



CLEVERTON ANDRÉ BARBOSA

**RECONFIGURAÇÃO DAS ESCRITAS DE SI: A AUTOFIÇÃO
NO LIMIAR ENTRE A VIDA E A FIÇÃO**

**LAVRAS-MG
2023**

CLEVERTON ANDRÉ BARBOSA

**RECONFIGURAÇÃO DAS ESCRITAS DE SI: A AUTOFIÇÃO NO LIMIAR ENTRE
A VIDA E A FICÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, cultura e sociedade, para obtenção do título de Mestre.

Prof^a. Dra. Andréa Portolomeos
Orientadora

**LAVRAS-MG
2023**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Barbosa, Cleverton André.

Reconfiguração das escritas de si : a autoficção no limiar entre a vida e a
ficção / Cleverton André Barbosa. - 2023.

93 p.

Orientador(a): Andréa Portolomeos.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Lavras, 2023.
Bibliografia.

1. Autoficção. 2. Pós-modernidade. 3. Literatura brasileira. I. Portolomeos,
Andréa. II. Título.

CLEVERTON ANDRÉ BARBOSA

**RECONFIGURAÇÃO DAS ESCRITAS DE SI: A AUTOFIÇÃO NO LIMIAR ENTRE
A VIDA E A FICÇÃO**

**RECONFIGURATION OF THE SELF-WRITINGS: AUTOFICTION IN THE BORDER
BETWEEN LIFE AND FICTION**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, cultura e sociedade, para obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 23 de outubro de 2023
Dra. Andréa Portolomeos UFSJ
Dra. Eliana da Conceição Tolentino UFSJ
Dra. Márcia Fonseca de Amorim UFLA

Documento assinado digitalmente
 ANDREA PORTOLOMEOS
Data: 07/12/2023 15:01:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dra. Andréa Portolomeos
Orientadora

**LAVRAS-MG
2023**

A Nelyton Ricardo Barbosa (*in memoriam*)
Dedico

AGRADECIMENTOS

A minha família pelo apoio, carinho e paciência.

À Universidade Federal de Lavras, especialmente à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, pelo zelo e responsabilidade no cumprimento das atividades da pós-graduação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, especialmente aos professores e demais servidores, pela competência e zelo durante as atividades do curso de mestrado.

À professora Dra. Andréa Portolomeos pela orientação, paciência, disposição e incentivo.

A todos os colegas e amigos que contribuíram para que este trabalho fosse realizado.

Gratidão!

RESUMO

No âmbito das escritas de si, a autoficção se apresenta como um dispositivo ou uma categoria (Nascimento, 2016) para se pensar nas fronteiras entre vida e ficção. Nesta pesquisa, buscamos realizar uma investigação teórica sobre os principais aspectos que envolvem as mudanças de paradigmas das escritas de si, no âmbito da literatura brasileira contemporânea, mais especificamente em se tratando da produção de João Gilberto Noll e Ricardo Lísias. Pretendemos discutir a mobilidade da fronteira entre os aspectos autobiográfico e os ficcionais desses autores, tendo em vista a compreensão do sujeito pós-moderno como indivíduo desdobrável, indefinível em sua totalidade e em constante devir. Para tanto, procuramos confrontar as principais vozes teóricas que abordam o fenômeno da autoficção desde seu surgimento na década de 1970, como Jeannelle (2014) e Colonna (2014), bem como autores que abordam esse fenômeno na atualidade, como Evelina Hoisel (2019), Silviano Santiago (2004, 2008), Leonor Arfuch (2010), Diana Klinger (2006), Paula Sibilia (2016), Evando Nascimento (2010, 2016), dentre outros. Essas vozes teóricas são confrontadas com a análise de duas obras da literatura brasileira contemporânea, *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias, e *Lorde*, de João Gilberto Noll, com o intuito de compreender quais são as aproximações e afastamentos resultantes dessas análises. Os resultados apontam para o fato de que na autoficção há um hibridismo entre a escrita biográfica e a ficcionalização do sujeito. Questões sobre a exposição da intimidade daquele que escreve, a fragmentação e o imediatismo da vida pós-moderna, perpassados pela noção da espetacularização, são tópicos que compõem a discussão sobre a reconfiguração das escritas de si e iluminam a compreensão da escrita autoficcional.

Palavras-chave: Autoficção. Pós-modernidade. Ricardo Lísias. João Gilberto Noll.

ABSTRACT

Within the scope of the self-writings, autofiction presents itself as a device or a category (Nascimento, 2016) to think about the borders between life and fiction. In this research, we seek to carry out a theoretical investigation into the main aspects that involve changes in the paradigms of self-writing, within the scope of contemporary Brazilian literature, more specifically when it comes to the production of João Gilberto Noll and Ricardo Lísias. We intend to discuss the mobility of the border between the autobiographical and fictional aspects of these authors, with a view to understanding the postmodern subject as a unfolding individual, indefinable in its entirety and in constant becoming. To this end, we sought to compare the main theoretical voices that have addressed the phenomenon of autofiction since its emergence in the 1970s, such as Jeannelle (2014) and Colonna (2014), as well as authors who address this phenomenon today, such as Evelina Hoisel (2019), Silviano Santiago (2004, 2008), Leonor Arfuch (2010), Diana Klinger (2006), Paula Sibilia (2016), Evando Nascimento (2010, 2016), among others. These theoretical voices are confronted with the analysis of two works of contemporary Brazilian literature, *O céu dos suicidas*, by Ricardo Lísias, and *Lorde*, by João Gilberto Noll, with the aim of understanding what are the approaches and departures resulting from these analyses. The results point to the fact that in autofiction there is a hybridism between biographical writing and the fictionalization of the subject. Questions about exposing the intimacy of the writer, the fragmentation and immediacy of postmodern life, permeated by the notion of spectacularization, are topics that make up the discussion about the reconfiguration of self-writing and illuminate the understanding of autofictional writing.

Keywords: Autofiction. Post-modernity. Ricardo Lísias. João Gilberto Noll.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	A AUTOFICÇÃO COMO RECONFIGURAÇÃO DAS ESCRITAS DE SI.....	12
2.1	O surgimento da autoficção.....	18
2.1.1	A autoficção na obra O céu dos suicidas, de Ricardo Lísias.....	22
2.1.2	A autoficção na obra Lorde, de João Gilberto Noll.....	24
2.2	Os tipos de autoficção por Vincent Colonna.....	26
2.2.1	O tipo de autoficção na obra O céu dos suicidas, de Ricardo Lísias.....	30
2.2.2	O tipo de autoficção na obra Lorde, de João Gilberto Noll.....	32
2.3	A hibridização da escrita autoficcional.....	34
2.3.1	A escrita híbrida na obra O céu dos suicidas, de Ricardo Lísias.....	38
2.3.2	A escrita híbrida na obra Lorde, de João Gilberto Noll.....	40
2.4	A autoficção para além de um novo gênero literário.....	43
2.4.1	A obra O céu dos suicidas, de Ricardo Lísias, sob o viés do espaço biográfico.....	47
2.4.2	A obra Lorde, de João Gilberto Noll, sob o viés do espaço biográfico.....	48
3	PÓS-MODERNIDADE, VERDADE E FICÇÃO.....	51
3.1	As rupturas e intensificações na pós-modernidade.....	51
3.2	As origens do processo de descentralização do sujeito.....	56
3.2.1	O sujeito fragmentado na obra O céu dos suicidas, de Ricardo Lísias.....	60
3.2.2	O sujeito fragmentado na obra Lorde, de João Gilberto Noll.....	62
3.3	A busca pela autenticidade na contemporaneidade.....	64
3.4	Os conceitos sobre verdades na pós-modernidade.....	70
3.5	A ficção pós-moderna.....	72
3.5.1	A ficção pós-moderna na obra O céu dos suicidas, de Ricardo Lísias.....	75
3.5.2	A ficção pós-moderna na obra Lorde, de João Gilberto Noll.....	76
3.6	A literatura e os conceitos de verdade e ficção.....	77
3.6.1	O conceito de verdade na obra O céu dos suicidas, de Ricardo Lísias.....	81
3.6.2	O conceito de verdade na obra Lorde, de João Gilberto Noll.....	83
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
	REFERÊNCIAS.....	91

1 INTRODUÇÃO

A autoficção, como uma escrita de si que se pauta pelo entrelaçamento de questões factuais e ficcionais, tem suas origens na publicação do romance *Fils*, de Serge Doubrovsky, em 1977, e desde então tem suscitado discussões em torno de seu estatuto, seu pertencimento a um determinado gênero textual, ou sobre o hibridismo em relação a sua forma de escrita. Longe de ser uma unanimidade entre os autores literários e críticos, alguns desses pontos geram aproximações ou dissonâncias em relação à teoria.

Alguns autores, como Jeannelle (2014) e Lejeune (2014), a partir do diálogo com Doubrovsky, o criador do termo autoficção, entendem que essa escrita traz consigo um frescor de originalidade que a coloca em uma posição de destaque em relação às escritas de si. No entanto, há outras linhas teóricas, como no estudo de Colonna (Jeannelle, 2014), em que a autoficção é colocada na mesma gama de escritas que envolvem a ficcionalização do sujeito, tal qual romances autobiográficos. Nesse mesmo sentido, há vozes dissonantes em relação à autoficção como um novo gênero textual. Jeannelle (2014), assim como Nascimento (2010), entende que confinar o texto autoficcional em um novo gênero seria uma traição à originalidade da invenção de Doubrovsky, tão associada à transgressão da escrita. Por outro lado, autores como Lecarme e Gasparini entendem que essa escrita já era explorada de outras maneiras antes de Doubrovsky e que, portanto, já se tratava de um discurso ficcional estabelecido (Klinger, 2006).

Nesse caso, já é possível percebermos que a compreensão teórica sobre a autoficção ainda está em um processo de construção. Tendo em vista essa condição, propomos neste estudo compreender em que medida o texto autoficcional se aproxima ou se afasta dos principais pontos teóricos levantados. Algumas questões como os percursos históricos das escritas de si, o surgimento da autoficção, a tipologia dos textos autoficcionais, o hibridismo da escrita autoficcional, e a discussão sobre a possibilidade de que a autoficção se converta em um novo gênero são alguns tópicos que merecem ser destacados nesta pesquisa. Além disso, não deixa de ser interessante também buscar um entendimento sobre o tempo atual em que vivemos, a pós-modernidade, como um pano de fundo em que se desenvolve a escrita autoficcional. Nesse caso, pretendemos explicitar a discussão sobre o desenvolvimento do período pós-moderno, as principais questões que envolvem o sujeito da pós-modernidade, bem como a ficção pós-moderna, entender uma certa postura de autenticação da experiência de vida na pós-modernidade, além de lançarmos um olhar sobre o conceito de verdade e ficção na pós-modernidade. Para tanto, serão explicitadas as principais vozes teóricas que

abordam a autoficção desde seu princípio, como Lejeune (2014), Jeannelle (2014), Colonna (2014), dentre outros, bem como autores contemporâneos, como Arfuch (2010), Klinger (2006), Santiago (2004, 2008), e outros mais.

Toda a teoria abordada a partir desses tópicos será confrontada com a leitura e análise de obras autoficcionais da literatura brasileira contemporânea, buscando compreender como essas obras ficcionais se aproximam ou se afastam dessas questões definidoras de sua época. As obras que selecionamos para essas análises são *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias, e *Lorde*, de João Gilberto Noll. Essas obras estão inseridas dentro da perspectiva da autoficção e ilustram algumas das principais questões que são pertinentes para a compreensão do fenômeno da escrita íntima contemporânea pelo viés do hibridismo entre a ficção e a vida.

Durante o processo das análises, a primeira dessas obras que abordaremos é *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias. Esse livro foi publicado em 2012 pela editora Alfaguara e está entre as obras mais conhecidas desse escritor paulistano. Essa narrativa perpassa alguns momentos da vida do personagem Ricardo, desde a sua relação com o colecionismo na infância, a convivência com os familiares que são imigrantes libaneses, até a amizade com André, personagem que comete suicídio. Duas situações causam desconforto no personagem Ricardo e se tornam o mote para o desenvolvimento da narrativa, o suicídio de André, sobre o qual Ricardo sente culpa por causa das desavenças criadas entre os dois nos momentos anteriores ao ato, e também a descoberta de algumas correspondências entre o seu tio-avô e algumas pessoas no Líbano, além de outros países do oriente médio, no passado. Essa descoberta deixa Ricardo obcecado com a ideia de que seu tio-avô talvez pudesse ter alguma relação com o terrorismo, e essa obsessão o faz investigar o porquê daquelas correspondências. Na busca por respostas para as duas questões, as correspondências de seu tio-avô e o suicídio de André, Ricardo se mostra uma pessoa extremamente obcecada, explosiva e impaciente, incapaz de lidar com suas emoções, além de tomar atitudes bruscas e impensadas que o prejudicam ao longo da narrativa.

A segunda obra analisada, *Lorde*, foi publicada pelo escritor gaúcho João Gilberto Noll em 2004. Nessa narrativa, um escritor brasileiro foi convidado para um período de estada em Londres, recebendo uma bolsa para cobrir o período que passaria na capital inglesa. No entanto, com muito mais dúvidas do que certezas, esse escritor parte para a viagem sem ao menos saber exatamente qual será o trabalho realizado no outro país. A solidão e a fragmentação do personagem, cercado por pessoas desconhecidas e envolto pelas suas incertezas e errâncias pela capital inglesa, dão o tom dessa narrativa densamente envolta pela voz e pensamentos do personagem.

A metodologia de análise dessas obras compreende o estudo comparativo das diferentes teorias sobre a autoficção, propostas por autores de renome da cena contemporânea aqui já especificados, levando em consideração aspectos como a aproximação ou afastamento das narrativas ficcionais em relação a essas teorias, bem como a identificação de aspectos e marcas pós-modernas nessas narrativas, como a descentralização do sujeito, a exposição da intimidade e as ambiguidades entre ficção e realidade.

2 A AUTOFICÇÃO COMO RECONFIGURAÇÃO DAS ESCRITAS DE SI

As escritas de si perpassam um espaço discursivo que abrange tanto questões sobre o sujeito que escreve sobre si mesmo quanto a configuração de gêneros literários da intimidade, como a carta, o diário e a autobiografia (Klinger, 2006). Na realidade, essas questões trazem para a pauta de discussão bem mais do que a possibilidade de construção de um sujeito que escreve sobre si, mas também lançam luz à configuração de novas formas literárias em que a realidade e a ficção se encontram. Ao comentar sobre as contribuições de Michel Foucault para os estudos do autor autocentrado, Diana Klinger (2006, p. 23, grifos da autora) afirma: “Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antigüidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média - *constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo”. Nesse sentido, a ideia de performance pode ser compreendida dentro de um paradigma em que o sujeito se expõe aos leitores, gerando, dessa maneira, momentos de ficcionalizações que a princípio poderiam ser o avesso daquilo que se espera de um relato íntimo, pautado pela veracidade. No entanto, a partir dessas primeiras aproximações, já é possível entrever como as escritas de si podem se configurar como uma maneira de construção do eu a partir do viés da ficção, e o mecanismo dessa construção pode ser observado ao longo dos séculos.

Dentro de uma perspectiva histórica, é possível vislumbrarmos alguns momentos em que a escrita de si se revelou importante. O primeiro momento que cabe citarmos é a escrita de si na concepção dos gregos nos séculos I e II. De acordo com Diana Klinger (2006), havia duas formas de escritas íntimas que eram utilizadas na antiguidade grega: a *hupomnêmata* e a correspondência. A primeira era uma espécie de caderneta em que eram anotadas citações, fragmentos de textos ou pensamentos com o intuito de leitura posterior, visando à reflexão ou meditação. Entretanto, a autora destaca que:

[...] esses *hupomnêmata* não constituem uma narrativa de si mesmo, não podem ser entendidos como os diários que aparecem posteriormente na literatura cristã, que tem o valor da purificação. O movimento que eles procuram é o inverso: trata-se não de revelar o oculto, de dizer o não-dito, mas, pelo contrário, de dizer o já dito, com a finalidade da *constituição* de si. Inseridos em uma cultura fortemente marcada pelo valor reconhecido à tradição, à recorrência do discurso, à prática da citação, o objetivo dos *hupomnêmata* é recolher o *logos* fragmentário transmitido pelo ensino e fazer dele um meio para o estabelecimento de uma relação consigo mesmo (Klinger, 2006, p. 24-25, grifos da autora).

Nesse sentido, os *hupomnêmata* não tinham a necessidade de revelar questões íntimas

da vida daqueles que os escreviam, mas apenas compilar fragmentos de outras escritas com a finalidade de elaborar uma constituição da identidade daquele que os escreve.

Já em relação às correspondências, é possível compreendê-las como uma espécie de exercício pessoal que os gregos realizavam com a finalidade de oferecer um conselho ou ajuda. Como em uma via de duas mãos, os conselhos dados também eram úteis para aqueles que escreviam e, portanto, se constituíam, igualmente, em exercício de elaboração da identidade do sujeito mediante a escrita. Diana Klinger complementa seu raciocínio mencionando que:

[...] a carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo (Klinger, 2006, p. 25, grifos da autora).

Portanto, transparece entre esses gêneros da escrita íntima para os gregos uma noção de autocuidado, ou seja, uma preocupação com o cuidado de si mesmo mediado pelo exercício da escrita e levando em consideração o outro nesse processo dialógico.

Conforme Diana Klinger menciona na sequência, esse autocuidado se converte em autoconhecimento em períodos posteriores, como a partir do fortalecimento do cristianismo na era medieval. Esse autoconhecimento faz parte da tentativa cristã de renúncia do indivíduo e desapego às questões carnisais. Dentro dessa perspectiva, o gênero que mais se destacou durante a Idade Média foram as confissões. Das confissões mais famosas, *As Confissões de Santo Agostinho* se destacam por sua postura de expiação dos pecados e balanço de seus atos diante de Deus. Nesse sentido, a escrita confessional é uma forma de renunciar à subjetividade mundana, construindo um outro processo de subjetivação em que o autoconhecimento trabalha no sentido de conhecer a si mesmo, visando a salvação da alma. Klinger menciona que nesse período de dominação do cristianismo:

[...] a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria de verdade; através do mecanismo da confissão como a técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para um outro as culpas e pecados, como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina (Klinger, 2006, p. 26).

Não deixa de ser interessante notar como a noção de verdade está presente nessa

proposta cristã. Conforme será melhor compreendido mais adiante, a escrita de si traz consigo essa ideia bastante arraigada, como se os fatos e acontecimentos da vida do autor fossem mais autênticos do que a ficção ou a própria realidade. Isso está bastante imbricado com noção de verdade particular na escrita pós-moderna.

No período renascentista, a moral cristã e a necessidade de renúncia aos prazeres carnavais perderam espaço. A partir da retomada de antigos pressupostos da antiguidade clássica, bem como da preparação do espaço para a revolução iluminista que estava por vir, novas escritas de si ganham notoriedade. Os ensaios e o romance remontam a esse período da história e se colocam como novas possibilidades de expressão da subjetividade. A individualidade e a sinceridade são tópicos que se manifestam pela produção literária da intimidade no período renascentista. Diana Klinger chama a atenção especialmente para o tema da individualidade, bastante relacionado com a literatura da época:

[...] a relevância da escrita é tal que se conclui que os conceitos modernos de indivíduo e de literatura se pressupõem mutuamente: não existe a forma moderna da literatura antes de que se possa falar de indivíduo no sentido moderno, mas também não existe este sem aquela (Klinger, 2006, p. 27).

Em fins do século XIX até meados do século seguinte, a categoria de sujeito da escrita entra em espécie de suspensão. A partir da ruptura promovida por escolas teóricas como o estruturalismo, bem como por filósofos como Nietzsche, Foucault e Barthes, o autor deixa de ser o centro da escrita, caracterizando uma espécie de desconstrução do sujeito. Geralmente, a expressão “morte do autor” é utilizada para definir essa postura adotada nesse período da história literária (Klinger, 2006). Entretanto, essa expressão tornou-se banalizada por seu uso indiscriminado, de acordo com Eurídice Figueiredo (2022), além de camuflar alguns movimentos que debatiam o uso da biografia na crítica literária ainda no século XIX. Além do mais, não devemos pensar que houve ausência de produção de escritas de si nesse período. Gêneros tradicionais e canônicos, como os diários, nunca deixaram de ser escritos, no entanto, deixaram de ser lidos como literatura, muito em conta pelo excesso de subjetividade e forte presença de um sujeito em primeira pessoa bem marcado. Diante desse contexto em que questões de ordem externa ao texto literário são deixadas de lado, como fizeram o Formalismo Russo e o *New Criticism*, Klinger considera que:

A crítica que sustenta essa acepção da literatura desconfia de qualquer relação exterior ao texto, marginalizando e considerando “gêneros menores” por serem “gêneros da realidade, ou seja, textos fronteiriços entre o literário

e o não literário”, a toda uma série de discursos relacionados com o eu que escreve: crônicas, memórias, confissões, cartas, diários, auto-retratos (Klinger, 2006, p. 30, grifos da autora).

Portanto, a chamada morte do autor foi sustentada por um discurso valorativo que considerava as escritas de si como uma espécie de literatura menor justamente por movimentar-se pelo território híbrido entre a realidade e a ficção. Nesse caso, bem mais do que uma desconfiança com o excesso de subjetividade do texto de caráter íntimo, a crítica ocupava-se com questões de ordem formal sobre o que poderia caracterizar um texto enquanto literatura, ou seja, questões sobre o fictício e o real.

Na contemporaneidade, é possível constatar que ocorre um retorno do autor enquanto protagonista da escrita (Klinger, 2006). Especialmente a partir da década de 1970, a crítica literária e demais áreas das humanidades estão retomando as análises do sujeito que escreve sobre si. Dentre as escritas de si tradicionais, a autobiografia destaca-se como uma das que mais recebe críticas e estudos, bem como se revela um grande sucesso editorial. No contexto da década de 1970, as autobiografias de exilados políticos das ditaduras militares da América Latina se converteram em grande sucesso de público por narrarem fatos e acontecimentos da vida política daquela época. Da mesma forma, romances jornalísticos que narravam os acontecimentos daquela década também foram bastante difundidos (Klinger, 2006). Nesse caso, já é possível visualizar um viés ficcional na escrita desses romances, pois como o próprio gênero induz, os fatos são reelaborados a partir de uma escrita mais imaginativa. Fica mais evidente nessa retomada da figura autoral os desdobramentos que o texto literário assume, em um mecanismo de ruptura com a tradição e a linearidade do modelo clássico (Nascimento, 2016).

Vale ressaltar que a partir dessa retomada autoral na escrita contemporânea, os bastidores e todo o pano de fundo dos processos da escrita passam a ser levados em consideração na pesquisa literária. O fenômeno da leitura e arquivamento de rascunhos e originais torna-se mais evidente a partir da segunda metade do século XX e reflete o desejo dos estudiosos pela compreensão da criação literária a partir da figura do autor.

Nesse sentido, as bibliotecas pessoais e todos os arquivos legados pelos autores são fontes de pesquisas que desvendam os meandros da produção autoral. Além disso, a constituição de museus a partir dos itens deixados pelos escritores, bem como quaisquer eventuais descrições contidas em seus textos, podem ser excelentes chaves para a compreensão do espaço ou contexto de escrita em que as obras foram realizadas. Em relação a essa tendência contemporânea, Eneida Maria de Souza afirma que:

O destino material e analítico desse acervo literário passou a ser uma das maiores metas da crítica filológica e genética, no sentido de se considerar a obra não mais como objeto fechado e acabado, mas sujeita a modificações e transformações interpretativas. Se o trabalho de recuperação do texto original exige do pesquisador exame exaustivo das diferentes edições e mudanças processadas pelo autor ou causadas pelos erros de edição, a crítica genética revela o lado inconcluso e incompleto da criação, permitindo que a abordagem dos documentos não mais se restrinja ao texto publicado e ao seu estatuto de objeto intocável e inerte (Souza, 2011, p. 40).

A autora menciona o fato de que nos dias atuais a obra literária tende a ser tomada pela sua forma inconclusa e inacabada. Na contramão dos períodos anteriores, a pós-modernidade consegue lidar com mais tranquilidade com as ausências e as lacunas promovidas pela escrita literária deste século e, nesse sentido, permite uma crítica que leva em consideração os fragmentos da escrita, bem como os movimentos realizados pelos autores em seus processos criativos. Nesse caso, muito além de deslocar a obra literária de seu antigo patamar de objeto fechado ou acabado, a crítica e os estudos literários pós-modernos também realizam o movimento de resgate do autor ao lhe conferir a posição de agente da criação, ou seja, daquele que se aprofunda em um processo de escrita marcado pelas alternâncias do texto em seu caráter de objeto em construção.

Concluindo sua argumentação sobre a importância dos arquivos pessoais para a compreensão da escrita autoral, Eneida Maria de Souza diz que:

É digno de nota o rico material existente nos acervos dos escritores, como a correspondência entre os colegas, depoimentos, iconografias, entrevistas, documentos de natureza privada, assim como a sua biblioteca, cultivada durante anos. Um esboço de biografia intelectual emana desses papéis ao serem incorporados, ao texto em processo, a cronologia dos autores, o encarte de fotos, a reprodução de documentos relativos à sua experiência literária, assim como a revisão da bibliografia sobre os titulares das coleções (Souza, 2011, p. 41).

Nesse caso, não deixa de ser interessante notarmos como a experiência de vida do autor é fator que pode ser incorporado pela escrita literária. No caso de análises de arquivos pessoais, conforme mencionado pela autora, essa matéria biográfica pode estar contida em documentos pessoais ou demais escritas íntimas e torna-se valiosa fonte de pesquisas para aqueles que almejam compreender as relações entre a escrita ficcional e a biografia.

