

LITERATURA EXPANDIDA: AUTOFICÇÃO

EXPANDED LITERATURE: AUTOFICTION

Luciene Azevedo¹
(UFBA)

RESUMO: Se é verdade que as fronteiras da literatura sempre foram porosas, não é possível deixar de perceber que na cena literária contemporânea muitos livros publicados nesse início de século acolhem calorosamente o gênero biográfico e, ainda assim, parecem negociar uma acomodação no terreno da ficção. Na tentativa de explorar melhor a ideia de uma literatura expandida, que incorpora o que, ao menos para a modernidade, estava fora do próprio literário, gostaria de comentar a “guinada subjetiva” na produção de Ricardo Lísias, considerando em especial o último romance do autor, *Divórcio*, a fim de testar a hipótese de que há uma transformação do estatuto do literário marcada pela substituição do paradigma moderno, o que permite o surgimento de obras que valorizam a autoconstrução e a experimentação pessoal.

¹ Doutora em Literatura Comparada pela UERJ. Professora do Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras e do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Salvador-BA-Brasil. e-mail: aaluciene@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção, literatura expandida, Ricardo Lísias.

ABSTRACT: If it is true that the boundaries of literature have always been porous, one cannot but perceive that, in the contemporary literary landscape, many books have been published that welcome the biographical genre, while simultaneously negotiating their accommodation within the terrain of fiction. In an attempt to better explore the notion of an expanded literature – able to incorporate what, at least in terms of a modern view of literature, would be outside the purview of the literary – I would like to address the “subjective turn” in the production of Ricardo Lísias, considering in particular his latest novel, *Divórcio*. My working hypothesis is that we are undergoing a transformation of the statute of the literary that is marked by the substitution of the modern paradigm, and that such a transformation invites the emergence of works that value selfconstruction and personal experimentation.

KEYWORDS: Autofiction, expanded literature, Ricardo Lísias

*“o trabalho sobre a identidade é o prelúdio
de um ‘conceito ampliado da arte’”*
Bourriaud, 2011, p. 82.

Pensando na ideia de literatura expandida e utilizando o termo em alguns textos que escrevi recentemente, ouvi de um colega que eu precisava fundamentar melhor o que estava querendo dizer. Esse mesmo colega aludia ao fato de que soava estranho a seus ouvidos a ideia de expansão da literatura, quando conseguia se lembrar apenas de argumentos, cada vez mais frequentes, que identificavam cada vez mais uma “literatura débil, frágil”, se quisermos parafrasear o conceito de Gianni Vattimo e seu “pensiero debole”. Por isso esse texto tenta desenvolver melhor esse mote: o que estou querendo sugerir quando associo a incidência da autoficção na produção

literária brasileira a uma expansão da literatura? Acreditando que a exposição pode se tornar mais palpável a partir do comentário sobre uma obra pontual, escolhi como suporte analítico o mais recente romance publicado por Ricardo Lísias, *Divórcio*.

Depois do comentário de meu colega, me dei conta de que muitas referências teóricas contemporâneas apontavam na direção de comentários nada otimistas a respeito da condição da literatura nesse início de século. Lá estava no livro manifesto, *Reality Hunger*, lançado em 2010 por David Shields, a retórica alarmista e panfletária utilizada para decretar a morte do romance, afirmando que sua persistência não seria mais do que o resquício passadista de um formato anacrônico, que já não conseguiria traduzir a complexidade do século 21. Na mesma chave apocalíptica, no pequeno livro publicado por Todorov, *A Literatura em Perigo*, que alcançou grande acolhida entre meus pares mais nostálgicos, me deparei com o alerta de que o futuro da arte literária está sob grande ameaça e que precisamos salvá-la.

Mesmo em dicções menos passionais, mais próximas a uma nostalgia *blasé*, como as de Beatriz Sarlo, crítica argentina, que aponta um certo “cansancio contemporaneo de la ficción” (SARLO, 2007, p. 475), estava se tornando cada vez mais frequente encontrar declarações, muitas vezes meramente constatativas, de que não dá mais para a ficção ou para a literatura.

Quem acusa uma verdadeira desliteraturização da literatura aponta como sintoma mais evidente a avassaladora incidência das narrativas em primeira pessoa, acusando-as de regozijo com a exploração detalhada das menores “emoções, as mais insignificantes experiências sexuais, as reminiscências mais fúteis”, como afirma Todorov no *mea culpa* estruturalista, tomando a autoficção como bode expiatório do perigo que ameaça o literário.

Evocar a morte da Literatura não é coisa tão nova assim. Sua exaustão já estava tematizada pelo crítico americano John Barth em um artigo de 1984 e, nas anotações à preparação de seu seminário

sobre o romance no College de France, Roland Barthes reconhece alguns “sinais de desuso”, um “sentimento de que a literatura, como Força Ativa, Mito vivo, está, não em crise (fórmula fácil demais), mas talvez *em vias de morrer*” (BARTHES, 2005, V. II, p. 306).

