendência, bem como analisar sua prática.

3. A VALORIZAÇÃO DO *EU* E A ESTÉTICA REALISTA NAS MÍDIAS E NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A autoficção não existe fora de um contexto. Em tempos recentes, o sujeito parece estar assumindo uma posição cada vez mais destacada em diferentes setores da sociedade. Neste capítulo, vamos tentar entender quais outros fenômenos se relacionam direta ou indiretamente a este do qual estamos tratando, além de ver exemplos práticos na produção cultural e midiática atual e na literatura brasileira contemporânea.

3.1. O *eu* na contemporaneidade

Com a ascensão das mídias digitais, o *eu* está em crescente valorização no mundo contemporâneo. Nos últimos anos, o termo *selfie* passou a ser utilizado até mesmo por pessoas sem qualquer conhecimento da língua inglesa, já que a tendência de tirar fotos de si mesmo aumentou tanto que foi necessária a criação de um termo específico para designar esse tipo de registro.

Beatriz Sarlo, crítica argentina, escreve sobre o que chama de “guinada subjetiva”, uma mudança na perspectiva contemporânea que pode ser bastante elucidativa sobre fenômenos como esse. Ela formula que

tomando-se em conjunto [...] a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São os passos de um programa que torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de ‘guinada linguística’ ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs a guinada subjetiva. (2007, pág. 18)

Dessa forma, segundo ela, “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”. Restitui-se, então, “a confiança na primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a

lembrança ou para reparar uma identidade machucada”. (2007, pág. 19). É notável, aliás, que o texto em primeira-pessoa tem estado cada vez mais presente no dia a dia dos indivíduos. A internet oferece a possibilidade do registro, o que confere às vozes de pessoas comuns um público e cria certa sensação de legitimidade.

Conforme escreve o historiador Peter Heehs, desde a ascensão dos *blogs* virtuais na primeira dezena do século XXI, a escrita de si, conceito elaborado por Foucault do qual falaremos mais para frente, deixou de estar atrelada ao aperfeiçoamento pessoal e à intimidade e passou a fazer parte da esfera pública. “Ao criar um perfil e publicar textos e imagens, os usuários definem quem são, ou melhor, criam uma identidade virtual a qual oferecem aos outros como sendo eles mesmos” (2013, pág. 235)¹⁴. A construção de uma identidade passa a ser cada vez mais importante, na medida em que essa identidade é, agora, reforçada e legitimada através de outros que interagem por meio de compartilhamentos e comentários. Heehs salienta, também, que ferramentas como o Facebook e o Twitter estão mudando a noção de privacidade, tornando cada vez mais naturais exposições e exposições públicas.

Fenômenos como esses, apesar de ganharem força com o advento da internet, já eram observados desde a segunda metade do século XX, período em que o mundo saía de duas grandes guerras e começava a atentar-se a questões político-sociais como os direitos sexuais, o uso de armas nucleares e as mudanças climáticas. Publicado originalmente em 1979, o livro *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, escrito pelo historiador Christopher Lasch, ao discutir a sociedade americana de seu tempo, aponta que o crescente pessimismo e a falta de expectativa em relação ao futuro (o que, segundo o autor, são parte das ansiedades da vida moderna) possibilitaram a intensificação de uma cultura narcisista. Para Lasch, “uma sociedade que teme não ter futuro não está suscetível a dar muita atenção às necessidades da geração futura” (1991, pág. 50)¹⁵.

Em *Tempos Líquidos* (2007), originalmente publicado em 2002, Zygmunt Bauman fala sobre o medo e a crise da globalização e como esses fatores contribuem

¹⁴ Tradução nossa. Em inglês: “By creating a profile and uploading text and pictures, users define who they are or rather create an online identity they offer to others as themselves.”

¹⁵ _____: “A society that fears it has no future is not likely to give much attention to the needs of the next generation.”

para o aumento do individualismo e o enfraquecimento dos vínculos humanos. Com o desmantelamento das defesas mantidas pelo Estado e a pressão da competitividade do mercado, “passa a ser tarefa do indivíduo procurar, encontrar e praticar soluções individuais para problemas socialmente produzidos, assim como tentar tudo isso por meio de ações individuais, solitárias” (pág. 20). Bauman argumenta que, até mesmo na política, há um discurso que fomenta a noção de “cada um por si”, e essa sensação de abandono faz com que as pessoas passem a investir na segurança, restando o muro, os arames farpados e os guardas armados.

Não fica difícil concluir que, a partir dos fenômenos acima citados, o *eu* passa a ser mais desenvolvido e pensado pelo indivíduo na medida em que a interação com o outro é mais escassa ou mais artificial; um simulacro, nas palavras de Heehs. O que hoje ocorre é que esse *eu* não é mantido somente na esfera privada, senão exposto na esfera pública, repensado, reconstruído, seja por motivos banais, como uma simples postagem em uma rede social, seja por interesses artísticos e estéticos, como uma obra de arte concebida para refletir esse fenômeno. Um romance autoficcional, por exemplo.

3.2. Arte e mídia contemporâneas

O confessional, a autorrepresentação e a construção virtual das identidades não existem sozinhos, de maneira descontextualizada. Como veremos, são acompanhados por um interesse em consumir a estética realista; produtos que, sejam provenientes da cultura de massa, das artes plásticas, da indústria audiovisual ou da literatura, borram as fronteiras entre o real e o ficcional. Os anos recentes demonstram, na sociedade do espetáculo (DEBORD, 2003), um crescente fascínio por essa estética que antecede o domínio da internet.

A pesquisadora Beatriz Jaguaribe (2005) fala sobre o que chama de “choque do real” na cultura midiática brasileira. Ela escreve que desde a década de 90, o público brasileiro vem consumindo uma grande quantidade de produtos literários e audiovisuais que representam os conflitos urbanos das grandes cidades, como o tráfico de drogas, a pobreza e as favelas. Haveria, ainda, um outro movimento, inverso, que parte da mídia para o real. Para Jaguaribe, “em nossa existência diária, fazemos uso constante dos imaginários da mídia e estabelecemos uma negociação complexa entre o terreno do fato

e o da ficção” (pág. 74)¹⁶. Ainda segundo ela, essa tendência ganhou força no Brasil principalmente a partir da década de 70, após o surgimento da Rede Globo, em 1965, e seu estabelecimento como o grande nome da mídia hegemônica no país:

Brilhando na tela da Globo, as narrativas da realidade ganharam maior impacto visual e influência nos programas jornalísticos. Se o Jornal Nacional era o princípio de realidade que moldava a comunidade imaginada televisionada em âmbito nacional, as telenovelas da Rede Globo eram o terreno da fantasia que ligavam milhões de telespectadores à mesma narrativa fictícia. (pág. 74)¹⁷

Parece haver, entretanto, um recorte nessas produções de estética realista destacadas por Jaguaribe, um interesse na espetacularização da violência, transformando as grandes metrópoles brasileiras em “inexpressivos labirintos de traficantes em guerra, crianças massacradas, empresários sórdidos e classes médias entrincheiradas que habitam espaços metropolitanos corroídos pela incerteza” (pág. 75). O grande sucesso de filmes como os documentários *Ônibus 174* e *Notícias de uma guerra particular* e as ficções *Carandiru* e *Cidade de Deus* são exemplos disso.

Esse último filme, que pretende retratar a realidade na favela homônima, localizada na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, traz cenas explícitas e bastante gráficas de violência, explorando a relação do tráfico de drogas com os moradores da comunidade. Como lembra Jaguaribe, o impacto da obra se dá, justamente, na ambiguidade que cria ao diminuir a linha que separa a realidade da criação. Apesar de ser um trabalho de ficção, nas últimas sequências se pode ver as fotografias das figuras históricas que inspiraram as personagens. Entretanto, a obra sofreu críticas por, apesar de pretender representar um território urbano real, ignorar as diferentes realidades ali presentes (JAGUARIBE, 2015). Outra autora, a crítica Beatriz Resende (2008), enxerga uma tendência no filme de estetizar a violência ao gosto hollywoodiano, nas palavras dela, cometendo o erro de retirar o território retratado do contexto da cidade, do país, e

¹⁶ Tradução nossa. Em inglês: “in our daily existence, we make constant use of the imaginaries of the media, and we establish a complex negotiation with the realm of fact and fiction”.

¹⁷ Glimmering on the surface of Globo’s screen, the narratives of reality gained greater visual impact and influence in journalistic programs. If the Jornal Nacional was the reality principle shaping the nationwide televised imagined community, the soap operas of Rede Globo were the realms of fantasy that connected millions of viewers to the same fictional narrative.

do mundo onde ele se insere, o que não ocorreria no livro de Paulo Lins no qual ele foi inspirado.