Eneida Maria de Souza (2011) ainda fala sobre a importância do registro histórico a partir do agrupamento e arquivamento de fatos vivenciados em um diário, por exemplo. Essa

coleção de registros diz não apenas sobre o contexto histórico em que a obra ficcional estava sendo processada pelo escritor mas também sobre os deslocamentos realizados pelo escritor em seu processo de criação. Nesse caso, o arquivamento desses registros em diários em muito se assemelha com uma coleção de livros que, na fronteira entre os tomos, revela as andanças e percursos realizados pelo autor em sua busca pela matéria da escrita. Conforme Eneida Maria de Souza (2011) salienta, há um hibridismo na escrita do diário, pois o registro factual envolve-se com a subjetividade do autor na elaboração criativa da escrita.

Levando em consideração essas novas posturas de análises do texto ficcional a partir de seu caráter inacabado ou fragmentado, é possível entendermos que, na contemporaneidade, o retorno do autor ao protagonismo da escrita de si acontece de uma maneira diferente em relação a outras épocas. Diana Klinger (2006) faz bons questionamentos sobre esse retorno do autor, pois torna-se necessário pensarmos em que medida acontece esse retorno e, principalmente, quem é esse autor que retorna. A autora sustenta a ideia de que o sujeito que se escreve na contemporaneidade não é exatamente o mesmo de antes. Algumas questões, como uma realidade marcada por ausências, instabilidades e incoerências, são fortemente marcadas nas narrativas autocentradas na pós-modernidade. Diana Klinger argumenta que:

[...] o retorno do autor seria uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita. Porém não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da “literatura do eu” a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade. De fato [...] parece existir a consciência de que toda experiência que o autor pode narrar se aproxima do “invivível” (Klinger, 2006, p. 37, grifos da autora).

Portanto, é possível perceber uma mudança de paradigma das escritas sobre si. Aquilo que antes se configurava como a narrativa de um sujeito pleno e seguro, ou que ao menos buscava uma plenitude e segurança, se converte em narrativas instáveis, em que a incapacidade de se compreender e desenvolver uma identidade segura dá o tom da narração. Alguns questionamentos como a autenticidade da narrativa e a busca pelo real se misturam com a fragmentação desse sujeito pós-moderno e, com isso, cria-se uma nova forma de se narrar a si mesmo. Conforme será exposto mais adiante, algumas questões sobre a superexposição do sujeito e as tendências fragmentadas dessa literatura são bastante evidentes na reelaboração de novas perspectivas da literatura em que gêneros tradicionais são rearranjados ou passam a conviver com novas escritas de caráter mais híbrido.

2.1 O surgimento da autoficção

A partir do momento em que ocorreu um retorno do protagonismo autoral nas escritas sobre si, o embate entre os gêneros tradicionais abriu espaço para o desenvolvimento de novas formas de se narrar a subjetividade. Foi no contexto da década de 1970, especificamente nas lacunas entre a autobiografia, a busca pela autenticidade na escrita pessoal e a ficcionalização da vida, que surgiu a autoficção.

O autor francês Serge Doubrovsky foi o criador do termo ao nomear o tipo de narrativa que desenvolveu em seu romance *Fils*, de 1977. Doubrovsky, na realidade, desenvolveu uma narrativa em que o nome do protagonista do romance coincidia com seu próprio nome, ou seja, o personagem de seu romance chamava-se justamente Serge Doubrovsky. Essa coincidência de nomes foi motivada por uma intervenção criativa de Doubrovsky em relação a algo que Philippe Lejeune escrevera na obra *O Pacto Autobiográfico*, em 1975. Lejeune comentara que nunca havia presenciado uma obra ficcional em que os nomes do protagonista e do autor fossem iguais. Esse comentário de Lejeune está dentro da proposta que o autor defendia de que há um pacto de veracidade entre o autor de uma autobiografia e o leitor, ou seja, ambos assumem um compromisso de que os fatos e os acontecimentos narrados na autobiografia são verificáveis. Lejeune propõe seu pacto da seguinte maneira:

Aceitamos para depósito e leitura todos os textos de vida inéditos que nos propõem: autobiografias, relatos de infância, de guerra, de doença, de viagens, diários pessoais, cartas – mas solicitamos que sejam regidos por um pacto de verdade. Descartamos as ficções e as coletâneas de poemas. Evidentemente às vezes acontece de hesitar em estabelecer a fronteira. *Mas há uma fronteira*. A coerência e o valor de uso do acervo [*fonds d'archives*] que constituímos depende disso (Lejeune, 1975 apud Nascimento, 2010, p. 60-61, grifos do autor).

A proposta de Lejeune incide na delimitação entre o real e o ficcional. Para tanto, o autor defende que a autobiografia deveria obedecer ao pacto de verdade, uma vez que, em sua teoria, a ficção não tem compromisso com o autêntico, afastando-se da verdade.

No entanto, Lejeune estava consciente sobre a possibilidade de que poderia haver imprecisões em determinados casos, ou seja, poderia haver exemplos em que não fosse possível determinar a qual gênero um texto poderia ser identificado, autobiografia ou romance, ou ainda se de fato era impossível haver romances em que a coincidência entre os nomes de autor e personagem ocorresse. O autor leva em consideração sua própria dúvida e

deixa margens para que tal coincidência pudesse de fato existir:

As soluções que decretei como impossíveis seriam mesmo impossíveis?... O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna que produziria efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo vem à mente... (Lejeune, 2014, p. 22).

Foi justamente com o intuito de entrar nessa indecisão sobre o pacto de veracidade proposto por Lejeune que Doubrovsky lança mão do recurso da coincidência de nomes. Com o intuito de gerar ambiguidades em seu romance, Doubrovsky decide lançar mão de um recurso que possibilitasse explorar os espaços deixados por Lejeune, uma vez que o próprio autor se sentia atingido e instigado para se aventurar nessas lacunas, conforme deixava evidente a correspondência entre ambos autores (Lejeune, 2014).

Foi dentro desse contexto de ambiguidades entre os nomes de autor e personagem no romance *Fils* de Doubrovsky que o termo autoficção foi lançado. Essa palavra foi escrita na quarta capa do romance e sintetiza a aventura que o autor propunha naquele contexto de ambiguidades, uma vez que o termo servia tanto para descrever aquela narrativa em si quanto para designar um possível novo gênero literário em um processo de resignificação da escrita pessoal:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fils* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer (Doubrovsky, 1977 apud Lejeune, 2014, p. 23, grifos do autor).

Com isso, Doubrovsky abriu espaços para grandes questionamentos, como os limites entre a realidade dos fatos narrados e a pura imaginação. Nesse sentido, a inovação de Doubrovsky permitiu que novas possibilidades de escrita de si pudessem se desenvolver nas décadas posteriores, principalmente a partir das ambiguidades entre os personagens ficcionais e seus autores. Nesse caso, o termo autoficção, que Doubrovsky criou para sua escrita híbrida, serviu de parâmetro e nomenclatura para o desenvolvimento de um possível novo gênero.

Posteriormente, o termo foi gradativamente sendo assimilado pela crítica e demais produções ficcionais. O próprio Doubrovsky teoriza sobre o termo em escritos publicados no início da década de 1980, como nos textos *L'initiative aux maux. Écrire as psychanalyse* e

Autobiographie/vérité/psychanalyse, bem como no romance *Un amour de soi*, de 1982. Data desse mesmo período o verbete escrito por Jacques Lecarme para a *Encyclopedie universalis* em que demonstra a amplitude do termo, o que incluiu uma grande quantidade de escritos que poderiam ser identificados como autoficção. Essa amplitude do termo, além dos limites pensados por Doubrovsky, abriu espaços para que todos os escritos em que fatos biográficos se misturavam com o ficcional pudessem ser englobados dentro de uma mesma categoria, a autoficção, apesar de possíveis estratégias bastantes diferenciadas que foram individualmente adotadas pelos autores na escrita de seus textos.

Na virada dos anos 1980 para a década seguinte, ganham fôlego os escritos de Vincent Colonna em que o conceito de autoficção engloba tanto o caráter ficcional da palavra, ou seja, a sua forma literária, quanto o fictício, a invenção do conteúdo (Lejeune, 2014). Nesse sentido, o termo autoficção ganha uma definição um pouco mais precisa na qual a ideia central parte da construção de personagens a partir da identidade real de um autor. Essa definição de Colonna igualmente abriu espaços para que outras literaturas pudessem ser compreendidas como autoficção. Nesse sentido, desde obras já clássicas, como *David Copperfield*, de Charles Dickens, até novos romances em que os autores se ficcionalizam estavam inseridos dentro do contexto da autoficção.

Da década de 1990 em diante, o termo autoficção passa a ser empregado também para a expressão de obras híbridas em outras linguagens, como no cinema, que abarcam as questões da ambiguidade entre autobiografia e ficção. Diante disso, o termo encontra-se bastante difundido nos dias atuais, mas sem que haja uma unanimidade em relação a sua definição, ou ao menos ao seus objetos literários. Nesse caso, a crítica atual tem se concentrado em pelo menos duas propostas de conceitualização da autoficção, uma que leva em consideração a proposta inicial de Doubrovsky, voltada para as discussões autobiográficas, e outra que leva em consideração o trabalho de Colonna, em que a autoficção está compreendida pelo viés da ficcionalização de si (Jeannelle, 2014).

Ainda há de se destacar alguns trabalhos que merecem ser mencionados nesse processo de construção e conceitualização da autoficção. Ainda na década de 1990, um artigo de Marie Darrieussecq ajuda a constituir o estatuto da autoficção ao propor que essa literatura parte do princípio de que há um duplo pacto de leitura, factual e ficcional, para que haja uma literariedade do texto. Jeannelle entende essa leitura de Darrieussecq da seguinte forma:

Darrieussecq deduzia daí que, ao requerer um duplo pacto de leitura - factual e ficcional -, a autoficção entra, através de uma investida "ontológica", no

campo dos escritos constitutivamente literários e adquire assim um valor que comumente envolve ásperas discussões em torno da autobiografia. Essa interpretação pragmática da autoficção fixou em grande parte os termos da análise que se faz desde então desse fenômeno de dupla inscrição, ou melhor, de dupla reivindicação. Mas ela marcou também a entrada do gênero no discurso acadêmico - sinal ainda mais decisivo de sua normatização (Jeannelle, 2014, p. 134-135, grifos do autor).

Outro trabalho de destaque foi feito por Philippe Forest, que afirma que a autoficção não se limita apenas a uma questão de crítica autobiográfica, mas de um modo geral ele entendia que há uma crítica e reelaboração do modelo romanesco (Jeannelle, 2014). Diferentemente de uma simples ambiguidade entre nomes a partir de um pacto autobiográfico e ficcional, Forest compreende que se trata de uma literatura que naturaliza o eu. Para Jeannelle:

Ignorando os debates sobre o estatuto poético da autoficção, Forest denunciava uma forma de escrita romanesca de si que só olhava para seu próprio umbigo, que era preciso reposicionar numa corrente literária mais antiga e mais fecunda denominada "O Romance-do-Eu" (Jeannelle, 2014, p. 137, grifos do autor).

Nesse sentido, diferentemente da autoficção em que a experiência factual se manifesta como ficção, Forest entendia que o termo Romance do Eu era mais preciso para explicar a literatura desenvolvida a partir do jogo entre realidade e ficção que fugia de um narcisismo e criava condições para que o romance de fato florescesse.

Finalizando, vale ressaltar o trabalho de Philippe Gasparini. Esse teórico parte da noção de espaço autobiográfico, lugar em que há uma combinação de leituras ambíguas, para compreender que a autoficção e romances autobiográficos são escritas contíguas, e que a diferenciação básica entre eles devia-se ao fato de que na autoficção parte-se do princípio de que a identidade do sujeito que se fabula é imaginária (Jeannelle, 2014). Isso suscitava discussões em torno do valor atribuído a cada uma dessas escritas, sobre a possibilidade de a ficção se apresentar de maneira mais rica, ou verdadeira, que o romance autobiográfico, ou não. Nessa multiplicidade de posições sobre o estatuto da autoficção, podem-se traçar algumas linhas que aproximam a proposta de Gasparini com a de Colonna, ao proporem que a autoficção é um tipo particular de romance, em oposição à proposta de Doubrovsky, de que a autoficção se trata de texto potencialmente referencial. Nesse sentido, percebe-se que não há ainda consensos sobre a conceitualização de autoficção e, igualmente, sobre o fato de que esse tipo de narrativa aborda um possível novo gênero ou não.

Diante dessas considerações acerca da escrita autoficcional, neste ponto proporemos uma análise e discussão de duas obras contemporâneas da literatura brasileira que estão dentro do espectro da autoficção com o intuito de compreendermos como essas obras se inserem nesse contexto literário. As obras que escolhemos abordar aqui neste estudo são *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias, e *Lorde*, de João Gilberto Noll. Ambas as obras podem ser lidas a partir de um viés que trabalha o hibridismo da escrita autoficcional, mas cada uma delas tem suas peculiaridades que fazem um jogo de aproximações e afastamentos em relação aos conceitos debatidos pela crítica da autoficção. Assim sendo, longe de uma postura rígida no sentido de classificá-las ou conformá-las a partir de suas condições enquanto narrativas autoficcionais, buscamos aqui compreender quais são os limites em que a autoficção e todos os elementos constituintes dessa modalidade de escrita atuam na constituição dessas obras.

2.1.1 A autoficção na obra *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias

A partir da leitura da narrativa de Ricardo Lísias, é possível constatar algumas aproximações com a teoria da autoficção no que diz respeito especialmente à inserção do personagem autoral de Ricardo Lísias. Logo num primeiro momento, uma situação já chama bastante a atenção, ou seja, o fato de que autor e personagem possuem o mesmo nome. Assim como Doubrovsky em seu romance *Fils*, Ricardo Lísias também se vale da coincidência dos nomes para criar ambiguidades sobre o personagem. Para o leitor da narrativa de Lísias, o Ricardo que aparece na trama pode ser facilmente identificado com o autor, pois, além do nome, a idade do personagem também parece ser a mesma, levando em consideração as referências de datas e contextos históricos citados ao longo da narrativa em comparação à data real de nascimento do autor, em 1975. Essas coincidências aproximam o livro de Lísias da proposta inicial da autoficção por Doubrovsky quando o autor propositalmente criou ambiguidades sobre a identidade de seu personagem. Nesse caso, as coincidências sugerem que Lísias utilizou acontecimentos de sua vida para a composição da narrativa, se valendo de dados biográficos que possam gerar aproximações entre vida e obra ficcional.

No entanto, há algumas informações que não geram aproximações entre o personagem e o autor. No caso da profissão do personagem, trata-se de um especialista e consultor de coleções, formado em História. O Ricardo Lísias da vida real é formado em Letras, além de atuar como escritor. O fato dessa informação sobre a profissão de escritor de Lísias não estar presente em nenhum momento em *O céu dos suicidas* cria, para aqueles que conhecem o autor, ambiguidades no momento da leitura, e além do mais diferencia essa narrativa dos

demais livros publicados por Lísias posteriormente, quando essa informação é bastante explícita, como em *Divórcio*, de 2013, em que o personagem central se apresenta como escritor e ainda faz referências ao livro publicado anteriormente, justamente *O céu dos suicidas* (Silva, 2016), (Silva, 2019). Além do mais, há de se destacar que, apesar dessas coincidências de nomes e dados biográficos que tornam a leitura mais voltada para uma perspectiva factual, várias situações narradas ao longo do livro não são passíveis de uma verificação imediata sobre suas veracidades. Com isso estamos dizendo que há situações que causam ambiguidades e podem ser lidas como ficção. Nesse caso, algumas situações absurdas retratadas no livro, como a personalidade explosiva do personagem no trato a outras pessoas, ou situações extremas, como o suicídio do amigo, ou uma tentativa de sequestro e homicídio durante uma viagem ao Líbano, não são passíveis de serem lidas como referenciais, pelo menos em um primeiro momento, pelo leitor que não conhece a vida do autor de maneira mais profunda, e com isso podem indicar que ali há bem mais ficção que uma simples leitura biográfica poderia supor. Levando em consideração essa ausência de referencialidade em alguns momentos, a narrativa de Lísias estaria mais próxima de uma tendência ficcionalizante da autoficção, em que a leitura tende a ser mais voltada para o fictício, de acordo com a teoria de Colonna.

Com isso, podemos entender que há na leitura dessa narrativa de Lísias um duplo pacto de leitura, tal qual mencionado por Marie Darrieussecq, em que a recepção da narrativa está mediada pela aceitação de que o factual e o ficcional coexistem. Esse duplo pacto parece ser essencial para que a narrativa ganhe um caráter literário, afastando-se de uma leitura estritamente autobiográfica no sentido mais tradicional do termo. Além do mais, há nessa narrativa uma postura bastante centralizadora de seu protagonista, Ricardo. Nesse caso, pode-se entender que há uma espécie de eu em excesso no livro, pois toda a narrativa gira em torno dos problemas vivenciados pelo personagem, mesmo em momentos em que o narrador se volta para as questões do suicídio de seu amigo. Diante disso, pode-se compreender como os dramas particulares do protagonista são o ponto central para o qual a narrativa se volta.

A partir dessas primeiras considerações, já é possível entender que *O céu dos suicidas* é uma narrativa que se aproxima bastante das principais questões teóricas que abordam o fenômeno da autoficção, pois tanto questões autobiográficas como ficcionais têm espaço para seus florescimentos a partir de uma leitura estritamente autoficcional. No mesmo sentido, algumas outras questões que dizem respeito à escrita da autoficção, como o sujeito descentralizado da pós-modernidade inserido na narrativa, também são identificáveis nessa obra de Lísias, mas serão abordadas em uma seção à parte. Entretanto, vale aqui salientar,

para finalizarmos essas aproximações de *O céu dos suicidas* da proposta autoficcional, que o próprio Lísias não rotula suas obras como autoficção, preferindo adotar o termo “projeto literário” para melhor caracterizar sua escrita (Silva, 2016).

2.1.2 A autoficção na obra *Lorde*, de João Gilberto Noll

Já no livro de João Gilberto Noll, *Lorde*, a autoficção pode ser percebida de uma maneira um pouco mais sutil. Diferentemente de *O céu dos suicidas*, na narrativa de Noll o protagonista não se identifica nominalmente em nenhum momento. Nesse caso, o nome de João Gilberto Noll, ou qualquer outro nome que faça alguma referência ao autor, não é mencionado em nenhum momento da trama. Na realidade, essa é uma tendência nas obras de Noll, em que os personagens quase sempre não apresentam uma identidade própria, como o nome, a profissão, descrição física etc. (Barros, 2016). Nesse mesmo sentido, vale salientar o que Camargo (2007) afirma, de que na obra de Noll o sujeito narrador está sempre em construção no tempo presente, apresentando pouco de seu passado. Nesse caso, as ambiguidades no ato da leitura são bem maiores e há poucas probabilidades de encontrarmos referências concretas do autor na narração. Para colaborar com essa leitura, conforme Camargo (2007) salienta, o próprio Noll fizera afirmações ambíguas sobre *Lorde*, negando que o livro tratava sobre sua experiência pessoal em Londres, mas que voltara da Inglaterra “numa crise psicológica braba”.

Entretanto, algumas referências que possam ser remetidas ao autor da narrativa podem estar diluídas ao longo das descrições contidas no livro. Alguns exemplos que podem ser encontrados são a coincidência de profissão entre o autor e personagem, ambos são escritores, ou a cidade natal de ambos, Porto Alegre. Além disso, assim como o personagem da narrativa, Noll também teve sua experiência como escritor convidado por instituições de ensino nos Estados Unidos e em Londres, passando algum tempo morando na capital inglesa. Essas coincidências obviamente só farão sentido se acaso o leitor conhecer essas informações pessoais sobre Noll, uma vez que são questões extratextuais, à parte do texto ficcional. No entanto, munidos dessas referências, o leitor pode realizar uma leitura, pelo menos em parte, factual de *Lorde*, levando em consideração as coincidências citadas.

Por outro lado, *Lorde* é uma narrativa um tanto quanto obscura em relação às situações vivenciadas pelo personagem. Nesse caso, algumas passagens do livro são bastante dúbias e podem gerar interpretações que permitem uma leitura das situações narradas como algo que tende a ser mais inverossímil ou insólito. Como exemplo podemos citar a passagem em que o

personagem se vê duplicado, vivendo ao mesmo tempo em cima de uma cama de hospital e dentro de um bar. Nesse tipo de situação, a leitura fatalmente pode se dar a partir do viés ficcional, em que a imaginação do autor se sobrepõe em relação às possíveis questões biográficas e factuais que possam estar inseridas na narrativa. Além do mais, a forma como o narrador constrói sua narrativa também colabora para essa obscuridade dos fatos, uma vez que os pensamentos e comentários que o personagem tece são bastante densos, na medida em que se sobrepõem à narração dos acontecimentos. Longe de criar um ambiente de narrativa em que as situações são cristalinamente narradas, o personagem prefere voltar-se para seu interior em busca das sensações que as experiências vividas lhe passam.

Entretanto, vale ressaltar que é justamente essa volta para o interior de si mesmo que permite ao personagem o controle da narrativa. Nesse sentido, essa linguagem mais obscurecida no processo da narrativa permite ao personagem uma inserção totalizante no plano da trama, ou seja, o protagonista está presente em toda narrativa e tudo aquilo que é narrado faz alusão ao próprio sujeito. Nesse caso, *Lorde* está bem acomodado dentro de uma perspectiva de escrita em que o autor é o centro da narrativa, a partir de seu personagem ficcional.

Diante disso, podemos ponderar em que medida *Lorde* se configura como um texto autoficcional a partir da discussão teórica apresentada. Tendo em vista as maneiras como Doubrovsky e Colonna entendem a autoficção, podemos compreender que a narrativa de Noll é bem menos autobiográfica do que ficcional. Contam para isso os fatos já mencionados de que *Lorde* possui uma linguagem mais densa que tornam as situações vivenciadas mais obscuras, bem como a utilização de passagens mais insólitas que tendem para uma leitura mais inverossímil da trama. Nesse caso, é possível entender que a autoficcionalização de Noll se pauta mais para uma criação imaginativa do que para o trabalho de recriação de fatos. No entanto, não há nada que impeça a atribuição de valores para uma leitura mais factual, pois conforme citado, há coincidências entre autor e personagem. Nesse caso, podemos pensar novamente em um duplo pacto de leitura, em que o leitor aceita que fatos biográficos e ficcionais possam ser lidos dentro da narrativa. Olhando a partir desse duplo pacto de leitura, bem como de toda a ambiguidade que essa escrita possa causar, *Lorde* pode ser lido dentro da perspectiva da autoficção, conforme discutido pela teoria já apresentada. No entanto, esse jogo de aproximações e afastamentos evidencia a complexidade da discussão teórica dos experimentos autoficcionais na literatura contemporânea.

2.2 Os tipos de autoficção por Vincent Colonna

Dentro desse contexto de multiplicidade de vozes teóricas que cercam a autoficção, Vincent Colonna propôs uma tipologia das distintas maneiras de se fazer autoficção. De acordo com suas abordagens, há vários tipos de autoficção que variam desde a narrativa estritamente ficcional até as narrativas em que o factual é mais proeminente. Essas diversas maneiras de classificação sobre a autoficção que Colonna propôs permitem uma nova perspectiva do fenômeno a partir de suas semelhanças e diferenças.

O primeiro tipo de autoficção que Colonna identifica é a autoficção fantástica. Nesse tipo de narrativa, situações insólitas que fogem do senso comum ou da verossimilhança afastam uma leitura estritamente factual e tornam essas histórias algo mais distante da vida real de seus autores. Colonna define a autoficção fantástica da seguinte forma:

O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor. Diferentemente da postura biográfica, esta não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes, inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total (Colonna, 2014, p. 39).

Nesse tipo de narrativa, Colonna identifica que há um afastamento do factual e de possíveis ambiguidades entre a vida e a ficção na medida em que as situações irreais narradas por si só geram uma leitura fantasiosa e imaginativa. Nesse caso, o ponto de encontro entre ficção e realidade acontece apenas a partir da inserção do autor dentro da narrativa, gerando um requisito mínimo para que a história seja compreendida como autoficção. Dentro dessa perspectiva, não deixa de ser interessante pensarmos nessa autoficção fantástica dentro de uma escala gradativa de ambiguidade, que vai desde o menos ambíguo, ou seja, quase nenhuma relação entre ficção e realidade, até o mais ambíguo, em que a coincidência é máxima, como o menor patamar alcançado, no sentido de que não há possíveis relações entre vida e arte, e a partir disso, a recepção e a leitura tendem a ser meramente ficcionais.

Colonna compreende que nesse tipo de autoficção o autor tende a se despersonalizar e, dessa forma, torna-se um objeto em movimento que transita pelo universo da fábula e do mistério, longe de uma estabilidade identitária:

Na autofabulação fantástica, o efeito literário obtido, a exploração

"xamanística" do inumano é totalmente estranha à tradição autobiográfica: o leitor experimenta com o escritor um "devir-ficcional", um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu. [...] Esse processo de reificação artística, através do qual o escritor não é mais apenas uma pessoa, mas também objeto estético é aquele destino estranho sobre o qual Gombrowicz se interrogava em seu diário. Legitimamente, é o que acontece ao escritor que se autofabula em um trecho de literatura fantástica: ele adquire um modo de ser suplementar, fabuloso, como o unicórnio, os heróis mitológicos ou a noção de infinito. [...] Constata-se que o escritor avança sempre acompanhado de uma lenda, dourada ou negra, instável e polimorfa; lenda que constitui o sésamo de sua existência na memória dos homens. Um personagem de autor fabulado e a imagem mais ou menos magnificante de um escritor são, para a faculdade de imaginar, duas entidades igualmente fictícias, duas identidades de contorno instável que existem apenas na proporção de sua capacidade para produzir emoções e sonhos (Colonna, 2014, p. 42-43, grifos do autor).