Sem que eu mesma me desse conta, estava preparada para citar nomes e obras que vaticinavam a morte de literatura apenas consultando a bibliografia teórica que estava lendo a fim de encontrar reflexões sobre as mudanças na condição da literatura hoje.

Mas, voltando a Barthes, chama a atenção que, em outro momento do mesmo conjunto de anotações às aulas do curso sobre a preparação do Romance, Barthes comenta que há uma “certa transformação do Biográfico” (BARTHES, 2005, V. II, p. 169), que parece se imiscuir em algumas obras importantes do século XX (além de Proust, claro, Barthes está pensando também em Gide), mas o mais impressionante é o diagnóstico certo que faz sobre o que chama de uma “renovação da relação vida/obra”, como se estivesse revisando a si mesmo, a suas proposições sobre a célebre morte do autor, sugerindo que “a posição da vida como obra, aparece pouco a pouco, como um verdadeiro deslocamento histórico dos valores, dos preconceitos literários” (BARTHES, 2005, V.II, p. 171).

Pensando nas anotações barthesianas e no que poderia constituir uma aparente incompatibilidade (afinal, como conciliar o prognóstico de desaparecimento da literatura com a sugestão de que a relação vida/obra poderia renovar o literário?), fui surpreendida pela leitura do clássico livro de Erlich sobre o formalismo russo, e mais especificamente pela seguinte citação de Chklovski, retirada de *A terceira fábrica*:

Há períodos na história da literatura nos quais as fórmulas estéticas perdem eficácia e formas artísticas como o romance parecem ter esgotado suas possibilidades. Em tais momentos, a literatura, ameaçada de ficar paralisada, tem de ultrapassar a si mesma para recobrar sua

vitalidade: *tem que invadir a não-literatura*, arrastando para sua órbita ‘matérias-primas vitais’, empregando ideias extra-estéticas. (ERLICH, 1974, p. 214, grifo meu).

A surpresa não está no fato de que a diretiva do velho formalista postule “uma crise aguda da literatura imaginativa russa, especialmente na prosa de ficção” no final do século XIX, como comenta Erlich, mas na sugestão que faz apontando os gêneros não-literários como parceiros capazes de proporcionar à literatura uma continuidade original. A sugestão de que a literatura deveria valer-se da não-literatura para criar um gênero novo, meio ficção-meio documento, para safar-se do beco sem saída e fazer jus à era da revolução².

Embora a conexão entre a solução vislumbrada pelo teórico russo e a sugestão de Barthes soe intempestiva, o que me chama a atenção é o fato de que ambas parecem identificar fora da literatura um desdobramento do próprio literário.

Mas é fácil encontrar posições que rejeitam veementemente essa flexibilidade. À medida que lia também um referencial teórico sobre a autoficção tornava-se cada vez mais comum encontrar assertivas que identificavam em narrativas desse tipo a acusação de que o procedimento ilustrava “uma cultura ébria de narcisismo, uma *rentrée* ingênua do autor, um ego pitoresco, um artista heroicizado, superexpondo sua intimidade” (SPERANZA, 2008. p. 10) e a consequência mais nefasta disso para a literatura consistia exatamente na atrofia da imaginação.

Pensando nesse impasse crítico, redução ou expansão da literatura?, é que gostaria de defender aqui a hipótese de que se é verdade que as fronteiras da literatura sempre foram porosas, não é possível deixar de perceber que na cena literária contemporânea muitos livros publicados nesse início de século acolhem calorosamente o gênero biográfico e, ainda assim, parecem negociar uma acomodação no terreno da ficção, renovando-o, expandindo-o.

É bem verdade que o termo não é matéria de reflexão de Luiz Costa Lima, mas é de um de seus livros que retiro uma citação chave para o desenvolvimento do argumento que desenvolvo aqui. Diz Costa Lima:

O fato [...] de que as regras que presidem o discurso ficcional supõem o exercício da imaginação criadora do autor não impede que a obra ficcional aponte para o lugar diferencial de que parte; que o absorva, dramatize e metamorfoseie, sem que por isso tal lugar deixe de ter reconhecida sua identidade. (COSTA LIMA, 2006, p. 22).

