

A autoficção na literatura brasileira contemporânea: o caso de *Divórcio*, de Ricardo Lísias

Isabel Siqueira Travancas
Bruno Soares dos Santos

Introdução

No contexto da cultura contemporânea, o “eu” tem ocupado um lugar central e parece estar presente em todos os meios de comunicação, assim como em seus produtos: livros, filmes, exposições, revistas, jornais, nas “selfies” e no mundo digital. E o mercado editorial brasileiro não é exceção. Nesse conjunto amplo e diverso de obras literárias recentes, poderíamos citar, por exemplo, as biografias ou as autobiografias. Mas aqui nosso foco é a literatura brasileira contemporânea.

Diante desse campo tão vasto e com inúmeras possibilidades de análise, escolhemos nos debruçar sobre a questão da autoficção, precisamente porque esse gênero – se é possível falar em termos de um gênero específico –, com suas particularidades tem ganhado muito destaque no século XXI, não apenas no Brasil. Vivemos um momento de valorização do eu, da vida pessoal e da subjetividade. E queremos pensar sobre essas questões tão presentes no mundo ocidental contemporâneo nos detendo na narrativa de *Divórcio*, de Ricardo Lísias, publicado pela editora Alfaguara em 2013.

Neste artigo procuramos discutir o conceito de autoficção, suas especificidades, e problematizar sua dimensão na literatura brasileira contemporânea, apresentando algumas obras recentes que podem ser analisadas sob esse prisma. Em seguida, nos dedicaremos a uma análise mais detida de *Divórcio*, livro que provocou muita polêmica quando do seu lançamento por ter sido interpretado como um texto de não-ficção e visto como uma resposta-vingança à ex-mulher do autor, personagem central na narrativa.

Sabemos que a noção do eu, como afirmou o pensador francês Marcel Mauss (2003) é culturalmente construída. Não existe um “eu” puro, singular, e, portanto, ele está diretamente relacionado a um momento e a um grupo social específicos. Seguindo nessa direção, o antropólogo francês Louis Dumont (1985) ao discutir o conceito de indivíduo nas sociedades ocidentais, faz uma contraposição com a perspectiva holística das sociedades orientais, como a Índia estudada por ele, onde o indivíduo não é um valor e sim o grupo social.

Podemos ainda lançar mão da perspectiva analítica de dois pensadores norte-americanos: Christopher Lasch (1983) e Richard Sennett (1999b). Lasch, em *Cultura do narcisismo*, apresenta uma leitura bastante crítica da sociedade norte-americana e de sua ênfase e valorização excessiva do “self”, a seu ver, com graves consequências para a vida social. Em *O declínio do homem público*, Sennett salienta que a intimidade se tornou uma tirania e critica sua enorme dimensão na sociedade contemporânea, em particular os Estados Unidos. Não há mais lugar para o homem público e sua preocupação com o coletivo. Vivemos uma era onde o “eu” está no centro. Passamos de sociedades holistas para sociedades regidas pela ideologia individualista, em que os desejos individuais e as relações pessoais são privilegiadas pelos meios de comunicação, aí incluídos não apenas os jornais e revistas, mas também o mercado editorial com a publicação de biografias e autobiografias com grande sucesso. Seguindo nesse caminho e nos aproximando da sociedade brasileira, destacamos a perspectiva do antropólogo brasileiro Gilberto Velho (1987; 2003) que, ao estudar a cidade – campo de suas pesquisas – na segunda metade do século XX e início do XXI, chamará a atenção para a força e a influência das ideologias individualistas nas camadas médias urbanas brasileiras. Para Velho, é visível a presença das teorias psicanalíticas, do discurso de emancipação da mulher assim como a noção de projeto nas trajetórias individuais. Tudo isso evidencia o espaço das escolhas pessoais na construção de si.

Trazemos aqui esta breve discussão sobre o individualismo, o narcisismo e a valorização da expressão de uma subjetividade individual por nos parecerem relevantes para pensar a intensa presença do autor em obras contemporâneas no Brasil, em particular na autoficção.

Autobiografia e autoficção

Michel Foucault (1992: 150) em seu texto clássico “A escrita de si” afirma que “escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”. Ele está se referindo mais especificamente à correspondência e chamando a atenção para o fato de a carta ser simultaneamente um olhar para o destinatário e uma forma de o remetente se mostrar ao outro pelo que ele mesmo diz de si. Quando analisamos as autobiografias e as autoficções podemos perceber em ambas esse endereçamento a um outro, no caso o leitor, e para quem o autor se mostra.