O segundo tipo de autoficção que Colonna identifica é a autoficção biográfica. Nesse tipo de narrativa, como pode-se supor pelo nome, questões biográficas são bastante nítidas e podem induzir uma leitura estritamente factual. Colonna compreende a autoficção biográfica como:

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso (Colonna, 2014, p. 44).

Nesse tipo de autoficção, os elementos biográficos são bem mais visíveis e a narrativa tende a ser mais próxima do factual e da verossimilhança, comparativamente à autoficção fantástica. Nesse caso, algumas características fortemente associadas à autoficção, como a coincidência de nomes entre autor e personagem, são mais claras, o que faz com que esse tipo específico de narrativa se encaixe na noção dubrovskyana de autoficção. Além do mais, algumas questões sobre a veracidade da narrativa são igualmente identificáveis. A partir disso, é possível compreender a autoficção biográfica dentro de uma perspectiva que leva em consideração questões como narrativas que mentem, mas que dizem uma verdade, tal qual Silviano Santiago trabalha em seus escritos. Desse modo, a autoficção biográfica tende a estar localizada mais próxima da escrita factual, em seu ponto máximo na escala gradativa de ambiguidade.

Colonna salienta que esse tipo de autoficção está imerso em algumas questões, como uma suposta confusão como a autobiografia tradicional, ou a utilização do nome próprio na narrativa, ou um excesso de subjetividade associado ao mentir ficcional. Essas questões

podem estar ligadas a uma postura pós-moderna de legitimação do sujeito, mas não deixa de ser uma reinvenção da tradição, uma vez que há ecos na história literária anterior à autoficção.

O terceiro tipo de autoficção que Colonna apresenta é a autoficção especular. Esse tipo de autoficção está associado às imagens que o autor projeta em sua narrativa. Nesse caso, diferentemente de seu protagonismo enquanto herói da narrativa, o autor se fabula de modo a tornar-se um elemento presente na composição da história, mas sem necessariamente condensar-se como figura central. Colonna entende esse tipo de narrativa da seguinte forma:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho (Colonna, 2014, p. 53).

Nesse caso, a autoficção especular não está pautada em uma inserção autoral no sentido de tornar o autor necessariamente o protagonista, tal qual os tipos fantástico e biográfico, mas sim em um jogo de reflexos em que o autor se duplica e se projeta dentro de sua narrativa a partir de uma postura que tende a ser metalinguística. Fica bastante evidente nesse tipo de narrativa o jogo entre a inserção autoral e seus reflexos, tal como em um espelho, na busca pela autovisibilidade a partir da alternância de ângulos e pontos de vistas.

Colonna entende que a presença do autor e seus reflexos dentro narrativa “proclamam a reversibilidade do vidente e do visível, da essência e da existência, do imaginário e do real” (Colonna, 2014, p. 54). Nesse caso, essa reversibilidade mencionada por Colonna é o elemento que garante as alternâncias da narrativa, no sentido de propiciar que o autor se transforme em personagem, ou que o leitor seja inserido na narrativa como personagem. Colonna termina sua exposição sobre a autoficção especular afirmando que:

[...] a autoficção sempre tinha algo de especular: ao por em circulação seu nome, nas páginas de um livro do qual já é o signatário, o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer. Em contrapartida, e essa é outra diferença entre as duas figuras, uma *mise en abyme* não invoca necessariamente a fabulação de si [...] Nas melhores dessas realizações, é a duplicidade da literatura, o artifício dessas figuras que se expõe. A ficção literária se mostra então não como espaço de ilusão (uma velha crítica), mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de lhe proporcionar o prazer de descobri-los (Colonna, 2014, p. 55-56, grifos do autor).

O último tipo de autoficção que Colonna apresenta é a autoficção intrusiva autoral. Nesse tipo de autoficção, a inserção do autor não acontece a partir de um personagem, mas sim na voz do narrador. Nesse caso, a presença autoral está associada aos comentários e digressões da voz que narra a história, sem que essa presença seja algo assimilado na trama da narrativa.

Em relação a esse tipo de narrativa, Colonna diz que:

[...] a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um "narrador-autor" à margem da intriga. [...] ela supõe um romance "em terceira pessoa", com um enunciador exterior à trama. Nessa "intrusão do autor", o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história (Colonna, 2014, p. 56, grifos do autor).

Diferentemente dos outros tipos de autoficção, nesse tipo específico de narrativa, o autor não toma corpo na trama e com isso cria sua presença a partir de sua voz, deslocando-se entre os fatos narrados e conduzindo o leitor de acordo com suas intenções. Com isso, é possível criar uma operação de fabulação de si que delega somente à voz da narrativa sua ficcionalização. Colonna conclui sua exposição sobre a autoficção intrusiva da seguinte forma:

Pois o que mostra essa *autoficção autoral* (da palavra latina *auctor*, que originará "autor" e cuja significação era muito larga: "aquele que faz crescer ou aumentar", "fundador", "instigador", "fonte", "responsável", "autoridade") é que, no cerne da atividade literária, opera uma pulsão de afabulação de si, às vezes plenamente realizada, muitas vezes recalcada. No momento em que um escritor começa uma narração ou um poema, ele tem a possibilidade de se ficcionalizar. A função narrativa lhe dá liberdade de enriquecer seu papel de contador, de modular sua atitude com relação à história contada, por alusões, comentários, à expressão da sua verve, para se construir como "herói extra" (Colonna, 2014, p. 65, grifos do autor).

A partir desses quatro tipos de autoficção propostos por Colonna, podemos analisar em que medida as narrativas *O céu dos suicidas*, de Lísias, e *Lorde*, de Noll, se aproximam dessa tipologia. Entretanto, cabe salientar que essas classificações propostas por Colonna não deixam de ser um recorte feito pelo autor a partir de seus estudos e pesquisas sobre a autoficção. Nesse sentido, essa tipologia traz consigo a postura teórica que Colonna desenvolveu para a discussão do fenômeno literário e, portanto, não deve ser tomada como

formulações definitivas para o problema. Sendo assim, partimos desse caráter teórico próprio de um determinado autor a partir de suas próprias referências para analisar o fenômeno e, dessa forma, não tomamos nessas análises uma definição máxima da tipologia da autoficção, pois como vimos ao longo desse debate teórico, a conceitualização da autoficção está longe de ser uma unanimidade e, por isso, é preciso salientar o contexto no qual estamos trabalhando.

2.2.1 O tipo de autoficção na obra *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias

No caso da narrativa de Lísias, parece ser evidente que o tipo que melhor se aplica ao texto é a autoficção biográfica. As melhores pistas que permitem uma leitura da narrativa a partir desse viés são obviamente a coincidência de nomes entre autor e personagem, bem como alguns elementos biográficos que estão inseridos ao longo do livro, como a idade do personagem que se assemelha a do autor.

Entretanto, independente dessas pistas que nos conduzem para essa análise, é possível também identificar essa narrativa de Lísias dentro da tipologia biográfica a partir de uma postura excludente. Não que essa postura seja necessária, tendo em vista o que já mencionamos sobre o fato de que essa tipologia é um recorte teórico, além do fato de que o texto autoficcional traz por si só uma postura transgressora que pode afastar qualquer tipo de classificação. Mas de qualquer modo, podemos compreender o tipo autoficcional do texto de Lísias como biográfico tendo em vista que, comparativamente aos demais tipos de autoficção propostos por Colonna, não encontramos no texto elementos que possam o identificar em outro tipo.

Nesse caso, podemos excluir a autoficção do tipo fantástica, pois de acordo com as definições de Colonna, esse tipo de autoficção está pautado em situações insólitas que tendem para uma inverossimilhança da trama. Não há na narrativa de Lísias situações que fogem da normalidade no sentido de permitir uma leitura de questões fantasiosas ou irrealis, muito pelo contrário, o texto traz vivências que podem ser experienciadas na realidade, dentro de uma perspectiva bastante verossímil.

Da mesma forma, também não há elementos que permitam uma leitura dessa narrativa a partir da perspectiva da autoficção especular. De acordo com a definição de Colonna, nesse tipo de autoficção há um reflexo do autor dentro da narrativa sem que isso necessariamente o transforme em herói ou protagonista de sua história. Em *O céu dos suicidas*, o personagem Ricardo está presente em praticamente todo o corpo da narrativa e as situações narradas giram em torno dele. Nesse sentido, dificilmente há espaços para realizar uma leitura desse texto a

partir de uma postura necessariamente especular ou reflexiva. Naturalmente, o personagem Ricardo se projeta nas situações narradas, até mesmo a partir de um movimento de autoconhecimento, mas essa projeção traz consigo necessariamente o protagonismo do personagem.

Em relação à autoficção intrusiva autoral, Colonna deixa claro que se trata de um tipo de narrativa em que o autor se projeta em uma trama que não é sua, no sentido de não estar incorporado às cenas. Nesse caso, trata-se de uma projeção realizada pela voz do narrador com o intuito de tecer comentários ou digressões que façam alguma referência ao próprio sujeito da fala. Além do mais, Colonna menciona que esse tipo de narrativa é realizada por uma voz externa, em uma condição de narração em terceira pessoa. Claramente, a narrativa de Lísias não se trata de um narrador externo em terceira pessoa. Conforme já salientado, o personagem está presente em toda a narrativa e não deixa margens para que o compreendamos de maneira externa à trama.

Evidentemente, há passagens em que o personagem Ricardo tece comentários ou cita passagens em que não está na condição de protagonista, no sentido de ilustrar algumas situações que aconteceram com outros personagens da trama, principalmente seu amigo André:

No final da faculdade, o André adorava se gabar dos ótimos empregos que conseguia. As pessoas estavam tentando entrar no mercado de trabalho, e ele sempre aparecia com as melhores notícias. Ainda no terceiro ano, passou na seleção para ser o monitor de história do melhor colégio particular da cidade. Ele não parava de falar do salário e da promessa de, no semestre seguinte, já lecionar. Mas os cavaleiros templários têm muitas habilidades, continuava enquanto a gente ria: vou começar a vender chocolate (Lísias, 2012, p. 59).

Nesse trecho é possível perceber como o personagem Ricardo aborda algumas características e situações vivenciadas por um personagem externo, seu amigo André. Entretanto, tais situações dizem respeito ao próprio Ricardo, uma vez que ele estava presente em alguns dos momentos narrados, ou seja, ele foi testemunha da situação. Nesse sentido, diferentemente de uma voz narrativa que se intromete na trama, Ricardo estava presente corporalmente em praticamente todos os episódios que narra.

Sendo assim, a forte presença autoral a partir de seu próprio personagem ficcionalizado pode garantir uma leitura factual dessa narrativa, aproximando-a de uma autoficção do tipo biográfica. Conta a favor dessa análise o protagonismo e a forte presença de Ricardo no texto, bem como a própria narração, bastante marcada pela voz em primeira

pessoa ao longo de boa parte da história:

Meu rosto ficou muito vermelho, mas a sensação de queimado que mais incomoda é nas orelhas. Na testa também é desagradável, porque com o suor a reação imediata é esfregar as mãos na pele. Dói. Depois que acordei na praia desse jeito, demorei algumas horas para acostumar. Resolvi não entrar na água. Voltei para o hotel, comi alguma coisa e saí para comprar uma loção para a pele. A balconista da farmácia insinuou que talvez fosse melhor ir ao hospital. Insinuei que talvez fosse melhor ela ir à merda (Lísias, 2012, p. 105).

Entretanto, longe de cravar tal narrativa pertencente a um determinado tipo de autoficção, salientamos novamente que estamos trabalhando com um recorte teórico proposto por Colonna e que, portanto, pode ser lido a partir de seu próprio referencial. Levando em consideração que o estatuto da autoficção transpassa fronteiras e assimila confluências e demais hibridismos textuais, não há porquê conformá-lo dentro de uma única proposta teórica.

2.2.2 O tipo de autoficção na obra *Lorde*, de João Gilberto Noll

Em relação ao livro de Noll, *Lorde*, podemos constatar que essa tipologia proposta por Colonna talvez não seja tão precisa. No caso dessa narrativa especificamente, em alguns momentos podemos encontrar elementos que a faz pender para uma autoficção biográfica, em outros momentos é possível pressupô-la como uma autoficção fantástica. Contudo, nessas duas situações os argumentos que permitem interpretar a narrativa de acordo com esses determinados tipos não são tão fortes, o que pode indicar que o livro de Noll consegue fluir com maior facilidade por entre esses tipos, gerando dessa maneira formas híbridas de identificação.

No caso do tipo biográfico, a autoficção empreendida em *Lorde* encontra ecos nas sugestões de leituras factuais promovidas pelas coincidências entre personagem e autor. Conforme mencionado, existe uma possibilidade de que o personagem da narrativa represente o autor Noll na medida em que as profissões de ambos, bem como alguns dados biográficos, como a cidade natal, são os mesmos. Olhando a partir dessa perspectiva, *Lorde* pode ser identificado como uma autoficção biográfica.

No entanto, boa parte da narrativa acontece a partir de um processo de autocentralização do protagonista. Nesse processo, toda a trama faz alusões ao seu personagem principal, consciente dos eventos, bem como se utiliza fortemente de uma

linguagem interior densa, fruto das projeções que o personagem realiza sobre os acontecimentos. Nesse caso, o tipo autoral intrusivo da autoficção, de acordo com a proposta de Colonna, não deixaria espaços para assim identificarmos *Lorde*, uma vez que Colonna salienta que nesse tipo de autoficção a projeção autoral ocorre apenas em função da voz da narrativa a partir de seus comentários e alusões, sem uma participação efetiva na trama narrada.

Por outro lado, poderíamos associar essas projeções do personagem a partir de seus pensamentos como uma postura de reflexo do autor na narrativa, assim como Colonna diz a respeito da autoficção do tipo especular. Entretanto, como o próprio teórico deixa claro, nesse tipo de autoficção, o autor não se coloca na condição de protagonista, mas prefere ficar em algum canto da narrativa se espelhando de alguma maneira na trama. Não é exatamente isso o que ocorre em *Lorde*, pois o autor, na figura de seu personagem principal, está no centro de todos os acontecimentos narrados, senão na condição de agente da trama talvez como receptor das ações. Nesse sentido, a narrativa de Noll não se identifica com o tipo especular da autoficção.

Em relação ao tipo de autoficção que resta, a autoficção fantástica, poderíamos argumentar que algumas passagens de *Lorde*, como nos momentos em que o personagem frequenta um bar ao mesmo tempo que diz que seu corpo repousa na cama de um hospital, podem ser lidas como fantasias ou situações insólitas. Isso faria algum sentido se fizéssemos um recorte dessas passagens do corpo da narrativa e as isolássemos para a análise, no entanto, dentro do contexto da trama, essas situações fazem mais referências ao estado de espírito em que o personagem se encontrava. Melhor dizendo, essa situação em que o personagem se vê duplicado conversando em um bar ao mesmo tempo em que diz que seu corpo está em uma cama de hospital representa mais uma metáfora de todo o processo de mudanças, ou pelo menos o desejo de mudanças, que o personagem buscava naquele momento:

Eu poderia perguntar: o que faz de mim esse homem sem decoro cívico para uma noite com possíveis companheiros de copo? Eu poderia perguntar mas não pergunto por uma única razão: nada disso terá importância amanhã, quando puder viver a vida desse homem que ainda jaz lá no leito do hospital de Bloomsbury, que ficou lá enquanto eu dei essa escapadela movido pelas más intenções da enfermeira. Lá jaz um pedaço de mim que parou, sem pensamento para controlar o mundo nem o que vai dentro dele, pedra à espera. [...] Mas deixemos o sujeito dormir lá o seu sono justo no hospital. Esse que baba aqui vai tentar encontrar sua casa em Hackney (Noll, 2014, p. 43).

Diante dessa possibilidade de leitura, da metáfora de uma mudança, não seria muito

preciso uma identificação da narrativa de Noll dentro do tipo fantástico de autoficção, apesar da possibilidade dessa aproximação, dependendo da leitura.

Desse modo, talvez a melhor forma de analisarmos *Lorde* dentro dessa tipologia da autoficção proposta por Colonna seria a partir de aproximações, mas sem pertencimentos. Conforme salientamos, é possível encontrar aproximações de *Lorde* com a autoficção biográfica e a autoficção fantástica, mas sem necessariamente pertencer a nenhuma delas. Nesse caso, abre-se espaço para discutirmos em que medida a tipologia proposta por Colonna dá conta de abarcar todas as narrativas autoficcionalis, bem como vislumbrarmos a autoficção pelo seu viés transgressor, uma vez que a narrativa consegue se desvencilhar das amarras de uma classificação para transitar por diversos espaços constituintes. Obviamente não é nosso objetivo aqui derrubarmos a teoria de Colonna sobre a tipologia da autoficção, mas sim entendermos os limites dessa teoria a partir dos exemplos analisados. Como já ressaltamos anteriormente, a discussão teórica sobre o fenômeno da autoficção é bem ampla, tem várias margens por onde podemos caminhar, e a teoria dos tipos de autoficção proposta por Colonna não deixa de ser uma dessas margens.

2.3 A hibridização da escrita autoficcional

A hibridização da escrita é algo bastante comentado quando se fala sobre o fenômeno da autoficção. Nesse tipo de situação, a hibridização geralmente está associada com uma forma de escrita em que elementos pertencentes a estilos ou propósitos diferentes de escritas são amalgamados para criar um novo modelo que une essas diversas escritas. Nesse caso, a autoficção consegue propor uma escrita híbrida no sentido de misturar traços biográficos e ficcionais em uma só forma de escrita, bem como eventualmente recompor traços de outros gêneros textuais. Dessa maneira, a escrita autoficcional funciona de uma forma contaminada na medida em que permite uma intercomunicação de diversos modos de escrita. Essa condição fica mais evidente ao constatarmos em que medida traços biográficos e ficcionais se misturam de tal forma que não deixam margens para separá-los, tornando-se dessa maneira uma espécie de nebulosa, conforme salientado por Eurídice Figueiredo (2022).

Na realidade, essa mistura entre traços biográficos e ficcionais não foi criada a partir do desenvolvimento da autoficção. Algumas narrativas híbridas, como romances históricos, ou romances autobiográficos, já se utilizavam dessa característica. No entanto, o diferencial proposto pela autoficção talvez seja a confusão criada entre aquilo que é real e aquilo que é ficcional (Faedrich, 2022). Nesse caso, a abolição dos limites entre essas duas esferas cria um

pacto de leitura ambíguo, em que dados factuais e ficcionais estão diluídos na narrativa, criando uma intercomunicação entre eles.

Em relação a essa condição de intercomunicação de linguagens dentro da perspectiva autoficcional, Evelina Hoisel (2019, p. 106), comentando os estudos da teórica Régine Robin¹, diz que “as fronteiras entre literatura e vida são porosas, ou melhor, são abolidas, mobilizando constantes fluxos entre as diversas possibilidades de se viver em linguagem”. Nesse sentido, a autora encara a hibridização entre o real e a ficção como uma espécie de vasos comunicantes que permitem o fluxo da matéria da escrita tanto da vida para a ficção como no sentido oposto. A antiga noção de autenticidade, nesse caso, é bastante questionada, tendo em vista a indissociabilidade entre a escrita biográfica, pautada pelos fatos e acontecimentos da vida, e sua reelaboração no plano da ficção. Em relação a essa intercomunicação entre vida e ficção, Evelina Hoisel, mencionando um estudo dela própria sobre a escrita de João Guimarães Rosa, comenta que:

[...] talvez seja possível considerar bioficções e autoficções como biografias, vidas inscritas em grafias, conforme as reflexões desenvolvidas por mim em *Grande sertão: veredas* – uma escritura biográfica. No intuito de interpretar *Grande sertão* como uma biografia do narrador protagonista Riobaldo Tatarana, [...] foi possível perceber como o texto de João Guimarães Rosa fornece pistas valiosas para deslocar a noção tradicional do gênero, difundido pelos pressupostos positivistas do século XIX, estabelecendo uma causalidade entre o factual e o textual, entre a vida vivida e a vida grafada (Hoisel, 2019, p. 105).

Essa mesma tendência em considerar a escrita híbrida como fronteiras que se diluem e se contaminam também está presente nos escritos de Silviano Santiago. Para o autor:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (Santiago, 2008, p. 174).

Transparece na fala de Santiago uma condição bem coerente com a postura pós-moderna de descentralização e fragmentação do sujeito, algo que pode ser projetado também

¹ Régine Robin utiliza tanto o termo autoficção quanto bioficção para se referir ao mesmo fenômeno da escrita híbrida (Hoisel, 2019).

na escrita. Em outras palavras, ao dizer que os discursos autobiográfico e ficcional perdem suas purezas centralizadoras, Santiago se aproxima de uma tendência contemporânea em desconsiderar a obra de arte como um objeto uno e indivisível, ou seja, a obra perde seu caráter aurático, conforme foi exposto por Benjamim (2000)². Essa tendência é fruto de uma proposta bem delimitada de arte e ganha um sentido que perpassa por vários modos de coexistir sem pertencer necessariamente a algum lugar bem delimitado. Nesse sentido, o texto híbrido tem seu lugar de existência justamente nas fronteiras porosas dos gêneros que lhe deram origem, e são nessas fronteiras que o trabalho criativo acontece.

Como em uma via de duas mãos, romances recentes, independente de uma possível identificação como autoficção ou não, são contaminados por questões biográficas e podem gerar leituras ambíguas. Em relação a essa postura, Eurídice Figueiredo afirma que:

A minha hipótese é que o romance hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. Em romances recentes, de jovens escritores (sobretudo), mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha) e/ou no próprio texto indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção. O leitor pode ser levado a crer que se trata de autoficção, sobretudo quando o romance é escrito em primeira pessoa, quando na verdade o trecho é totalmente inventado, a única verdade é a presença de um narrador que tem alguma semelhança com o autor (Figueiredo, 2020, p. 234-235, grifos da autora).

No entanto, é preciso estar atento em relação à hibridização da escrita autoficcional para que não haja uma redução da matéria ficcional a simples biografismos. Nesse caso, a reconstituição de passagens biográficas pelo autor em sua obra não configura uma escrita realista, ou seja, não são situações que foram necessariamente vivenciadas da forma como foram grafadas por aquele que escreve. Nesse sentido, o leitor em sua ânsia por encontrar elementos biográficos em determinada escrita autoficcional deve manter-se cauteloso em relação às eventuais representações factuais e encará-las, a princípio, como elementos que pertencem a um plano ficcional.

Em relação a essa possível confusão entre o ficcional e o real, Eneida Maria de Souza afirma que:

[...] é necessário distinguir e condensar os polos da arte e da vida, através da utilização de um raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. [...]

² Walter Benjamim fala sobre a perda do caráter aurático da obra de arte diante da excessiva exposição causada pela reprodutibilidade técnica.

Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, é preciso distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção. O nome próprio de uma personagem, mesmo que se refira a pessoas conhecidas do escritor, nada impede que sua encenação embaralhe as referências e coloque a verdade biográfica em suspenso (Souza, 2011, p. 42-43).

A autora cita o fato de que a ficção pode metaforizar e deslocar as verdades vivenciadas. Nesse caso, bem mais do que uma simples hibridização da escrita, o cerne da obra ficcional está justamente em sua capacidade de metaforizar ou criar representações fictícias a partir de uma linguagem pautada por certa pluralidade de significados. Nesse sentido, fingir algo, mesmo que esse algo seja real, é o estatuto da escrita ficcional e confere-lhe suas verdades intrínsecas ao espaço da ficção. Além do mais, a escrita autoficcional já traz consigo o embaralhamento das referências, conforme mencionado pela autora, e faz parte de sua proposta original criar esses efeitos de ambiguidade entre a realidade e a ficção sem que haja necessariamente um direcionamento para qualquer uma das partes.

Nesse mesmo sentido, Anna Faedrich (2022) afirma que o texto autoficcional tem que estabelecer um pacto no momento da leitura para que as possíveis semelhanças encontradas entre o autor e a obra estejam no plano da dúvida, ou seja que crie situações ambíguas em que não seja possível dizer se a narrativa, ou os traços biográficos, sejam reais. Caso contrário, se o leitor assume que se tratam de acontecimentos que de fato ocorreram, a narrativa poderia ser lida como um romance autobiográfico (Faedrich, 2022).

Em relação a essa separação entre os aspectos biográficos e a ficção, Silviano Santiago, partindo de uma discussão sobre os limiares entre a primeira pessoa, sendo que dentre as várias possibilidades de primeira pessoa há o sujeito que fala, e a terceira pessoa, representada especificamente por aquele que assina a obra, salienta que o texto literário, após a publicação, se traduz como uma espécie de letra morta, e dessa maneira deve ser lido:

[...] o certo é que é ela (*terceira pessoa*) quem pede agora aos meus já-leitores, alguns aqui presentes, que re-leiam os livros assinados Silviano Santiago, abstraindo a primeira pessoa que aqui, à sua frente, respira e pronuncia palavras; abstraiam a mim dos escritos a fim de que possam considerá-los o que na realidade são – corpo morto, letra morta. Numa única imagem: são uma galinha-d'angola sacrificada e atirada ao deus-dará pelo meeiro e criador (Santiago, 2004, p. 28, grifos nosso).