No caso da operação autoficcional levada a cabo em muitas narrativas contemporâneas me parece evidente que o “lugar diferencial” de que partem é a narrativa de si, o próprio eu, que é absorvido e dramatizado ficcionalmente, expandindo, dessa forma, a meu ver, a concepção de literatura como instituição moderna. Invadindo o gênero não-literário da autobiografia, valendo-se da própria vida como matéria prima da ficção, a autoficção, menos que prestar reverência ao velho “documentarismo positivista” ou servir como panegírico à era do narcisismo, atua ambigualmente, desarticulando a certeza de que o material extra-estético da autobiografia vai ser mesmo transfigurado ou metamorfoseado, pois, afinal, é isso que reconhecemos, desde o século XVIII, como literatura. Na autoficção, o material extra-estético, a dimensão não-literária da narração de uma vida quer manter-se provocativa e autonomamente ao lado de sua parceira, a ficção.

a proposta da prática autoficcional se fundamenta de maneira mais ou menos consciente na confusão entre pessoa e personagem ou em fazer da própria pessoa um personagem, insinuando, de maneira confusa e contraditória, que esse personagem é e não é o autor. Essa ambiguidade, calculada ou espontânea, constitui uma das mais marcantes características da autoficção, pois, apesar de autor e personagem serem e, ao mesmo tempo, não serem, a mesma pessoa, seu estatuto postula uma exegese

autobiográfica, toda vez que o real se apresenta como um simulacro romanesco sem camuflagens ou com evidentes elementos fictícios (ALBERCA, 2007, p. 32)

As obras autoficcionais com as quais lidamos nesse início de século têm um estatuto genérico impreciso, são “textos fantasmais” (COSTA LIMA, 2006, p. 30), que pertencem a um “inominável discursivo” (COSTA LIMA, 2006, p. 36), para utilizar as expressões de Costa Lima, porque pressionam a literatura a sair de si, a invadir territórios não-literários, reinventando-se mais uma vez. O uso de elementos não ficcionais provocam um curto-circuito na ideia de literatura moderna sob a qual ainda hoje vivemos, pois essa ideia teve como fundamento a legitimação da ficção como algo que se fundamentava no anticonfessionalismo e no antidocumental. “A arte cria a distância do eu”, diz um verso de Paul Celan. Nesse sentido, os gêneros autobiográficos com a autonomia que a autoficção lhes reserva nas narrativas só podem ser entendidos como “materiais mendigos” (BOURRIAUD, 2011, p.85) que ameaçam a imaginação, diminuem a literatura.

Se minha argumentação parece contradizer minha intenção e confirmar que a literatura nos abandonou, dando a impressão de que há hoje um progressivo apagamento da noção de literatura, isso não significa de maneira nenhuma que corroboro a ideia de que vivemos em perigo ou mesmo represente um motivo para réquiem. Literatura expandida, então, é minha aposta no entendimento de que a literatura está se expandindo, se modificando na direção de outros valores, outras formas.

Talvez valha a pena, antes de passarmos ao estudo de caso a que me propus, escolher algumas referências chave para compreender melhor o adjetivo expandida que associo nesse texto à literatura.

Nesse sentido, talvez seja inevitável comentar que a ideia de campo expandido para as artes foi aventada pela primeira vez em um já clássico ensaio de Rosalind Krauss a respeito da escultura. Aí,

a crítica de arte norte-americana, analisando a arte do pós-guerra, observa que a escultura e a pintura foram paulatinamente sendo “amassadas, estiradas e retorcidas [...] em uma extraordinária demonstração de elasticidade”. Ao assinalar o caráter expansivo assumido pela escultura, Krauss comenta que a própria palavra escultura cai em desuso, uma vez que a concepção moderna dessa arte parece contrariada pelo princípio alargado de produção das obras. Aqui, caberia assinalar que não deixa de ser curioso o fato de que também no campo literário cada vez mais ouvimos falar na palavra narrativa para nomear determinadas produções contemporâneas, escamoteando o termo literário.

A crítica parece atenta à presença de transformações nos produtos artísticos do contemporâneo e tem se mostrado disposta ao corpo a corpo cerrado com esses objetos tentando apresentar uma nomenclatura que rastreie sua estranheza. Apenas para mencionar um exemplo concreto desse desafio, cito o recente ensaio, publicado no jornal *O Globo*, por Flora Sussekind, que identificou como dispositivo básico de algumas produções contemporâneas o “cruzamento de falas, ruídos, gêneros”, mencionando Christophe Hanna (2010) e a expressão “objetos verbais não identificados” empregada para lidar com os textos poéticos contemporâneos no universo francês.

A ideia lançada por Krauss em seu ensaio a respeito da expansão da escultura em particular e das artes em geral está fundamentada no fato de que os produtos expandidos já não se parecem com o que durante muito tempo foi reconhecido como escultura ou como arte. No campo literário, a ideia da expansão só ganhou fôlego quando as narrativas aproximaram-se das ferramentas tecnológicas, pois a ideia de literatura expandida está associada no contexto atual à incidência cada vez maior das novas tecnologias nos conteúdos artísticos.