Outro caso interessante é o sucesso dos chamados *reality shows*. No Brasil, o exemplo mais relevante é o *Big Brother Brasil*, programa exibido em temporadas anuais pela Rede Globo de Televisão. Apesar de ser protagonizado por um grupo de pessoas comuns que são confinadas em uma casa, o programa não deixa de trazer elementos ficcionais em seu formato, muitas vezes sendo referido nas chamadas da emissora como uma “novela da vida real”. É curioso lembrar, porém, que os participantes do programa sabem que estão sendo filmados, o que poderia inibir a naturalidade de seus atos. Existem, ainda, outros elementos ficcionais que compõem a atração:

Para o novelista Lauro César Muniz, o segredo da atração é o ritmo folhetinesco fortemente assumido pelas edições brasileiras do “Big Brother”. “Os participantes viram personagens, são criados objetivos para eles, há o conflito, tudo típico da ação dramática. Mas obviamente não é um produto com a qualidade que uma novela pode ter. As falas são bobas, do dia-a-dia, não há o trabalho da criação de um ator.” (MOTTA apud MIRANDA, 2007, pág. 10)

Os *reality shows* não são um sucesso somente no Brasil. A Music Television Broadcast, ou MTV, que surgiu com a proposta de ser uma emissora sobre música, é hoje uma das principais veiculadoras desse tipo de programa. Um caso muito expressivo, no entanto, é o *reality* norte-americano *Keeping up with the Kardashians*, da emissora de tv a cabo *E!*. O programa documenta a vida da família Kardashian, filmando o dia a dia de seus integrantes e suas vidas privadas, exibindo-o, depois, de maneira editada. O caso dos Kardashian é interessante por extrapolar o limite do tempo televisivo e estender a espetacularização da vida privada das personagens nas mídias sociais, onde fazem publicidades de produtos (FEINMAN, 2011) e postam *selfies* retratando sua rotina. Alguns integrantes do programa acumulam, somente no Instagram, quase 100 milhões de seguidores¹⁸. O curioso é que conflitos noticiados pelos tabloides são explorados pelo *reality* e concluídos, depois, nas redes sociais, onde obtêm grande repercussão.¹⁹

¹⁸ Perfil oficial de Kim Kardashian e Kendall Jenner no Instagram: <https://www.instagram.com/kimkardashian/?hl=en> / <https://www.instagram.com/kendalljenner/?hl=en>. Acesso em 17/05/2017.

¹⁹ <http://www.cosmopolitan.com/entertainment/celebs/a61482/keeping-up-with-the-kardashians-season-12-episode-11-recap/>. Acesso em em 17/05/2017

Outro acontecimento recente na cultura pop é o álbum musical *Lemonade*, da cantora norte-americana Beyoncé, lançado em abril de 2016 em formato de áudio, no serviço de streaming Tidal, e também em formato de vídeo, pela emissora de tv paga HBO. Beyoncé e seu marido, o rapper e produtor Jay-Z, são celebridades e, como consequência, acabam tendo parte de suas vidas expostas pela imprensa tradicional e pela mídia amadora. Por essa razão, muitas pessoas que escutaram o álbum interpretaram os relatos, até então ficcionais, contidos nas letras das músicas como uma confissão sobre a vida privada da cantora. A partir daí, foram feitas diversas especulações acerca de uma possível crise no casamento da celebridade e diversos ouvintes passaram a especular sobre uma possível traição por parte de Jay-Z (ROSEWARNE, 2017).

Como consequência das tendências contemporâneas, a fotografia também sofre impactos. Apesar da discussão sobre o valor artístico de determinada peça fotográfica, com o advento dos *smartphones* e das câmeras digitais, a fotografia se tornou muito mais acessível e a frequência das imagens produzidas se espalhou no dia a dia dos indivíduos. Como citado anteriormente, o termo *selfie* se proliferou no imaginário popular como uma resposta à necessidade de se ter um termo para designar a crescente tendência de se fazer autorretratos. A pesquisadora Liz Wells escreve que “embora o autorretrato seja um tema familiar na fotografia de belas artes, até recentemente era relativamente incomum na fotografia amadora” (2015, pág. 200).

Percebe-se, assim, que o fascínio pelo real e pelo *eu* é bastante sintomático dos dias atuais. Tanto as mídias tradicionais como as novas mídias endossam essa tendência, reproduzindo-a e, conseqüentemente, estimulando-a. Veremos que na literatura brasileira contemporânea, assim como em outras formas de arte, como o cinema, a música e a fotografia, essa tendência também se manifesta e, levando em consideração a maneira frequente com a qual ocorre, parece estar sendo bem recebida pelas editoras e pelo público.

3.3. O caso da literatura brasileira contemporânea

No segundo capítulo vimos que a decorrência de traços autobiográficos na ficção não é uma exclusividade dos dias de hoje, muito menos limita-se à produção literária do Brasil. Em todo o mundo e em diferentes épocas, escritores se utilizaram do recurso por diversos motivos. O que chama a atenção no caso da literatura contemporânea no Brasil é a recorrência com a qual esse fator aparece, a ponto de ser frequentemente classificado como uma das características da nova geração de autores.

Ao que parece, a figura do autor é mais importante para o leitor de hoje do que em outros tempos. Para Perrone-Moisés, no atual modelo do mercado editorial, onde se organizam palestras e salões do livro para que os leitores possam ter mais contato com escritores, o autor é incluído na categoria de “celebridade”. Nas palavras dela, “os mais midiáticos têm mais chances de vender livros, independentemente do valor de suas obras”. (2016, pág. 33). Em muitos casos, portanto, o autor não estaria em segundo plano em relação à obra, mas seria justamente um fator de atração, de valor, como se a obra pudesse se tornar completamente outra se tivesse sido escrita por um escritor diferente, ainda que não fosse alterada vírgula alguma.

Perrone-Moisés (2016) comenta, também, as mudanças na temática da literatura do século XXI. Ela chama a atenção para o fato de que “como testemunha do individualismo contemporâneo, o eu e suas experiências, mesmo minúsculas, têm sido privilegiados” (pág. 46). Em conformidade com os pensamentos de Sarlo anteriormente expressados neste capítulo, ela observa que os romances contemporâneos dão mais ênfase às vivências individuais e não a um ponto de vista mais estrutural e histórico, o que acarreta na diminuição de uma literatura de mensagem explicitamente política. Haveria ainda certo ceticismo e um sentimento de insatisfação e catástrofe nas obras mais recentes.

Diana Klinger também relaciona essa tendência de narrativas vivenciais ao individualismo. Para ela, “o avanço da cultura midiática do fim do século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência” (2006, pág. 20). Dessa maneira, seria natural que a ficção literária refletisse o momento atual e estivesse compatível com os tempos, assim como o fazem outras formas de escrita, arte e produção cultural em geral:

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das

autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge das autobiografias de intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais [...] (pág. 20)

Em ensaio publicado no blog da extinta editora Cosac Naify, Flavio Cafiero, autor do romance *O Frio Aqui Fora* e, até então, um dos mais promissores escritores contemporâneos recém-descobertos, faz humor ao comparar a grande produção de autoficções ao advento dos *paus-de-selfie*, cabos conectáveis a telefones celulares com o intuito de aperfeiçoar autorretratos. Apesar de não ser científica, sua argumentação nos interessa, não só por partir de um escritor contemporâneo responsável por um romance onde o personagem principal tem diversos pontos em comum com seu autor, como também por associar a autoficção ao rompimento das fronteiras entre o público e o privado vivenciado nos dias atuais. Pare ele, é

impossível dissociar as discussões sobre ficção e realidade do advento dos *paus-de-selfie* que invadiram, literalmente, nossas praias. São partes do mesmo fenômeno: a era do individualismo e do narcisismo, turbinada pelas novas tecnologias, com destaque para a internet. [...]Quer falar sobre autoficção? Assista a um reality show ou leia uma timeline no Facebook. O que há de natural naqueles personagens com RG? O que há de intencional nas paixões e alegrias roteirizadas, editadas e reeditadas que postamos diariamente? É tudo real mas, já sabemos: é tudo ficção. Ou, se preferir: é tudo ficção, mas... (CAFIEIRO, 2015)²⁰

É claro que seria ingênuo pensar essas escritas do eu na literatura contemporânea como uma atitude involuntária que reflete de maneira inconsciente o comportamento do homem pós-moderno. Há um interesse estético por parte do escritor que dá seu nome ao personagem; interesse esse que parte de uma reflexão sobre a própria obra, o que, em geral, faz parte do processo criativo de escritores que têm, na literatura, pretensões artísticas. O professor Gabriel Giorgi, ao refletir brevemente sobre a autoficção em seu artigo *Em direção ao animal: João Gilberto Noll, escrita e bios*, aponta que essas escritas “trabalham com uma intimidade que se revela enganosa” (2013, pág. 120). Assim, se formulam através da defasagem, da fragmentação, construindo uma

²⁰ O ensaio foi publicado no blog da Cosac Naify, hoje extinto. Entretanto, nos foi gentilmente cedido pelo autor e pode ser lido através do link: <https://goo.gl/rQlnY2>

autorreflexão “atravessada por intensidades que são exteriores, coletivas, neutras” (pág. 121). Elas ofereceriam, portanto, uma performance do *eu*, construindo uma memória incompleta da vida como forma de refletir sobre essa impossibilidade de reconstruir o passado e determinar o que ele representa.