Philippe Lejeune (2014: 121), pensador e estudioso francês que se dedicou a analisar as escritas do eu, a partir dos anos 1970, - é de 1971 seu primeiro livro sobre o assunto *L'autobiographie en France* - afirma que a autobiografia é

uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua ou hipócrita, que não tem consciência ou não aceita ser uma ficção, e que, de outro lado, se sujeita a restrições absurdas que a privam dos recursos da criação, única possibilidade de se chegar, em outro plano, a alguma forma de verdade. É uma ficção de segunda categoria, pobre, vergonhosa e paralisada.

Ao discutir a noção que criou de “pacto autobiográfico”, o estudioso francês enfatiza que o fato de a identidade do indivíduo passar pela narrativa não quer dizer que ela seja uma ficção. Lejeune (2014) acredita, ainda, que nem sempre a ficção expressa melhor do que a autobiografia a verdade individual do seu autor.

A autoficção é uma forma literária de difícil definição. Foi o escritor Serge Doubrovsky quem primeiro utilizou o termo para explicar ou mesmo justificar seu romance *Fils*, publicado em 1977 na França. Apostando na ambiguidade, afirmava que seu livro não era uma autobiografia, mas “uma ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais. Se quiser, autoficção por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem”. Assim, surgia, ou pelo menos começava a surgir, um conceito novo para a literatura. Lejeune irá problematizar a questão colocada por Doubrovsky em relação à escrita autobiográfica e valorizará este discurso e defenderá sua inclusão no campo literário. Em que medida a autoficção se distingue da autobiografia? O que as diferencia? Há algo de invenção na autoficção que não pode existir na autobiografia, uma vez que seria exclusivamente composta de fatos reais?

Para Lejeune (2014: 19), “a autobiografia elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão: em particular o fato de que pode muito bem haver identidade do narrador e do personagem principal, no caso da narrativa ‘em terceira pessoa’. Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do “eu”, é estabelecida indiretamente, sem nenhuma ambiguidade, através da dupla equação autor=narrador e autor=personagem. Entretanto, como ressalta o estudioso, citando o linguista Emile Benveniste (2014: 23) “o eu remete, sempre, àquele que fala e que identificamos pelo próprio fato de estar falando”. Por isso enfatiza que “é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam”.

Voltamos a Foucault (1992: 42-43) que também discutiu o lugar do autor e seu nome em *O que é um autor*. Para o intelectual francês,

um nome próprio não tem uma significação pura e simples; quando se descobre que Rimbaud não escreveu *La Chasse Spirituelle*, não se pode pretender que esse nome próprio ou esse nome de autor tenha mudado de sentido.

O nome próprio e o nome do autor encontram-se situados entre os pólos da descrição e da designação; tem seguramente alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição: ligação específica. No entanto – e daqui derivam as dificuldades particulares do nome de autor –, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira.

“A revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva”, nos termos da crítica literária argentina Beatriz Sarlo (2007: 18) são elementos do que denominou “guinada subjetiva” ocorrida nas décadas de 1970 e 1980. Essa guinada significou colocar a identidade individual em um lugar central onde a verdade subjetiva se torna um valor. É o momento em que a primeira pessoa é um recurso autorizado.

Estudiosa brasileira da literatura e das escritas de si, Diana Klinger (2006: 67) enxerga, nessa reconfiguração da noção de subjetividade, o surgimento de “um sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de auto-criação”. Dessa maneira, abre-se o terreno para a autoficção, que seria, para ela, uma narrativa híbrida e ambivalente, que “tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente”.

Para a também pesquisadora Luciana Hidalgo (2014) “o ‘eu’ não é uma entidade mítica/mística isolada, distanciada do mundo e invariavelmente afundada num narcisismo, num egocentrismo”. Entretanto, a partir dos anos 1980 as narrativas do “eu” – autobiografias, diários, cartas, memórias, tiveram destaque e um novo espaço criativo não ficcional foi conquistado. É dentro desse contexto, dessa “guinada subjetiva”, que surge a autoficção na qual o escritor não prescinde da criação de um mundo imaginário. Ele pode lançar mão do seu universo pessoal.