Em um breve artigo, publicado no jornal *O Globo* em 2011, Cristiane Costa chamava a atenção para a possibilidade de surgimento de uma nova arte literária “contaminada pela lógica interativa dos

games, cortada, colada e remixada, como fazem os Djs; integrada à internet, misturando palavra, vídeo, foto, som e animação, explodindo em 3D nas telas com cenários e personagens em realidade aumentada”. Referindo-se não apenas aos suportes, como *tablets* ou *e-readers*, a jornalista comenta o surgimento dos chamados *V-books* ou *video-books*, que consistem em oferecer ao leitor, além dos caracteres na tela iluminada de um aparato digital, uma experiência sensorial completa. A imersão do leitor está garantida porque está acessível a ele ouvir a música que não sai da cabeça do personagem ou mesmo conversar simuladamente com o herói da narrativa, através da tecnologia do Chatbot, um programa de computador que pode simular conversas. Por mais fascinante que seja o maravilhoso mundo da tecnologia não poderei me deter nele agora.

A referência a Costa e à ideia de literatura expandida pela inovação tecnológica, me interessa apenas como mote para pensar a transformação das formas de narrar e, mais especificamente, do objeto que chamamos de literatura.

Embora não me interesse assumir o ônus de reproduzir a postura marcadamente estruturalista de Krauss, já tão criticada por seus comentadores, seu ensaio não me oferece apenas a sugestão para pensar a expansão da literatura na direção de outras artes ou não-artes. O que mais me provoca a pensar a elasticidade do termo é um problema de cunho epistemológico-teórico. Se reluto em assumir uma posição essencialista que defende a delimitação da fronteira precisa entre as artes, tampouco sinto-me confortável em assumir a indistinção total entre os discursos, sejam eles artísticos ou não. O movimento que gostaria de emular na dicção desenvolvida por Krauss é a possibilidade de apostar na transformação da categoria moderna de literatura, no abalo de sua condição de pura negatividade, consolidada na primeira metade do século XX, e em certo deslizamento de sua condição autônoma.

Muito mais do que considerar o avanço da literatura na direção de outras artes ou outros discursos não-literários, como marca

característica de seu desfazimento, de sua desrealização discursiva, apostando na indistinção total entre a ficção e a realidade ou na impossibilidade de circunscrever zonas de operação artísticas, acredito que esse movimento de expansão opera uma transformação das características modernas que comumente, há mais de 300 anos, associamos à literatura, como a autorreferencialidade ou o estrito rigor da construção formal do objeto, por exemplo.

Explorar, portanto, um campo expandido de operação das narrativas contemporâneas me parece um convite feito pelas produções atuais que mantendo um efeito-de-literatura, usam a própria literatura, sua estabilidade histórica associada à alta modernidade, para recodificar o próprio sentido do literário, redesenhando uma transformação do objeto literário na direção de algo ainda não bem definido, “uma literatura que vem após a literatura”, como afirma Lars Lyer em artigo à revista *Serrote* (2012).

Acredito, portanto, que se a literatura parece, por vezes, aproximar-se perigosamente do lixo, dos restos, de materiais menos nobres, materiais mendigos, para falar como Bourriaud, deixando de ser fonte da própria literatura, essa mesma operação, no entanto, aponta para novas maneiras de fabricá-la e consumi-la, afetando, por exemplo, o romance como forma de ficção pura. Flertando com a autoficção, os romances parecem exceder a forma do próprio romance, expondo ao leitor a manufatura do processo de composição, descartando a própria literatura, ao menos como a reconhecemos até agora, como fonte da produção literária.

Talvez valesse a pena testar a hipótese de que a literatura tem se arriscado na direção de uma saída da ficção, enfrentando-se a um estado de precariedade, de simplicidade, que torna difícil a composição de uma forma, entendida nos termos modernos como uma “unidade estrutural que imita um mundo”, segundo Bourriaud (2009), e que por isso faz vacilar seu próprio estatuto.

Minha ideia de literatura expandida, então, propõe que a autoficção, levada a cabo por muitos experimentos romanescos

atualmente, vale-se da ficção, da forma do romance, para experimentar a construção não apenas de um mero retrato narcísico, pois a espetacularização também pode servir como mote de reflexão sobre os efeitos dessa postura no contemporâneo, mas para propor ao leitor um “pacto ambíguo”, segundo a feliz expressão de Manuel Alberca. A autoficção expõe a elaboração autoensaiada da voz que se anuncia no texto, brincando com a verdade, com a exposição biográfica dessa voz e, simultaneamente, elaborando uma forma de contar-se, pois exercita-se em testar o melhor domínio sobre a forma de proceder com argúcia e imaginação.

Muito do repúdio ao termo autoficção vem da redução de sua compreensão a um mero “umbiguismo”, marca de tempos espetacularizados, mas o caráter ensaístico da construção autoficcional pode desafiar a literatura, vingando-se dela, pois se a ficção ganha sua autonomia pela capacidade que tem de fagocitar os gêneros autobiográficos para fingi-los, a autoficção realiza uma operação inversa, que traz o falso para dentro do verdadeiro, para lembrar a definição de Barthes, roubando à literatura seu modo próprio de funcionamento. Diante de um texto em que a voz autoral parece confortável em assumir a homonímia entre o autor, o personagem e o narrador, devemos supor uma exegese biográfica, no entanto essa postura não parece suficiente, reclamando a ficcionalidade como suplemento: uma falsa autobiografia ou um simulacro de romance?