Beatriz Resende formula um pensamento que também vai nessa direção. Ela enxerga, na produção literária brasileira contemporânea, “a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente” (2008, pág. 27). Em contraste com as tendências modernistas, “as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo” (pág. 28). Para Resende, essa presentificação e essa urgência manifestam-se, não somente na narrativa, mas também na forma. Um exemplo disso seria a produção crescente de contos muito curtos que se encerram após duas ou três frases.

Assim como Perrone-Moisés, ela também aponta o pessimismo e o retorno ao trágico como uma característica da literatura de hoje e ressalta o interesse dos autores pela questão da violência nas grandes cidades, como em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, romance que deu origem ao filme discutido anteriormente neste capítulo. É interessante pensar, todavia, que um assunto tão amplo como esse possa estar inserido em uma cena literária que valoriza a fragmentação, a interiorização do narrador e a tendência ao existencialismo e à descontextualização histórica.

Além do já citado *O frio aqui fora*, de Flavio Cafiero, é importante apresentarmos outros exemplos entre as muitas autoficções na nossa literatura contemporânea, para que se possa entender melhor como se dá esse fenômeno e qual seria exatamente o seu alcance. Anna Faedrich (2014) aponta diversos exemplos. *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, é um caso interessante: ao contrário da tendência em outras obras, como vimos em capítulo anterior, o romance está escrito em terceira pessoa. O livro narra, entretanto, a história de um pai que precisa lidar com a condição genética do filho, que tem Síndrome de Down, história essa que foi vivenciada pelo próprio Tezza, como confirma o autor em diversas entrevistas, inclusive na que concede a Faedrich para a pesquisa em questão. Como aponta a pesquisadora, o romance traz uma narrativa cruel e muito direta, “por exemplo, no jeito como o pai se refere ao filho:

o estorvo, a coisa, um ser insignificante, criança horrível, pequeno monstro, pedra inútil, deficiente mental, absolutamente nada [...]” (pág. 56).

Como a maioria dos escritores, Tezza deixa claro, porém, que sua obra é muito mais sobre a concepção estética por trás dela do que sobre sua vida pessoal. O autor optou pela voz em terceira pessoa justamente para que pudesse se afastar do narrador (FAEDRICH, 2014, pág. 56). Ele próprio declarou que sua experiência “era apenas uma memória a ser trabalhada literariamente”, e a escrita do romance acabou sendo um desafio mais literário do que existencial, já que “o tema do filho especial é um convite para todas as cascas de banana sentimentais que a ficção tem à disposição” (apud FAEDRICH, 2014, pág. 214).

O romance *A Chave de Casa*, de Tatiana Salém Levy, é outro exemplo claro dos interesses estéticos da autoficção brasileira em detrimento da vida pessoal do escritor. Tatiana “afirma que fez um mergulho nas histórias contadas nas cartas e nos diários da família, no relato da imigração, nos motivos e nas dores da partida, na chegada ao Brasil” (FAEDRICH, 2014, pág. 55) e a partir daí escreveu o romance, publicado como tese de doutorado. O mais interessante dessa narrativa, que encontra, diversas vezes, a história pessoal da escritora, é observar uma tentativa de reproduzir uma memória incompleta através da fragmentação, da contradição e da incoerência da narradora, entre outros recursos. É narrada, em alguns trechos, a impossibilidade de recriar o acontecido e sua angústia diante da própria história, a qual deseja recuperar:

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história de chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram [...] conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma. (SALÉM LEVY, 2007, p. 133)

Chico Buarque, sendo um autor mais experiente e consagrado, também lançou, recentemente, um livro que ficcionaliza um episódio de sua vida. Em *O Irmão Alemão*, um narrador chamado Francisco de Hollander (nome que lembra o nome real do autor, Francisco Buarque de Hollanda), descobre a existência de um irmão alemão, que seria um segredo de família, e passa a investigar o caso. De fato, Chico Buarque teve um irmão alemão, filho de seu pai, Sergio Buarque de Hollanda, e a história foi, inclusive, tema de reportagem de capa da edição nº 100 da revista *piauí*, além de ser narrada pelo próprio Chico no documentário *Chico – Artista Brasileiro*, de Miguel Faria Jr.

Entretanto, conforme demonstra o pesquisador George Wink no artigo *A propósito de um irmão alemão* (2017), diversos trechos do livro são inventados e, inclusive, fotografias são manipuladas, não só conferindo um tom de realidade ao romance, como também criando certa ambiguidade em relação à veracidade dos fatos.

Mais uma vez, faz-se inevitável retornar a *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sendo esse um dos maiores sucessos da literatura contemporânea brasileira e por seu caráter testemunhal. O romance “oscila entre a tonalidade enunciativa/descritiva e a memorial/testemunhal, entre a prosa realista baseada em dados fatuais difundidos pela mídia e a subjetividade digressiva contida nas histórias dos personagens” (BARROS, 2012, pág. 136). Mesmo assim, o próprio autor adverte, nas primeiras páginas, que os personagens e situações (da) obra são reais apenas no universo da ficção” (LINS apud BARROS, pág. 137).

Em geral, um leitor que, numa livraria, se depara com essas obras de maneira desavisada, encontrará, na edição, um paratexto indicando o nome do autor e se aquela obra se trata ou não de uma ficção. Esse mesmo leitor pode, mais tarde, perceber que uma ou mais personagens naquela narrativa conservam diversas coincidências com a figura descrita na orelha do livro. Há, portanto, um elemento provocador nessas obras que parece pretender atingir o leitor, fazendo-o repensar os conceitos de literatura e ficção, suas implicações e limites na cena literária atual. Com as experimentações das gerações vindouras, a definição de literatura se modifica e se transforma de maneira constante. O “fato literário” definido por Iouri Tynia, como lembra Perrone-Moisés (2016), dificulta as tentativas de buscar traços essenciais para a literatura na medida em que sua evolução “não é regular, mas ocorre por saltos, por deslocamento e não por desenvolvimento. Um gênero não considerado literário numa época passa a ser considerado literário em outra” (pág. 28).

Daniel Galera, Marcelo Rubens Paiva, Michel Laub: muitos são os exemplos possíveis entre os nomes da atual geração de autores brasileiros que podem ser classificados como autoficção. Nenhum outro, contudo, parece jogar tanto com as fronteiras entre o real e o ficcional como Ricardo Lísias, autor do romance *Divórcio* e que também é responsável por obras de ficção que acabaram sendo alvos reais das autoridades brasileiras, como veremos adiante.

4. O CASO DE *DIVÓRCIO*

No romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias, publicado em 2013 sob o selo Alfaguara, autor e narrador têm o mesmo nome, a mesma profissão e a mesma formação acadêmica. Ambos vivem na cidade de São Paulo, escreveram os mesmos livros e compartilham, inclusive, fotos de infância. Ainda assim, não são a mesma pessoa. O leitor que se propõe a ler a obra, precisa estar avisado: *Divórcio* não é uma autobiografia. Neste capítulo, apresentaremos a obra e seu contexto e buscaremos compreender o porquê de seu nome estar tão associado à expressão “autoficção”. Além disso, discutiremos, também, o papel do leitor e da mídia especializada diante de um romance que pode ser lido de maneira tão ambígua.

4.1. Escritor ou personagem: apresentando Ricardo Lísias

Quem é Ricardo Lísias? A crítica Leyla Perrone-Moisés o descreve como “um dos melhores escritores brasileiros revelados nos últimos anos” (apud AZEVEDO, 2013, pág. 83). Título similar é também atribuído a ele na capa da edição nº 9 da revista literária *Granta* (2012), intitulada *Os melhores jovens escritores brasileiros*, na qual um de seus textos figura entre os vinte selecionados para compor a publicação. Nesta pesquisa, sua literatura nos interessa, não somente pela relevância que vem ganhando, mas também pela recorrência com a qual simula a escrita de si ou remete, de maneira muito proposital, a figuras reais que compõem o imaginário do leitor.

Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre em Teoria e História Literária pela mesma instituição, e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) o ficcionista já lançou mais de uma dezena de livros, assim como textos de ficção e não-ficção publicados em revistas e periódicos como *piauí*, *Suplemento Pernambuco* e a já citada *Granta*. Além disso, foi finalista dos prêmios Jabuti (2008) e São Paulo de Literatura (2013) e vencedor do Portugal Telecom (2006), com seu romance *Duas Praças* (2005).