Esse crescimento de uma produção literária identificada como autoficção não é exclusividade da literatura brasileira recente. Na literatura francesa está representada por Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Hervé Guibert, Sophie Calle, entre outros. A literatura de língua inglesa tem em autores contemporâneos como Philip Roth e Paul Auster, bons exemplos e Javier Marías e Enrique Vila Matas são dois expoentes dessa vertente na literatura espanhola contemporânea. Todos estes autores escreveram dentro da lógica da autoficção, ou seja, a partir de suas histórias e vivências e assumindo esse “eu” visível. Marías se refere a essa produção afirmando que suas obras:

No son autobiografias, no son diários, no son memorias, no son actas notariales, no son biografias, no son ensayos novelados, no son novelas puras donde todo es imaginación. Pero también son todo eso. Es literatura, son novelas, porque ella asimila todo (apud Sabogal, 2008).

Vale lembrar que Marias escreveu em 1987 o artigo “Autobiografía y ficción” (1993), onde afirmava que gostaria de abordar “o campo autobiográfico mas somente como ficção”.

A autoficção na literatura brasileira contemporânea

Para Hidalgo (2013), Lima Barreto foi um dos pioneiros a misturar ficção e realidade ao colocar suas características pessoais em personagens de seus romances, causando furor no meio intelectual, principalmente com as obras: *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (2010) de 1909, onde descrevia o cotidiano em uma redação de jornal no início do século de forma bastante crítica e *Cemitério dos vivos* (2017), espécie de diário do escritor durante a sua internação em um hospício no Rio de Janeiro publicado postumamente em 1956.

Depois dele, já no século XX e no XXI, outros escritores começam a lançar mão da autoficção em suas obras como é o caso de *O que é isso companheiro*, de Fernando Gabeira de 1979. Para a pesquisadora (2013), o grande marco foi o livro de contos *Histórias mal contadas* (2005), de Silviano Santiago, que o apresentou com uma autoficção. Desde então muitos escritores brasileiros contemporâneos têm várias de suas obras identificadas por essa denominação. É o caso de Gustavo Bernardo (2010) com *O gosto de apfelstrudel*, José Castello (2010) e seu romance *Ribamar*, Ferréz (2000) e *Capão Pecado*, Michel Laub (2011) e *Diário da queda*, Rodrigo Souza Leão (2010) e *Todos os cachorros são azuis*, entre outros.

Antes de nos determos na obra de Ricardo Lísias, gostaríamos de destacar três outros escritores que escreveram livros recentes que podem ser incluídos na categoria autoficção. São eles: Tatiana Salem Levy, Cristovão Tezza e Julián Fuks,

Tatiana Salem nasceu em Lisboa, em 1979, é doutora em Literatura pela PUC do Rio de Janeiro e escritora. Seu livro *A chave da casa*, de 2007, é seu primeiro romance, tendo sido finalista do Prêmio Jabuti e vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura na categoria melhor livro do ano de autor estreante. Salem lançou em 2011 *Dois Rios* e em 2014 *Paraíso*. Seu conto *Rio* foi selecionado para fazer parte da edição de jovens escritores brasileiros da Revista britânica *Granta Brasil*, publicada em 2012.

Em *A chave da casa*, a escritora entrecruza personagens e histórias pessoais e familiares em capítulos curtos, onde descreve sua origem judia, a relação amorosa conturbada com um professor e os momentos finais da vida de sua mãe que morre de câncer. É certamente, no nosso entender, uma autoficção, por trazer elementos de sua história pessoal para a obra. Salem escreve em primeira pessoa, mas seu personagem não tem seu nome. Ela narra sua trajetória de forma ficcional e um leitor que desconheça a vida da escritora poderá ver em seu romance uma ficção “pura”.

Cristovão Tezza nasceu em Santa Catarina em 1952, foi professor universitário, é crítico literário e autor de vários romances como *O professor*, *Um erro emocional*, *Beatriz*, *O fotógrafo* e *O filho eterno* publicado em 2007. Com a última obra ganhou

o Prêmio Jabuti de melhor romance, Portugal Telecom, o Prêmio São Paulo de Literatura de 2008 e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como melhor romance.