Nesse sentido é que a autoficção tem despertado muita desconfiança à própria especulação teórica, pois sua atuação provoca uma desestabilização da fronteira entre os gêneros literários e não-literários. As narrativas autofissionais valem-se da chancela da ficção, de sua reconhecida capacidade de consumir outros gêneros, para fazer a literatura provar de seu próprio veneno. Arriscando-se perigosamente à pura mistificação, as narrativas autofissionais continuam requerendo a etiqueta do romance, mas aproveitam para falsificar a moeda literária, enxertando gêneros não-fissionais (o ensaio, o diário, a autobiografia) e formando no tecido narrativo

pequenos grumos de autonomia: são verdadeiros ensaios, diários e autobiografias contaminados de ficção, de literatura.

Na tentativa de testar todas essas especulações, gostaria de analisar um pouco mais detidamente o romance publicado por Ricardo Lísias, *Divórcio*, a fim de destacar que essa narrativa ensaia autoficcionalmente um romance que é exposto ao leitor em sua preparação. Ou melhor: ao leitor é dado acompanhar o processo nuançado da preparação do romance ao lado da performance autoficcional de construção de autoria.

É inevitável começar a falar do romance a partir da espalhafatosa divulgação do “fantástico incidente”, pelo próprio Lísias em entrevistas: “No começo do segundo semestre de 2011, tive uma espécie de incidente biográfico que causou o meu divórcio, que não saiu na revista *Caras*, mas ficou famoso.” (*Rascunho*, 2012).

Tudo começa – pelo menos para a recepção de um público mais amplo, já que o autor expôs e discutiu com detalhes o drama pessoal que estava vivendo nas redes sociais de que participa, gesto que, por si só, valeria um estudo à parte – com a publicação do conto homônimo na *Revista Piauí*. Aí, Lísias apresenta o núcleo do enredo. Um personagem aparece dilacerado, descarnado. É a metáfora escolhida para representar a dor e a solidão, justificadas pelo título, que sugere uma descoberta traumática: “Descobri a crueldade onde eu esperava o amor” (2011).

O comedimento no tratamento do tema é deixado de lado em uma plaquete que circulou de forma quase clandestina distribuída pelo próprio Lísias a alguns amigos, via correio eletrônico. Trata-se de um outro conto, “Meus três Marcelos”. Na quarta capa, há uma menção ao romance em andamento, afirmando que a publicação é um “esboço de um dos capítulos do romance *in progress Divórcio*”. (2011b).

Reaparecem aí a metáfora do “corpo sem pele” e o drama da separação, mas o personagem já assume o mesmo nome do autor e um diário escrito pela mulher do protagonista e descoberto por

acaso é identificado como motivo do divórcio, já que as entradas reproduzidas fazem menção a um retrato nada lisonjeiro de Lísias, autor-personagem: “10 de julho: Nova Iorque. O Ricardo é legal, inteligente e às vezes me diverte, apesar de andar muito. Mas apaixonada eu não estou. ...Gosto de ser casada com um escritor. É só esconder certas coisas e pronto.” (2011b).

Depois da polêmica provocada pela publicação de “Divórcio” e “Meus três Marcelos”, Lísias nega que os textos sejam apenas um mero desabafo de ressentido: “o personagem do livro, ainda que tenha o meu nome, não sou eu. E não é um livro biográfico, é um romance, realmente, com quase tudo ficcional” (*Rascunho*, 2012).

No entanto, o próprio Lísias parece disposto a embaralhar os canais do meramente autobiográfico e da ficção dispondo-se a dispersar sua obra em preparação em diferentes suportes, em diferentes gêneros. Convidado pelo caderno literário do jornal *O Globo* para escrever uma reflexão sobre a vida literária nacional, Lísias inicia o texto evocando episódios biográficos e declarando um procedimento que passa a ser adotado por sua ficção:

Apesar de me faltarem alguns anos para os 40, já vivi o suicídio de um grande amigo, um divórcio cuja crueldade roubou-me a pele e um par de cerimônias de entrega de prêmios literários. As três circunstâncias carregam o explosivo potencial de revelar a verdade. Todas precisam virar literatura, portanto. (2011c).

Aqui, é difícil deixar de mencionar a ideia de “espaço biográfico” tal como discutida por Leonor Arfuch, já que a estratégia autoficcional apoia sua eficácia na performance pública desempenhada pelo autor fazendo questão de comentar o “incidente biográfico”, aprofundando, desta forma, a hesitação entre os polos autobiográfico e o ficcional.

