

Reflexos do eu: simulação e narcisismo na literatura contemporânea de autoficção¹

Taíssi Alessandra Cardoso da Silva²

Ana Cláudia Munari Domingos³

Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, RS

Resumo

Nossa proposta é demonstrar como a literatura contemporânea tem refletido o sujeito pós-moderno a partir do fenômeno da personificação e no advento do pós-humano, sobretudo a partir da tecnologia digital e da internet, à luz de autores como Lipovetsky, Erick Felinto e Lucia Santaella. Em seguida, cotejamos esses atributos do sujeito contemporâneo às características do narrador que emerge das narrativas de autoficção, especialmente em relação a questões como a simulação, o narcisismo e o culto do “eu”, a partir de Doubrovsky, Eurídice Figueiredo, Diana Klinger e Ana Martins. A partir da análise de obras de autores selecionados pela revista britânica *Granta*, em 2012, pudemos constatar que a literatura de autoficção reflete muitos dos aspectos que caracterizam a sociedade contemporânea.

Palavras-chave

Autoficção; literatura contemporânea; pós-humano; narcisismo; simulação.

1. Introdução

Ao publicar seu famoso ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin (1987) afirma a decadência dessa instância narrativa, motivada, segundo o autor, pelo advento do romance e da cultura da informação ocasionados pela expansão da imprensa. Benjamin (1987) estabelece uma relação entre a narrativa autêntica (que para ele se restringia a tradição oral) e o trabalho de um artesão. Para o autor, esse caráter artesanal que autentica a arte de narrar é o que permite ao narrador deixar a sua marca na história.

Enquanto Benjamin valoriza a presença de um narrador que interfere na narrativa que conta, Silviano Santiago (1989) afirma que o narrador pós-moderno já não apresenta mais uma postura atuante na história narrada, seu principal atributo é a observação. A ação torna-se o elemento narrativo mais relevante e não a figura que a narra. Para Santiago (1989), o narrador pós-moderno não quer enxergar a si mesmo diretamente, mas observar-se no outro. Trata-se de uma figura que exerce sua intrépida missão de possuir a palavra em

¹ Trabalho apresentado no GP Conteúdos Digitais e Convergências Tecnológicas, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduada em Publicidade e Propaganda e Bolsista PROSUP/CAPES do Mestrado em Leitura e Cognição no Curso de Pós Graduação em Letras da UNISC, RS, e-mail: taissi.alessandra@yahoo.com.br

³ Doutora em Letras, Professora do Mestrado em Leitura e Cognição da UNISC, e-mail: anacmunari@unisc.br

um universo onde ela se encontra extremamente desvalorizada. Com ares de “superioridade ferida” e de “narcisismo esquarterado”, o narrador pós-moderno reflete o homem contemporâneo de Santiago: passivo, imobilizado e desprovido de senso crítico.

Hoje percebemos que a figura do narrador continua em mutação e seu vigor parece ressurgir com mais expressividade, a partir de determinados tipos de narrativas que tem emergido contemporaneamente. Sabemos que a arte sempre retoma e reelabora formas e estilos antigos; assim, Erick Felinto e Lucia Santaella (2012) percebem que o contemporâneo tem recorrido insistentemente a formas tipicamente barrocas, de modo que muito dessa categoria estética e intelectual estaria alcançando agora o seu ápice e seu esgotamento. Desta forma, o barroco em muito se relaciona com a literatura contemporânea e o novo estilo de narrar que esta arte tem sugerido, pois ele é definido pelos autores como um “fazer de conta”, um teatro que tem como bastidores o nada. “O barroco é uma busca desesperada do centro perdido, pois é fingida” (FELINTO E SANTAELLA, 2012, p. 16).

2. Um espelho para refletir-se

Esta busca inútil pela centralidade que já não existe mais no mundo contemporâneo reflete-se também na construção dos narradores literários. É a partir da existência desse sujeito pós-moderno, individualista e ególatra, que constrói uma identidade flexível e cambiável, pois precisa adequar-se constantemente às exigências deste universo transitório, que Baudrillard (1991) aponta para uma era de simulação, um espaço onde os referenciais de real e verdade são liquidados, nenhum sistema de equivalência é oferecido e passa a vigorar a artificialidade. Para o autor “já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Ou seja, a oportunidade de reproduzir o real é anulada.

Certamente a contemporaneidade é um terreno extremamente propício para falarmos de simulação, uma vez que vivemos o advento da comunicação virtual, das redes sociais e da hiper-realidade. Assim, o sujeito encontra cada vez mais possibilidades de representar uma identidade falsa ou recriar sua identidade com o propósito de forjar uma realidade que não condiz com aquela que habita. Isso se torna ainda mais confuso à medida que o ciberespaço cresce e os indivíduos assumem um grande contingente de papéis e máscaras. “O que é ‘realidade’, se ela é capaz de tanta simulação?” (KELLNER, 2001 apud FELINTO E SANTAELLA, 2012, p. 33). A pergunta de Kellner ecoa em uma sociedade

que tem a liberdade de escolher deixar a confortável e conhecida zona das experiências humanas para experimentar novas identidades pós-humanas.