Ao longo de sua carreira literária, ele vem construindo um argumento que torna sua obra muito característica, utilizando elementos que aparecem de maneira recorrente em diferentes trabalhos. Entre os que mais chamam atenção está o tom político de sua

literatura. Doutora em Literatura Comparada e professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Luciene Azevedo, no artigo *Ricardo Lísias: versões de autor*, escreve que “a tão elogiada dicção política da temática de suas histórias já está presente no primeiro livro, *Cobertor de estrelas* (1999)” (2013, pág. 85), que trata da questão das crianças em situação de rua. O próprio escritor parece fazer questão de reforçar essa intenção. Em entrevista a esta monografia²¹, ele declara que sua literatura não representa a realidade, mas sim, intervém nela. Para ele, “essa intervenção é um ato político”. Lísias critica, ainda, o que classifica como “clichê, muito forte no Brasil, de que a arte não pode ser política”, o que prejudicaria uma interpretação mais apropriada diante de criações desse tipo. (LÍSIAS, 2017)

Essa reflexão está exposta também em alguns de seus trabalhos de ficção, que tendem a ser extremamente metalinguísticos. No conto *Fisiologia da Idade*, o narrador-personagem, chamado Ricardo Lísias, faz o seguinte questionamento: “Como o Brasil chegou a um número tão grande de romances que não incomodam ninguém? Procuo o conflito: não sou, portanto, brasileiro” (LÍSIAS, 2015, pos. 36)²². Esse não é o único trabalho do escritor que faz provocações ao mercado editorial e a outras instituições. Em *Duas Praças*, percebe-se, de maneira muito clara, uma crítica à academia, enquanto *O Livro dos Mandarins* (2009) não só retoma essa temática, como traz ainda problematizações relacionadas ao universo corporativo (AZEVEDO, 2013) e ao neoliberalismo.

Em *Diário da Cadeia* (2017) a provocação política se torna ainda mais explícita. Lísias assina o livro sob o pseudônimo Eduardo Cunha, aludindo ao ex-presidente da Câmara dos Deputados, de mesmo nome (hoje preso), e simula uma espécie de diário confessional do político, que assume, na obra, uma personalidade cômica. Atuando, a princípio, como autor secreto, ele foi revelado como o responsável pela escrita da obra por força de uma liminar da justiça que proibia a circulação do romance e exigia que a identidade do autor se tornasse pública. O livro foi, porém, liberado em última instância pelo Supremo Tribunal Federal (STF), sendo reconhecido como uma obra de ficção sem a intenção de se vender como autobiografia.

²¹ Ver Anexo: Entrevista com Ricardo Lísias.

²² *Fisiologia da Idade* foi lido em uma edição digital Kindle. Aqui, e em outras obras na mesma condição, trabalha-se, portanto, não com a noção de página, mas sim de posição, que será abreviada como “pos.”

Essa não foi a primeira vez que o escritor se tornou alvo de autoridades. No folhetim ficcional *Delegado Tobias*, lançado em *e-book* para diferentes plataformas de leitura, o personagem-título investiga o assassinato do escritor Ricardo Lísias. Um perfil falso no Facebook, atribuído a Delegado Tobias, foi criado pelo autor e pela editora e-galáxia, responsável pela publicação do folhetim, para ser uma extensão da ficção em uma outra plataforma. No Facebook, a personagem fazia reclamações contra Lísias, afirmando ser real, e dizendo não ter autorizado o uso de seu nome por parte do escritor (LÍSIAS, 2014). O próprio autor escreve sobre a experiência na introdução do volume *Delegado Tobias 5: Os Documentos do Inquérito*:

O auge sem dúvida se deu com a divulgação de uma decisão jurídica falsa que teria proibido a continuidade do e-folhetim. Foram poucos os leitores que, em um primeiro momento, perceberam que na verdade se tratava de uma extensão do e-book em outro suporte, ainda que em momento algum tenhamos escondido que o delegado era invenção nossa. (LÍSIAS, 2014, pos. 10)

Em 2015, Lísias foi denunciado por falsificação, em consequência de documentos presentes em um dos volumes do folhetim, que, dentro da história, proibiam a circulação da própria obra. Um inquérito real foi aberto para investigar o escritor. Na ocasião, ele declarou à *Folha de S. Paulo*²³ que não havia falsificado a decisão, mas a inventado. A Polícia Federal, por sua vez, soltou uma nota²⁴ dizendo que a investigação não tinha como intenção investigar escritores por suas obras de ficção, mas analisar as denúncias recebidas e descobrir se houve crime. A investigação foi, por fim, arquivada e, a partir dela, duas novas obras foram concebidas: a peça teatral *Vou, com meu advogado, depor sobre o Delegado Tobias* e o livro-objeto *Inquérito Policial Família Tobias*, que simula, tanto em sua forma física, como estética, um inquérito policial de verdade.

Exemplos como esses reforçam a visão de Lísias anteriormente exposta, que enxerga a própria obra como sendo uma intervenção artística na realidade. Inserida nesse contexto está a tendência à autoficção, criando personagens que aludem

²³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/09/1680327-obra-de-ficcao-cria-liminar-e-vira-alvo-de-investigacao-da-pf.shtml>> (Consultado em 30/05/2017, às 19:05);

²⁴ Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,contos-de-ricardo-lisias-levam-a-instauracao-de-inquerito-na-policia-federal-por-falsificacao,1760631>> (Consultado em 30/05/2017, às 19:20)

propositalmente à própria figura. Luciene Azevedo (2013) parece concordar com isso. Para ela, fica claro, no caso do escritor em questão, que as semelhanças entre autor e personagem não se dão por mera coincidência ou ingenuidade, mas surgem de maneira consciente, criando, com o leitor, uma espécie de provocação, de jogo.

Essa ambiguidade é criada não somente nos livros. Apesar de rejeitar a ideia de que a ficção possa representar, de alguma maneira, a realidade, defendendo que “o que aconteceu se perdeu no momento em que aconteceu”²⁵, além da impossibilidade de se recriar dados biográficos em sua literatura, Ricardo Lísias costuma reforçar em suas redes sociais, em declarações a jornalistas e em ensaios não-ficcionais a ideia de que algumas de suas obras remeteriam, sim, a traços autobiográficos. No texto *Por um paraíso sem qualquer condenação*, publicado em *Suplemento Pernambuco*, ele escreve: “Em 2008, quando eu estava me preparando para colocar um ponto final em *O livro dos mandarins*, recebi um telefonema desgraçado: Ricardo, o André se matou” (2012, pág. 107). O texto em questão é sobre o processo de escrita de *O céu dos suicidas* (2012), romance que usa o suicídio de um personagem chamado André, amigo íntimo de outro personagem, chamado Ricardo Lísias, para discutir a moralidade em torno do tema. O autor poderia simplesmente omitir que a motivação do romance está em situações reais envolvendo pessoas que têm os mesmos nomes de suas personagens, entretanto, faz questão de narrar esses fatos ao falar de sua ficção.

Mais para frente, ao discutirmos o papel do leitor diante de um projeto literário tão instigante, tentaremos responder à pergunta feita por Luciene Azevedo: “se o autor, cujo nome aparece na capa, insiste em apresentar-se como personagem, seja pelas menções aos títulos dos livros publicados, seja pelo uso de seu nome próprio ou de suas iniciais, R.L., que protocolo de leitura deve ser seguido?” (2013, pág. 93).

4.2. Divórcio: enredo, forma e autoficção:

“Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance.” (LÍSIAS, 2013, pág. 128)

²⁵ Entrevista concedida à Revista *Brasileiros*. Disponível em: < <http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/>> (Consultado em 02/05/2017, às 16:01)

O romance *Divórcio* foi publicado no dia 1º de agosto de 2013, pela Alfaguara, então selo da editora Objetiva, hoje incorporado ao grupo Companhia das Letras. Num resumo simples, o livro narra a história de um escritor chamado Ricardo Lísias que, ao encontrar o diário de sua esposa, uma respeitada jornalista de cultura com quem é casado há apenas alguns meses, descobre que foi traído durante a cobertura do Festival de Cannes de 2011 com um dos jurados do evento. A partir daí o romance se desenrola entre *flashbacks* da vida do narrador-personagem, fotografias, trechos do diário e o acompanhamento do processo de superação do trauma por ele vivido através da prática esportiva e da escrita do próprio romance que está sendo lido.

Seu lançamento foi precedido por três contos: *Meus três Marcelos*, publicado em 2011 pelo selo Dobra Editorial; *Divórcio* e *A corrida* (AZEVEDO, 2013), os dois últimos publicados, respectivamente, em novembro de 2011 e fevereiro de 2012 pela revista *piauí*. Segundo o próprio escritor, essas publicações, especialmente as duas primeiras, geraram uma “boataria” sobre sua vida por parte da imprensa. Além disso, pessoas ligadas ao meio, e que pensavam ter se reconhecido nas páginas das histórias, teriam tentado impedir a circulação das mesmas através de ameaças de processo e difamações (LÍSIAS, 2015). Em entrevista à *Vice*, em julho de 2015, o escritor afirma ter sido vítima de insultos públicos enquanto caminhava pela cidade de São Paulo²⁶.

O motivo da recepção conturbada se dá pelo fato de que tanto os contos como o romance são autoficções que tratam de assuntos delicados, como o adultério e o questionamento da ética jornalística e, caso o leitor parta do pressuposto de que as personagens retratadas são baseadas em figuras reais, pode enxergar, nos textos, certa invasão de privacidade. Ao mesmo tempo, o próprio Lísias é um escritor bastante midiático e já declarou em diversas situações que a ideia do romance parte de um evento traumático real.