Uma evidência dessa postura pode ser exemplificada na participação do autor no Festival A Letra e a Voz, promovida pela

Livraria Cultura de Pernambuco. Diz a reportagem publicada no jornal local:

Deu o maior baixo astral a mesa do escritor Ricardo Lísias [...] o autor não parecia em um dos seus melhores momentos. A uma certa altura, ele começou a contar sobre o seu processo de divórcio litigioso, quatro meses depois do casamento, ao descobrir o diário da esposa, repleto de menções nada animadoras a respeito dele [...] Uma mesa pouco indicada para corações sensíveis. (FONTES, 2011).

Os *ex abrupto* confessionais da performance pública não deixam de ser um estímulo à leitura intimista, autêntica, honesta, se o próprio autor também não contra-atuasse negando esse espetáculo: “Divórcio cria ficcionalmente uma desilusão amorosa para discutir o glamour que tomou conta de muitos ambientes artísticos, o trabalho da chamada grande imprensa e também questões éticas envolvidas nos relacionamentos afetivos contemporâneos”. (*Revista Língua*, 2013).

Em Lísias, a ficção aparece escorando-se no próprio diário do que seria um “incidente biográfico” traumático experimentado pelo próprio autor que, através de uma performance altamente controlada, ensaia um perfil autobiográfico criando um personagem homônimo enlutado pela separação recente. Inúmeras passagens confirmam a possibilidade de o romance ser entendido como uma experiência catártica do luto: “Não sei se algum dia vou entender o que faz uma mulher de 37 anos escrever um diário como esse e, ainda mais, deixá-lo para o marido com quem acabara de se casar. *Divórcio* é um romance sobre o trauma”. (LÍSIAS, 2013, p. 127).

Para o personagem, ensaiar a memória dos acontecimentos e recuperar anotações significa projetar a escrita como um elixir, um consolo psicológico, mas, no mesmo movimento, tudo é anunciado como teatro da dor, já que tema, forma, e mesmo o espetáculo da exposição privada funcionam como um laboratório para testar a

própria linguagem como artifício: “a literatura serve-me em grande parte para isso: adoro ficar remexendo a linguagem, medindo todas as possibilidades e tentando entender até onde posso ir, para no final pesar o resultado e refletir para saber se o texto realmente me expressa”. (LÍSIAS, 2013, p. 36-37).

Se o romance não deve ser lido exatamente como uma autobiografia, não deixa de ser curiosa a maneira pela qual o *imbroglio* narrativo constrói uma biografia, descrevendo ensaisticamente a maneira como está sendo criada e manejada pelo narrador-autor, deixando a descoberto para o leitor todo o trabalho de elaboração de uma primeira pessoa, ensaiando reflexivamente “a apresentação do artista em pessoa na cena de sua obra, realizando um tipo de trabalho sobre si no momento de sua auto-exposição” (LADDAGA, 2010, p. 16).

Nesse sentido, *Divórcio* de Ricardo Lísias pode ser lido como um ensaio de escrita para um romance que constitui o próprio romance que lemos. Acompanhamos ali toda uma série de operações que descortinam o método ensaístico como um dispositivo capaz de criar um romance: “no estágio atual da ficção, é preciso que o esqueleto de um romance esteja inteiramente à vista.” (LÍSIAS, 2013, p. 190).

Isso que poderíamos chamar de um método de exposição de si constitui um verdadeiro autoexercício cujo processo é desvendado para o leitor por meio da guinada subjetiva que o autor dá a sua produção, oferecendo-lhe a oportunidade de acompanhar a formação de “procesos autofigurativos” (GIORDANO, 2011, p. 19) da obra e do próprio escritor, seja através de uma voz autorreflexiva que analisa sua própria produção: “Estou tentando criar uma nova rotina, com anotações diferentes, outras pesquisas formais e talvez uma mudança nos assuntos preferidos. Tenho curiosidade por saber o que vou escrever daqui a cinco anos.” (LÍSIAS, 2013, p. 207), seja através da autofiguração: “sou disciplinado. Em momentos de crise, procuro um lugar muito

silencioso e faço um plano. Não gosto, além disso, de bater boca [...] como escrevo todas as manhãs, preciso dormir em horários mais ou menos parecidos.”(LÍSIAS, 2013, p. 123).

Divórcio vai se reelaborando à medida que acompanhamos a troca de papéis que as vozes do narrador, do personagem e do próprio autor impõem à narrativa. Assim, é possível acompanhar desde o início da narrativa, o plano de confecção do livro e o método adotado para escrevê-lo: “Durante todo o segundo semestre de 2011, além de começar a correr seriamente, preenchi muitas folhas com frases autobiográficas. Além disso, fiz mil outras anotações” (LÍSIAS, 2013, p. 16). Somos convidados também a compartilhar com o narrador-autor um balanço do que julga serem as fragilidades da história:

O livro tem ainda outros problemas. Alguns trechos são confusos e a oscilação, obviamente proposital, entre o discurso no passado e [...] outro no presente pode prejudicar a leitura. Também não consegui esclarecer os diálogos onde deveria colocar aspas. Muitos são imaginados e decorrem da atividade mental intensa do narrador (LÍSIAS, 2013, p. 207)

Cujo questionamento principal é a aposta mesma de expor a vida pessoal sob a chancela da ficção, colocando-a sob suspeita.