Em *O filho eterno* Tezza apresenta ao leitor todo o seu drama pessoal de ter um filho com síndrome de Down. Ao longo das páginas, apenas seu filho – Felipe – é nomeado. O narrador/escritor é o pai. Um pai que expõe sem reservas seus sentimentos nos momentos difíceis nos quais tomamos contato com seu diálogo interno que não esconde sua raiva, vergonha e desespero por ter um filho excepcional. Como Tatiana Salem, Tezza não dá ao personagem seu nome. Não configuraria o que Lejeune (2014) define como autoficção. Autor e personagem com o mesmo nome, ou seja, uma identidade nominal expressa e ao mesmo tempo elementos biográficos do autor.

Julián Fuks nasceu em São Paulo em 1981 e publicou *A resistência* em 2015. Fuks também participou da revista britânica *Granta Brasil* de 2012 com o conto “O jantar”. O livro recebeu diversos prêmios, como o Prêmio Jabuti na categoria romance, em 2016 e o Prêmio José Saramago para autores de língua portuguesa com menos de 35 anos, em 2017, além de ter conquistado o segundo lugar no Prêmio Oceanos para literatura em língua portuguesa.

A narrativa de *A resistência* é toda em primeira pessoa. O protagonista-narrador se refere ao pai ou à mãe, utilizando “meu pai”. Ao mesmo tempo, na única vez em que o narrador é nomeado, seu nome não é Julián e sim Sebastián, em uma estratégia evidente de não deixar claro para o leitor ou colocá-lo em dúvida diante da obra. Será uma autoficção embora autor e narrador não tenham o mesmo nome?

Esses três autores são exemplares para pensar a autoficção no Brasil no século XXI e acreditamos que o fato de terem sido premiados expressa a valorização da autoficção pela crítica literária brasileira e portuguesa.

Divórcio, de Ricardo Lísias

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), Ricardo Lísias, 42, 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 *Granta*. Nesta última publicação, intitulada *Os melhores jovens escritores brasileiros* (2012), o ficcionista foi apresentado internacionalmente como um dos mais importantes escritores de seu país na atualidade. Tal título parece bem aceito também pelos críticos: Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, já o descreveu como “um dos melhores escritores brasileiros revelados nos últimos anos” (apud Azevedo, 2013: 83).

Finalista dos prêmios Jabuti (2008) e São Paulo de Literatura (2013) e vencedor do Portugal Telecom (2006) por seu romance *Duas Praças* (2005), Lísias é conhecido

por desafiar os limites entre ficção e realidade. Essa característica de sua literatura é tão forte que, em pelo menos duas ocasiões, o escritor enfrentou problemas com autoridades: a primeira, por publicar uma decisão judicial fictícia na série de e-books *Delegado Tobias* (2014) e em páginas do Facebook criadas para ser uma extensão do trabalho. Na ocasião, os documentos acabaram sob suspeita de falsificação. Já na segunda, foi processado pelo ex-deputado federal Eduardo Cunha, cujo nome foi utilizado para assinar o livro *Diário da Cadeia*, de 2017. Além disso, Lísias, que faz parte de uma geração de jovens autores como Michel Laub, Carola Saavedra, Daniel Galera, dentre outros, se destaca por, em diversas ocasiões, batizar suas personagens com o próprio nome.

É o que acontece no romance *Divórcio*. Nele, 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.

O livro foi publicado no dia 1º de agosto de 2013 pela Alfaguara, então selo da editora Objetiva, hoje incorporado ao grupo Companhia das Letras. Em breve resumo, 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*, 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).

O motivo da recepção conturbada foi o 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, corroborando com essa visão.

Ler o romance como uma espécie de diário confessional e revanchista escrito para se vingar de uma suposta ex-companheira, entretanto, faz com que o leitor perca alguns pontos, já que, como veremos, tiraria o foco ao que realmente se tem

acesso: o texto ficcional apresentado. O primeiro deles diz respeito à posição que o trabalho ocupa dentro da obra de Lísias, que é bastante política.