Nessa fala de Santiago transparece uma chave de leitura em que as possíveis situações vivenciadas pelo autor, e que por ventura estejam presentes compondo a narrativa, devem ser

lidas meramente como ficção. Nesse caso, ao abstrair a primeira pessoa, o autor já induz uma leitura em que o discurso autobiográfico não tem uma função de narrar situações vivenciadas, mas contaminá-las com o discurso ficcional pautado pela figura do narrador que mente. Essa contaminação do autobiográfico pela ficção é essencial para a compreensão do fenômeno da autoficção como uma narrativa híbrida e abre espaços para refletirmos sobre o estatuto da obra literária enquanto um texto que mente.

Cabe aqui ressaltar uma diferenciação entre a escrita autobiográfica, contaminada pela ficção, e a escrita meramente confessional. Nesse último caso, a escrita tende a ser voltada para questões estritamente íntimas ou sentimentais com vistas a realizar um desabafo ou expor situações vivenciadas pelo escritor em seu processo de remissão. Conforme Santiago deixa claro, a sua escrita não se trata do tipo confessional, rebaixado ao grau zero na sua produção escrita, mas sim da escrita autobiográfica contaminada pelo ficcional. O autor menciona que:

Os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam (Santiago, 2008, p. 173-174).

Mais adiante, o autor complementa seu raciocínio:

Ao reconhecer e adotar o discurso autobiográfico como força motora da criação, coube-me levá-lo a se deixar contaminar pelo conhecimento direto – atento, concentrado e imaginativo – do discurso ficcional da tradição ocidental [...] Com a exclusão da matéria que constitui o meramente confessional, o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo (Santiago, 2008, p. 174).

Nesse sentido, o hibridismo entre a escrita autobiográfica e a ficção projeta-se em um espaço literário em que a matéria da vida, bem como a necessidade de autenticação da experiência vivida, adquire potencial criativo e deixa transparecer novas possibilidades de fruição do objeto literário, em um viés mais descentralizado ou fragmentado.

2.3.1 A escrita híbrida na obra *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias

Em relação à escrita híbrida em *O céu dos suicidas*, podemos verificar que tanto a narrativa quanto o livro impresso trazem algumas características que permitem uma abordagem a partir desse viés da escrita que flui por meios distintos do fazer literário. Nesse caso, estamos dizendo que a obra de Lísias carrega consigo uma confluência de estilos que transparece na leitura do texto bem como na forma como ele está materializado. Essa confluência de estilos nada mais é do que o hibridismo da escrita autoficcional, em que as questões de cunho biográfico estão inseridas dentro do plano da ficção e almagam-se no sentido de criar ambiguidades e possibilidades de leituras tanto factuais como ficcionais. Como já mencionado, as coincidências de nomes entre o autor da narrativa e seu personagem, bem como a semelhança entre as idades, já são um indicativo de escrita autobiográfica que pode remeter a uma assimilação do factual pelo ficcional. No entanto, indo além dessas questões sobre a assimilação de um registro de escrita por outro, nessa narrativa também podemos encontrar outros elementos que podem sugerir que há também um hibridismo de gêneros.

Nesse livro é possível perceber que alguns capítulos fazem digressões ao passado com o intuito de repassar algumas situações que de certa forma marcaram o protagonista. Essas digressões são bastante semelhantes a registros memorialísticos pelo fato de que trazem consigo toda a carga afetiva, ou traumática, dos fatos vivenciados no passado pelo protagonista, bem como as possíveis origens das faltas e lacunas que Ricardo vivencia em sua experiência presente. Nesse caso, podemos pensar nesses registros memorialísticos como uma tentativa de assimilação de outros gêneros, como as memórias ou memoriais, a partir do processo de hibridização da escrita autoficcional, uma vez que trazem todos os elementos característicos desses gêneros para dentro da obra autoficcional. Algumas características de escritas memorialísticas, como a narração de fatos passados associada às impressões e comentários do sujeito que viveu essas experiências, são encontradas na narrativa de Lísias:

Lembro-me, ainda nesse começo de coleção, dos pequeninos selos regulares, com valores de face baixos. Esses, juntei aos montes. Uma série sobre construções históricas, que circulou em 1987, aparecia sem parar nas minhas mãos. O de um cruzado com a imagem do pelourinho de Salvador, devo ter acumulado uns cinquenta. Eu gostava de um de 1977 comemorando o Ano Mundial do Reumatismo. Não me recordo o valor de face, mas lembro que não havia a indicação da moeda. Nem cruzeiro, nem cruzado. Em 1989, o Brasil vivia o novo cruzado. Consigo me recordar agora apenas porque me apeguei muito a um selo que comemorava os cem anos da primeira usina hidrelétrica da América do Sul (Lísias, 2012, p. 29).

Também chama a atenção nesse trecho a utilização de acontecimentos factuais da

história recente, como os nomes das moedas nacionais do final da década de 1980 e a efeméride de uma usina hidroelétrica. A utilização dessas referências também aproxima a narrativa de Lísias de um caráter autobiográfico na medida em que cita acontecimentos que são verificáveis em sua trama.

Também é possível fazermos uma aproximação da narrativa de Lísias dentro dessa perspectiva híbrida a partir da escrita de uma espécie de diário. A maneira como o livro está impresso, bem como o encadeamento dos pensamentos do personagem, colabora para essa compreensão. No caso da forma como o livro está impresso, chama a atenção o fato de que cada um dos capítulos não têm mais do que duas páginas. Essa brevidade da narrativa assemelha-se bastante com a escrita de um diário, ou qualquer outra forma escrita de registro dos pensamentos. Sem a necessidade de detalhar os episódios narrados, Ricardo parece mais interessado em rememorar os episódios vividos com o intuito de refletir sobre as situações, se entregando mais ao fluxo de consciência, do que ao mero registro factual dos acontecimentos:

Na porta da biblioteca, encontrei um dos meus amigos professores. Simpático, ele me reconheceu e me convidou para tomar um café. Aceitei um pouco contrariado. Eu não queria ter uma conversa saudosista. Sentir saudades de tudo não é exatamente saudosismo. Esse último gera aquele desejo ridículo de ficar relembando todo tipo de coisa. A reconstrução sempre vem acompanhada de um sorriso frágil. No meu caso, sentir saudades de tudo é ter vontade de refazer qualquer coisa que retorne à minha cabeça. Quero minha coleção de selos de volta, por exemplo. Foi um erro ter ouvido as fofocas do André. Gritei, nervoso, para ele parar de se cortar. Vou pedir desculpas para a minha tia (Lísias, 2012, p. 47).

Esse encadeamento de reflexões demonstra uma atitude mais voltada para a interioridade, no sentido de registrar seus pensamentos em vez da situação vivida. Nesse caso, o íntimo parece adquirir mais valor do que o factual e revela uma tendência de subjetivação do personagem a partir da escrita. Nesse sentido, além de criar um efeito de hibridismo da escrita ao se utilizar de características de outros gêneros, o texto autoficcional de Lísias também gera esse mesmo efeito de hibridização a partir da inclusão de acontecimentos no plano da ficção.

2.3.2 A escrita híbrida na obra *Lorde*, de João Gilberto Noll

Em *Lorde*, o processo de hibridização da escrita ocorre especialmente na ambiguidade da escrita. Conforme relatado, é possível encontrarmos alguns elementos biográficos na narrativa, como a profissão do personagem, ele é escritor assim como Noll, e a cidade natal de

ambos, Porto Alegre. Esses elementos biográficos, apesar da possibilidade de gerar algumas incertezas em relação a possível referência ao autor, são possíveis traços de uma escrita híbrida, uma vez que estão associados à trama ficcional. Nesse caso, estamos falando exatamente desse tipo de hibridização, da narrativa ficcional permeada por traços biográficos que geram dúvidas no leitor em relação à veracidade da narrativa, possibilitando leituras que tendem a encará-la como meramente ficcional, ou pautada de alguma forma em fatos. Faz parte da proposta autoficcional criar essas incertezas justamente para que o efeito da escrita híbrida possa se acentuar, acarretando dessa forma uma sensação de que a matéria da vida está reelaborada pela ficção.

Há que se levar em consideração também a própria construção do personagem, deslocado e torto em sua vivência. O hibridismo da escrita autoficcional cria a ambientação necessária para que esse sujeito se torne o protagonista desse tipo de narrativa, afastando-a da postura mais ou menos plena da autobiografia e desenvolvendo uma postura mais crítica da realidade, longe de uma mera fabulação (Camargo, 2007).

Entretanto, diferentemente de *O céu dos suicidas* em que a leitura factual tende a ser mais forte dada as sugestivas referências ao autor, em *Lorde* essa leitura factual é bem mais discreta, pois as possíveis referências são poucas e não muito precisas, lembrando que o personagem de *Lorde* não cita seu próprio nome em nenhum momento, diferentemente do Ricardo de *O céu dos suicidas*. Entretanto, isso não deixa de criar um ambiente cercado por ambiguidades e dúvidas.

Em relação à hibridização da narrativa com outros gêneros, o livro de Noll não deixa quase nenhuma pista. Talvez pelo fato de que a narrativa está muito focada na voz e nos pensamentos do protagonista, é bem difícil encontrar traços de outros gêneros textuais em *Lorde*, diferentemente do que analisamos em *O céu dos suicidas*. Na narrativa de Lísias, foi possível verificarmos que em alguns momentos existe uma espécie de escrita memorialística que aproxima o texto de publicações do tipo memórias ou memoriais. Em *Lorde* isso não ocorre, pois não há passagens em que o personagem relembre momentos de sua vida passada, ou algo do tipo. Na realidade, o que ocorre é o oposto disso, uma vez que o personagem diz várias vezes que está sofrendo de falta de memória e não pode, ou talvez se recusa, lembrar de nada do que acontecera com ele no Brasil antes de partir para Londres.

Em relação à forma como o texto foi impresso, no livro de Lísias os capítulos são curtos e rápidos, o que permite uma fluidez maior no momento da leitura. Essa fluidez associada à escrita memorialística, bem como aos traços coloquiais da escrita, produz um efeito de hibridização do texto autoficcional de Lísias a partir de uma reconfiguração de

outros gêneros textuais. Em *Lorde* esse processo é bem mais obscuro. No livro de Noll, não há divisões por capítulos, a narrativa corre do início ao fim em uma única seção, sem nenhuma interrupção. Nesse caso, o efeito já comentado sobre uma narrativa densa e obscura se acentua, tendo em vista que é preciso fôlego e atenção para acompanhá-la. Apesar da trama transcorrer de maneira cronológica, a narrativa vai da chegada do personagem a Londres até o desenlace em Liverpool, os pensamentos e os comentários do protagonista intercalados com a narração da trama cortam a fluidez do texto e colocam o leitor em uma condição de analista daquele personagem. No entanto, justamente essa condição de análise do personagem, ou a autoanálise dele próprio inserido na história, permite que possamos encontrar alguns ecos de escrita de um diário, ou mesmo de uma sessão psicanalítica, mesmo que poucos e bem frágeis. O argumento que estamos utilizando para encontrar esses ecos na escrita de *Lorde* é justamente essa condição de analistas em que os leitores se veem durante o ato da leitura. Nesse caso, não é possível afirmar que o texto em si, fora do plano da leitura, possui traços desses outros gêneros, uma vez que a participação do leitor é indispensável para que essa condição analítica aconteça. Nesse sentido, a maneira como podemos ver uma hibridização de gêneros textuais em *Lorde* passa por essa chave de leitura que coloca a escrita de um grande diário, em que o personagem tece seu fluxo de consciência intercalado com acontecimentos de sua vida ao longo de um único texto corrido, e a análise psicanalítica do personagem no mesmo patamar que o texto autoficcional.

Para finalizar, vale ressaltar que esses processos de hibridização tão característicos da escrita autoficcional, apesar de serem tão intrínsecos à autoficção, têm suas próprias peculiaridades, dependendo de cada texto e como o autor trabalha essas questões. Com isso, longe de impor regras de como a hibridização deve ocorrer, a partir da ambiguidade entre o factual e o ficcional, ou nas incorporações de outros gêneros textuais, o texto autoficcional permite que cada autor desenvolva seu próprio processo e o trabalhe criativamente, gerando as competências necessárias para a configuração da autoficção como um texto provocador dentro de uma perspectiva de escrita singular.

Esses comentários sobre a liberdade de escrita em um texto autoficcional abrem margens para discutirmos a incorporação da autoficção dentro de um determinado novo gênero textual. Nesse caso, a possibilidade de uma configuração da autoficção enquanto um gênero literário é algo que gera inquietações e abre espaços para um debate que atravessa a crítica e a teoria na contemporaneidade.

2.4 A autoficção para além de um novo gênero literário

A possibilidade de que a autoficção possa se converter em um novo gênero na contemporaneidade é algo que levanta alguns questionamentos para a crítica literária atual. Partindo da discussão acerca da conceitualização sobre a autoficção, é possível encontrarmos diversas posturas críticas e teóricas que a compreende de formas distintas (Jeannelle, 2014). No mesmo sentido, a discussão sobre a possibilidade de que a autoficção se converta em um novo gênero também está cercada de posturas que compreendem o fenômeno por vieses distintos (Nascimento, 2010, 2016), (Arfuch, 2010). No entanto, é possível encontrar algumas similaridades entre essas posturas, no sentido de que há um certo receio de que a autoficção se converta em um novo gênero e se torne uma forma de escrita enrijecida.

Em relação a esse tema, Jeannelle entende que:

[...] em matéria de teoria, não há nada mais perigoso que o consenso. Pelo fato de se assentar em grande parte sobre uma retórica da transgressão e do paradoxo, a teoria da autoficção corre o risco, mais que qualquer outra, de se tornar monótona: de tanto manejar o paradoxo, passa-se insensivelmente da argumentação à invocação. Parece que é isso que se vem produzindo, há alguns anos, em muitos estudos nos quais a autoficção é apresentada como um gênero "estabelecido", correspondendo a uma classe bem determinada do campo das narrativas de si (Jeannelle, 2014, p. 141, grifos do autor).

Nessa fala de Jeannelle perpassa a ideia de que a escrita da autoficção possui uma postura transgressora e paradoxal, e torná-la um novo gênero, pautado em regras rígidas, poderia causar uma certa sensação de monotonia, longe de sua originalidade. Nesse sentido, as posições conflitantes que cercam as teorizações sobre a autoficção poderiam ser uma antítese contra a rigidez de um gênero literário fixo e bem estabelecido.

Essas incertezas sobre autoficção também são acentuadas pelo fato de que há muitos outros gêneros ou escritas literárias que são vizinhas à autoficção. Nesse caso, romances autobiográficos ou narrativas híbridas que trabalham com a ambiguidade entre o factual e o ficcional também geram dúvidas em relação a seus estatutos enquanto gêneros textuais, bem como podem eventualmente se mesclarem com outras escritas de si, tornando-se mais ambíguos ainda.

Em relação a essa questão, Doubrovsky, enquanto inventor do termo autoficção, diz:

[...] não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito. Pessoalmente, limito-me sempre à definição que dei – e que foi, aliás, reproduzida pelo dicionário

Robert Culturel: "Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais." Esse eixo referencial me parece ser a essência do gênero, se é que existe gênero (Dobrovsky, 2014, p. 120, grifos do autor).

Transparece na fala de Dobrovsky a mesma incerteza que paira sobre a configuração da autoficção como um novo gênero. Essas incertezas estão relacionadas à multiplicidade de interpretações que a crítica tece em relação ao fenômeno, bem como às fronteiras entre as narrativas híbridas que cercam a autoficção.

No entanto, alguns críticos, como Jacques Lecarme, já consideravam que produções literárias em que o discurso ficcional se aproximava da biografia eram de fato um novo gênero em específico (Klinger, 2006). Na argumentação desse teórico encontra-se a ideia de que as misturas de identidades entre o autor, o narrador e o protagonista geram os discursos que são indispensáveis para a configuração de um novo gênero literário, ou seja, a coincidência entre os nomes dos sujeitos da escrita seria um novo discurso ficcional responsável pela configuração de um novo gênero. No mesmo sentido, Philippe Gasparini entende que a autoficção produz um pacto, tal qual Lejeune propunha em relação à autobiografia, mas que, diferentemente, seria totalmente ficcional (Klinger, 2006). No entanto, a noção estritamente ficcional que Gasparini propõe esbarra em algumas questões, como a aproximação da literatura autoficcional de uma certa autenticidade e a própria noção de biografia, pois, independentemente do caráter ficcional, existem gatilhos nos textos autoficcionais que podem ser compreendidos dentro do viés biográfico. Entretanto, é possível pensar que as delimitações propostas por esses autores promovem um certo confinamento da autoficção dentro de um espaço que pode ser confundido com um gênero literário, tal qual conhecemos.

Eurídice Figueiredo (2020) entende a autoficção como uma nova versão dos romances autobiográficos. Para a autora, diante do contexto atual de exposição da intimidade e midiaticização, os romances autobiográficos, antes desconsiderados junto à crítica, ganharam novo fôlego, atualizando-se. A autora afirma que:

A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indicar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido) ou estar ausente (Figueiredo, 2020, p. 239, grifos da autora).

Em relação a essa discussão, Evando Nascimento, partindo da proposta de que a autoficção é um dispositivo ou categoria pensante (Nascimento, 2016), manifesta certo receio

de que a autoficção, enquanto texto literário que provoca inquietações e sugere rupturas com a tradição, possa se converter em um novo gênero. Para o autor:

A graça e o frescor da invenção doubrovskyana é ter sido uma provocação literária ao papa do sacrossanto gênero da autobiografia, Lejeune. Converter autoficção num gênero com características definidas e repetidas à saciedade, parece-me uma traição ao impulso inventivo original (Nascimento, 2010, p. 64).

Nesse caso, Nascimento está abordando um tema essencial para a delimitação da autoficção no cenário contemporâneo das escritas de si que é a originalidade, ou dizendo de outra maneira, a capacidade de reconfigurar as tradicionais escritas de si dentro de uma perspectiva híbrida e ambígua. Ao pensar dessa forma, Nascimento abre espaço para abordarmos o texto autoficcional a partir de uma ruptura com o passado e com o canônico na literatura, apartando a contemporaneidade dos lugares comuns e ideias fixas da tradição. O caráter de inventividade e superação de uma realidade já bastante desgastada também é um forte argumento para que o texto autoficcional se aparte de um confinamento dentro das amarras de um gênero literário, estando, dessa forma, livre para reinventar o obscuro e medíocre da vida, conforme o autor cita:

Autoficção não será jamais um gênero literário e consensual, mas sempre um dispositivo que nos libera a reinventar a mediocridade de nossas vidas, segundo a modulação que eventual e momentaneamente interessa: ora na pele do poeta, do romancista ou do dramaturgo, ora na pele do crítico, universitário ou não, ora na pele do jornalista. Etc (Nascimento, 2010, p. 70).

Nascimento, para complementar seu argumento, toca na questão da hibridização entre o real e o ficcional, compreendida pelo autor como um fascínio que a autoficção³ produz, algo que poderia se perder diante da limitação que os gêneros impõem sobre a escrita:

É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante, e por isso mesmo defendo que não seja redutível a um novo gênero. O interesse da auto ou da alterficção é romper as comportas, as eclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer legitimamente a nenhum deles. Ela participa sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um a outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da letra. Diferentemente do romance autobiográfico ou de

³ Evando Nascimento, em alguns momentos de seu texto, utiliza a expressão alterficção para referir-se à autoficção, pois possui desconfianças com o prefixo auto que, segundo o autor, possui uma carga muito excessiva do sujeito em primeira pessoa.

memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa a generalidade do gênero sua convencionalidade, correndo decerto o risco de cair em novas armadilhas. Daí ser necessário multiplicar as suspeitas, duvidar dos acertos, contestar as vitórias fáceis do eu (Nascimento, 2010, p. 65).

Nesse mesmo viés da autoficção enquanto um possível novo gênero literário, a autora Leonor Arfuch (2010) lança mão de uma nova possibilidade de compreensão das escritas de si. Arfuch está mais interessada em compreender o fenômeno das escritas de si a partir da noção de espaço biográfico em vez da mera distinção de gêneros. Nesse caso, a delimitação das questões biográficas e ficcionais torna-se mais ampla, pois está dentro de um campo discursivo maior, conforme a própria autora menciona:

[...] a delimitação do espaço biográfico como coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência “real”, pode-se afirmar que, para além de suas diferenças formais, semânticas e funcionais, esses gêneros [...] compartilham alguns traços [...] bem como certas formas de recepção e interpretação em termos de seus respectivos pactos/acordos de leitura. O *espaço*, como configuração maior do que o *gênero*, permite então uma leitura analítico transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea. Além disso, essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o “fora de gênero” (Arfuch, 2010, p. 131-132, grifos da autora).

Ao pensar as articulações entre o biográfico e o ficcional dentro da perspectiva dos espaços biográficos, a teoria proposta por essa autora permite compreender os desvios não como rupturas com o tradicional e possível desenvolvimento de novos gêneros, mas sim como diferentes maneiras de se fazer aquilo que já estava colocado de antemão. Nesse sentido, as novidades seriam desdobramentos dos antigos gêneros, uma reinvenção do canônico. Assim sendo, a autoficção pode ser compreendida como um desvio de outras manifestações literárias, talvez da própria autobiografia, mas sem que, por tal motivo, haja a necessidade de se configurar em um novo gênero. Isso parece mais evidente quando Leonor Arfuch (2010, p. 136) diz que “na herança irreverente das vanguardas, na renúncia à representação, o gesto autobiográfico – sem prejuízo das formas tradicionais – enfrenta uma transformação radical”. Nesse sentido, são as novas condições de produção das escritas de si, a hibridização e a postura deslocada dos sujeitos da escrita que promovem uma reconfiguração da escrita íntima, representada na contemporaneidade pela autoficção. A autora finaliza seu raciocínio dizendo que:

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia – sobretudo dos escritores –, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “outro eu”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que não se considera já no “altar” das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da “autenticidade” em direção às variadas formas da autoficção (Arfuch, 2010, p. 137, grifos da autora).

Em relação a esse debate sobre a configuração da autoficção como um possível novo gênero, nas obras de Lísias e Noll que estamos analisando podem ser encontradas certas plasticidades que permitem que essas narrativas assumam uma postura transgressora e criativa em relação à escrita tradicional, ou pré-moderna.

2.4.1 A obra *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias, sob o viés do espaço biográfico

No caso do livro de Lísias, a utilização de uma linguagem que às vezes tende para o coloquial, com palavras explicitamente agressivas, torna essa narrativa uma extensão de uma postura moderna de incorporação de registros coloquiais ou populares na literatura. Obviamente a autoficção não foi precursora dessa incorporação, pois muitas obras modernas anteriores à invenção de Doubrovsky já se utilizavam desse expediente. Entretanto, a narrativa autoficcional de Lísias utiliza expressões e fraseados agressivos talvez com o intuito de transgredir as convenções da tradição e produzir um efeito de sensibilidade em relação ao estado de espírito do personagem. Está no cerne da escrita autoficcional essa transgressão da linguagem, bem como a exploração dos desvios e fragmentações do sujeito. Nesse sentido, *O céu dos suicidas* está a par dessa proposta da autoficção. E até aqui não há nenhum problema nessa postura transgressiva, pois a literatura deve dar vazão às experiências do ser. O problema pode surgir quando essa transgressão se torna o *modus operandi* do escritor e, com isso, cria-se um padrão de escrita em que a agressividade e o choque são obrigatórios. Pois, quando se fala em gêneros, logo se remete a padrões de escrita ou utilização de certos elementos que caracterizam uma dada forma de escrita. Essa padronização, evidentemente, não está nos propósitos de uma escrita dita transgressora, portanto seria bastante pertinente evitá-la a fim de que a liberdade de criação possa ditar os rumos da escrita autoficcional.

Nesse sentido, compreender a obra de Lísias por um viés mais amplo como o conceito de espaço biográfico talvez seja mais pertinente para a identificação do espaço de produção autoficcional, pois nessa situação o texto literário estaria mais livre para, ao mesmo tempo,

compartilhar elementos em comum com outras escritas híbridas, bem como poderia evitar a padronização e repetição de elementos genéricos que poderiam configurar um possível novo gênero literário.

Nesse caso, *O céu dos suicidas*, como já foi mencionado, tem suas possibilidades de leitura factual, associando passagens da trama com dados biográficos do autor. Mas, isso por si só não configura o livro de Lísias como uma autoficção, visto que outras formas de escrita também se utilizam desse expediente de escrita referencial. Nesse sentido, a noção de um espaço biográfico em que vários textos compartilham elementos em comum torna-se mais interessante para a identificação de um texto autoficcional como a narrativa de Lísias, principalmente levando em consideração a possibilidade de que o texto estaria mais livre para realizar seu processo de hibridização. A partir desse conceito de espaço biográfico, a narrativa de Lísias pode ser compreendida como uma escrita autoficcional por envolver questões factuais e ficcionais, de acordo com tudo que mencionamos até aqui, bem como estar aberta para eventuais transgressões ou qualquer tipo de construção criativa que lhe dê algum valor literário.

2.4.2 A obra *Lorde*, de João Gilberto Noll, sob o viés do espaço biográfico

Em relação a *Lorde*, esse debate sobre a configuração da autoficção como um possível novo gênero passa por caminhos parecidos com os de *O céu dos suicidas*. Da mesma forma como na narrativa de Lísias, em *Lorde* também podemos encontrar pontos de transgressão e afastamentos em relação a regras rígidas, bem como uma melhor compreensão do fenômeno a partir de uma noção mais ampla da narrativa em um viés de leitura pautado pela noção de espaço biográfico.