Todas essas publicações, entretanto, vêm acompanhadas de paratextos que indicam ao leitor que são trabalhos de ficção. Como vimos, segundo o próprio Lísias, faz parte de seu projeto literário intervir na realidade através da criação ficcional e não o contrário. Ele escreve no ensaio não-ficcional *Eu sou normal*:

²⁶ Disponível em: <http://www.vice.com/pt_br/read/o-ricardo-lisias-quer-enganar-voce> (consultado em 02/06/2017, às 08:00).

Concordo com a crítica literária: Divórcio borra a fronteira entre ficção e realidade. Um dos objetivos do meu projeto estético é mostrar a impossibilidade de recriar, através da linguagem, qualquer tipo de referência segura a uma realidade mais comezinha e direta. Ao perceber a operação, como fizeram leitores especializados e o público em geral, a literatura assume o protagonismo e se torna o ator principal na constituição dos sentidos. O primeiro passo foi observado: é tudo literatura e tudo é literatura. (LÍSIAS, 2015, pág. 90)

O romance realmente parece querer convidar o leitor a essa provocação. O narrador-personagem apresentado durante a história, longe de estar em total conformidade com a realidade e de se preocupar com a coerência de seu relato, é um sujeito abalado por um trauma, impulsivo, vingativo, e que age de maneira imatura diante do acontecido. Ele descreve-se como uma figura escarnekida, como se todas as suas fragilidades estivessem expostas.

A postura do narrador diante de sua ex-mulher é, de certa maneira, maniqueísta. O personagem principal coloca-se como vítima de sua esposa a todo tempo enquanto ela, que nos é apresentada principalmente através de trechos de seu diário, sempre em itálico, é retratada ao leitor como uma mulher egoísta, fútil e profundamente elitista. É interessante lembrar, entretanto, que o recorte do diário ao qual o leitor do relato ficcional tem acesso é feito pelo protagonista da história:

NY, 11 de julho de 2011

Hoje almoçamos em um restauantezinho legal na sexta avenida com um amigo do Ricardo que dá aula em Princeton. Um casal simpático, o cara falou quase o tempo inteiro dos livros do Ricardo e das faculdades brasileiras e americanas. Quando chegou o prato, ele pegou o garfo errado e o garçom teve que corrigir. A pessoa consegue ser professor de Princeton mas não sabe usar talher em um restaurante um pouco melhor. (LÍSIAS, 2013, pág. 63)

Diversos trechos do diário contêm insultos ao Lísias-personagem: “*O Ricardo é um retardado, não tenho dúvidas, mas mesmo assim é um escritor, o que me preserva de certas coisas*” (LÍSIAS, 2013, pág. 90). O narrador, por sua vez, tem uma personalidade instável. Em diferentes momentos, relata, com total naturalidade, ter agredido verbalmente a ex-mulher e seu advogado. Escrever insultos passa a fazer parte de sua rotina:

Alguns dias depois de eu ter saído de casa, chegou um e-mail da [X]. Salvei tudo o que escrevi e recebi naquela época. Eu tinha aberto o computador para mandar uma mensagem agredindo minha ex-mulher. Logo depois, enviei uma declaração de amor. O terceiro e-mail foi para o advogado superdidático que ela tinha contratado. Também o ofendi bastante. (LÍSIAS, 2013, pág. 14)

Ele é bastante contraditório. Em certa altura do romance, chega a afirmar: “Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance” (LÍSIAS, 2013, pág. 172). Algumas páginas depois, é feita uma afirmação diametralmente oposta: “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” (LÍSIAS, 2013, pág. 190).

Através de partes como essa, é possível perceber o jogo proposto por Lísias. *Divórcio* entrega, em diversas passagens, pequenas pistas de que as situações ali descritas não são autobiográficas nem mesmo dentro da ficção. O narrador do livro dá a entender que, como consequência do abalo emocional, teria perdido diversas lembranças. Por isso mesmo, o romance traz uma estrutura fragmentada, como se procurasse simular uma tentativa falha de recompor situações vividas:

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

Além disso, Ricardo, o personagem, chega a confessar que não tem informações suficientes para tornar seu relato completamente fiel à realidade. Resta, então, criar:

A partir da herança que financiou meu curto intercâmbio em Londres, fiz um percurso que começa no acúmulo de imóveis, possivelmente a partir dos anos 1960, e chega à crise de 1929. A empresa de transporte marítimo dele de repente não valia nada. Fui até Santos para ver se arranjava algum registro do que poderia ter sido feito com os navios, mas quando vi que, outra vez, teria que me esforçar muito, desisti. Para o romance *Divórcio*, então, meu bisavô afundou os maiores três cargueiros de sua empresa. (LÍSIAS, 2013, pág. 135)

Como vimos, porém, a ficção de Lísias não se prende às páginas do livro. Por isso mesmo, *Divórcio* estabelece uma intertextualidade com outras obras do escritor, acentuando a ambiguidade gerada pela narrativa. Assim como seu criador, o protagonista do livro é o autor de títulos como *O livro dos mandarins* e *O céu dos suicidas* e, ao mesmo tempo, parece ser também a mesma personagem da qual trata o

segundo romance. Repetidas vezes, aliás, o narrador descreve a sensação de estar preso a um conto escrito por ele mesmo:

Um ótimo crítico apontaria como um possível problema do meu romance *O céu dos suicidas*, em texto generosamente elogioso, a brusca variação da sensação de raiva para a de alegria. Mas é assim mesmo que acontece. Ele nunca viveu um trauma. Outra vez, comecei a achar que estava dentro de um livro meu. Será que escrevi essa merda toda e jamais conheci minha ex-mulher? Esse diário nunca existiu. No Google, porém, Lars von Trier continua *persona non grata*. (LÍSIAS, 2013, pág. 162)

O tom metalinguístico se faz presente do começo ao fim. Nos momentos finais do romance, especialmente, o narrador passa a comentar seu processo de escrita e, inclusive, aponta defeitos no romance que está em curso. Ele dá, ainda, instruções ao leitor sobre como deseja que o livro seja lido:

Divórcio pode ser visto como uma manifestação de ressentimento. O cara ficou um ano remoendo um casamento que em quatro meses não deu certo. É o raciocínio típico de quem não conhece os mecanismos da literatura. Estou esse tempo todo achando termos que me pareçam adequados para construir uma determinada narrativa. Escolhi essa porque não tinha possibilidade, doze meses atrás, de pensar em outra. (LÍSIAS, 2013, pág. 214)

É interessante ressaltar aqui que esse discurso, que parte do Ricardo-personagem, é discordante daquele formulado pelo Ricardo-escritor quando o mesmo não assume uma escrita ficcional, como podemos ver em *Eu sou normal*:

A partir de então, será preciso construir sentidos para o objeto literário que ofereci ao leitor. Mas a tarefa não é mais minha. O ato político da minha atividade estética é justamente mover a forma romanesca para causar um curto-circuito na imobilidade. Tudo pode mudar. Daí em diante, a obra é do leitor. (LÍSIAS, 2015, pág. 90)

Em outro trecho do romance, o narrador diz: “Parece que eu estava nervoso no fragmento anterior. Ao contrário, planejei tudo para que, em um crescendo de indignação, o narrador chegasse à conclusão final. Eu e ele descolamos” (LÍSIAS, 2013, pág. 217). Analisemos, contudo, as contradições que existem nessas poucas linhas. Primeiramente, a afirmação da personagem de que está descolado do narrador é impossível, na medida em que o capítulo lido não é um posfácio, mas o romance em curso. Dessa maneira, a voz ativa ainda é a do narrador. Além do mais, o próprio desmente essa informação, na medida em que, ao referir-se ao narrador do romance na

primeira linha do parágrafo utiliza o pronome “eu”. O trecho seguinte reforça a intencionalidade dessa contradição:

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

Ora, o narrador, nesse trecho, afirma ser normal a inserção de elementos de realidade dentro da ficção e estaria “assumindo”, portanto, o elemento autobiográfico da história que cria. O mesmo narrador, todavia, afirma ser “visivelmente criado e diferente do autor”. Ao escrever trechos como esses, que dão a impressão de ser absolutamente planejados, Ricardo Lísias consolida a personalidade confusa e, por assim dizer, múltipla, que escolheu para seu protagonista.

Mais uma vez, o pensamento formulado pelo personagem nada tem a ver com aquele expresso pelo seu criador de carne e osso. Ao ser questionado sobre o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo, Lísias disse: “Não posso responder, pois não acho possível que um texto de ficção contenha o autor em si” (apud FAEDRICH, 2014, pág. 240).

As inserções de imagens espalhadas pelo romance, não parecem, a princípio, ter uma ligação tão clara com a história. Porém, ao pensarmos do ponto de vista estético, perceberemos que imagens como a do menino nu na página 150 (menino que, através do paratexto da orelha da edição aqui utilizada, que traz uma fotografia do escritor do livro, o leitor pode perceber que se trata do próprio Lísias na infância) podem estar ali com a intenção de conferir uma sensação de veracidade ao relato confessional do narrador.

Parece claro, assim, que as inquietações relacionadas à relação realidade x ficção despertadas por *Divórcio* foram postas de maneira proposital pelo autor. Isso já fica explícito na simples coincidência de nomes, mas, ao prestarmos atenção a certos

detalhes escondidos ao longo da narrativa, perceberemos que Lísias deixa pistas de seu projeto para o romance, cabendo ao leitor incorporá-lo ou não.