De acordo com a pesquisadora da Literatura Luciene Azevedo, em seu artigo *Ricardo Lísias: versões de autor*, “a tão elogiada dicção política da temática de suas histórias já está presente no primeiro livro, *Cobertor de estrelas* (1999)” (Lísias, 2013: 85), que trata da questão das crianças em situação de rua. Essa característica também é vista em outros trabalhos, como *Duas Praças* (2005), que costura críticas ao meio acadêmico e também no recente *Diário da Cadeia* (2017). Mas como *Divórcio*, uma história que, à primeira vista, trata de problemas e traumas familiares provenientes de traições e separações ajuda a compor esse projeto? No ensaio *Eu Sou Normal*, onde o autor repercute a recepção do livro, ele escreve:

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: 90)

Mas é a leitura do próprio romance que nos dá as pistas mais seguras. Para começarmos a entender os propósitos por trás dessa autoficção, é preciso destacar alguns pontos sobre a voz que a narra.

O narrador em *Divórcio*

Walter Benjamin, ao escrever sobre a figura do narrador em seu ensaio publicado em 1933, defende que o surgimento do romance é o primeiro indício da morte da narrativa. Para ele, a narrativa não está ligada a palavras impressas, ao objeto livro, mas sim à tradição oral. De acordo com o pensamento do filósofo, o narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (Benjamin, 1985: 201), enquanto a voz do romance é a de um indivíduo isolado, que não sabe dar conselhos, e leva em consideração somente a própria história, a própria subjetividade.

Desde a primeira publicação deste ensaio de Benjamin, muito se discutiu em torno do conceito de narrativa e, até mesmo, sobre o que seria o próprio romance. Como bem aponta Leyla-Perrone Moisés em seu texto *A nova teoria do romance* (2016), esse tipo de obra vem sobrevivendo como um “gênero plástico e onívoro, capaz de incluir outros gêneros, da narrativa de aventuras ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico” (Benjamin, 1985: 132).

Mesmo com tantas mudanças, parece que, no romance contemporâneo, algumas características principais levantadas por Benjamin estão ainda mais fortes,

como a valorização da experiência pessoal e o desenvolvimento de uma história que depende da leitura de palavras impressas, difícil de ser transmitida oralmente. Esse é justamente o caso de *Divórcio*, onde as particularidades da voz que o narra e a forma do texto são essenciais para o entendimento das ideias.

Para começar, já nas primeiras linhas do romance de Lísias, o narrador apresenta-se como alguém cuja percepção sobre si não é tão lúcida. Descreve-se como uma figura escarnecida, como se todas as suas fragilidades estivessem expostas para que qualquer um pudesse ver. Sua ineficácia em recriar, através da linguagem, uma referência segura à realidade fica visível desde o terceiro parágrafo. A essa altura, o narrador confessa não ser capaz de se lembrar com clareza de alguns pontos referentes ao período que pretende narrar. Ao longo da história, percebemos que o personagem construído por Lísias está longe de se preocupar com a coerência de seu relato; é um sujeito impulsivo, vingativo, e que age de maneira imatura diante do fim de seu casamento.

Sua postura em relação à ex-mulher é, de certa maneira, maniqueísta. O personagem principal coloca-se como vítima da esposa, enquanto ela, que nos é apresentada principalmente através de trechos de seu diário, sempre em itálico, é retratada como uma mulher egoísta, fútil e profundamente elitista. Mas há um detalhe ao qual se deve estar atento: o diário ficcional não é apresentado em sua totalidade. O recorte ao qual se tem acesso é feito pelo protagonista da história:

NY, 11 de julho de 2011

Hoje almoçamos em um restaurantezinho 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: 63)

Esse mesmo protagonista, entretanto, é bastante contraditório. Em certa altura do romance, chega a afirmar: “Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance” (Lísias, 2013: 172). Algumas páginas depois, é feita uma afirmação diametralmente oposta: “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” (Lísias, 2013: 190). Podemos concluir que estamos diante um narrador não-confiável (*unreliable narrator*, no original em inglês), conceito introduzido pelo crítico literário norte-americano Wayne Booth em 1961 no livro *The Rhetoric of Fiction* e que, desde então, vem sendo discutido.