No caso da narrativa de Noll, as transgressões da escrita se dão menos por uma linguagem que tende aos xingamentos e agressões do que pela construção interior do personagem. Em *Lorde* há casos em que o protagonista utiliza um vocabulário mais coloquial, principalmente quando se refere aos seus desejos sexuais, mas essa utilização não tem a mesma carga explosiva e agressiva que Ricardo se utiliza em sua narrativa. A transgressão em *Lorde* parece ser mais uma questão de povoar densamente o protagonista com seus pensamentos caóticos e confusos, criando uma ambientação em que as situações narradas estão imersas em uma obscuridade de respostas, ou quem sabe em uma falta de clareza na descrição dos fatos diante de tantos pensamentos confusos. Evidentemente, essa transgressão está no plano da leitura e, nesse caso, é possível que muitos leitores naturalizem essa postura

caótica do personagem e não encarem a narrativa como uma transgressão. No entanto, não deixa de ser uma postura um tanto radical a criação de uma narrativa extremamente autocentrada pelo personagem, tornando a própria trama narrada algo confuso, que pode ser lido a partir de um viés fantástico e distante daquela primeira impressão sobre o texto autoficcional como uma narrativa referencial sobre o autor. Nesse ponto, podemos argumentar que *Lorde* se configura como uma transgressão ao se afastar dessa noção autoral de autoficção. É claro que há os elementos biográficos na narrativa, a profissão do personagem ou a cidade natal, que fazem referências a Noll, mas diante de toda a fragmentação psicológica do personagem, essa leitura factual tem bem menos peso do que uma leitura ficcional. Assim, torna-se mais aceitável o fato de que, a partir de uma perspectiva fictícia da trama, *Lorde* já possibilita uma incompatibilidade com a configuração de um gênero com regras mais rígidas, dado um certo grau de afastamento que a obra possui da noção *dobrovskyana* de autoficção.

Quando analisamos a narrativa de Noll dentro da perspectiva de leitura do espaço biográfico, esse jogo de afastamentos e aproximações consegue fluir para um mesmo lado. Nesse sentido, dentro da noção de espaço biográfico, questões biográficas e ficcionais não se excluem, muito menos se tornam uma regra, e podem se amalgamar tomando como ponto de partida um duplo pacto de leitura. Nesse tipo de situação, a narrativa não tem compromisso de tomar um lado da história em detrimento do outro, uma vez que ambas possibilidades de leitura e produção escrita são possíveis. Com isso estamos dizendo que em um espaço biográfico as regras tendem a não ser rígidas, o que permite uma fluidez maior da narrativa, ao mesmo tempo pertencente a uma dada tendência de leitura, factual ou ficcional, ou misturando-as a partir de um movimento de escrita híbrida.

Finalizando essa discussão, a configuração da autoficção enquanto um novo gênero literário poderia ter como efeito colateral a criação de regras ou fórmulas genéricas de como se escrever esse gênero. Obviamente, isso não está em consonância com os propósitos básicos da escrita autoficcional, ou seja, a transgressão da escrita, a ambiguidade nos pactos de leitura, ou os hibridismos das formas. Nesse sentido, bem mais interessante do que a configuração de um novo gênero, encarar a escrita autoficcional pelo viés do espaço biográfico, um espaço que permite uma fluidez maior das questões biográficas e ficcionais, bem como a elaboração de um jogo de aproximações e afastamentos em relação não só à própria escrita autoficcional mas também a outras escritas vizinhas, como romances autobiográficos, poderia ser uma postura bem mais coerente com os propósitos inerentes à autoficção.

Por fim, neste capítulo fizemos um apanhado das principais questões teóricas que cercam o fenômeno da autoficção, desde as transformações que as escritas de si operaram ao longo dos séculos, até a configuração da própria autoficção. Todas as questões debatidas, bem como as análises dos textos literários, de certa forma colaboraram para a compreensão do fenômeno e permitiram vislumbrar quais são os limiares pelos quais essa escrita percorre, limiares que envolvem o hibridismo entre a escrita factual e ficcional mas também as aproximações e afastamentos que a autoficção realiza em relação às escritas de si, incluindo ela própria. No próximo capítulo, trataremos do pano de fundo no qual a trama da autoficção se desenvolve que é a pós-modernidade. Para isso, é essencial debatermos como esse período histórico da humanidade se configura, bem como as maneiras pelas quais o sujeito pós-moderno se constitui.

3 PÓS-MODERNIDADE, VERDADE E FICÇÃO

O período que se inicia na segunda metade do século XX é considerado como um período de rupturas e, ao mesmo tempo, intensificações do legado da modernidade (Nascimento, 2016), (Santos, 1998). Por convenção, esse período está sendo tratado como a pós-modernidade. A partir de um olhar voltado mais para os aspectos comportamentais, é possível identificar algumas características que vão além das mudanças pelas quais o mundo atravessava e que dizem respeito à forma como a humanidade se manifesta. Essas mudanças podem ser identificadas nas manifestações artísticas de uma maneira geral, mas também são sentidas em vários campos do saber, desde a filosofia até a eletrônica (Santos, 1998). Em certo sentido, pode-se dizer que a pós-modernidade trouxe consigo o desejo de valorização da individualidade, mas também revive o niilismo nietzschiano (Santos, 1998). Nesse embate entre o aut centrismo e a autodepreciação, a pós-modernidade pode ser colocada como o pano de fundo de uma escrita de si pautada pela ficcionalização do sujeito.

3.1 As rupturas e intensificações na pós-modernidade

A pós-modernidade é um termo bastante utilizado para se referir aos processos e modos pelos quais a humanidade passou a experienciar a partir de meados do século XX. Apesar de que a noção imediata do termo possibilite uma análise do fenômeno a partir de uma espécie de modernidade posterior, a conceitualização desse termo, bem como as problematizações levantadas por ele, não ultrapassam um caráter provisório em relação às respostas atribuídas pela crítica e teoria atuais (Hutcheon, 1991). Nesse caso, bem mais interessante do que tentar encontrar uma definição para o fenômeno da pós-modernidade, compreender suas configurações e áreas de atuação torna-se algo bem mais palpável e eficiente para compreendê-la.

Nesse caso, podemos compreender que a pós-modernidade traz consigo uma postura que ao mesmo tempo promove algumas rupturas com a modernidade, mas também promove algumas intensificações das conquistas modernas, conforme Santos (1998) afirma. Entretanto, tentar entender com precisão o lugar que a pós-modernidade ocupa não é algo muito simples de se conseguir. Diante dessa imprecisão sobre o conceito de pós-modernidade, bem como sobre o pós-modernismo enquanto manifestação artística e cultural, Linda Hutcheon compreende que:

[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística, ou na historiografia (Hutcheon, 1991, p. 19).

A partir desse entendimento da teórica, já fica evidente que se trata de conceitos difíceis de se fixar, uma vez que eles próprios desafiam seus limites, bem como trazem consigo uma condição um tanto quanto transgressora que contesta as imposições e regras. Nesse sentido, fixar um conceito para o fenômeno é criar as condições pelas quais a própria pós-modernidade irá subvertê-lo em um jogo de aproximações e afastamentos que é bem próprio desse fenômeno.

Linda Hutcheon ainda afirma que:

[...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado” (Hutcheon, 1991, p. 20, grifos da autora).

Nesse caso, é possível compreender que a pós-modernidade recupera parte do legado deixado pelo passado, principalmente das rupturas que a modernidade provocara anteriormente. Mas essa recuperação vem cercada de uma certa sátira ou subversão da matéria histórica. Faz parte do estatuto pós-moderno essa transgressão das regras impostas, e isso vai de encontro aos propósitos e origens desse fenômeno.

Em sua obra introdutória sobre a temática pós-moderna, Jair Ferreira dos Santos (1998) identifica as origens da pós-modernidade nas transformações a partir das quais, especificamente, a arquitetura e a computação passavam na década de 1950. Nas décadas seguintes, essas transformações culminaram em mudanças comportamentais dos sujeitos das sociedades pós-industriais, principalmente em grandes centros populacionais como os Estados Unidos, Europa e Japão. Para o autor, algumas mudanças e novidades que ocorreram em meados do século XX, como o lançamento do satélite Sputnik, o chip eletrônico e a descoberta do DNA, foram cruciais para o desenvolvimento da pós-modernidade. Além disso, o crescimento da população nas sociedades pós-industriais, a expansão das comunicações de massa e midiática, e a globalização colaboraram para a instituição de um novo período na história da humanidade. Santos cita que:

Simbolicamente o pós-modernismo nasceu às 8 horas e 15 minutos do dia 6 de agosto de 1945, quando uma bomba atômica fez booom sobre Hiroxima. Ali a modernidade – equivalente à civilização industrial – encerrou seu capítulo no livro de História, ao superar seu poder criador pela sua força destruidora (Santos, 1998, p. 20).

Essa ruptura com a modernidade, metaforizada pelo autor a partir da explosão da bomba atômica, não apenas delimita dois períodos recentes da humanidade mas também distingue a pós-modernidade como uma época de destruição de um antigo modelo. Na realidade, essa ruptura vem acompanhada de uma expansão dos limites de compreensão dos objetos, desdobrando a área de atuação dos agentes e aproximando diversas formas de linguagem. Isso fica mais evidente ao pensarmos nos movimentos de expansão da própria produção literária contemporânea, pautada pela exploração de novos sentidos da matéria a partir dos desdobramentos e heteronímias literárias (Nascimento, 2016).

No entanto, a pós-modernidade também traz consigo um ideal de intensificação do real. Nesse caso, ocorre uma busca pelo simulacro perfeito, ou seja, a aparência tão próxima possível do fato que não seja possível distingui-los. Na contemporaneidade existe uma tendência de tomar por real a cópia, e com isso a ficcionalização da realidade se torna mais nítida. Embelezar a realidade faz parte de uma tentativa de conferir, ao mesmo tempo, autenticidade e individualidade aos objetos. Em relação a esse fato, Santos (1998, p. 12) fala em “[...] um real mais real e mais interessante que a própria realidade”.

Contudo, Santos afirma que apesar das raízes pós-modernas estarem fincadas na modernidade, configurando, dessa forma, esse processo de intensificação das conquistas modernas, existem mais rupturas do que prolongamentos:

Mas a relação entre os dois são ambíguas. Há mais diferenças que semelhanças, menos prolongamentos que rupturas. O individualismo atual nasceu com o modernismo, mas o seu exagero narcisista é um acréscimo pós-moderno (Santos, 1998, p. 18).

Ele complementa seu argumento afirmando que:

[...] o *pós* contém um *des* – um princípio esvaziador, diluidor. O pós-modernismo desenche, desfaz princípios, regras, valores, práticas, realidades. A *des*-referenciação do real e a *des*-substancialização do sujeito, motivadas pela saturação do cotidiano pelos signos, foram os primeiros exemplos. Muitos outros virão (Santos, 1998, p. 18, grifos do autor).

Nesse sentido, impulsionada por uma crescente civilização pós-industrial, a pós-

modernidade traz consigo a capacidade de romper antigos valores, como a tradição, a religião e a moral, e ditar novas formas comportamentais, mais individualizadas, consumistas, movidas pela informação e tecnologia. Uma consequência dessas novas posturas são sujeitos um tanto quanto automatizados e fragmentados pelo bombardeio de informações em massa, conforme Santos afirma:

[...] depois que a matéria se desintegrou em energia (*boom*) e esta agora se sublima em informação (*bit*), assistimos na sociedade pós-industrial à *desmaterialização* da economia. O mundo se pulveriza em signos, o planeta é uma rede pensante, enquanto o sujeito fica um nó de células nervosas a processar mensagens fragmentárias. [...] O que foi processado em *bit* (real) é difundido em *blip* – pontos, retalhos, fragmentos de informação (para o sujeito). O indivíduo na condição pós-moderna é um sujeito *blip*, alguém submetido a um bombardeio maciço e aleatório de informações parcelares, que nunca formam um todo, e com importantes efeitos culturais, sociais e políticos (Santos, 1998, p. 27, grifos do autor).

Essa fragmentação do sujeito parece ser o cerne da pós-modernidade. Diferentemente de outros períodos da humanidade, o sujeito pós-moderno não se vê como uma parte pertencente ao todo. Melhor dizendo, o individualismo pós-moderno afasta o sujeito de questões que dizem respeito a sua comunidade, bem como o afasta de temas como a tradição, a religião, os ritos, ou a luta pelo bem-estar social. Nesse sentido, o desejo individual e a busca pela liberdade e felicidade próprias são questões mais relevantes aos olhos do sujeito da pós-modernidade, e essas buscas estão a par dos caminhos desenvolvidos pela sociedade pós-industrial. Ao mesmo tempo em que há uma oferta excessiva de informações circulando pelo mundo globalizado, sujeitos incapazes de se pensar além de suas próprias individualidades são tomados pelas rédeas numa cultura pautada pela comunicação midiática e a publicidade. Nesse caso, a oferta de informações que transborda pelas mídias todos os dias cumpre um papel muito mais voltado à prática consumista por parte dos indivíduos do que à formação subjetiva. Em relação a essa prática consumista, Santos diz que:

Projetando formas atraentes, embalagens apelativas, o design *estetiza* (embeleza) o cotidiano saturado por objetos. Eles viram informação estética com suas cores, suas superfícies lisas, suas linhas aerodinâmicas, e são verdadeiras iscas de sedução. Vai-se ao hipermercado, onde a mercadoria é o espetáculo, para passear, e comprar – gesto banal – torna-se um jogo de gratificação. A moda e a publicidade, por sua vez, têm por missão *erotizar* o dia-a-dia com fantasias e desejos de posse. Uma carga erótica deve envolver por igual pessoas e objetos para impactar o social, sugerindo ao indivíduo isolado um ideal de consumo personalizado, ao massagear seu narcisismo. A comunicação, desde as FM até os vídeos, agita-se para mantê-lo o tempo

todo ligado, na base do “não se reprima” (Santos, 1998, p. 27-28, grifos do autor).

Parece evidente que há um jogo de sedução por parte da comunicação visando tornar um dado produto, ou informação, atraente e, dessa maneira, importante para o consumidor. Nesse caso, a lógica se inverte, uma informação não é atraente porque é importante, mas o inverso, é importante porque é atraente, assim como menciona Christoph Türcke (2010) em relação ao noticiário jornalístico. A sedução é o elemento que faz a informação se tornar importante e se tornar desejada por todos. Nesse jogo, o sujeito pós-moderno se faz como um espectador passivo que recebe um produto embelezado e sedutor que o fisga, fazendo-o crer que tal produto é personalizado de acordo com seus desejos. Nesse ponto, é possível traçar paralelos entre o processo de individualização do sujeito, suas fragmentações e a cultura de consumo desenvolvida pela sociedade pós-industrial.

Em relação a esse processo de individualização tão bem explorado pela comunicação, Türcke acredita que a busca pela *sensação* é o imperativo hoje na comunicação. De acordo com esse filósofo contemporâneo:

Não é mais suficiente que os acontecimentos sejam por si só explosivos, confeccionados de forma chamativa, ou que tenham as manchetes gritadas como nas edições extras de outrora; o meio audiovisual necessita mobilizar todas as forças específicas de seu gênero e ministrar a notícia com toda a violência de uma injeção multissensorial, de forma que atinja o ponto que almeja: o aparato sensorial ultrassaturado dos contemporâneos. Sob essas circunstâncias, o sentido teleológico e político daquilo que “necessariamente nos atinge” é enfraquecido; o sentido fisiológico da expressão entra em cena de forma renovada. O que atinge, toca, comove é aquilo que, enquanto injeção, foi agudizando o suficiente o nosso sistema nervoso e, ainda que seja apenas por um instante, chama a atenção (Türcke, 2010, p. 19-20, grifos do autor).

Chama a atenção a menção que Türcke faz aos meios audiovisuais. Bem mais instantâneo que seus concorrentes na capacidade de sensibilizar o seu público, os meios audiovisuais de comunicação dispõem de aparatos que conseguem seduzir e envolver as pessoas com seus produtos, além de possuir um alcance maior e quase imediato. A revolução digital das últimas décadas do século XX e princípios do século XXI foi capaz de criar condições em que a informação pudesse ser compartilhada em tempo real com um senso de hiper-realismo que tanto seduz o indivíduo pós-moderno. Isso está relacionado à busca desenfreada pela realidade espetacularizada e, assim como Türcke mencionou, tem a capacidade de mover os sentidos daqueles que consomem essa informação embelezada. Nesse

caso, a lógica do importante porque é atraente se faz presente e se torna mais um elemento na cadeia pós-moderna da fragmentação do sujeito.

Türcke complementa seu argumento afirmando que:

[...] o que é mais notável é que, justamente a alta pressão noticiosa do presente, que quase automaticamente associa “sensação” a “causar sensação”, não apenas se sobrepõe ao sentido fisiológico antigo de sensação, mas também o movimenta de uma nova maneira. Ou seja, se tudo o que *não* está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa uma sensação é percebido. A percepção do que causa uma sensação converte-se na percepção *tout court*, o caso extremo da percepção em instância normal (Türcke, 2010, p. 20, grifos do autor).

Essas contribuições sobre o papel desempenhado pela sensação na recepção de informações, principalmente a partir do viés estetizante, abre espaços para compreendermos como os meios de comunicação espetacularizam os fatos transmitidos, fragmentando dessa forma a subjetividade daqueles que os consomem. Além disso, torna-se mais fácil entender a individualização como um fato instituído na fabricação de narrativas. No entanto, muito além do poder midiático na elaboração do sujeito pós-moderno, a gênese da descentralização do sujeito na pós-modernidade tem uma longa história no decorrer dos séculos.

3.2 As origens do processo de descentralização do sujeito

A noção de sujeito pós-moderno está pautada por algumas categorias que a qualificam, como sujeito descentralizado, fragmentado, deslocado etc (Hall, 2006). Todas essas categorias passam a percepção de um afastamento de um bem-estar ou plenitude do ser e evocam um sentido mais negativo da subjetividade, como se houvesse faltas, ou falhas, na sua composição. No entanto, longe de ser uma noção estanque, as conceitualizações sobre o sujeito movimentaram-se ao longo do tempo e culminaram nesse conceito de sujeito deslocado na pós-modernidade. Apesar de não haver um consenso entre teóricos sobre a exatidão, ou os simplismos, desses movimentos (Hall, 2006), algumas mudanças de paradigmas ao longo da história da humanidade podem elucidar os movimentos realizados pela noção de sujeito.

Em relação às mudanças nas conceitualizações sobre o sujeito, Stuart Hall (2006) menciona que há ao menos três mudanças dessa categoria ao longo do tempo. Para esse teórico, a noção de sujeito enquanto entidade marcada pela individualidade começa a ganhar

corpo entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII (Hall, 2006). Anteriormente abafada pelas estruturas sociais hierárquicas do feudalismo e as explicações divinas da igreja, a ideia de um ser individual desenvolve-se com os avanços da ciência e da filosofia iluminista e ganha um caráter mais indivisível, pleno e racional. O florescimento da postura racional, principalmente a partir da filosofia de René Descartes, garante ao sujeito um estatuto de ser dotado de razão e movido pelo pensamento e raciocínio. Hall compreende essa formulação do sujeito individual pautado pela razão da seguinte maneira:

Descartes postulou duas substâncias distintas - a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente). Ele refocalizou, assim, aquele grande *dualismo* entre a "mente" e a "matéria" que tem afligido a Filosofia desde então. As coisas devem ser explicadas, ele acreditava, por uma redução aos seus elementos essenciais à quantidade mínima de elementos e, em última análise, aos seus elementos irreduzíveis. No centro da "mente" ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. "*Cogito, ergo sum*" era a palavra de ordem de Descartes: "*Penso, logo existo*" (ênfase minha). Desde então, esta concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o "sujeito cartesiano" (Hall, 2006, p. 27, grifos do autor).

No entanto, em uma segunda movimentação do conceito, no decorrer do século XIX, o caráter individual de sujeito entra em conflito com as novas demandas sociais daquele século. O fato de que a sociedade se tornava mais complexa, novas relações de trabalho surgiam, bem como todas as conceitualizações sobre democracia, economia e estado passavam por mudanças que as ajustavam aos novos tempos, demandou-se uma nova postura mais social e coletiva de sujeito, agora atenta às necessidades de suas comunidades. Em relação a esse caráter social e coletivo do conceito de sujeito, Hall identifica que:

O indivíduo passou a ser visto como mais localizado e "definido" no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna. Dois importantes eventos contribuíram para articular um conjunto mais amplo de fundamentos conceituais para o sujeito moderno. O primeiro foi a biologia darwiniana. O sujeito humano foi "biologizado" - a razão tinha uma base na Natureza e a mente um "fundamento" no desenvolvimento físico do cérebro humano. O segundo evento foi o surgimento das novas ciências sociais (Hall, 2006, p. 30, grifos do autor).

De acordo com a leitura de Hall, essa nova postura social e coletiva de sujeito também foi marcada por um dualismo de posições, aqui pautado pela coletividade e a individualidade. Existia uma intercomunicação entre essas duas posições, uma vez que a subjetividade do

indivíduo era formada a partir de sua participação na coletividade, bem como as estruturas do coletivo eram mantidas a partir dos papéis desempenhados pelos sujeitos individuais que ali atuavam. Essa relação de reciprocidade foi fundamental para a manutenção desse sistema social e ajudou na manutenção da estabilidade e plenitude do sujeito diante desse contexto social.

Esse cenário de estabilidade entre o coletivo e o individual começa a ser abalado a partir do surgimento dos movimentos de vanguarda da arte modernista (Hall, 2006). Na primeira metade do século XX, o sujeito coletivo dá espaço ao indivíduo isolado e exilado em sua própria comunidade. Nesse sentido, surge nesse momento um sujeito descentralizado em relação ao social e deslocado de si, apresentando disjunções que o torna instável e fragmentado. Essa é a gênese do sujeito pós-moderno.

Hall (2006) entende que houve cinco grandes avanços nas ciências humanas e sociais, bem como no pensamento da modernidade, que possibilitaram esse deslocamento do sujeito pós-moderno. O primeiro avanço para Hall é a reinterpretação do pensamento marxista pelo século XX. Partindo da afirmação marxista de que a história é feita pelos homens a partir das condições que lhe são dadas, a crítica marxista da segunda metade do século XX a interpreta sob a ótica de que os sujeitos deixaram de ser agentes da história e passaram a agir limitados pela sua própria cultura a partir dos materiais que lhe são fornecidos. Nesse caso, a crítica marxista entende que Marx deslocou a concepção de “que há uma essência universal de homem; que essa essência é o atributo de cada indivíduo singular, o que é seu sujeito” (Hall, 2006, p. 35).

O segundo avanço que Hall cita são os trabalhos de Freud sobre o inconsciente. Nesse caso, toda a conceitualização desenvolvida por Freud em relação aos processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, como a sexualidade, os desejos e a identidade, abalaram a estrutura do sujeito cartesiano na medida em que os processos racionais e lógicos desenvolvidos pela filosofia de Descartes deixam de guiar o sujeito quando se trata de um nível inconsciente. Apesar da crítica que há em relação à metodologia utilizada pela psicanálise na abordagem do inconsciente, por se tratar de algo que não pode ser facilmente apreendido e reproduzido pelas técnicas metodológicas da ciência pautada pela lógica cartesiana, Hall garante que o impacto que o pensamento freudiano causa no sujeito cartesiano é enorme. Para o autor:

Por definição, os processos inconscientes não podem ser facilmente vistos ou examinados. Eles têm que ser inferidos pelas elaboradas técnicas

psicanalíticas da reconstrução e da interpretação e não são facilmente suscetíveis à "prova". Não obstante, seu impacto geral sobre as formas modernas de pensamento tem sido muito considerável. Grande parte do pensamento moderno sobre a vida subjetiva e psíquica é "pós-freudiana", no sentido de que toma o trabalho de Freud sobre o inconsciente como certo e dado, mesmo que rejeite algumas de suas hipóteses específicas. Outra vez, podemos avaliar o dano que essa forma de pensamento causa a noções que vêem o sujeito racional e a identidade como fixos e estáveis (Hall, 2006, p. 39-40, grifos do autor).

O terceiro grande avanço no processo de descentralização do sujeito que Hall menciona é o trabalho de Ferdinand de Saussure. Partindo da ideia de que o falante não é o autor daquilo que afirma, muito menos dos significados das palavras, o trabalho desse linguista abre espaços para que a língua ocupe um lugar próprio e independente do sujeito, preexistente a ele. Nesse caso, Hall argumenta que o falante está imerso nas regras que são inerentes à língua, bem como não pode de maneira alguma fixar o significado de uma palavra, pois os significados são atribuídos na relação das palavras entre si, e não de acordo com os objetos a que se referem. Nesse sentido, Hall compreende que o falante se descentraliza, pois não tem controle sobre a própria língua, entendida como uma forma identitária:

As palavras são 'multimoduladas'. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. Nossas afirmações são baseadas em proposições e premissas das quais nós não temos consciência, mas que são, por assim dizer, conduzidas na corrente sanguínea de nossa língua. Tudo que dizemos tem um "antes" e um "depois" – uma "margem" na qual outras pessoas podem escrever. O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). Ele está constantemente escapulindo de nós. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis (Hall, 2006, p. 41, grifos do autor).

O quarto avanço para Hall ocorre a partir do trabalho de Michel Foucault, principalmente quando o filósofo desenvolve o conceito de *poder disciplinar*. Esse tipo de poder está associado à vigilância e à regulação dos corpos a partir da disciplina e policiamento desenvolvidos por instituições como as prisões, escolas e hospitais. Por trás dessa vigilância está uma tentativa de controle que visa tornar dóceis os corpos. Hall entende que apesar do caráter coletivo que há no poder disciplinar, o produto final desse processo é um sujeito individualizado, porém isolado sob os olhares da vigilância.

Por fim, o quinto e último avanço no processo de descentralização do sujeito mencionado por Hall é o impacto do feminismo, tanto como movimento social quanto como

crítica teórica. No que diz respeito ao movimento social, o feminismo, dentro do contexto dos anos 1960, se opunha tanto à política liberal como ao estalinismo, além de colocar uma ênfase nos processos revolucionários e de desconstrução de uma sociedade burocrática e estanque. Nesse sentido, o feminismo descentraliza o sujeito cartesiano, pautado pela individualidade, ao propor uma nova postura em que questões privadas podem ser políticas, bem como ao propor a politização da família, da sexualidade e do trabalho.