4.3. O leitor diante de *Divórcio*

Como deve acontecer com esse romance, o diário foi a parte mais discutida de “Meus três Marcelos”. As pessoas me paravam em corredores de livraria, telefonavam em horários impróprios e não paravam de me mandar e-mails com as mais diversas interpretações. Um jornalista da velha guarda, em um jantar com alguns amigos poetas, levantou a possibilidade de que tudo não passasse de um texto de ficção. Não achei a menor graça. (LÍSIAS, 2013, pág. 175)

Vimos que *Divórcio* testa e provoca o leitor a todo tempo, borrando as fronteiras entre realidade e ficção e estendendo-se para além das páginas do livro. Qual deve ser a postura do leitor diante de um romance como esse?

Anna Faedrich, que tem nos ajudado a pensar a autoficção, escreve que, no romance, “Ricardo Lísias afirma que não há uma palavra de ficção” e “talvez, por não se tratar de uma ficção propriamente dita, o autor não revele o nome da ex-mulher nem dos outros envolvidos na história para não comprometê-los” (2014, pág. 133). Essa é uma leitura possível, mas é importante ter em mente que quem faz essa afirmação não é o criador e sim a *personagem* que, como já foi demonstrado, se contradiz sobre esse ponto. Dentro da leitura que estamos fazendo, tal suposição não parece interessante. A ocultação do nome de certas personagens (a ex-mulher, por exemplo, é referida como [X]) parece estar mais ligada a uma decisão estética do que legal. Ao fazer isso, Lísias cria no leitor a sensação de estar diante de uma espécie de relato proibido, não-autorizado, o que o ajudaria a compor a atmosfera de seu romance.

Este estudo talvez discorde da pesquisadora quando a mesma afirma que é possível perceber que “o romance partiu de uma necessidade. A literatura como parte vital. Num determinado momento, o escritor não poderia fazer outra coisa a não ser escrever sobre essa experiência traumática e sufocante” (FAEDRICH, 2014, pág. 146). É verdade que o filósofo Michel Foucault (1992), ao escrever sobre a *Escrita de si*, a formula como uma espécie de treinamento e reflexão que o escritor exerce sobre ele próprio, como uma maneira de desenvolver certo autoconhecimento. Todavia, *Divórcio* e outras autoficções, como a própria Faedrich formula muito bem, não existem sob um

pacto de veracidade e, por isso, não parecem ser uma escrita de si no sentido formulado por Foucault, mas sim uma *simulação* da mesma. O *eu* descrito nesses livros pode muito bem ser uma criação, completamente diferente da personalidade real de seus criadores.

Em *Six walks in the fictional woods*, Umberto Eco relata um episódio que pode ser muito elucidativo no tratamento desta questão. Ele escreve:

Meu amigo Giorgio Celli, que é escritor e professor de entomologia [o estudo dos insetos], escreveu certa vez uma história sobre o crime perfeito. Tanto ele quanto eu somos personagens nessa história. Celli (o personagem fictício) injetou um tubo de pasta de dente com uma substância química que atrai sexualmente as vespas. Eco (o personagem fictício) escovou os dentes com essa pasta de dente antes de ir para a cama, e uma pequena quantidade dela permaneceu em seus lábios. Enxames de vespas sexualmente excitadas foram atraídas para seu rosto e suas picadas eram fatais ao pobre Eco. A história foi publicada na terceira página do jornal *Il resto del carlino*, de Bolonha. Como vocês podem ou não saber, os jornais italianos, pelo menos até vários anos atrás, geralmente dedicaram a página três às artes e às Letras. O artigo chamado 'elzeviro' na coluna esquerda da página pode ser uma resenha, um breve ensaio ou até mesmo um conto. O conto de Celli aparecia como uma peça literária intitulada "Como eu assassinei Umberto Eco". (ECO, 1994, pág. 120-121)²⁷

Ele prossegue o relato narrando que, após a publicação, muitos leitores, ao vê-lo na rua, demonstraram alívio por descobrirem que estava vivo. Segundo o teórico, pessoas próximas relataram terem se assustado a lerem o título estampado no jornal. Mesmo impresso em uma página dedicada à literatura, pelo fato de estar em um espaço geralmente dedicado a narrativas factuais, o conto provocou confusão em certas pessoas, que receberam a mensagem de maneira equivocada.

Eco usa a história acima para ilustrar a importância de que um leitor, diante de um texto, possa compreender seu contexto e seus objetivos, informações que, geralmente, aparecem indicadas por um paratexto que acompanha a obra. No caso de

²⁷ Tradução nossa. Em inglês: My friend Giorgio Celli, who is a writer and a professor of entomology [the study of insects], once wrote a story about the perfect crime. Both he and I were characters in this story. Celli (the fictional character) injected a tube of toothpaste with a chemical substance that sexually attracts wasps. Eco (the fictional character) brushed his teeth with this toothpaste before going to bed, and a small amount of it remained on his lips. Swarms of sexually aroused wasps were thus attracted to his face, and their stings were fatal to poor Eco. The story was published on the third page of the Bologna newspaper *Il resto del carlino*. As you may or may not know, Italian newspapers, at least until several years ago, generally devoted page three to arts and letters. The article called the 'elzeviro' in the left-hand column of the page could be a review, a short essay, or even a short story. Celli's short story appeared as a literary feature entitled 'How I Murdered Umberto Eco'.

Divórcio, a edição aqui utilizada (a primeira) é catalogada como “romance brasileiro”. A contracapa, por sua vez, pode criar um problema ao descrevê-lo como “reconstrução ficcional da memória” do autor que, ainda segundo o texto, ultrapassaria os limites da autoficção, alcançando um novo terreno “em que a literatura – a literatura combativa, desafiadora – tem a última palavra”.

É interessante, porém, prestarmos atenção às palavras “romance”, “literatura” e “ficcional”, pois são elas que livram *Divórcio* do pacto de veracidade. Não há, na edição, nada que indique que o leitor está diante de uma narrativa autobiográfica baseada em fatos, pelo contrário.

Assim como no caso relatado por Eco, o leitor que leia o romance como uma recapitulação fiel da realidade o estará lendo fora de seu contexto, na medida em que a história é apresentada no espaço da narrativa artificial. No caso do teórico o equívoco era mais compreensível, já que o conto fora publicado em um jornal. Entretanto, como na autoficção o movimento é da literatura para a vida (FAEDRICH, 2014) e não o contrário, é interessante que não se espere dela um relato factual.

É claro que o projeto estético de intervenção proposto por Lísias se coloca deliberadamente diante desse impasse. Para Luciene Azevedo, que analisa outras obras do autor, “a condição literária, ficcional, do texto está, ela própria, condicionada ao jogo com a factualidade” (2013, pág. 107).

Assim, como formula Faedrich (2014), se *Divórcio* contiver mesmo uma história fortemente baseada em fatos que envolvem outra pessoa, no caso, a suposta ex-mulher, amigos e familiares próximos aos relatados poderiam estar em uma situação de constrangimento ao lerem o romance, cabendo, aí, um debate ético similar ao proposto no caso das biografias, do qual nos absteremos neste trabalho. Entretanto, a suposta vítima não se manifestou publicamente em relação ao caso e, portanto, o leitor não tem meios para comprovar quaisquer traços de veracidade contidos no romance. Conforme declara o próprio Lísias em entrevista para esta monografia, “sempre que dizem que o livro tem aspectos da minha vida, já estão entrando em um âmbito de imaginação” (LÍSIAS, 2017).

4.4. *Divórcio*, jornalismo e mídia

Antes de encerrarmos este estudo, é importante falarmos sobre a crítica que *Divórcio* faz ao jornalismo, não só por esta ser uma monografia do curso de Comunicação Social, mas também pelo tema levantar discussões interessantes sobre autoficção. Segundo o próprio Ricardo Lísias:

Divórcio não é um romance sobre adultério, é um romance sobre adultério cometido durante o festival de Cannes, com um dos jurados do festival, para que uma jornalista soubesse quem iria ganhar o festival antes dos outros jornalistas. (LÍSIAS, 2017)

Tomando como gancho a profissão da ex-mulher, o personagem principal, durante todo o romance, tece críticas e faz reflexões sobre a ética jornalística. Na história, além do episódio do festival, jornalistas tentam utilizar de sua influência para proibir a circulação do romance que está sendo escrito pelo narrador. “Você está lidando com jornalistas. Pessoas bem informadas. Então, estamos te monitorando”, ameaça uma das personagens (LÍSIAS, 2013, pág. 178).