Greta Olson, estudiosa da literatura, ao propor uma ampliação do termo, o desmembra em dois outros tipos: o narrador falível (*fallible*, no original em inglês), cuja desconfiabilidade se dá por algum tipo de limitação causada por eventos externos, como falhas de instrução ou fontes de informação insuficientes, por exemplo; ou

o narrador desonesto (*untrustworthy*, no original em inglês), cujas inconsistências se dão por “traços comportamentais arraigados ou interesses próprios atuais” (Olson, 2003: 103). Ricardo, o personagem, parece se encaixar mais no segundo perfil. Ao longo da narrativa, ele assume suas incoerências, mas as justifica com deficiências de memória ou abalos emocionais. Ao mesmo tempo, dá sinais de interferência deliberada na história “real” que conta:

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: 135)

Esses trechos nos fazem perceber parte do jogo proposto por Lísias. *Divórcio* dá, em diversas passagens, pequenas pistas de que as situações ali descritas não são autobiográficas nem mesmo dentro da ficção. Mas não é somente a partir dessas contradições que esses sinais são relevados. No livro, o narrador faz referências a títulos como *O livro dos mandarins* e *O céu dos suicidas*, escritos, fora da ficção, por Ricardo Lísias, o autor. O personagem, por sua vez, também reivindica a autoria desses romances e descreve com frequência a sensação de estar preso a um de seus livros, como se ele mesmo duvidasse do valor factual da narrativa que constrói:

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: 162)

Divórcio é também uma história bastante metalinguística. Especialmente nos momentos finais, o narrador conta sobre o processo de revisão e reescrita do próprio livro que está sendo lido, justifica suas escolhas estéticas e faz suposições sobre as possíveis impressões que o texto pode causar nos futuros leitores.

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: 214)

Com isso, ecoamos aqui a pergunta feita por Luciene Azevedo em seu já citado artigo: “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?” (Lísias, 2013: 93).

Autoficção como intervenção

Umberto Eco, em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, relata um episódio que nos ajuda a pensar sobre essa questão. Ele escreve:

Meu amigo Giorgio Celli, que é escritor e professor de entomologia, uma vez escreveu um conto sobre o crime perfeito. Ele e eu éramos personagens dessa história. Celli (a personagem de ficção) injetou num tubo de pasta de dente uma substância química que atrai vespas sexualmente. Eco (a personagem de ficção) escovou os dentes com essa pasta antes de ir dormir, e um pouco do dentifrício ficou em seus lábios. Isso atraiu para seu rosto enxames de vespas sexualmente excitadas, cujos ferrões foram fatais para o pobre Eco. A história foi publicada na terceira página do jornal de Bolonha *Il resto del carlino*. Como vocês sabem, ou não sabem, os jornais italianos, pelo menos até alguns anos atrás, costumavam dedicar a terceira página às artes e letras. A matéria chamada *elzeviro*, que saía na coluna da esquerda da página, podia ser uma resenha, um ensaio curto ou até mesmo um conto. O conto de Celli foi publicado com o título “Como matei Umberto Eco”. (Eco, 1994: 126-127)

Ele prossegue afirmando que muitos leitores demonstraram alívio ao vê-lo no outro dia e descobrirem que estava vivo. Segundo o teórico, até mesmo pessoas próximas relataram ter se assustado a ler o título estampado no jornal. Mesmo impresso em uma página dedicada à literatura, o conto provocou confusão em certas pessoas, que receberam a mensagem de maneira equivocada, pelo fato de estar em um espaço geralmente dedicado a narrativas factuais: o jornal.

A história acima ajuda a ilustrar a importância de que um leitor, diante de um texto, possa compreender seu contexto para que siga o protocolo de leitura adequado, o que é, como também explica Eco, a maneira como interpretamos e diferenciamos narrativas artificiais (ficcionais) das naturais (factuais). Ele pontua, ainda, que o paratexto, ou seja, um elemento que introduza o receptor ao teor semântico de uma

obra, e que pode ser, por exemplo, a palavra “romance” na capa de um livro, ou até mesmo a maneira como uma história inicia, auxilia bastante nessa tarefa.