A partir dessas mudanças e avanços nas conjunturas sociais e humanas, Hall compreende quais foram alguns dos principais deslocamentos realizados pelo conceito de sujeito na pós-modernidade. No entanto, como o próprio teórico afirma, mapear todas essas mudanças não deixa de ser um exercício difícil, pois corre-se o risco de criar generalizações por demais simplista e que podem esconder algumas sutilezas que são essenciais para a compreensão do fenômeno.

Tendo em vista essas condições de construção do sujeito pós-moderno explicitadas por Hall, neste ponto propomos uma análise dos textos ficcionais de Ricardo Lísias e João Gilberto Noll com o intuito de vislumbrarmos os modos pelos quais essas questões sobre a descentralização e fragmentação dos sujeitos ocorrem nas narrativas autoficcionais.

3.2.1 O sujeito fragmentado na obra *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias

No caso do livro de Lísias, *O céu dos suicidas*, o personagem central claramente pertence a esse universo pós-moderno, uma vez que a partir da leitura do texto fica bastante nítida a sua postura descentralizada e fragmentada. Colabora para essa percepção o fato de que o protagonista do livro está completamente imerso em sua própria história, ou seja, toda a trama gira em torno de seus desejos e problemas, e nesse sentido já é possível vislumbrarmos uma tendência narcisista pós-moderna. Além do mais, algumas questões como o sujeito racional cartesiano, ou o sujeito coletivo do século XIX, não estão nem um pouco próximos da postura fragmentada apresentada pelo personagem, o que pode evidenciar os processos de desconstrução pós-modernistas citados por Hall (2006).

Em uma primeira leitura, já se evidencia como o personagem Ricardo tem um temperamento bastante explosivo na convivência com as pessoas. Essa impressão fica mais clara na medida em que analisamos as faltas e lacunas que o personagem experimenta o longo da narrativa. Nesse caso, Ricardo é uma pessoa que se sente culpada pela perda do amigo André, e esse sentimento de culpa, além de influenciar sua saúde mental, como as crises de insônia e sensação de que o mundo está gritando para ele, configura-se em uma necessidade

de buscar respostas para seus problemas. A postura errática de Ricardo, perambulando pelas ruas em busca de uma resposta, o torna um sujeito frágil na medida em que alimenta sua ansiedade, despindo-o de sua segurança interior em uma condição bastante próxima do sujeito descentralizado pós-moderno.

Essa necessidade de buscar suas respostas fica mais clara em várias passagens da narrativa, como nas tentativas de visitar os locais que frequentava na época de sua faculdade, ou os hospitais psiquiátricos em que André se internara, ou mesmo quando viaja para o Líbano para solucionar o suposto envolvimento de seu tio-avô com o terrorismo. Por trás desse comportamento, é possível identificar um sujeito que sente a necessidade de se preencher existencialmente, como se a busca por respostas pudesse fazê-lo compreender seu lugar no mundo.

No entanto, o que Ricardo parece não entender é o quanto seu comportamento tende para um certo traço narcísico. Nesse caso, fica mais fácil compreendê-lo a partir de sua própria postura explosiva, como nos momentos em que parece querer descarregar em outras pessoas sua insatisfação pela ausência de respostas para suas crises, bem como pela sensação de culpa pela perda do amigo ou a perda de suas estimadas coleções. Esse narcisismo em Ricardo, além de estar em consonância com uma tendência pós-moderna de refletir o mundo a partir de si próprio, também parece ser fruto de sua condição controladora, ou organizadora, pelo menos no que diz respeito a suas coleções. Nesse caso, não deixa de ser curioso notar uma certa relação existente entre aquele sujeito fragmentado e errático pelo mundo e o sujeito que sente a necessidade de se organizar. Essa postura controladora de Ricardo é mais evidente diante de suas coleções, em que sente a necessidade de arquivar seus itens seguindo suas próprias regras de organização. Nesse caso, a contradição ocorre justamente porque Ricardo não se encontra apto a organizar sua vida diante das incertezas que surgem de seus problemas.

Na narrativa, a consciência dos traços narcísicos de Ricardo se dá a partir da intervenção de sua própria mãe:

Telefonei para minha mãe, expliquei que queria voltar antes do previsto para o Brasil e pedi ajuda. - Claro, filho, mas antes quero te dizer algumas coisas: você é um ótimo filho, só que se tornou mimado e arrogante. Você não ouve ninguém, Ricardo, atropela todo mundo e se sente o dono da verdade. Você não vê o tanto que seus irmãos gostam de você e não ouve nada do que as pessoas dizem. Você sempre se achou melhor que os outros, nunca aceitou os próprios limites e quando é contrariado age como um moleque. Ninguém podia evitar o que aconteceu com seu amigo, Ricardo. Vou dar o dinheiro, mas, quando você chegar ao Brasil, vai a um psiquiatra e vai respeitar a sua família (Lísias, 2012, p. 129-130).

Essa postura que tende ao narcisismo em Ricardo aparentemente deixa de ser tão nítida quando o personagem lembra os momentos de amizade com André, bem como nos momentos em que toma contato com a história da menina que visitava a avó no hospital psiquiátrico. Na narrativa, esses exemplos tornam-se simbólicos na medida em que possibilitam perceber a postura que esses personagens, no caso de André e da menina, possuem diante da dor dos outros. No caso, não dá para avaliar até que ponto a consciência de seu próprio narcisismo pode tornar Ricardo mais compreensivo diante dos outros, mas de fato o ajuda a conhecer seus próprios limites em seu processo de autoconhecimento, levando em consideração a busca que o homem contemporâneo faz em relação a si próprio. E essa busca parece ser a grande epopeia que a escrita autoficcional propicia nos tempos atuais.

3.2.2 O sujeito fragmentado na obra *Lorde*, de João Gilberto Noll

O protagonista de *Lorde* também é um sujeito descentralizado e fragmentado diante de sua própria experiência de vida. No caso desse personagem, nota-se a partir da leitura do texto de Noll como também há uma postura que tende para uma certa centralidade em si mesmo, tal qual Ricardo em *O céu dos suicidas*. Mas em *Lorde* essa autocentralidade se manifesta mais em uma espécie de autocomiseração do sujeito, em um movimento de autoflagelação que busca punir a si mesmo em vez de machucar o outro, como Ricardo o faz.

Essa postura do protagonista da narrativa de Noll é possível de ser percebida diante da busca desenfreada que o personagem faz para se sentir amado ou validado a partir da relação com o outro. Aliás, a figura do outro na narrativa parece ser crucial, pois as atitudes e pensamentos do personagem trazem consigo uma necessidade de viver o outro, em um desejo de aderir-se, ou dissolver-se, no outro (Barros, 2016). Em praticamente toda a narrativa, esse personagem parece estar em busca de um outro que possa lhe acolher e suprir suas necessidades vitais, nesse caso não apenas o cuidado afetivo mas também o cuidado financeiro. Esse acolhimento pode ser metaforizado pelas passagens da narrativa em que o inglês que o chamara a Londres precisa cuidar do protagonista enfermo em sua casa, ou mesmo todas as vezes em que ele manifesta o desejo de viver para sempre naquele país sustentado por aquela bolsa, evitando retornar ao Brasil, lugar onde era solitário. E essa busca culmina em uma espécie de subserviência ou autoflagelo de um ser que deseja se sentir útil e servil diante da obrigação que lhe imputaram, mas que diante das incertezas e lacunas que surgem em sua estada em Londres prefere se colocar no mesmo patamar de um mendigo que busca uma autopiedade. Conta para isso o fato de que o personagem se fantasia sexualmente

com todos aqueles que oferecem alguma presença mais sincera.

Interessante notar como essas condições se distanciam em muito do substantivo que dá nome ao livro, *lorde*. Nesse caso, o protagonista age de forma oposta àquilo que se espera de um *lorde* inglês, rastejando pelas ruas londrinas de acordo com a metáfora que o próprio narrador havia empregado para si, de um réptil (Santos, 2009), (Barros, 2016).

Por trás dessa postura de autopiedade diante do outro, há um sujeito que prefere talvez fugir de suas próprias vontades, como no momento em que evita a relação com o professor Mark, apesar de no instante anterior desejar estar nu junto com o parceiro. Esse é um momento de conflito na administração dos desejos íntimos e regressão de sua subjetividade, conforme identifica Barros (2016). Nesse caso, parece bastante evidente a condição do personagem, deslocado e confuso em relação aos seus próprios desejos, sempre em busca de algo que parece não saber exatamente o que. Em relação a essa busca, é interessante notar os movimentos que esse personagem realiza ao longo da narrativa.

No momento de sua chegada a Londres, ele busca se olhar no espelho com a expectativa de que seu antigo ser pudesse ter ficado no antigo país e a partir daquele momento um novo sujeito nascesse, em um movimento de mutações diárias em busca de si próprio, assim como Santos (2009) afirma. Mas essa expectativa tão logo se desfaz ao ponto de que é necessário recorrer a maquiagens e cosméticos para, dessa maneira, se sentir diferente daquilo que era. A partir do momento em que o personagem metaforicamente se deixa deitado no hospital para voltar à vida londrina, instintivamente ele evita se olhar no espelho. Essa postura só se quebra no fim da trama, quando na busca por George o personagem se vê refletido no espelho com as mesmas feições e características de seu objeto de desejo, em um movimento de projeção do outro que lhe causa estranhamento. No entanto, essa projeção aparentemente não se configura como a solução de seus problemas, tendo em vista o desfecho da narrativa, com o personagem deitado em um cemitério em busca de uma espécie de renascimento.

A partir dessa postura do personagem, nota-se o trabalho criativo diante de um sujeito fragmentado e deslocado. Nesse sentido, podemos vislumbrar os movimentos realizados pela narrativa com o intuito de transformar esse sujeito em um protagonista torto e caótico, incapaz de amar o outro pois não ama a si próprio. Nesse ponto, a narrativa se mostra como uma epopeia do homem pós-moderno, desinteressado pela experiência coletiva, ou da própria experiência individual passada, para acumular momentos de desapego e abandono em um movimento que tende para a elaboração de um anti-herói (Santos 2009). Isso está de acordo com os propósitos da autoficção ao trazer para a arena da ficção um sujeito que se vê deslocado, bem distante dos heróis de outros tempos. Nesse caso, podemos compreender o

texto autoficcional como uma espécie de busca do homem por si próprio em um movimento que passa pela autenticação da realidade traduzida pela ficção. No entanto, essa busca pela autenticidade pode recair sobre algumas questões bastante contemporâneas, como a exposição da intimidade e a espetacularização da própria vida.

3.3 A busca pela autenticidade na contemporaneidade

Ao entrarmos na contemporaneidade, a manifestação da intimidade ganha novos contornos com o avanço das mídias. Em tempos pós-modernos em que a busca pelo instantâneo e imediato é um imperativo da vida, expor os fragmentos dessa vida em meios em que a recepção de conteúdo vai além de uma mera visualização, imbricando questões sobre interatividade e conectividade, tornou-se uma forma de performar a intimidade e, com isso, promover uma espetacularização do sujeito e seu íntimo diante de um público sedento por intimidades alheias (Sibilia, 2016). Fenômenos midiáticos recentes como *reality shows* e redes sociais são espaços propícios para o consumo da privacidade alheia e dizem muito sobre a busca incessante pela autenticidade e realismo na vida contemporânea. Entretanto, muito além de um simples realismo, está por trás da performance daquilo que é autêntico e privado um desejo de superar a própria realidade e entrar no espaço ficcional (Sibilia, 2016), gerando hibridismos discursivos em um movimento similar ao que acontece com a autoficção.

Em sua obra, *O show do eu – a intimidade como espetáculo*, a autora Paula Sibilia demonstra como na pós-modernidade a intimidade se tornou um produto que gera espetáculos e tornou o sujeito um ator de si mesmo, no sentido de performar sua própria vida diante de um público ávido por conhecer a privacidade alheia. Nessa performance está imbricado um ideal de realismo, como se aquilo que se mostra fosse a vida tal como ela é. Porém, essa busca pelo autêntico não está imune contra a ficcionalização da vida e se desenrola mediante a espetacularização do sujeito. Paula Sibilia compreende esse fenômeno da seguinte maneira:

Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada. Busca-se o realmente *real* – ou pelo menos, algo que assim *pareça*. Uma das manifestações dessa fome de veracidade na cultura contemporânea é o anseio por consumir lampejos da intimidade alheia. Em meio ao sucesso dos reality-shows e das redes sociais, o espetáculo da realidade faz sucesso: tudo vende mais se for real, mesmo que se trate de versões performáticas de uma realidade qualquer (Sibilia, 2016, p. 247, grifos da autora).

Conforme a autora menciona, a busca pelo verdadeiro e autêntico é algo bastante perceptível na contemporaneidade. Mediada pelas mídias digitais, essa busca pelo real pode ser compreendida como uma tentativa de se chegar à essência das coisas, como se o público estivesse interessado em consumir o objeto como ele realmente é, sem efeitos ou maquiagens que encobrissem a verdade imanente. Entretanto, tal verdade esbarra nas condições em que o objeto se apresenta diante de seu público, geralmente de forma fragmentada, instantânea ou instável, longe da plenitude que tanto se almeja. Nesse caso, a autenticidade aparente dos objetos pode ser entendida justamente como a maquiagem para encobrir as instabilidades que estão por trás da exposição. Essa aparência dos objetos, conforme Paula Sibilía bem observa, tem o efeito de despertar a curiosidade de um público que deseja conhecer a intimidade de outras pessoas. Uma consequência bastante nítida desse fenômeno é o sucesso das redes sociais e dos *reality shows*, que se tornaram produtos vendáveis justamente por oferecer ao consumidor intimidades instantâneas, cercadas pelo mito da autenticidade.

A busca pela autenticidade que estamos discutindo pode gerar a ilusão de uma recusa do ficcional, pois a imaginação não seria desejável por uma sociedade que está à procura de uma suposta essência das coisas. Entretanto, o movimento que se debate pela crítica, especialmente Sibilía, é de que a tal realidade perseguida pela pós-modernidade é uma tentativa de ficcionalizar o real. Nesse sentido, a hibridização das narrativas pós-modernas novamente perpassa pelo limiar em que o ficcional e o real coexistem e se amalgamam. Sibilía coloca da seguinte maneira essa questão:

[...] se o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidades, lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contrassenso: uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções. Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. É isso que se procura fazer ao performar a própria intimidade nas telas cada vez mais onipresentes e interconectadas (Sibilía, 2016, p. 249, grifo da autora).

Nesse caso, há uma tendência para que a vida íntima seja potencializada pelas ferramentas midiáticas com o intuito de se transformar o real em espetáculo. Sibilía lança mão do neologismo *extimidade*, utilizado pelo psicanalista Serge Tisseron para se referir ao comportamento dos participantes de *reality shows* em que a intimidade se exterioriza (Figueiredo, 2020), para se referir justamente à vida íntima que se volta para fora. Partindo da ideia de que a contemporaneidade vai na contramão do realismo clássico, Sibilía nos ajuda a

pensar em mecanismos que promovam a chamada *extimidade*, como as questões da performance e da espetacularização já bastante mencionadas. Complementando seu raciocínio, a autora diz que:

O mais curioso é que, junto com essa volatilização do real, a ficção também acaba perdendo a sua antiga preeminência. Agora, dando outra inesperada volta nesse parafuso tão espiralado, a realidade começa a impor suas exigências: para ser percebida como plenamente real, ela deverá ser intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos e performáticos (Sibilia, 2016, p. 251).

Não deixa de ser interessante notar como há uma necessidade de intensificação da realidade. Em uma era tão instável como a pós-modernidade, a busca por uma plenitude é bastante concorrida, e nesse sentido uma solução que se coloca é justamente essa tentativa de ficcionalização do real, quem sabe na procura por maiores significâncias para a vida contemporânea, tão fragmentada e carente de sentidos. Desse modo, cabe refletirmos como o sujeito pós-moderno se expõe e se manifesta a partir de sua própria performance.

A partir da ideia de que a intimidade pode ser exposta diante de um público sedento por consumir fragmentos de privacidade, a performance do sujeito, ao exhibir sua intimidade, pode ser melhor compreendida levando em consideração a ficcionalização da própria vida. Nesse sentido, exhibir pequenos fragmentos de uma vida é equivalente a encenar esses fragmentos para quem está de fato interessado em conhecê-los. Aqui incide o conceito de performance, compreendido como uma encenação da vida real. Em relação a essa encenação, Diana Klinger afirma que:

[...] o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a auto-ficção como uma forma de *performance* (Klinger, 2006, p. 56, grifos da autora).

Diana Klinger compreende que há uma dramatização do sujeito autoficcional, no sentido de construir um personagem a partir de si próprio. Nesse caso, podemos compreender que o espaço da autoficção é propício para o desenvolvimento de narrativas ficcionais tendo por referência o real, em um jogo de recriação da matéria da vida em direção à superação da própria vida, ou melhor, na reconstrução de um novo sujeito que se expõe e se encontra

consigo mesmo na escrita autoficcional. A performance que se desenrola nesse processo de reconstrução incide justamente nesse movimento de duplicação do sujeito e colabora para que haja um efeito de ficcionalização do real, algo que está no cerne e nos propósitos da autoficção.

Ao mesmo tempo em que ocorre a performance do sujeito da escrita autoficcional, outro fenômeno bastante recorrente também acontece, que é a espetacularização do sujeito. Esse fenômeno da espetacularização já é bastante discutido desde Debord (2003) e está bastante relacionado com a midiática das imagens e signos da contemporaneidade. Diana Klinger entende que:

O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade (Klinger, 2006, p. 19).

O ponto que a autora menciona, sobre a lógica da celebridade, é bastante perceptível na contemporaneidade quando os escritores se tornaram grandes estrelas midiáticas, estampando seus rostos em diversas publicações, marcando presenças em feiras de livros e palestras. Com isso, esses escritores celebridades desenvolvem uma aura sobre suas imagens que faz com que a figura do escritor seja tão, ou mais, espetacular que suas obras. Em relação a essa questão, Paula Sibilia diz:

Em todo o mundo, os eventos desse tipo estão se tornando festivais midiáticos e mercadológicos voltados para a própria exibição, nos quais as obras literárias – especialmente as de ficção – podem não ser as principais estrelas do grande negócio, enquanto certos autores se convertem em produtos bem mais disputados que seus próprios livros (Sibilia, 2016, p. 285).

Nesse sentido, além de promover uma ficcionalização da vida, o fenômeno da escrita autoficcional, na verdade qualquer escrita contemporânea, pode gerar uma espetacularização do sujeito que escreve, na medida em que os autores se colocam no centro de sua própria escrita e podem se tornar celebridades em seus meios. A autora Anna Faedrich (2022) concorda que essa escrita pode ser uma forma de autoelogio, em que o autor se fabula com o intuito de se autopromover, em uma postura que tende ao imediatismo e ao comercial. Essa espetacularização pode deslocar a compreensão da obra ficcional, bem como os debates e significâncias atribuídas à escrita de si, para um viés meramente biográfico, em que o ficcional perde espaço para o real e a já aludida busca pela autenticidade. Além do mais, a

espetacularização traz consigo os questionamentos que envolvem a relação da obra de arte com o mercado. A apropriação pelo mercado editorial da fama e do estrelato dos autores celebridades coloca em discussão os limiares entre o ficcional e o real. Nesse caso, Paula Sibilia afirma que:

Ao mesmo tempo em que se convertem em personagens, esses artistas transformam-se em mercadorias. Entretanto, nesse movimento que os espetaculariza e os ficcionaliza, paradoxalmente, eles também parecem se tornar mais reais. Porque ao se converterem em personagens, o brilho da tela os contagia e então se realizam de outra forma: ganham uma rara consistência, que provém dessa irrealdade hiper-real da legitimação audiovisual ou midiática. Passam a habitar o imaginário espetacular e, com isso, viram curiosamente mais reais do que a realidade. Dessa forma eles se tornam marcas registradas, espécie de grifes ou mercadorias subjetivas que performam nas telas e suscitam processos de identificação nos sedentos espectadores. Transmutam naquilo que se deu em chamar celebridades, portanto: pura personalidade visível em exposição e à venda nos mostruários da mídia (Sibilia, 2016, p. 299-300).

Nesse caso, o paradoxo da pós-modernidade se torna mais evidente, pois ao mesmo tempo em que ocorre uma procura e inflamam-se desejos insaciáveis pelo realismo, ponto em que a intimidade do autor emerge e sua consequente espetacularização pode ocorrer, o ficcional também se torna bem visível, no sentido de performar intimidades a partir da escrita de um texto literário.

Entretanto, dentro dessa perspectiva da escrita imersa em um contexto de exposição da intimidade e espetacularização do sujeito, as obras autoficcionais só poderão ser lidas dessa maneira obviamente se levarmos em consideração a referencialidade da escrita. Não se trata aqui de dizer que Lísias ou Noll expuseram suas intimidades em suas narrativas, pois o leitor que desconhece a vida íntima desses autores não saberia como julgar se são fatos todas as situações vivenciadas naquelas narrativas, mesmo que alguma situação pudesse ser assim inferida. Como há a possibilidade de leituras estritamente ficcionais dessas duas narrativas, não caberia julgá-las como espetacularizadas ou como meras exposições de intimidade dentro dessa perspectiva ficcional, pois não é função da ficção criar julgamentos daquilo que é próprio ou não para a exposição na narrativa ou que por ventura seja um espetáculo em potencial para os leitores, mas sim o contrário, a literatura deve estar aberta para lidar com aquilo que a linguagem do cotidiano não dá conta de abordar ou evita falar. Nesse caso, situações que possam ser interpretadas como exposições de intimidade ou meramente espetacularização dos sujeitos, para a ficção são matérias a ser trabalhadas criativamente como qualquer outra.

Diante disso, compreender esses fenômenos da espetacularização e da exposição da intimidade diz muito mais sobre a realidade e o período em que vivemos, bem como sobre a postura subjetiva adotada para esse fim. No entanto, uma vez que já está inserida dentro desse contexto, a literatura contemporânea pode perfeitamente extrair a matéria necessária para a elaboração de bons textos ficcionais que abordam essas questões sem que se torne uma literatura meramente midiática. Nesse caso, as possíveis exposições de intimidade que possam assim ser compreendidas dentro da leitura dos textos de Lísias e Noll são matérias criativas que os autores desenvolveram a partir de questões que podem ser puramente ficcionais ou não, dependendo do conhecimento que se tem sobre a intimidade dos autores.

No caso de Lísias, é possível compreendermos como a sua inserção nesse contexto midiático favoreceu seu trabalho artístico, uma vez que o próprio escritor é bastante atuante nas mídias sociais, transformando esses espaços em prolongamento de seus livros (Silva, 2016). Nesse caso, Lísias consegue driblar as imposições mercadológicas para criar uma obra ao mesmo tempo espetacularizada e crítica (Silva, 2019). Conforme o trabalho de Silva (2019) menciona, a questão da espetacularização e a própria autoficção em Lísias se aprofundam bem mais a partir da narrativa *Divórcio*, publicada em 2013, posteriormente a *O céu dos suicidas*. Nesse caso, algumas questões que ainda não se mostravam claras no livro que estamos analisando nesta pesquisa, como a própria espetacularização e exposição da intimidade, se tornaram mais evidentes em produções posteriores do autor.

Analisando a partir de uma determinada chave de leitura, *Lorde* também pode ser compreendido como uma espetacularização daquele personagem escritor. No caso, o protagonista dessa narrativa passa seu tempo na capital inglesa desfilando pelas ruas da cidade e sendo mantido pelas pessoas que o trouxeram até ali. Pode-se compreender essas condições como uma espécie de fetichização do escritor, uma vez que ele é alvo de um certo culto pelas instituições de ensino que o convida. Nesse caso específico, o substantivo *lorde* ganha mais força, pois o escritor pode ser considerado nobre naquelas circunstâncias. No entanto, essa é apenas uma leitura possível da obra de Noll e que está calcada no plano da ficção. Não vem ao caso dizer que Noll foi tratado como um *lorde* ou algo parecido em sua estada em Londres ou qualquer outro lugar, mas sim que o autor foi capaz de criar condições de trabalhar artisticamente essas questões da exposição da intimidade e do fetiche ao escritor em sua obra ficcional.

Com isso, o que defendemos é que essas questões sobre a espetacularização e exposição da intimidade aplicam-se às posturas dos sujeitos que se expõem nas diversas mídias sociais e transformam essas exposições em um produto que pode gerar espetáculos e

transformá-los em celebridades. No plano da ficção, essa discussão só faz algum sentido se estivermos buscando alguma compreensão sobre os modos como os escritores transformam essas questões em conteúdos artisticamente trabalhados em seus textos ficcionais.

Obviamente também existe a possibilidade de dramatização da própria vida em que personagem e autor se constroem mutuamente, conforme Diana Klinger mencionou. Mas isso não exclui o fato de que, do ponto de vista estritamente ficcional, as eventuais exposições de intimidade ou espetacularizações podem ser lidas como tendências de escrita que buscam retratar essas práticas tão comuns desse período pós-moderno, explorando essas questões textualmente a partir de uma narrativa autoficcional. Além do mais, a escrita de si nesse caso também pode ser compreendida como uma forma de busca por uma identidade ou um sentido para vida, como salientado por Anna Faedrich (2022). Nesse caso, o vazio existencial experienciado pelos personagens, ou a necessidade de compartilhar as angústias vivenciadas, são questões que são expostas no texto como uma forma de expressão da subjetividade, como se no ato da escrita os pensamentos e sentimentos vivenciados pudessem ser melhor organizados. Desse modo, a exposição da intimidade teria uma função bem mais identitária do que midiática.