Em diferentes trechos, o sigilo da fonte, ou o *off*, direito resguardado no artigo 5º do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros²⁸, é questionado pelo personagem principal:

O sistema em que as pessoas fazem denúncias sem precisar assumi-las é dominante na imprensa brasileira. Há três semanas, quando fui aprofundar os argumentos para esse fragmento, comprei a edição dominical do jornal do tarado e li toda a parte de política. Muitas matérias se baseavam em fontes anônimas. [...] Sem nenhum destaque, havia a notícia do arquivamento, por falta de provas, de um processo contra uma ex-ministra que havia sido, alguns meses antes, alvo de uma série de denúncias (todas em *off*), por parte da imprensa. Depois, ninguém conseguiu provar nada. Mas ela já tinha perdido o cargo. Na justiça, a testemunha é considerada a “prima pobre das provas”. O *off* é a prima pobre e covarde. (LÍSIAS, 2013, pág. 196)

Tais críticas não se esgotam nas páginas do romance. Em 2015, Ricardo Lísias declarou que seu livro “foi escrito com o real e confesso interesse de incomodar poderes estabelecidos” (pág. 88). Por isso, ele teria pedido que, ao contrário do usual, exemplares destinados à imprensa só fossem distribuídos quando o livro estivesse sendo comercializado. Ainda como uma forma de se resguardar, teria decidido que, ao menos

²⁸ Disponível em: < <http://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2014/06/04-codigo-de-etica-dos-jornalistas-brasileiros.pdf> > (Consultado em 09/06/2017, às 8:30)

de início, daria entrevistas somente se houvesse algum pedido por e-mail (LÍSIAS, 2015).

Segundo Lísias (2017), muitos jornalistas decidiram focar as leituras de *Divórcio* nos aspectos relacionados à sua vida pessoal. Para o escritor, essa atitude teria o objetivo de tentar despolitizar o seu livro, tirando o foco daquilo que, segundo ele, seria sua principal temática: a crítica ao jornalismo. Essa seria, inclusive, uma das razões pela qual, a princípio, o escritor rejeitou a palavra autoficção para se referir ao seu romance. Hoje, ele declara ter estudado e reconsiderado o termo.

A relação desconfortável entre o escritor, sua obra e a imprensa se agravou, pois, ao tratar do livro em suas publicações, alguns veículos parecem ter caído no jogo proposto pela narrativa, interpretando-a como fato. Uma resenha publicada no portal *IG*²⁹ afirma que o romance “conta como o autor conheceu de fato a jornalista com quem estava casado havia quatro meses”. Lísias relata que algumas reportagens e até mesmo certos ensaios acadêmicos dizem que ele teria publicado o diário de uma outra pessoa (LÍSIAS, 2017). De fato, uma matéria publicada em *O Globo* afirma que “Lísias provocou polêmica ao usar trechos de um suposto diário de sua ex-mulher na trama, revelando detalhes constrangedores do casamento” (FILGUEIRAS, 2015)³⁰

A partir da análise do romance e de sua recepção pela mídia, fica claro que *Divórcio* é um trabalho instigante, que atíça a curiosidade e exige do leitor que renuncie a postura passiva diante da história. Com sua autoficção, a obra é uma reflexão sobre o próprio fazer literário onde cada uma das palavras busca sustentar o discurso proposto pelo escritor, costurando, através de pistas deixadas aos leitores mais atentos, um narrador muito bem construído, uma voz que denuncia, confunde, diverte e ri de si. Ao fim da leitura, essa costura deixa algumas lacunas que atíçam a curiosidade, levantando questões que permanecem no leitor, mesmo com o livro já na prateleira. Seu tom político e a escrita de um talentoso contador de histórias ajudam a compor uma obra que dificilmente se esvai da cabeça do leitor após virar a última página.

²⁹ Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2013-08-26/divorcio-escritor-encontra-diario-bomba-da-mulher-e-descobre-que-ela-o-despreza.html>> (Consultado em 09/06/2017, às 8:30)

³⁰ <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/depois-da-histeria-causada-pelo-romance-divorcio-ricardo-lisias-reune-contos-em-concentracao-15814545>

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Beatriz Sarlo (2007) parece certa ao afirmar que o sujeito, em detrimento das estruturas, está, agora, em primeiro plano. O *eu*, real ou forjado, aparece com força nas manifestações culturais e midiáticas contemporâneas, mudando comportamentos, forçando neologismos. A arte já percebeu isso e, mais do que simplesmente manifestar tal fenômeno, o reflete e questiona. A partir do sujeito, nos fala do mundo.

Como pudemos ver ao longo deste estudo, é difícil chegar a um consenso muito claro sobre a natureza da autoficção, e por isso fomos muito mais na direção de apresentá-la e observá-la do que de tentar defini-la. O que fica evidente é justamente a abrangência do termo e a quantidade de questões que ele levanta. São diversas obras, diferentes entre si, que podem se encaixar no neologismo e, sem um estudo mais detalhado e vasto, não é possível afirmar que há um intuito comum aos escritores ao darem seus nomes a suas personagens. Tampouco é prudente ler a prática autoficcional como sendo pura e simplesmente um sintoma dos dias atuais, das redes sociais ou de quaisquer outros fenômenos contemporâneos. O artista não é ingênuo. De maneira geral, seu trabalho é pensado e traz, consigo, um projeto estético.

A confissão ficcional criada por Ricardo Lísias é narrada por uma voz autocentrada. O personagem principal escreve um livro a partir de si mesmo, tendo as próprias experiências como matéria prima, mas sua narrativa não é inocente, revelando um escritor que, ao contrário do homônimo que cria (movido pelo abalo emocional), sabe muito bem que tipo de livro está escrevendo. O romance é político. Desliza de elementos comuns na literatura de massa, como o adultério e o sexo, para assuntos mais complexos, como o questionamento de direitos estabelecidos por leis, o desvio ético da classe jornalística, além de reflexões em torno da recriação da realidade, a busca pela memória e a construção de uma ficção que procura sua própria função.

Seu discurso não existe de maneira panfletária, mas permeia as entrelinhas do texto. O romance, que critica de maneira tão enfática a utilização de fontes anônimas no relato jornalístico, é narrado por um personagem que, dentro da história, faz afirmações gravíssimas sobre outros sem apresentar nenhuma fonte confiável, escondendo nomes, contradizendo-se. Se, ao final do livro, o leitor se pega acreditando naquilo que acabou

de ler, a crítica de Lísias já é bem-sucedida: como acreditar num texto que não nos oferece segurança nas informações que dá?

Obviamente, não é possível comparar uma obra de ficção com um texto jornalístico e nem é essa a intenção, mas é interessante pensar na maneira sutil e inovadora com a qual o escritor apresenta suas temáticas, permitindo que o leitor preencha as lacunas vazias e tire as próprias conclusões sobre a narrativa. Os assuntos de *Divórcio* estão nos diálogos, na organização do texto, no protocolo de leitura confuso que ele propõe e não somente nas palavras escritas.

Uma obra, após publicada, foge do controle do escritor e está sujeita a qualquer tipo de interpretação. O romance permite muitas leituras porque quem o lê não tem, por via de regra, meios para afirmar que a história que está sendo contada é, de fato, uma criação ficcional. Esse é o preço que Lísias paga por seu projeto de intervenção na realidade: seu livro, por trazer uma noção relativamente nova de ficção, é passível de discussões éticas das quais histórias que não deixam esse tipo de ambiguidade estão livres.

Um caminho possível para quem estuda *Divórcio* seria ir atrás das supostas pessoas reais que podem tê-lo inspirado, tentar entender o que aconteceu, que tipos de traumas pessoais incentivaram a escrita do romance. Isso é arriscado: o pesquisador que escolhe seguir dessa maneira pode descobrir que não há nada para achar. É por isso que esta monografia trabalha com o que temos: o texto. Seguindo os conselhos de Eco (1994), nossa leitura presta atenção aos paratextos, o trata como ficção. Ela busca compreender sim o que motivou a escrita, mas de um ponto de vista literário, político e social, que é o que nos propomos a observar.

Antes de entrarmos no romance, traçamos um caminho que apresenta ao leitor os conceitos de ficção, o introduz à prática autoficcional e suas manifestações não só na literatura, mas também na mídia e na cultura em geral. Com isso, pudemos ver que este é um momento de muitas mudanças na maneira como consumimos e trabalhamos nossa própria imagem, como lemos um texto ou percebemos os sentidos de uma música.