No caso de *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 importante, entretanto, que se dê atenção às palavras “romance”, “literatura” e “ficcional”, pois elas “livram” *Divórcio* do pacto de veracidade proposto por Lejeune nas autobiografias. Na edição, nada indica a existência de uma narrativa natural ou autobiográfica. Assim como no caso relatado por Eco, o leitor que leia o romance como uma recapitulação fiel da realidade estará criando um problema para sua interpretação, na medida em que a história é apresentada no espaço da narrativa ficcional. Na autoficção, o movimento é da literatura para a vida (Faedrich, 2014) e é justamente aí que reside o ponto-chave do romance em questão. O artifício da autoficção é utilizado pelo autor para alcançar o que parece ser o principal objetivo do romance: uma reflexão sobre a falta de ética no exercício do jornalismo. Nas palavras do 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 apud Soares dos Santos, 2017: 55)

De fato, essa temática está presente durante todo o texto. Tomando como gancho a profissão da ex-mulher, o personagem principal tece críticas e faz reflexões sobre a prática do jornalismo no Brasil. Além do episódio envolvendo a traição no Festival de Cannes, o narrador, ao decidir escrever sobre suas experiências pessoais, incluindo trechos do diário da ex-mulher, precisa enfrentar as ameaças de jornalistas que tentam utilizar de sua influência para proibir a circulação dos escritos. “Você está lidando com jornalistas. Pessoas bem informadas. Então, estamos te monitorando”, ameaça uma das personagens (Lísias, 2013: 178). Em diferentes trechos, o sigilo da fonte, ou o *off*, direito resguardado no artigo 5º do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, 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: 196)

A *forma* que Lísias dá a sua história é essencial para compreendermos a principal razão pela qual a autoficção é tão importante em *Divórcio* e como ela ajuda a compor o projeto de literatura política de seu autor. 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 literatura de Lísias é bem-sucedida: como acreditar num texto que não nos oferece segurança nas informações que dá?

Dessa forma, ao trazer o romance para discussões em torno do valor factual de um texto de ficção, Lísias faz com que a problemática apresentada em sua história apareça, na prática, entre os leitores de seu trabalho: o perigo de dar credibilidade a narrativas de procedência duvidosa ou explicitamente não-factual, como no caso da literatura. Como o próprio autor declara, *Divórcio* não é uma tentativa de representar a realidade, mas sim de *intervir* nela. Entretanto, ainda segundo ele, “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”. (Lísias apud Soares dos Santos, 2017: 55)

Por trás do relato aparentemente pessoal de *Divórcio* está o fator que o torna uma das obras mais curiosas nessa explosão de narrativas autoficcionais da Literatura Brasileira Contemporânea. Como bem observa a crítica literária Leyla Perrone-Moisés (2016), há uma tendência nas ficções mais recentes em dar ênfase às vivências individuais em detrimento de um ponto de vista mais estrutural e histórico, o que acarretaria na diminuição de uma mensagem explicitamente política. Lísias parece ser uma exceção. Apesar de seu livro ser narrado a partir de um trauma pessoal vivido pelo personagem do romance, o cunho político e crítico da história salta aos olhos.

Considerações finais

Depois do caminho percorrido a partir do nascimento de um conceito – autoficção – e de sua presença crescente na literatura brasileira contemporânea, fica evidente que não podemos concluir de forma categórica sobre quais os limites da autoficção. Não é possível precisar – e nem foi nossa intenção – o quanto de ficção há na autoficção e o quanto de biografia existe nela. O que parece relevante destacar

é que a literatura contemporânea brasileira está impregnada de um “eu” fruto de um mergulho pessoal que está presente e visível em suas páginas.

Ao mesmo tempo, porém, por se tratar de ficção, a escrita proposta por essa literatura, especialmente no caso de *Divórcio*, não seria uma “escrita de si, como define Foucault, mas uma *simulação* dessa escrita. Desde a primeira vez em que o termo foi cunhado por Serge Doubrovsky, a necessidade de se dar um nome para a prática autoficcional tinha também a função de libertar essas narrativas do pacto de veracidade proposto por Lejeune para as autobiografias.

Trabalhamos com o conceito de autoficção de maneira mais ampla do que a simples ideia de que o narrador tem o nome do autor, como não ocorre nas obras de Tatiana Salem e Cristovão Tezza, abordadas no artigo. O que esses romances apresentam em comum com *Divórcio* é o fato de construírem uma ficção que tem vida própria e não depende de sua relação estreita com as trajetórias pessoais de seus autores. Mas por que, afinal, tantos escritores têm lançado mão desse tipo de narrativa?