3.4 Os conceitos sobre verdades na pós-modernidade

O debate sobre o conceito de verdade tem inúmeras contribuições vindas das mais diversas áreas do saber, acumulando um imenso arsenal teórico que vai desde a filosofia antiga até as teorias da filosofia da ciência. Apesar de variáveis, os argumentos apresentados por todos os teóricos sobre a verdade perpassam o escopo da universalidade do conceito, bem como a busca de uma unicidade em relação à verdade. Entretanto, na contemporaneidade, o conceito sobre a verdade está pulverizado pela própria fragmentação do pensamento pós-moderno. Desse modo, o debate atual concorre para a compreensão dos conceitos sobre as verdades, no plural, tendo em vista a multiplicidade de conceitos individualizados que a verdade assume (Bauman, 1998). Nesse caso, a pós-modernidade, mais do que qualquer outro período da humanidade, foi capaz de personalizar e tornar subjetivo esse conceito até então visto como universal.

Em relação a essa pluralização do conceito sobre a verdade, o sociólogo Zygmunt Bauman reconhece que o debate acerca da verdade na atualidade se deslocou da busca pela universalização do conceito para a necessidade de uma nova conceitualização que inclua a pluralidade:

Pode-se dizer que os filósofos hoje lutam - paradoxalmente, se se pensa a respeito - não tanto acerca da única e verdadeira (única *porque* verdadeira) teoria da verdade, mas acerca da verdadeira, e por conseguinte única, teoria das *verdades* (no plural) (Bauman, 1998, p. 147, grifos do autor).

Bauman complementa seu argumento dizendo que a tendência hoje deixa de ser a unicidade do conceito e passa a ser sua conversão para diferentes culturas:

A tarefa da razão filosófica parece estar se deslocando de legislar acerca do modo correto de separar a verdade da inverdade para legislar acerca do modo correto de traduzir entre línguas distintas, cada uma gerando e sustentando suas próprias verdades (Bauman, 1998, p. 148).

Essa tendência de uma pluralidade de conceitos sobre a verdade está em consonância com a visão pós-moderna. A fragmentação tão comentada do sujeito pós-moderno, aliada a suas práticas consumistas, torna impossível alcançar o ideal de universalização da verdade, uma vez que toda a mediação sobre o mundo e a realidade passa pela linguagem e pela singularização do olhar de cada cultura ou cada indivíduo. Nesse caso, qualquer informação, ou boato, que consiga explicar a realidade para o sujeito deslocado pós-moderno será recebida como a sua verdade personalizada. Para tanto, basta fazer sentido para um indivíduo, mesmo que não o faça para outro. Conceitos atuais como *fake news* e pós-verdade, na realidade, dizem respeito a essa tendência de subjetivação da verdade, e são, dessa maneira, reflexos pós-modernos.

No entanto, mesmo que haja um movimento de inclusão por parte da teoria, o embate entre diversas verdades subjetivas é capaz de gerar desavenças. Para Bauman, as desavenças são justamente uma das funções do conceito de verdade. Ao citar outras funções do conceito de verdade, como o endosso e a função admonitória, o sociólogo acrescenta que a função que ele chama de controvérsia sustenta todas as demais:

A noção de verdade pertence à retórica do poder. Ela não tem sentido a não ser no contexto da oposição - adquire personalidade própria somente na situação de desacordo, quando diferentes pessoas se apegam a diferentes opiniões, e quando se toma o objeto da disputa de *quem está certo e quem está errado* - e quando, por determinadas razões, é importante para alguns ou todos os adversários demonstrar ou insinuar que é *o outro lado* que está errado. Sempre que a veracidade de uma crença é asseverada é porque a aceitação dessa crença é contestada, ou se prevê que seja contestável. A disputa acerca da veracidade ou falsidade de determinadas crenças é sempre simultaneamente o debate acerca do direito de alguns de *falar com a autoridade* que alguns outros deveriam *obedecer*; a disputa é acerca do

estabelecimento ou reafirmação das relações de superioridade e inferioridade, de dominação e submissão, entre os detentores de crenças (Bauman, 1998, p. 143, grifos do autor).

Essas afirmações de Bauman lançam luz à discussão sobre o conceito de verdade na medida em que compreende o papel exercido pela figura da autoridade. Mesmo que haja uma tentativa de conciliação e elaboração de um conceito universal de verdade, tal proposta seria realizada a partir dos lugares ocupados por um determinado grupo social, algo que por si só já exclui diversos outros grupos. Há um jogo de poder em que uma autoridade baseada em suas próprias metodologias determina o que de fato é verdadeiro ou não, relegando a falsidade àquilo que se opõe aos seus argumentos. Nesse caso, bem mais do que a simples compreensão da pluralidade sobre o conceito, ou sua possível universalização, entender as relações de poder por trás do debate sobre a verdade é essencial para o entendimento da questão.

3.5 A ficção pós-moderna

A ficção produzida no período pós-moderno reflete muitas características desses tempos. Ao mesmo tempo em que dialoga com as culturas de massa e midiática, a ficção pós-moderna possui consciência sobre si, desempenhando um papel autorreflexivo importantíssimo para a formação artística (Santos, 1998). Levando em consideração esse aspecto autorreflexivo, a própria autoficção traz consigo a aventura inicial de Doubrovsky em relação às possibilidades de escritas ambíguas referenciais e ficcionais, além de se prestar à leitura crítica da realidade, mesmo que ficcionalizada. Além do mais, boa parte da arte pop que se desenvolveu a partir da década de 1960 ilustra bem a absorção dos signos da cultura popular traduzidos para a linguagem artística sem a perda de qualidade estética, conforme explicita Jair Ferreira dos Santos (1998). No entanto, a simples aproximação a temáticas que possam ser consideradas frívolas ou inexpressivas, no sentido de abordarem questões meramente individuais ou narcisistas, longe das grandes aspirações da tradição, pode tornar a arte contemporânea mais uma das extensões da pós-modernidade.

Ao associar o modernismo do início do século XX à sociedade industrial e, por extensão, o pós-modernismo à sociedade pós-industrial, Santos (1998) traça algumas comparações entre as maneiras distintas como cada uma dessas manifestações artísticas trabalham o objeto artístico. Em relação a arte modernista, Santos diz:

O modernismo é a Crise da Representação realista do mundo e do sujeito na

arte. A estética tradicional fracassa ao captar um mundo cada vez mais confuso e um indivíduo cada vez mais fragmentado. Novas linguagens deveriam surgir para que um sujeito caótico pudesse não representar, mas *interpretar* livremente a realidade, segundo sua visão particular. Para isso, a nova estética modernista cavou um fosso entre a arte e a realidade. A arte fica autônoma, liberta-se da representação das coisas (a fotografia já o fazia muito melhor), decretando o fim da figuração, usando a deformação, a fragmentação, a abstração, o grotesco, a assimetria, a incongruência (Santos, 1998, p. 33, grifos do autor).

Nessa citação, Santos aborda uma questão que foi mencionada por Diana Klinger (2006). A autora diz sobre a condição de uma suposta “morte do autor” no início do século XX ao se referir à postura adotada por filósofos como Foucault e Barthes ao abordarem a descentralização do sujeito da escrita. Pois isso fica um pouco mais evidente quando Santos fala sobre a autonomia da arte modernista, liberta da necessidade de se representar. Nesse caso, a arte modernista, além de se livrar das amarras do sujeito que escreve, está mais interessada pela experimentação artística em si e pela ruptura de antigos valores do que pela representação da realidade. No entanto, com uma proposta artística inversa nesse sentido, a arte pós-moderna preocupa-se com uma certa representação. Como foi debatido por Klinger (2006), a figura autoral ganha forças enquanto protagonista de suas escritas, e além do mais, de acordo com tudo que estamos debatendo até aqui, a pós-modernidade incutiu a necessidade de busca pelo real, pela autenticação da experiência. Nesse caso, a arte pós-moderna está bem mais interessada na representação da realidade, mesmo que ficcionalizada e saturada pelos signos da contemporaneidade. Vejamos como Santos compreende a arte pós-moderna:

Foi contra o subjetivismo e o hermetismo modernos que surgiu a arte Pop, primeira bomba pós-moderna. Convertida em *antiarte*, a arte abandona os museus, as galerias, os teatros. É lançada nas ruas com outra linguagem, assimilável pelo público: os signos e objetos de massa. Dando valor artístico à banalidade cotidiana – anúncios, heróis de gibi, rótulos, sabonetes, fotos, stars de cinema, hambúrguers, a pintura/escultura Pop buscou fusão da arte com a vida aterrando o fosso aberto pelos modernistas. A antiarte pós-moderna não quer representar (realismo), nem interpretar (modernismo), mas *apresentar* a vida diretamente em seus objetos (Santos, 1998, p. 36-37, grifos do autor).

Não deixa de ser interessante compreender como a arte pós-moderna tenta criar uma fusão entre a arte e a vida. Conforme foi citado por Santos, essa fusão passa pela ruptura da proposta modernista sobre a autonomia da arte e seu distanciamento da representação da realidade. Nesse caso, a arte pós-moderna sente a necessidade de transformar a matéria da vida em arte, ou indo além, fundir as partes, arte e vida, em uma linguagem que dialoga com o

presente e seja assimilável pelo público. Isso se aproxima da tendência pós-moderna de fragmentar e saturar a realidade a partir de informações imediatas e sensacionais, realizada muito bem pelas comunicações de massa e midiática, bem como do estatuto da autoficção, ao mesclar situações factuais e ficcionais em um mesmo espaço.

No entanto, não são apenas rupturas que a arte pós-moderna propõe em relação à modernidade. As intensificações das conquistas modernistas também são observáveis. Isso fica mais claro quando Santos cita a necessidade modernista de criar uma nova linguagem que abarcasse as fragmentações, assimetrias e incongruências daquela sociedade. Nesse caso, a arte pós-moderna intensifica essa proposta, mas dando-lhe um caráter popular, trazendo para a pauta do dia a dia aquilo que antes pudesse ser considerado algo antiartístico. Dessa maneira, o grotesco também se torna matéria artística fundida com a vida e ganha uma conotação mais cotidiana ou banal.

Nesse mesmo viés, a literatura produzida na pós-modernidade carrega consigo o burlesco, o cotidiano, as incongruências e demais banalidades da vida a partir da mesma proposta de fusão. Desse modo, da mesma forma como há rupturas com a literatura produzida no modernismo, há também algumas intensificações das conquistas da modernidade. Sobre a literatura, Santos diz:

Em literatura, particularmente na ficção, o pós-modernismo prolonga a liberdade de experimentação e invenção modernista, mas com diferenças importantes. Enquanto o modernismo lutava pelo máximo de forma e originalidade, os pós-modernistas querem a destruição da forma romance, como no *nouveau roman* francês, ou então querem o pastiche, a paródia, o uso de formas gastas (romance histórico) e de massa (romance policial, ficção científica), como na *metaficção* americana. Num e noutro caso, entretanto, está fora de cogitações a representação realista da realidade, o ilusionismo. Na literatura pós-moderna não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre (Santos, 1998, p. 39, grifos do autor).

Conforme o autor cita, na literatura pós-moderna o plano não é representar a realidade tal qual é, mas criar um jogo de possibilidades sobre o real, testar seus limites, bem como os limites da própria literatura. Isso está de acordo com a própria gênese da autoficção, quando Doubrovsky testa o pacto autobiográfico e cria ambiguidades entre o real e o ficcional. Nesse sentido, a ironia e alegria citadas por Santos constroem um novo sentido para o texto literário, tendo em vista que, ao mesmo tempo, rompem com a autonomia do texto modernista e com o realismo do século XIX mas também experimentam uma linguagem próxima ao popular,

fundindo arte e vida em um espaço só sob os não-limites da ficção e da verdade.

3.5.1 A ficção pós-moderna na obra *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias

A partir dessas considerações acerca das rupturas e intensificações da literatura pós-moderna, a narrativa de Lísias pode ser compreendida dentro desse contexto da ficção pós-moderna na medida em que se apropria das condições contemporâneas da escrita autoficcional. Nesse sentido, em *O céu dos suicidas* encontramos, por exemplo, elementos que fazem parte da cultura popular, como os diversos itens que Ricardo colecionava, os selos, tampinhas de garrafas etc. Esses elementos aproximam a narrativa autoficcional de Lísias de um caráter popular ao explorar uma linguagem assimilável pelo público, bem como a própria utilização de signos bastante identificáveis em nossa era. Além disso, a utilização de forma naturalizada de termos chulos e palavrões ao longo da narrativa também aproxima a obra de uma condição pós-moderna justamente por tratar de maneira orgânica essa linguagem.

Nesse mesmo sentido, situações constrangedoras que anteriormente poderiam ser consideradas uma espécie de antiarte, na narrativa de Lísias ganham contornos de normalidade. Nesse caso, podemos citar a passagem em que o personagem, por medo, suja suas calças após uma tentativa de homicídio no Líbano, ou mesmo todas as vezes em que Ricardo explode e insulta as pessoas. De maneira alguma essas situações citadas podem ser consideradas anormais ou indesejáveis pela literatura, muito pelo contrário, a ficção tem o dever de se abrir para tudo aquilo que é matéria da vida. Entretanto, comparativamente à ficção pré-modernista, não deixa de ser uma postura transgressora e de ruptura adotada pela narrativa autoficcional se apropriar dessas situações e trabalhá-las criativamente na trama do texto. Nesse sentido, a narrativa de Lísias consegue trabalhar essas questões de maneira a torná-las naturais.

Outras questões pós-modernas que podem ser encontradas na narrativa dizem respeito à utilização de acontecimentos históricos bem identificáveis, como nas referências que Ricardo faz aos contextos econômicos de superinflação que o país passava durante a sua juventude, bem como certa postura satírica ou debochante na construção do personagem. Evidentemente, essa postura de deboche só pode ser compreendida no ato da leitura ao analisarmos a figura de Ricardo em seus ataques gratuitos a quem lhe causa qualquer insatisfação, pois isso não deixa de causar um certo efeito de humor para aquele que lê o texto.

Finalizando as características pós-modernas presentes em *O céu dos suicidas*, vale

ressaltar uma certa necessidade de autenticação das experiências vividas pelo personagem do livro ao narrar sem pudores tudo aquilo que lhe diz respeito. Nesse caso, estamos dizendo que Ricardo deseja que suas experiências sejam realisticamente abordadas na narrativa e que, além disso, ganhem um caráter de que a própria matéria da vida se transformou em arte. Situações já mencionadas, como a tentativa de homicídio no Líbano e a conseqüente fuga do personagem, trazem consigo esse desejo de que os acontecimentos vivenciados sejam autenticados no plano da leitura e, dessa maneira, extrapolem a narração para se tornar mais real do que a própria realidade.

3.5.2 A ficção pós-moderna na obra *Lorde*, de João Gilberto Noll

No caso de *Lorde*, podemos perceber traços de uma arte pós-moderna tanto na construção do personagem quanto na linguagem. Há vários momentos na narrativa em que o personagem se apropria de maneira natural de uma linguagem que está mais voltada para um registro vulgar ou coloquial. Isso ocorre, principalmente, em situações de erotismo ou de necessidades básicas, como em momentos em que o personagem sente vontade de urinar ou defecar. Longe de uma postura moralista ou pudorada, a arte pós-moderna consegue naturalizar essas situações tão humanas e retratá-las na ficção de maneira plena. Com isso, estamos ressaltando que a ficção na pós-modernidade não cria empecilhos para que situações tão naturais sejam de fato tratadas como naturais. Tendo em vista a condição pós-moderna para que o sujeito dê um tom de autenticidade aos fatos narrados, mesmo que essa autenticidade seja por ventura taxada como vulgar ou coloquial por algum leitor, em nenhuma hipótese é dever da arte rechaçar essa condição ou julgá-la de acordo com uma postura moralizante. A leitura de *Lorde* permite compreender que a ficção ali presente consegue lidar tranquilamente com essa naturalização das necessidades do sujeito, e que os possíveis coloquialismos são frutos da natureza do próprio sujeito.

Entretanto, cabe ressaltar, a modo de comparação, que essa coloquialidade presente em *Lorde* se difere daquela utilizada em *O céu dos suicidas*. Nessa, há uma carga bem maior de agressividade e difamação, enquanto que naquela trata-se de uma simples condição na qual o personagem se expressa diante das situações, mas ambas as formas não deixam de ser um recurso bastante característico da pós-modernidade, sugerindo uma apropriação dos signos tão difundidos e naturalizados pelo sujeito pós-moderno.

Nesse mesmo sentido, em *Lorde* há várias alusões e citações a espaços públicos da cidade de Londres. Apesar das alusões a esses espaços não se concretizarem como partes

essenciais da narrativa, no sentido de tornar os objetos citados algo significativo sobre os quais a narrativa se desenvolve, o fato de que eles estão lá constituindo ao menos um pano de fundo da narrativa já dá um sentido de que os signos da vida urbana contemporânea de Londres se tornaram matérias da ficção. Nesse caso, podemos entender a alusão ao cenário urbano da capital inglesa como um signo pós-moderno na medida em que promove uma certa ambientação soturna para a narrativa, uma vez que a trama se desenrola no inverno londrino, marcado por noites longas ou tempo nublado, bem como demonstra outras condições tão contemporâneas, como o fenômeno da imigração e a conseqüente massificação dos meios culturais. Em relação a esse fenômeno da imigração, é curioso notar como em toda a narrativa o personagem se refere a várias pessoas com as quais ele cruza de acordo com suas origens, no caso podemos citar o vietnamita dono do restaurante, a malaia do salão de beleza, ou o chileno que trabalha carregando pessoas em um carro. Nesse caso, podemos compreender como a cidade de Londres adquire um caráter global e o quanto essa caracterização está inserida em um contexto pós-moderno de deslocamento de pessoas e rearranjo global.

Para finalizar essas análises das características pós-modernas inclusas na narrativa de Noll, podemos citar que algumas outras características que são associadas à arte pós-moderna, como um certo senso de humor, ou paródias e pastiches, em *Lorde* elas não se fazem presentes. Como já mencionado, trata-se de uma narrativa densa e obscura de um personagem envolto em pensamentos e deslocamentos subjetivos. Bem distante de um clima que produza alguns efeitos de humor, no caso de *O céu dos suicidas*, apesar de compreendermos a dor do personagem, inevitavelmente há momentos em que o riso se faz presente diante da postura explosiva do protagonista, em *Lorde* não há margens para isso. A angústia do personagem parece ser bem maior, e talvez pela ambientação da narrativa ser em uma Londres soturna, o clima é bem mais pesado. Nesse sentido, a narrativa de Noll já cria alguns pontos de afastamento dessa tendência um pouco mais irreverente da arte pós-moderna. Isso por si só não é um desmérito da narrativa, mas sim o contrário, é uma postura de avivamento da ficção no sentido de se sentir livre para transitar por vários outros meios de expressão.

3.6 A literatura e os conceitos de verdade e ficção

A partir dessas considerações sobre a arte pós-moderna, podemos entender que a literatura e a arte pós-moderna relacionam-se de uma forma mais permissiva em relação ao debate sobre o conceito de verdade. Sem a necessidade de ditar regras rígidas, na realidade criando um ambiente de possibilidades, a arte produzida na pós-modernidade se coloca como

um refúgio da verdade interior ao ordenar os fragmentos e os absurdos da realidade. Em relação a essa capacidade de exílio da verdade na arte, Bauman diz:

No mundo moderno, a ficção do romance desnudava a absurda contingência oculta sob a aparência de realidade ordenada. No mundo pós-moderno, ela enfileira unidas cadeias coesas e coerentes, "sensatas", a partir do informe acúmulo de acontecimentos dispersos. Os *status* da ficção e do "mundo real" foram, no universo pós-moderno, invertidos. Quanto mais o "mundo real" adquire os atributos relegados pela modernidade ao âmbito da arte, mais a ficção artística se converte no refúgio - ou será, antes, na fábrica? - da verdade. Mas - que seja enfatizado com toda a veemência possível - a verdade admitida de seu exílio tem, além do nome, pouca semelhança com aquela que se obrigou a emigrar. Essa verdade não tem função de endosso e pouca utilidade para o debate - e, além do mais, está ciente de suas limitações e nem um pouco preocupada. As verdades da arte nascem num grupo de outras verdades e, desde o princípio, acostumam-se a apreciar tal grupo. Não encaram a presença de outros sentidos/interpretações como uma afronta, um desafio, uma ameaça ao próprio sentido. Alegam-se em contribuir para a sua profusão (Bauman, 1998, p. 157, grifos do autor).

A partir dessa citação, fica mais claro compreender que a ficção tem a capacidade de criar um universo próprio, coeso e coerente, que confere sentido à realidade talvez de maneira mais eficiente do que a própria realidade. Conforme citado por Bauman, a ficção tem consciência de suas limitações, no entanto isso não se trata de uma deficiência, ao contrário, é justamente a autorreflexão necessária para a formação crítica. Nesse sentido, a ficção desenvolvida na pós-modernidade tem as ferramentas necessárias para a formação subjetiva e crítica, conferindo sentidos à realidade a partir de sua linguagem esteticamente trabalhada.

Bauman termina sua reflexão reafirmando o compromisso da ficção com a atribuição de sentidos à realidade:

[...] é destino das artes opor-se à realidade e, por meio dessa oposição, compensar a vida do que lhe foi despojado pela realidade e, assim, indiretamente, tornar a realidade suportável, protegendo-a contra as conseqüências de sua cegueira auto-infligida. Mas agora o significado da oposição mudou, as frentes de batalha foram retraçadas. Resta agora, à obra de ficção, desvendar essa variedade particularmente pós-moderna de ocultamento, colocar em exibição o que a realidade tenta socialmente, e com afínco, esconder - esses mecanismos que tiram da agenda a separação entre verdade e falsidade, tornam a busca de sentido irrelevante, improdutiva e dia a dia menos atraente. Num mundo permeado de ironia, é a vez de a arte se tornar séria, defender essa seriedade que o mundo socialmente produzido transformou em quase ridículo. Depois de desmascarar as solenes e melífluas simulações dos modernos legisladores da verdade, a ficção artística, essa grande escola da imaginação, empatia e experimentação, pode então prestar serviço inestimável aos solitários, freqüentemente confusos e aturcidos intérpretes pós-modernos do significado e do sentido. Banidas da realidade,

as verdades só podem esperar encontrar sua "segunda morada," exilada na morada da arte (Bauman, 1998, p. 158-159, grifos do autor).

No entanto, é necessário estarmos atentos para o fato de que a verdade que está contida na ficção não se mostra de maneira explícita aos leitores, mas sim o contrário, a verdade coloca-se implicitamente dentro do texto literário e depende do leitor para que se revele. Nesse sentido, a boa ficção é aquela que deixa lacunas que são necessariamente preenchidas pela leitura, reconstituindo-se dessa maneira a verdade implícita.

Silviano Santiago compreende esse jogo entre a verdade implícita no texto e a falsidade que compõe a escrita ficcional da seguinte maneira:

Toda narrativa ficcional em que a verdade poética está transparente – aquilo que se chama de romance de tese – é um saco. A verdade ficcional é algo de palpitante, pulsante, que requer sismógrafos, estetoscópios, e todos os muitos aparelhos científicos ou cirúrgicos que levam o leitor a detectar tudo o que vibra, pulsa e trepida no quadro da aparente tranquilidade da narrativa literária, ou seja, no mal contado pela linguagem. Nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma superficial de toda grande narrativa ficcional que é, por definição e no seu abismo, mal contada (Santiago, 2008, p. 178).

Nesse caso, a verdade contida na ficção é algo que se esconde nas entrelinhas do texto, longe da transparência imediata da escrita. Conforme defende Santiago, é necessário ir além da mera superficialidade do texto em busca da verdade ficcional, e isso demanda do leitor a mobilização de todo o seu aparato de leitura em busca das nuances que se escondem por trás de uma simples decodificação de signos. Assim sendo, a boa literatura é aquela que deixa espaços para o trabalho realizado pelo leitor de organizar o aparente caos deixado pelo texto mal escrito pelo autor, conforme Santiago afirma.

Nesse ponto, vale mencionar a distinção que esse autor realiza entre aquilo que ele considera como histórias bem contadas e histórias mal contadas. Para Santiago, histórias mal contadas são justamente aquelas histórias compostas por lacunas e vazios que exigem do leitor a tarefa de endireitá-las, transformando-as, nesse sentido, em histórias bem contadas. Não deixa de ser fortuito compreender a contradição presente nessa distinção, pois são justamente as histórias mal contadas que têm a capacidade de mobilizar o leitor na busca pela verdade implícita, e somente assim, na condição de histórias mal contadas, que elas adquirem seu valor literário. Naturalmente, Santiago parte da noção de que o narrador é um mentiroso e se vale da ficção, uma forma de criar mentiras, para expressar suas verdades. O autor coloca essas questões da seguinte forma:

As histórias – todas elas, eu diria num acesso de generalização – são mal contadas porque o narrador, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando). A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor (Santiago, 2008, p. 177).

A noção sobre a mentira é essencial para a compreensão da obra de Santiago e igualmente pode ser aplicada no contexto de análise de qualquer texto ficcional. Mentir, nesse caso, diz respeito à condição de ficcionalizar as experiências de vida que são narradas no texto literário. Trata-se do processo de atribuir novos sentidos à experiência vivenciada, utilizando-se de uma linguagem reelaborada e ressignificada que visa criar o efeito artístico do texto literário. Nesse caso, indo muito além da noção pragmática de mentira como uma enganação deliberada por parte de um interlocutor, a mentira na narrativa literária tem como condição a possibilidade de criação de novos espaços dialógicos em que a verdade pode emergir, sempre levando em consideração as lacunas que a leitura precisa preencher para que o texto literário possa ganhar seu valor. Santiago coloca sua condição de autor que mente da seguinte forma:

A minha primeira pessoa começou a mentir por prudência e cautela e, como os mestres me incitavam a ser prudente e cauteloso, continuei a mentir descaradamente. E tanto menti, que já mentia sobre as mentiras que tinha inventado. E a tal ponto minto, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser, de dizer a verdade que me é própria, a própria verdade (Santiago, 2004, p. 29).