Num contexto onde as informações nunca chegaram de maneira tão rápida, onde nos habituamos cada vez mais a ler narrativas supostamente naturais sem nenhum tipo de fonte confiável, é importante que as obras nos ajudem a pensar a diferença entre ficção e realidade, conceitos que, por mais simples que possam parecer, não o são e, por

isso, nem sempre estão tão claros. *Divórcio* nos mostra que, independente da época, a arte está aí para nos ajudar a pensar, questionar, refletir e incomodar.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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. p. 89-109;
- BARBOSA, Nelson Luís. **Imagem e memória na auto-ficção de Caio Fernando Abreu**. In: *Estudos avançados*. São Paulo: v.25, n.71. jan-abr. 2011;
- BARROS, Sandro R. **Cidade de Deus: entre o testemunho e a ficção**. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: n.40, p. 135-149, jul-dez 2012;
- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. 2004. Disponível em: <http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_bart_hes.pdf>. Acesso em: 17 jun 2017;
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007;
- BENJAMIN, Walter. **The image of Proust**. In: *Illuminations: essays and reflections*. New York: Schocken Books, 2007. p. 201-215;
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005;
- CAFIERO, Flavio. **O pau-de-selfie e a autoficção**. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/rQlnY2>>. Acesso em: 17 jun 2017;
- CASTRO, Juliana de Miranda e; LO BIANCO, Anna Carolina. **A disciplina de leitura: ritmo e oralidade na voz do texto**. In: *Psicologia & Sociedade*. Florianópolis: v.21, Edição especial, p. 89-84, 2009;
- COSTA LIMA, Luiz. **O híbrido duplo**. In: _____. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 365-372;
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. eBooksBrasil.com, 2003;
- ECO, Umberto. **Six walks in the fictional woods**. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014;
- _____. **Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristovão Tezza**. In: *Letrônica*, v.4, n.1, p.181 – 195, junho 2011;
- FEINMAN, Leah W. **Celebrity Endorsements in Non-Traditional Advertising: How the FTC Regulations Fail to Keep Up with the Kardashians**. In: *Fordham*

Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal. New York: n. 1, vol. 22, 2011;

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. Disponível em:

<<http://eps.otics.org/material/entrada-outras-ofertas/livros/a-escrita-de-si-michel-foucault>>. Acesso em: 21 jun 2017;

GIORGI, Gabriel. **Em direção ao animal: João Gilberto Noll, escrita e bios**. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Orgs.) *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 120-133;

HEEHS, Peter. **Writing the self: diaries, memoirs, and the History of the self**. New York: Bloomsbury Academic, 2013;

JAGUARIBE, Beatriz. **The shock of the real: realist aesthetics in the media and the urban experience**. In: *Space and Culture*. Edmonton: v. 8, n. 1, p. 66-82, fev 2005;

JAMES, Henry. **The art of fiction**. In: _____. *Partial Portraits*, p. 386-404. London: The Macmillan Company, 1888;

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006;

LASCH, Christopher. **The Culture of Narcissism: american life in an age of diminishing expectations**. New York: Warner Books, 1979;

LÍSIAS, Ricardo. **Delegado Tobias 5: Os Documentos do Inquérito**. Edição digital, e-galáxia. 2014;

_____. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014;

_____. **Fisiologia da Idade**. Edição digital. e-galáxia. 2015;

_____. **Por um paraíso sem qualquer condenação**. In: *Ficcionais: escritores revelam o ato de forjar seus mundos*, p. 107-108. Recife: Cepe, 2012;

_____. **Eu sou normal**. In: *Scriptorium*. Porto Alegre: v.1, n.1, p. 84-100, jul-dez. 2015;

MIRANDA, Fernando Albuquerque. **A nova novela espetacular: realidade e ficção no Big Brother Brasil**. In: Intercom Sudeste. Juiz de Fora: 2007;

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Knausgård e a arte da autoficção**. In: *Peixe-elétrico*, vol.2. edição digital, 2015;

_____. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras; 2016;

RESENDE, Beatriz. **A literatura brasileira na era da multiplicidade**. In: _____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40;

_____. **O Lima Barreto que nos olha**. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2016/01/o-lima-barreto-que-nos-olha-beatriz-resende/>>. Acesso em: 21 jun 2017;

ROSEWARNE, Lauren. **From memoir to Make Believe: Beyoncé's Lemonade and the fabrication possibility**. In: *Griffith Journal of Law and Human Dignity: Gender, Culture & Narrative*. Gold Coast: edição especial, p. 112-121, 2017;

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. In: _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires : Seix Barral, 2014, p. 9-16;

SALEM LEVY, Tatiana. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013;

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007;

WELLS, Liz. **Photography: a critical introduction**. New York: Routledge, 2011;

WINK, Georg. **A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família**. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: n. 50, jan-abr 2017;

WOOD, James. **How fiction works**. New York: Picador, 2009.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS:

CHICO – ARTISTA BRASILEIRO. Direção: Miguel Faria Jr. Produção: Globo Filmes, 1001 Filmes.. Brasil, 2015. Digital, 110 minutos, cor.

7. ANEXO: ENTREVISTA COM RICARDO LÍSIAS

Ano passado, no evento da ABRALIC, na Uerj, você disse que alguns jornalistas utilizaram, em suas reportagens, informações ficcionais retiradas do romance *Divórcio* como se fossem fatos. Você se lembra de algum exemplo?

Sim, eu me lembro de muitos. Se você procurar, vai ver que algumas matérias dizem que eu publiquei o diário de uma outra pessoa. Não sei de onde isso possa ter saído. Mas não precisamos ficar no campo dos jornalistas, até para não haver injustiça: descobri há alguns dias que há um ensaio acadêmico que afirma essa mesma coisa! A questão do diário é uma das mais comuns, mas há muitas outras. Em resumo, sempre que dizem que o livro tem aspectos da minha vida, já estão entrando em um âmbito de imaginação. Algumas resenhas fugiram disso, já matérias, acho que nenhuma.

Você ainda acha que toda a discussão em torno da sua vida pessoal após o lançamento do romance serviu para despolitizar o livro?

Não serviu, pois logo alguns ensaios desfazendo essa questão apareceram. Mas houve essa tentativa, como há até hoje. Sempre que alguém quer me causar algum tipo de constrangimento, aparece falando por exemplo que o livro é machista. Aconteceu há algumas semanas durante o programa do Pedro Bial, por exemplo. Só que não funciona, pois logo a questão é repostada: *Divórcio* não é um romance sobre adultério, é um romance sobre adultério cometido durante o festival de Cannes, com um dos jurados do festival, para que uma jornalista soubesse quem iria ganhar o festival antes dos outros jornalistas. Enfim, as pessoas vão ler o livro e percebem do que ele se trata.

Você foi processado por Eduardo Cunha pela utilização de um pseudônimo e já se deparou com pessoas lendo seus romances como textos não-ficcionais. Qual é, na sua opinião, o grande problema nessa dificuldade em separar o fictício do real?

Vou separar as duas perguntas, para responder com mais ordem. Acho que há muitas razões para isso. Algumas delas estão na própria ordem formal dos textos. Outras na dificuldade de percepção do que seria um objeto estético. Mas há ainda uma terceira,

que eu acho importante dizer: tenho tentado recusar a representação. Não estou fazendo mimesis. Mas as pessoas têm muita dificuldade de enxergar algum tipo de criação que não represente a realidade, mas sim intervenha nela. Essa intervenção é um ato político. Como existe o clichê, muito forte no Brasil, de que a arte não pode ser política, as pessoas continuam tentando enxergar representação no que é intervenção. Aí misturam tudo mesmo...

Você acha que as mídias sociais podem estar contribuindo para essa confusão em relação às narrativas?

Eu acho que as mídias sociais têm muitas vantagens e possibilitaram muitas conquistas. Os movimentos Occupy, que estouraram no mundo há alguns anos (bem como as primaveras árabes), foram todos aglutinados pelas redes sociais. Do mesmo jeito, porém, essas redes parecem mobilizar muita energia para criar confusão. Há muito ódio, muita raiva, muito espalhamento de boato, tudo isso inserido na facilidade de viralização, que nunca houve antes, e na impossibilidade de uma agressão ser respondida e sanada. Então, eu diria que sim.

Ainda na Abralic, você declarou que o termo autoficção não era mais um problema pra você. O que mudou?

Quando o livro *Divórcio* saiu, o termo foi usado para desqualificá-lo. Eu conhecia a teoria, mas de fato apenas superficialmente. Fiquei bastante incomodado e reagi. Foi um erro, eu devia ter me calado. Mas, enfim, ao contrário do que as pessoas pensam, escritores são seres humanos... Depois, fui estudar o termo direito. A definição francesa, a mais difundida, continua me parecendo bastante desastrosa. Não concordo com quase nada do que diz Serge Doubrovsky. Mas continuei pesquisando e cheguei a outras definições e práticas. Existe um estilo autoficcional ligado por exemplo à literatura hispano-americana. Essa é rica e acho muito importante. Do mesmo jeito, quando a autoficção é usada como definição para certa literatura híbrida, que tem recorrido a outros gêneros, recusado certa pureza realista e aceito o diálogo com muitas outras possibilidades de expressão. Então, aprendi melhor e acho tudo bem. Enfim, todas as

entrevistas, ou melhor todas as nossas declarações, tem uma data. Eu prefiro mudar de ideia, quando acho importante ou me vejo obrigado a isso.

Muitos dos seus textos ficcionais trazem um tom confessional e, ainda que não sejam uma reformulação da realidade, remetem de maneira muito proposital a figuras reais que fazem parte do imaginário dos leitores, seja essa figura um político famoso ou o próprio autor. Qual o projeto literário por trás disso?

Acho que a melhor resposta já foi dada acima: uma tentativa de intervenção. Claro que há um projeto por trás disso, mutável e muitas vezes incontrolável. Mas eu prefiro deixar cada leitor construir os seus sentidos. Acho um pouco autoritário, e bastante improdutivo, tentar impor meus sentidos a qualquer texto, inclusive os meus.

São Paulo, 30 de maio de 2017.