Felinto e Santaella (2012) exploram os conceitos de pós-humano de Vilén Flusser, cujo pensamento surge do reconhecimento dessa perda traumática da centralidade. De acordo com os autores, a sensação de deslocamento e a ausência de fundamentos nos levam a crer que estamos sempre à margem, de modo que até mesmo a ciência, que foi a grande aposta na modernidade, tornou-se fonte de desapontamento e incapaz de oferecer conforto e segurança em suas respostas. Uma subjetividade descentrada e distendida nas redes tecnológicas é o que deve surgir no lugar do sujeito liberal clássico, independente, autônomo e autossuficiente que se tornou uma figura insustentável na conjuntura atual.

Os autores evocam a obra de Katherine Hayles (1999), que desenhou um perfil pós-humano na virada para o século XXI. Hayles afirma que não importa a identidade que vamos conceder aos significantes que escorregam pela tela do computador, quando olhamos para eles já nos tornamos pós-humanos. Ainda que nenhuma intervenção corporal tenha sido realizada, a tecnologia cria novos modelos de subjetividade que podem surgir até em modelos inalterados. “[...] No paradigma da vida artificial, a máquina torna-se o modelo para compreender o humano. Assim, o humano transfigura-se em pós-humano” (HAYLES, 1999 apud FELINTO E SANTAELLA, 2012, p. 40). O pós-humano, portanto, trata do reconhecimento de que a “natureza humana” é um artifício idêntico a todas as demais invenções provenientes do ser humano.

Este equilíbrio entre as ciências exatas e as humanas, entre a matemática e a arte, entre as diversas formas de comunicação e suas estruturas complexas também é examinado por Santaella (2010). Para ela, um dos aspectos mais relevantes dos processos comunicativos tecidos rizomaticamente nas redes é a potencialização da produção de subjetividade. Esta produção de subjetividade, por sua vez, desencadeia um novo estágio de individualismo, definido por Lipovetsky (2005) como uma espécie de narcisismo, que inaugura o surgimento de um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo mesmo, com seu corpo, com os outros, com o mundo e com o tempo. “O narcisismo inaugura a pós-modernidade, a última fase do *homo aequalis*” (LIPOVETSKY, 2005, p. 32).

Para o autor, a sociedade contemporânea vive um individualismo exacerbado que elimina toda a preocupação com as tradições e com a posteridade. O indivíduo pós-moderno pratica o culto do “presenteísmo”, onde importa apenas o que acontece aqui e agora e o que vale é viver intensamente todas as possibilidades oferecidas pelo momento.

Lipovetsky (2005) entende que esse comportamento seja ocasionado pela ameaça e incerteza que circunscrevem o futuro, fazendo com que o indivíduo se debruce constantemente sobre o presente, na tentativa de protegê-lo, reciclá-lo e arrumá-lo: “Instala-se o ‘narcisismo coletivo’, sintoma social da crise generalizada das sociedades burguesas, incapazes de enfrentar o futuro de outro modo, a não ser com desespero” (LIPOVETSKY, 2005, p. 33).

O narcisismo abole o trágico, o estranhamento, e causa uma forma inédita de apatia e de profunda indiferença em relação ao mundo que nos cerca. Lipovetsky (2005) afirma que isso explica, em parte, a abundância de informações às quais somos expostos diariamente e a fugacidade com que os acontecimentos noticiados pela mídia se substituem, impedindo que uma emoção duradoura parasite o indivíduo:

Na verdade, o narcisismo foi gerado pela deserção generalizada dos valores e finalidades sociais, ocasionada pelo processo de personalização. A anulação dos grandes sistemas de sentidos e o hiperinvestimento no Eu andam de braços dados: nos sistemas com “aparência humana”, que funcionam para o prazer, o bem-estar, a despadronização, ou seja, psicológico, desembaraçado dos enquadramentos de massa e projetado para a valorização geral do indivíduo. [...] O narcisismo é o efeito do cruzamento entre uma lógica social individualista hedonista, impulsionada pelo universo dos objetos e dos sinais, e uma lógica terapêutica e psicológica, elaborada desde o século XIX a partir da aproximação psicopatológica (LIPOVETSKY, 2005, p. 34 e 35).