A partir dessa leitura de Santiago, podemos compreender que a ficção consegue traduzir em palavras todas as verdades que estão contidas em cada experiência de vida que é ficcionalizada, e cabe aos leitores a missão de captar e organizar essas verdades no ato da leitura, baseados em um processo dialógico. Assim sendo, a hibridização entre a matéria da vida e a escrita ficcional adquire o estatuto de portadora de uma verdade vivenciada a partir desse processo de falsificação ou ficcionalização do discurso autobiográfico.

Em relação ao fato de que a ficção pode ser um refúgio para a verdade, a leitura das obras de Lísias e Noll, conforme já mencionamos, pode indicar algumas possibilidades de trabalho criativo a partir de um dado biográfico ou fato. No entanto, como estamos lidando com narrativas autoficcionais, há sempre o viés da leitura meramente ficcional, e nesse caso

preferimos abordar essas obras a partir dessa postura ambígua e híbrida de escrita, sem que haja uma tendência a tomar como verdadeiros os supostos acontecimentos inseridos nas narrativas.

3.6.1 O conceito de verdade na obra *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias

Partindo desse pressuposto de que a verdade está implicitamente contida no texto ficcional, podemos analisar em que medida Lísias condensa as suas verdades a partir da sua narrativa. Indo além dos elementos factuais que possam ser encontrados na leitura do texto, algo que já foi explorado nesta pesquisa, podemos entender algumas chaves de leitura em que valores próprios ao personagem Ricardo emergem do texto e mostram como o personagem encontra suas verdades particulares, ou consegue resolver suas necessidades pessoais a partir de seu autoconhecimento.

Essas questões são mais fáceis de ser identificadas a partir dos traumas que são relatados ao longo da narrativa, como a perda do amigo André ou a desistência de todos os objetos que colecionava desde a infância. Esses traumas fazem de Ricardo um personagem preso às questões do passado, sempre com a sensação de que algo está incompleto. Essa sensação de incompletude assemelha-se com as fragilidades emocionais experimentadas pelo sujeito pós-moderno na medida em que o momento presente encontra-se estéril de sentidos. Nesse caso, a fuga e a busca de significados no passado tornam-se uma necessidade para preencher a vida com sensações que de alguma forma ainda restam na memória. Na narrativa, Ricardo manifesta o tempo todo essa falta de sentidos do momento presente a partir de uma frase que se repete como um mantra, “desde que comecei a sentir saudades de tudo”. Essa falta de sentidos para o presente pode estar relacionada com o imediatismo pós-moderno, em que o tempo é medido pelo consumo diário de informações. Tendo em vista que o mote da pós-modernidade é a sensação de deslocamento de si e do mundo, a frustração e a falta de paciência de Ricardo diante das complicações da vida parecem ser sintomas de um sujeito desconectado da convivência social.

No entanto, o maior trauma de Ricardo parece ser mesmo a morte do amigo André. Sentindo-se culpado pelo fato de haver despejado o amigo de casa algum tempo antes do suicídio, Ricardo passa os dias buscando explicações para a perda do amigo. A frustração de Ricardo é justamente não encontrar respostas positivas quando foram consultados diversos grupos religiosos, pois para esses grupos o suicídio não é algo bem recebido nos planos divinos. Essa frustração acentua a ansiedade e as crises do personagem já bastante debilitado

emocionalmente pelos momentos de insônia vivenciados. Mesmo sabendo que André sofria de distúrbios psicológicos, o que de certa maneira pode ter potencializado o desejo da morte, Ricardo pensava que era responsável pelo bem-estar do amigo. Uma das saídas para se sentir mais conformado pela morte de André foi reaver suas memórias, buscando os traços de humanidade e generosidade deixados pelo amigo:

O André sempre gostou das minhas coisas. Quando resolvi fazer pós-graduação sobre coleções, fugindo um pouco das modas historiográficas da época, ele defendeu minha opção. Do mesmo jeito, logo que meus primeiros textos saíram na imprensa, meu amigo não aceitou a crítica de vulgarização do trabalho intelectual que comecei a receber e explicou minha vontade de dialogar com um público maior. Ele adorava ir às minhas aulas. Quando meus minicursos se popularizaram, sempre pedia um resumo e fazia muito esforço para comparecer a pelo menos um encontro. Segundo as pessoas que limpavam o quarto onde a polícia achou o corpo, o André não colecionava nada. Vinha apenas me prestigiar (Lísias, 2012, p. 89).

Aqui ocorre algo interessante, pois, contrariamente a seu narcisismo, Ricardo é capaz de reconhecer os traços de humanidade de seu amigo, mesmo que tardiamente. Isso indica que alteridade e empatia são conceitos que podem ser experienciados por qualquer indivíduo, ou seja, a capacidade de compreender a dor dos outros, bem como a influência que os outros exercem sobre nós, pode ser desenvolvida e vivenciada mesmo em situações de fragmentações da subjetividade. Nesse caso, o texto autoficcional de Lísias faz emergir verdades particulares que são trabalhadas com o intuito de oferecer uma visão mais ampla sobre as relações humanas na pós-modernidade e como elas podem ser desenvolvidas no sentido de torná-las significativas. Isso fica evidente em outra passagem ao final do livro quando Ricardo, após um desentendimento com um psiquiatra e um embate corporal com os religiosos, termina ferido em um hospital, com crises de ansiedade e cansado de tanto buscar a resposta para o suicídio de André. Porém, aos cuidados de um médico que promovia um atendimento mais humanizado, Ricardo experiencia uma sensação de bem-estar e renovação. Naquele momento longe da ansiedade, renova os significados de sua vida, traça planos para o futuro e aceita a morte de André. Essa renovação de sentidos para vida só foi encontrada a partir da mediação do médico que o cuidava, ou seja, a partir de um contato humano e significativo, distante dos interesses particulares do psiquiatra e dos religiosos com quem havia travado conflito anteriormente.

Fica claro na leitura do texto como o personagem Ricardo está passando por um momento de instabilidade emocional que acarreta principalmente em sua personalidade explosiva e errática. Porém, essa instabilidade emocional gera todo o contexto necessário para

que o personagem encontre as soluções para os seus problemas a partir de seu processo de autoconhecimento.

Nesse caso, é possível compreender como a ficção consegue criar os processos necessários para que a verdade pessoal do personagem possa emergir e promover os benefícios essenciais para seu bem-estar. Não deixa de ser interessante pensar, a partir do ponto de vista do leitor, como esses processos experienciados pelo personagem podem encontrar algum eco na maneira como muitos leitores vivenciam suas experiências. Levando em consideração que a narrativa está fincada em terreno pós-moderno, muitos daqueles que leem o texto de Lísias podem eventualmente se reconhecer inseridos na narrativa a partir de uma projeção pessoal. Esse reconhecimento promovido a partir da leitura pode ser benéfico no sentido de propiciar uma leitura mais clara das situações vivenciadas e com isso vislumbrar as maneiras pelas quais eventuais problemas possam ser resolvidos. Salientamos que isso se trata de uma chave de leitura possível, o que não garante por si só que todos aqueles que por ventura leiam o texto de Lísias se verão inseridos nessa narrativa, ou muito menos encontrarão as soluções de seus problemas a partir dessa projeção na narrativa. Trata-se aqui de uma verdade experienciada pelo personagem de uma obra de ficção que pode ou não encontrar ecos na experiência pessoal de cada um. Nesse sentido, a verdade que *O céu dos suicidas* promove é uma verdade particular realizada no plano da ficção, mas que não deixa de ser uma verdade que transparece a partir do trabalho estético promovido pela obra ficcional.

3.6.2 O conceito de verdade na obra *Lorde*, de João Gilberto Noll

Em *Lorde*, essa questão das verdades que emergem da ficção pode ser analisada a partir dos mesmos processos realizados na narrativa de Lísias. Aqui a questão da verdade individual poderia ser vislumbrada a partir da ambiguidade da escrita autoficcional, levando em consideração o duplo pacto de leitura em que questões factuais e ficcionais podem ser lidas sem se excluírem. Porém, conforme já salientamos, em *Lorde* os elementos biográficos são bem menos evidentes, o que acarreta uma leitura bem mais voltada para o ficcional. Nesse sentido, torna-se mais difícil supormos que Noll colocou situações verídicas de sua vida na elaboração dessa trama, afastando de certo modo alguma possibilidade de cravarmos que verdades pessoais são a matéria-prima dessa narrativa.

Entretanto, adotando uma análise pautada apenas pelo plano da ficção, podemos compreender os movimentos empreendidos pelo personagem na busca de sua verdade

individual. Conforme salientado, a narrativa trata sobre um personagem fragmentado em busca de uma aprovação diante da presença do outro. Nesse caso, ao expor suas fraquezas a partir de suas experiências e seus pensamentos confusos, o protagonista de *Lorde* mostra os mecanismos que o torna fragmentado e incapaz de pensar além de si, bem como os porquês de suas atitudes esquivas e inconscientes. No entanto, nesse processo de busca por si mesmo, o personagem também indica quais são os caminhos pelos quais sua verdade particular emergirá.

A partir disso, é possível perceber como o personagem sente sua solidão e sua miséria existencial, pois tem consciência de que não possuía amigos nem mesmo para quem pudesse disfarçar sua precariedade. O personagem parece ser incapaz de estabelecer um vínculo afetivo com seus pares e isso transparece com mais força em sua estada em Londres a partir de uma postura errática, perambulando pelas ruas da cidade em busca de algo, talvez um olhar de aprovação, ou mesmo a certeza de que ele é útil naquele país, ou talvez a confirmação de que mudanças acontecerão. Nesse caso, a sua busca pela aprovação dos demais, somada a sua própria aceitação no espelho que comprara para se ver, indica a falta de atribuição de sentidos à vida que ele levava naquele momento:

Nessa noitinha entrei em casa e fui direto ao espelho. Eu já não me mostrava tão velho. Se pintasse os cabelos de um castanho-claro... o que sentia por mim me olhando no espelho não era o que costuma sentir por si: não havia apego especial pela figura, talvez alguma simpatia longínqua como por um parente que não se vê há muito mas com quem se trocou alguma intimidade na infância. Alguém com quem podemos conviver por alguns minutos sem peso ou infortúnio, mas que logo podemos deixar de lado à procura de uma identidade que teima em nos escapar (Noll, 2014, p. 31-32).

Essa busca pelo sentido da própria vida parece estar de acordo com as lacunas e vazios experienciados pelo sujeito da pós-modernidade. Nesse caso, podemos compreender como a fragmentação da vida destitui o sujeito de seus significados próprios, incitando-o a encontrar esses sentidos nos outros, como se fosse preciso alguém de fora, ou mesmo um olhar pessoal para si com o intuito de se ver refletido de uma forma diferente no espelho, para que essas lacunas e faltas pudessem ser preenchidas. Na narrativa, esses sentidos parecem que só são encontrados mais ao final da trama, quando o personagem viaja para Liverpool em busca de novos ares, consegue um emprego que possa sustentá-lo naquele país e se envolve sexualmente com um desconhecido com quem acabara de se encontrar em um *pub*. Mesmo que no momento posterior o contato entre os dois tenha se perdido, é possível perceber que a vida do protagonista recebe outros significados, uma vez que, a partir desse momento, o

personagem ganha confiança para se ver novamente no espelho, e em vez de ver o próprio reflexo, o que ocorre é enxergar nele as características de seu parceiro. Aqui a trama pessoal do personagem aparentemente ganha outros sentidos:

Eu sou professor de português, repeti o leve sotaque gaúcho, com a mesma disposição, a minha, só que em outra superfície, mais incisiva, oleosa, a melena espessa de bárbaro, a dele. Era preciso deixar aquele instante se ir, tentar recomeçar, não contar a ninguém. E se isso tudo não tivesse desenvolvimento? Ora, sempre havia a cama, a farta, e nela sempre poderia dormir, sonhar. O sonho de George? Eu expedicionaria por suas evasivas imagens, rente, sei, aos sumidouros noturnos – quis acreditar como que aguardando intrépidas aventuras. Astuto, conseguiria a matriz da alma de um outro – não das ideias desembaraçáveis e sensações diurnas – com um intento: estocar extrato de mais vida nas câmaras do cérebro (Noll, 2014, p. 124).

Apesar de que nos momentos posteriores a presença do outro se esvai, ao mesmo tempo em que o protagonista observa a cidade de Liverpool toda embaçada, o que sugere que a busca pessoal daquele personagem ainda continuaria, é possível compreender que o protagonista da narrativa encontrou, mesmo que por poucos instantes, os meios pelos quais sua vida poderia caminhar a partir daquele momento, iluminada pela projeção do outro nele próprio. Nesse sentido, podemos vislumbrar quais foram os mecanismos que propiciaram o surgimento da verdade interior do personagem em seu processo de busca por respostas. Nesse caso, o surgimento dessa verdade só foi possível a partir do trabalho criativo realizado dentro do plano da ficção e da leitura ativa pelos leitores.

Assim sendo, o texto ficcional consegue se transformar nesse refúgio da verdade ao elaborar as condições necessárias para que essa verdade particular do sujeito da ficção se exponha diante da leitura. Nisso está implicado todo um processo de reelaboração da matéria da vida a partir da ficção em seu próprio universo coeso e coerente, e que fatalmente encontrará ecos na leitura do texto ficcional. Nesse caso, as narrativas de Lísias e Noll conseguem criar esse universo particular em que as verdades que são próprias de seus personagens podem eclodir diante de uma leitura significativa das obras.

Dessa forma, o papel da ficção no mundo pós-moderno, bem mais do que ser um reflexo das condições pelas quais vive a humanidade, também é ser uma guia que orienta e desperta o senso crítico e a humanização do sujeito da pós-modernidade. Nesses tempos de imediatismo e fragmentações, a arte tem a capacidade de oferecer um arcabouço de possibilidades de compreensão da realidade ao mesmo tempo em que destrincha as fronteiras entre a própria realidade e a ficção. Como fruto dessa prática pós-moderna, a autoficção pode

se colocar talvez como uma nova morada da verdade, assim como Bauman afirma, uma vez que conhece os meandros dessa sociedade fragmentada, bem como a linguagem e a experiência estética imprescindíveis para tornar realidade ficcionalizada as faltas, ausências e lacunas dessa sociedade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, percebemos por quais meandros o texto autoficcional caminha na contemporaneidade. Tomando como pano de fundo o contexto histórico e cultural da pós-modernidade, pudemos perceber como a autoficção se constrói como uma forma narrativa em que questões factuais e ficcionais se misturam, criando uma escrita híbrida. Dentro desse mesmo contexto, pudemos ver como o sujeito da pós-modernidade se constrói dentro da narrativa autoficcional a partir de seus deslocamentos e fragmentações. Sendo assim, constatamos o quanto a autoficção se coloca como um reflexo desses tempos pós-modernos na medida em que dá vazão às experiências da pós-modernidade, utilizando-se para isso uma linguagem que conversa com esse tempo e com o público.

Para entendermos essa postura reflexiva do texto autoficcional em relação aos tempos pós-modernos, lançamos mão de toda uma discussão teórica em torno do fenômeno da autoficção. Essa discussão teórica passou por várias questões que são essenciais para a compreensão do fenômeno. Nesse caso, ao abordarmos a evolução das escritas de si, desde a Antiguidade, passando pelo Cristianismo, Renascimento, e culminando na contemporaneidade, pudemos perceber principalmente duas coisas, como a noção de sujeito imbricada em cada um desses períodos variou ao longo dos tempos, bem como pudemos perceber como as noções de realidade e ficção se misturaram ao longo desses períodos. A partir dessas mudanças, constatamos que nos dias de hoje a hibridização do texto ficcional é algo bem consolidado, pois faz parte de uma tendência pós-moderna compreender os limiares, ou as fronteiras porosas, entre a realidade e a ficção como algo natural, em que a experiência de vida e a construção subjetiva se intensificam a partir dessa postura híbrida das narrativas.

Além disso, também pudemos constatar o quanto o conceito de autoficção ainda está em um processo de construção, longe de uma consolidação ou unanimidade. Nesse caso, ao entendermos que existem formas distintas de se encarar a manifestação literária autoficcional, vislumbramos que, bem mais interessante do que criar regras ou impor limites, permitir que a autoficção flua livremente em seu espaço de criação é algo bem mais benéfico para a própria escrita, uma vez que originalidade e transgressão são conceitos que casam bem com a proposta autoficcional. Isso ficou mais claro a partir da discussão sobre a possibilidade de que a autoficção se configure como um novo gênero. Longe das amarras que possam ser criadas dentro da perspectiva de um gênero textual, encarar a autoficção a partir da noção de espaço biográfico, em que questões biográficas e ficcionais podem circular livremente, bem como se misturarem, está mais próximo do estatuto do texto autoficcional, levando em consideração os

propósitos criativos de um texto que se pauta pela hibridização e ambiguidades da escrita.

Ainda dentro das discussões sobre as conceitualizações da autoficção, passamos pelas teorias de Doubrovsky, criador do termo autoficção a partir de seu desafio de entrar no território da escrita ambígua, e também pela tipologia autoficcional proposta por Colonna. A partir dessas discussões acerca do fenômeno da autoficção, pudemos constatar que o espaço de construção dessa expressão literária ainda é bastante largo. Com isso estamos dizendo que há fronteiras que ainda podem ser exploradas de forma mais intensa, como os hibridismos que ocasionalmente ocorrem entre tipos diferentes de textos autoficcionais. Nesse caso, podemos pensar na possibilidade de que um mesmo texto se aproxime de uma autoficção biográfica, ou autoficção fantástica, mas sem entrar completamente nesses tipos, ou ainda, desenvolver mecanismos em que dois tipos distintos de textos possam se misturar, criando algo bem mais ambíguo. Além do mais, ainda pode existir a possibilidade de se pensar em outros tipos de autoficção para além daqueles que Colonna propôs. Com isso, ficou mais claro perceber o quanto os embates em relação à autoficção geram os caminhos necessários por onde a ficção e a realidade podem se envolver textualmente.

No segundo capítulo desta pesquisa, adentramos nas discussões acerca da pós-modernidade. Nesse quesito, pudemos perceber o quanto a contemporaneidade está cercada por um certo jogo de rupturas e intensificações de questões que vêm de períodos anteriores. Nesse caso, foi possível perceber como a tendência pós-moderna de valorização do eu, em um contexto de hibridizações entre a vida e a arte, configurou-se como um afastamento da postura moderna de separação entre as esferas da realidade e da produção artística. No entanto, algumas questões que já eram vislumbradas durante a era moderna, como a ruptura com a tradição, a busca pelo popular, ou a entrada em cena dos movimentos de vanguarda que trouxeram para o debate o grotesco, o torto, e demais disjunções, no período pós-moderno essas questões se intensificaram e ganharam mais espaços na escrita literária. Com isso, constatamos que a pós-modernidade transformou o deslocamento do ser e sua fragmentação em matéria propícia para o consumo. Nisso estão imbricadas várias questões que passam pela massificação e, posteriormente, midiaticização da cultura, em que vender lampejos de intimidade é uma tendência, mas que ao mesmo tempo incita uma busca e valorização do autêntico em um movimento de aproximação do real a partir da ficcionalização da vida. Nesse caso, a pós-modernidade foi capaz de intensificar algumas das mudanças que já ocorriam desde a virada do século XIX para o século seguinte.

Dentro desse mesmo contexto, as mudanças ocorridas na noção de sujeito se tornaram mais nítidas. Na pós-modernidade, pudemos perceber como algumas condições, como

descentralização, deslocamento e fragmentação, se tornaram marcas bastante associadas ao ser. Nesse caso, algumas condições que se impuseram no século passado, como o desenvolvimento da psicanálise, a interpretação marxista da inserção do homem no mundo e nas relações de trabalho, ou a politização do espaço privado e da família promovida pelo feminismo, ajudaram na construção de um sujeito que se aparta da condição cartesiana do termo, envolto pela lógica e racionalização, e se transforma em um ser de linguagem, mas fragmentado e distante da plenitude de si. Pudemos perceber como isso é muito bem trabalhado pela ficção pós-moderna ao transformar as disjunções desse ser em matéria artística, ou seja, em um protagonista de sua própria trama, mas incapaz de se sentir pleno ou realizado.

Outra questão associada à pós-modernidade e que não deixou de ser útil no processo de compreensão da autoficção diz respeito à noção de verdade, tão pulverizada ou relativizada na contemporaneidade. Nesse caso, constatamos o quanto esse conceito se desintegrou, do ponto de vista de sua possível universalização, em outros conceitos mais relativos para cada grupo social. Diante disso, ganhou ênfase a verdade pessoal que a ficção consegue trabalhar esteticamente dentro do plano textual. Nessa situação, percebemos que a verdade pessoal do autor, transvestido ou não em um personagem, pode emergir de um texto ficcional. Isso não é uma garantia, mas uma possibilidade que depende do trabalho do leitor no momento de construção de sentidos, ou preenchimento de lacunas, propostos pelos textos ficcionais.

As duas obras literárias que trouxemos para a análise nesta pesquisa conseguiram destrinchar alguns dos principais pontos da escrita autoficcional, bem como mostraram outros caminhos que podem ser trilhados. Tanto *O céu dos suicidas* quanto *Lorde* promoveram alguns movimentos de aproximação e afastamento em relação à teoria da autoficção que são benéficos no sentido de manterem vivas e pulsantes as veias da originalidade e transgressão da escrita autoficcional. As duas obras conseguiram trabalhar questões como a ambiguidade da escrita ou os hibridismos de maneira a não permitir um certo enrijecimento do texto, ou seja, no sentido de não seguir regras genéricas de como se escrever um texto autoficcional. Ao contrário disso, as duas obras se mostraram originais e livres para encontrarem suas próprias maneiras de se inscreverem no espaço autoficcional, optando por constituírem suas próprias identidades.

Por fim, consideramos que as principais questões que são pertinentes em relação à constituição da escrita autoficcional puderam ser melhor compreendidas. O objetivo aqui não era trabalhar tudo aquilo que diz respeito ao fenômeno da autoficção, alguns recortes precisaram ser feitos, bem como eventuais lacunas podem ter sido deixadas no caminho. No

entanto, diante daquilo que foi debatido e analisado, consideramos que a compreensão da autoficção como uma escrita híbrida pertencente às fronteiras porosas entre a ficção e a vida pode ser vislumbrada de uma maneira mais clara, levando em consideração toda a fluidez dessa escrita, bem como as imprecisões e ambiguidades associadas a ela.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: Dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARROS, D. A. de. **A identidade (con)fundida**: relação entre sujeito e sociedade no romance *Lorde*, de João Gilberto Noll. 2016. 86f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/22548>. Acesso em: 06 out. 2023.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 272 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In*: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

CAMARGO, F. F. **A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll**: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde. 2007. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). 149f. – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_CamargoFF_1.pdf. Acesso em: 05 out. 2023.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In*: **Ensaio sobre a autoficção**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. 2003. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 29 jun 2021.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: **Ensaio sobre a autoficção**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

FAEDRICH, Anna. **Teorias da autoficção**. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022. ePub (296 p.). ISBN 978-65-87949-61-1.

FIGUEIREDO, Eurídice. A autoficção e o romance contemporâneo. **Alea**: Estudos Neolatinos. v. 22, n. 3, p. 232-246, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40480/22119>. Acesso: 05 out. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A nebulosa do (auto)biográfico**. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2022. 320 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária**: o escritor e seus múltiplos. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 208 p.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p. (Série Logoteca)

JEANELLE, J. L. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?. *In: Ensaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Letras: Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **AUTOFICÇÕES & CIA**. Peça em cinco atos. *In: Ensaios sobre a autoficção*. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-37.

LÍSIAS, Ricardo. **O céu dos suicidas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. 192 p.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, p. 59-75, jul./dez. 2010.

NASCIMENTO, Evando. Literatura no século XXI: expansões, heteronímias, desdobramentos. **Abralic**: Revista Brasileira de Literatura Comparada. v. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388/380>. Acesso em: 05 out. 2023.

NOLL, J. G. **Lorde**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. 126 p.

SANTIAGO, Silviano. Eu & as galinhas-d'angola. *In: _____*. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 26-29.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 173–179, 2008. DOI: 10.17851/2317-2096.18.2.173-179. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216>. Acesso em: 31 jul. 2023.

SANTOS, E. da S. dos. **A constituição da personagem em Lorde, de João Gilberto Noll**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagos, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1127>. Acesso em: 06 out. 2023.

SANTOS, J. F. dos. **O que é pós-moderno**. 1. ed. 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1998.

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

SILVA, L. C. F. **O ato performático-cínico**: Ricardo Lísias e uma nova autoficção. 2019. Tese (Doutorado em estudos literários). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2019.

SILVA, T. A. C. da. **Reflexos do eu**: Ricardo Lísias e a publicização do sujeito autor na literatura brasileira contemporânea. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Santa Cruz do Sul. Programa de Pós- Graduação em Letras – Mestrado (PPGL). Santa Cruz do Sul, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1086/1/Taíssi%20Alessandra%20Cardoso%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 05 out. 2023.

SOUZA, E. M. de. A biografia: um bem de arquivo. *In*: _____. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2011. p. 39-51.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Trad. Antonio A.S. Zuin... [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2010. 325 p.