Ao usar a autoficção para, aparentemente, focar o jornalismo e não detalhes de sua vida pessoal, Lísias nos dá pistas sobre um dos motivos pelos quais autores brasileiros vêm explorando tanto esse recurso narrativo. Para além de um traço de nossos tempos, onde o eu é supervalorizado, estão também artistas que, a partir das próprias vivências, querem trazer à tona questões pertinentes à sociedade em geral: o resgate da memória, no caso de Tatiana Salem Levy; o preconceito e a afetividade, no caso de Tezza; e as questões éticas ligadas à produção de informações, no caso de Lísias.

O que mais chamou a atenção foi – de um lado – perceber a marca da autoficção na literatura brasileira contemporânea, e de outro, notar que esses romances não são apenas um canal de expressão de emoções, raivas, tristezas de seus autores. A nosso ver, a autoficção é uma prática literária que vem ganhando destaque na contemporaneidade, não apenas na literatura brasileira. O que pode diferenciar a autoficção da ficção talvez seja o tratamento dado a cada uma delas. E em muitos casos não saberemos exatamente qual é a sua fronteira.

Isabel Siqueira Travancas

Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Doutora em Literatura Comparada (UERJ)

Bruno Soares dos Santos

Mestrando em Literaturas Comparada e Transnacional (University of Alberta)

Recebido em abril de 2018.

Aprovado em agosto de 2018.

Referências

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- 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.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.
- CASAS, Ana (org.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012.
- CASTELO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 2001.
- DUMONT, Louis. *O individualismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de doutorado (Letras). 251 f. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: *Criação & Crítica*. n. 4, abr./2010. p. 91-102.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. In: *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/1, jan-jun 2013. p. 218-231.
- _____. A imposição do eu. In: *Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-imposicao-do-eu>> Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.
- _____. Respostas de Luciana Hidalgo. In: *Ilustríssima*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415890-respostas-de-luciano-hidalgo-shtml>> Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado (Literatura Comparada). 204 f. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1983.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEÃO, Rodrigo S. *Todos os cachorros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LÍSIAS, Ricardo. Eu sou normal. *Scriptorium*. Porto Alegre: v.1, n.1, p. 84-100, jul-dez. 2015;
- _____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014;
- MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa e a noção do eu. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003. p. 369-397;
- OLSON, Greta. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. In: *Narrative*. Columbus: v.1, n.1, p. 93-109, jan. 2003;
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras; 2016;
- SABOGAL, Winston Manrique. El Yo assalta la literatura. In: *El País*. Disponível em: <ht-

[tps://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html)> Acesso em: 22 de fevereiro de 2018;

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

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia das Letras, 1999;

SOARES DOS SANTOS, Bruno. *Autoficção e contemporaneidade: lendo Divórcio, de Ricardo Lísias*. Trabalho de conclusão de curso (Jornalismo). 57 f. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2017;

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

_____. *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

Resumo

A indústria cultural vem dedicando espaço para as narrativas do “eu”, seja em programas de TV, colunas nos jornais, em séries de televisão ou sites na internet. E o mercado editorial não é exceção. Nele, as biografias e as obras denominadas autoficções têm ganhado cada vez mais destaque entre os livros publicados. O objetivo deste artigo é, a partir de uma breve discussão sobre o conceito de autoficção, analisar a sua presença na literatura brasileira contemporânea a partir do romance *Divórcio* do escritor brasileiro Ricardo Lísias, que o utiliza para tecer críticas à imprensa. O estudo é resultado de pesquisa teórica no campo da Comunicação e lançou mão da análise de conteúdo e também uma análise mais literária para ajudar a elucidar as razões pelas quais essas supostas narrativas pessoais vêm se destacando na produção cultural atual.

Palavras-chave

Mercado editorial. Literatura brasileira contemporânea. Autoficção. Ricardo Lísias.

Abstract

The Cultural Industry has been dedicating space to the narratives of the “self”, whether in TV shows, periodical columns, TV series or websites. The book market is no exception. Works such as biographies and the so-called autofictions have increasingly gained prominence among new releases. From an analysis of the novel *Divórcio* by brazilian author Ricardo Lísias, which uses it to weave a critique of journalism, this article aims to build a brief discussion about the concept of autofiction and to construe its presence in the contemporary Brazilian literature scene. This study is the result of a theoretical research in the field of Communication Studies and uses content analysis as well as literary analysis to help elucidate the reasons why these so-called personal narratives have been prominent in today’s cultural production.

Keywords

Book Market. Contemporary brazilian literature. Autofiction. Ricardo Lísias.