Mas logo a dicção reflexiva, que chega a “confessar” o fracasso do livro, assume ares de um grande jogo de cena e parece absorver todo o romance, na tentativa de encontrar um “melhor domínio sobre a forma”: “*Divórcio* pode ser visto como uma manifestação de ressentimento. [...] 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”. (LÍSIAS, 2013, p. 207).

A ambiguidade construída em torno do relato de um “incidente biográfico” é responsável por criar no leitor um efeito de autenticidade, um efeito de realidade autobiográfica (GIORDANO, 2011, p. 107) na tentativa de conduzir a leitura a

uma estabilização do sentido. Afirmado com todas as letras que “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” (LÍSIAS, 2013, p. 190), a burla dessa confiança é descaradamente efetuada pela mesma voz:

Ainda que eu me contradiga em outro lugar desse texto e no que eu possa eventualmente dizer sobre essa merda toda em que me joguei, o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, não há uma palavra e ficção nesse romance. (LÍSIAS, 2013, p.173).

A autoficção parece servir, então, como uma luva para o exercício de uma voz que quer elaborar uma narrativa no espaço entre vida e ficção, entre autobiografia e literatura, criando um curto-circuito nos protocolos de leitura de ambos os gêneros, como declarou o próprio Lísias em entrevista.

Lísias parece de fato testar a eficácia da autoficção, manipulando a condição de romancista para atuar de acordo com as regras do paradoxo do mentiroso: sou romancista, logo tudo o que escrevo é ficção, mas estou falando a verdade: sou autor de *O livro dos Mandarins* e meu último romance é *O Céu dos Suicidas*, fiz 30 anos na metade dos anos 2000, me divorciei em 2011, dados que podem ser facilmente colhidos pelo leitor ao longo da narrativa.

A sofisticada operação que exige do leitor uma alternância quase esquizofrênica entre os protocolos de leitura da autobiografia e da ficção é mais complicada do que a mera denegação que aparece em Proust, por exemplo, quando o protagonista de sua *Recherche* afirma que não é um romancista. Segundo José Amícola, crítico argentino, “essa declaração enganou apenas uns poucos, pois a frase revela-se quase ingênua como estratégia de apagamento de uma marca (autobiográfica)” (AMÍCOLA, 2007, p. 43). Já em Lísias, os arresesamentos biográficos jogam abertamente com a factualidade da biografia: é tudo verdade, mas eu sou um mentiroso.

Lísias leva essa operação às últimas consequências, aproveitando para fazer de um dos motes do romance uma verdadeira lavagem de roupa suja, mas é possível identificar também um conjunto de outras preocupações, cada uma delas com seu espaço reservado na narrativa: a reconstrução da memória pessoal e familiar, a narração de métodos para escrever e da trajetória como escritor e o comentário analítico sobre o próprio texto, conforme já destacado aqui e até certa dicção moralista quando denuncia a falta de ética do mundo contemporâneo.

Aliás, a defesa da dimensão ética da escrita quer refletir sobre a banalidade do eu no contemporâneo, consciente das armadilhas do puro narcisismo e da autocomplacência, para evitar reproduzi-las. Insistindo em retirar a dimensão meramente pessoal do “incidente biográfico”, o narrador-autor defende que sua ex-mulher é apenas “uma versão malfeita e ansiosa da classe alta brasileira” (LÍSIAS, 2013, p. 54) e o romance sua “profissão de fé contra essas neoditaduras” (LÍSIAS, 2013, p. 182).

É exatamente nesses momentos que a espetacularização promovida pelas circunstâncias do espaço biográfico em que o autor divulgou o próprio divórcio parece secundarizada pela força da digressão que adia a obsessão pelo vivido.

O procedimento recursivo de elaboração consciente da obra constitui uma marca de autoria de Lísias. Afinal, a estratégia de samplear os temas, distribuindo-os por publicações que antecipam o próprio romance devem ser levadas em consideração: “cheguei inclusive a publicar alguns testes, alguns textos preparatórios a ele (referindo a *O Céu dos Suicidas*) foram publicados” (Rascunho, 2012). Construindo sua obra como uma coleção de séries que se intercambiam, Lísias explora a repetição de situações narrativas que funcionam como uma espécie de esboço prévio do que o leitor encontrará nas narrativas de maior fôlego: a adoção da corrida como novo *hobby* que também funciona como metáfora da escrita como recuperação de um trauma já está presente no conto publicado na

Revista Piauí, a repetição expandida das circunstâncias do fim do casamento, da descoberta do diário, com a reprodução das mesmas passagens já presentes em “Meus três Marcelos”, a visita a Buenos Aires e o incidente do desmaio inusitado do taxista, são motes que já vinham sendo disseminados há algum tempo por ficções publicadas esparsamente.