Lipovetsky (2005) alerta ainda para potencialização do isolamento social da qual o narcisismo também está a serviço, uma vez que o alvo de todos os investimentos torna-se o Eu. Esse fenômeno, que ele chama de *processo de personificação*, permite uma radicalização do desinteresse pela esfera pública e uma adaptação do indivíduo, articulada por mecanismos dos sistemas de personalização, que levam à concretização de um deserto social, em que o Eu deve ser a preocupação central e o indivíduo torna-se propenso à autoabsorção. Esse novo narcisismo consiste, enfim, em um sistema de circularidade perfeita em torno do sujeito. Para Lipovetsky, esse grande investimento no Eu também agrava a incerteza e a interrogação, à medida que faz da sua individualidade o principal objeto de atenção e interpretação. Dessa forma, “o Eu se torna um espelho *vazio* à força de ‘informações’, uma pergunta sem resposta à força de associações e análises, uma estrutura aberta e indeterminada que exige sempre e cada vez mais terapia e anamnese” (LIPOVETSKY, 2005, p. 37).

Esse Narciso contemporâneo não se encontra mais imobilizado diante de seu reflexo, pois nem mesmo tem uma imagem, ele tornou-se uma busca interminável por si mesmo. Encontra-se na órbita da sua individualidade, sem referências, sem unidade, esvaziado de sua identidade, como um “conjunto impreciso”. Desnortado, o novo Narciso é descrito por Lipovetsky (2005) como um ser perdido e fragmentado, vítima de um processo de personalização que torna suas referências do Eu duvidosas e esvaziadas de todo conteúdo definitivo.

Dessa forma, Lipovetsky (2005) compreende o narcisismo não apenas como uma paixão pelo conhecimento de si mesmo, mas também como uma paixão da publicização íntima do Eu, cujo exemplo mais preciso ele coloca na enxurrada de biografias e autobiografias que têm sido publicadas. Outra evidência desse fenômeno está na tendência à psicologização da linguagem, quando é necessário dizer em primeira pessoa, revelar nossas motivações, liberar nossa personalidade e emoções, expressar nosso sentimento íntimo, de modo que aqueles que não o fazem sempre que possível são acusados de estarem afundados na frieza e no imperdoável anonimato:

É aí que se encontra a armadilha, pois quanto mais os indivíduos se libertam das regras e dos costumes em busca de uma verdade pessoal, mais seus relacionamentos se tornam “fraticidas” e associas. [...] esmagando o outro sob o peso de confidências pessoais, deixamos de respeitar a distância necessária para manter o respeito pela vida particular dos demais: o intimismo é tirânico e “incivilizado”. [...] A dissolução dos papéis públicos e a compulsão de autenticidade engendraram uma incivilidade que se manifesta, de um lado, pela rejeição às relações anônimas com os “desconhecidos” na cidade e intimidade confortável no nosso gueto interior (LIPOVETSKY, 2005, p. 46).

Lipovetsky (2005) entende que o Narciso de nossos dias é aquele que renuncia à toda e qualquer militância religiosa, desligando-se de grandes ortodoxias, aderindo aos modismos de forma descomprometida, dispensando a justificativa de suas escolhas e despido de grandes motivações. O investimento narcisístico é reforçado pela mídia e pela rede de informações e comunicação a qual somos constantemente expostos, que se esforça para fazer desaparecer a noção de real. E quando o real torna-se inabitável, Lipovetsky (2005) afirma que a única saída é refugiar-se dentro de si mesmo, por detrás dos fones de ouvido, onde o barulho da música é mais forte do que o barulho da vida, “da exterioridade real”, fugindo de qualquer indício de sentimentalismo.

3. Consequências do reflexo

São muitas as tentativas de classificar este tempo em que vivemos. Independentemente do nome que escolhemos para isso, a única convicção que temos é a de vivenciarmos um período de incertezas, em uma cultura descartável, onde tudo muda o tempo todo e torna-se rapidamente obsoleto. Diante de tamanha instabilidade social, percebemos que essas mudanças também têm respaldo na cultura e nas manifestações artísticas, a exemplo da literatura. Certamente a arte também se apresenta como reflexo daquilo que nos tornamos enquanto sociedade. A literatura, que é objeto deste trabalho, assim como tantas outras formas artísticas, vem sendo transformada significativamente nesses tempos de instabilidade e inovação. De forma particular, há um novo gênero emergente que tem encontrado respaldo na sociedade contemporânea que tentamos descrever acima.