A operação autoficcionalizante levada a cabo pelo próprio autor, com seu próprio nome, sujeito e objeto do comentário, expõe uma estratégia pragmática: “Não sei se seria honesto creditar essa falha à condição do narrador.estou com medo de que, na verdade, tenha sido um problema do autor”. (LÍSIAS, 2013, p. 203). Performando a si mesmo e à própria construção do romance, *Divórcio* não pode ser lido como uma autobiografia *tout court*, nem simplesmente ser entendido a partir dos mesmos protocolos de leitura da literatura moderna. O que parece em jogo mais uma vez é a velha questão dos limites entre o fato e sua recriação ficcional, sem dúvida. No entanto, não acredito que a resposta autoficcional confirme indiscutivelmente a “autonomia do literário”³, pois esse modo de leitura tende a privilegiar a diluição da operação ambígua efetuada pela autoficção, desconsiderando a importância que o jogo com o extraliterário assume para a recepção da obra e para a própria reconfiguração do que chamamos de literatura hoje. Por isso, tomar como elogio que o livro de Lísias é um grande romance é uma proposição redutora da intrincada operação de expansão da literatura feita em nome da autoficção.

Referências

ALBERCA, Manuel. *El Pacto Ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.

BARTHES, R. *A Preparação do Romance*. volumes II A obra como vontade.

Trad. Leyla Perrone Moisés São Paulo: *Martins Fontes*, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante- por uma estética da globalização*. Trad. Dorothée de Bruchard. S.P. Martins Fontes, 2011.

_____. *Estética Relacional*. trad. Denise Bottman. S.P. Martins Fontes, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ERLICH, Victor. *El formalismo ruso. Historia-doctrina*. Seix Barral, 1974.

FONTES, Mariana. “Deu o maior baixo astral a mesa do escritor Ricardo Lísias, quinta, no festival a Letra e a Voz, na Livraria Cultura”. In *Folha de Pernambuco*. Publicado em 27 ago 2011. Disponível em http://www.achix.com.br/busca_visualizar.kmf?cod=not_12319015&palavras=flporto&tipo_palavra=3&considera_acentos=0 Acesso em: 04 fev 2014.

GIORDANO, Alberto. *Vida y Obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. 1. ed. Rosario. Beatriz Viterbo Editora, 2011.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado” (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Gávea: *Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de Laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2010.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. S.P. Alfaguara, 2013.

_____. Entrevista ao *Rascunho* em 18 de abril de 2012. Disponível em: rascunho.gazetadopovo.com.br/ricardo-lisias/. Acesso em: 04 fev. 2014.

_____. “Divórcio”. *Revista Pianí*. ed. 62. novembro de 2011a. Disponível em <http://revistapianui.estadao.com.br/edicao-62/ficcao/divorcio>. Acesso em: 04 fev. 2014.

_____. “Meus três Marcelos”. 2 ed. S.P. Dobra Editorial, 2011b.

_____. “Reflexo do país”. *O Globo. Caderno Prosa e Verso* publicado em 08 out. 2011c. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/10/08/marcelino-freire-ricardo-lisias-escrevem-sobre-premios-literarios-410020.asp> Acesso em: 04 fev. 2014.

_____. “O valor da ruptura. Ricardo Lísias lança romance e discute o

engajamento social dos escritores”. Entrevista a Carmen Guerreiro. *Revista Língua Portuguesa*. Julho de 2013. Disponível em <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/94/o-valor-da-ruptura-293642-1.asp>>. Acesso em: 04 fev. 2014.

LYER, Lars. “Nu na banheira, encarando o abismo (um manifesto sobre o fim da literatura e dos manifestos)”. *Revista Serrote*. Número 12, novembro de 2012.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre Literatura argentina*. Sylvia Saïtta (org.) Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.

SHIELDS, David. *Reality Hunger. A Manifesto*. Alfred A Knopf. New York, 2010

SUSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não-identificados”. Publicado no caderno Prosa e Verso do Jornal *O Globo* em 21 set. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/>>.

TODOROV, Tzevan. *A literatura em Perigo*. Tradução Caio Meira. R.J. DIFEL, 2009.

NOTAS

2 Erlich comenta que a saída foi a criação de um literatura do fato (ou fatografia) e cita ainda outro formalista russo, Yuri Tynianov, que, em artigo de 1924, afirma o cansaço com as fórmulas romanescas dos romances do século XIX.

3 Como acredita Fábio de Souza Andrade, na resenha publicada na Revista Piauí, outubro, número 85. “A raiva do enxadrista”. p. 100-102.

Recebido em: 09/06/2016

Aprovado em: 27/07/2016