A narrativa brasileira contemporânea vive um momento muito interessante, pois parece emprenhada em discutir a si própria. Para Schollhammer (2011) a partir do momento em que se aceita e assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, lança-se mão de um protocolo que circunscreve o gênero: a sinceridade confessional. Assim, a autobiografia é transmutada em autobiografia fictícia, romance autobiográfico ou simplesmente autoficção, “na qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 107). Nesse caso, a centralidade do real é o sujeito, enquanto a ficção funciona como um tipo de encenação de si, a fim de semear a desconfiança acerca da sinceridade enunciativa do “eu” narrativo. A autoficção serve também para atender a essa demanda de realidade que já verificamos aqui, onde o “eu” é resgatado pela ficção como constituinte do real, abarcando traumas e cicatrizes que garantem a autenticidade desse real.

Para entendermos melhor a autoficção é preciso especificar algumas de suas características, a fim de situá-la dentro da crescente onda de “romances do eu”. Trata-se de um gênero literário híbrido que mescla ficção e autobiografia. O termo foi cunhado pelo francês Serge Doubrovsky, em 1977. Ana Faedrich Martins (2014) explica que para o autor do termo, a autoficção é considerada uma história em que “a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional” (DOUBROVSKY, 2011 apud MARTINS, 2014, p. 26, tradução da autora). É importante, no entanto, entendermos que as definições

primárias de Doubrovsky sofreram mudanças e foram atualizadas por novos estudos, de modo que hoje a autoficção doubrovskyana é tomada como um exemplo do gênero encontrado entre diversos outros.

Para Eurídice Figueiredo (2013), por exemplo, a autoficção seria um “romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61). A autora entende que muitas coisas mudaram desde o início dos estudos de Doubrovsky; assim, ela considera que a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, tida como uma condição irrevogável para a autoficção nos estudos iniciais de Doubrovsky, já não é mais uma premissa exigida. Ela afirma que há muitas facetas da autoficção atualmente, pois o gênero tomou direções muito diferentes daquelas que foram estabelecidas pelo seu “criador”:

A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX) (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

O estudo de Anna Faedrich Martins (2014) também vem ao encontro desse pensamento, apontando para o fato de que enquanto Doubrovsky considerava que a autoficção seria composta por conteúdos inteiramente biográficos, hoje, a versatilidade adquirida pelo gênero permite que a matéria da narrativa seja reinventada de diversas formas através dos recursos que encontramos na linguagem e no discurso do texto literário. “Dessa forma, é importante observar um esforço por parte dos teóricos (pós-Doubrovsky) em ampliar a classificação limitadora existente, entendendo diferentes formas de autoficção” (MARTINS, 2014, p. 26).

Diana Klinger (2012), outra pesquisadora do gênero, evoca o crítico francês Jacques Lecarme, para quem a autoficção já teria sido explorada por alguns autores antes que Doubrovsky oficializasse o termo na quarta capa de seu romance *Fils*, em 1977. Martins (2014) colabora no esclarecimento dessa questão, dizendo que o fenômeno da autoficção

antecede sua conceitualização. Ela afirma que Doubrovsky reitera esse fato em diversas entrevistas, ainda que em outras oportunidades ele já tenha classificado seu romance como o primeiro exemplar do gênero.

Em função disso, Klinger (2012) classifica a autoficção como uma categoria controvertida, que se elabora ao mesmo tempo em que acontece, surgindo num contexto artístico que permeia os anos 70 e 80, denominado por Philippe Forest como “ego-literatura”. Ela reconhece que o gênero instaura-se no centro do paradoxo contemporâneo, no entremeio dos desejos narcisísticos e da impossibilidade de estabelecer um conceito de verdade através da escrita. Para a autora (2012), no entanto, “a categoria de autoficção é um conceito capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica da noção de sujeito” (KLINGER, 2012, p. 23).

Para Doubrovsky, a autoficção abriga-se entre a autobiografia e o romance, funcionando no sentido de um reenvio incansável, em um lugar impossível e inacessível que se encontra fora da operação do texto (KLINGER, 2012). É importante esclarecer também que, conforme Klinger (2012), a partir da definição de autobiografia de Philippe Lejeune, a diferença entre ficção e autobiografia não se limita à relação existente entre os acontecimentos da vida e sua transposição no texto, pois existe um pacto implícito ou explícito estabelecido entre o autor e o leitor, que funciona através de vários indexadores textuais presentes na publicação e são eles que determinam a maneira como o texto será lido. Dessa forma, para classificarmos um texto como autobiografia ou ficção não basta analisar sua elaboração estilística, é preciso compreender e aderir ao pacto estabelecido seja ele ficcional ou referencial.

Assim, a autoficção nos parece mais compatível com o contexto contemporâneo do que a autobiografia e, nesse sentido, Martins (2014) também afirma que a autoficção, diferentemente do relato retrospectivo da autobiografia, trata da escrita do tempo presente, engajando o leitor de forma direta nas obsessões históricas do autor. Desse modo, o gênero, como afirma Doubrovsky em entrevista concedida a Philippe Vilain (2005), tende a mostrar o “eu” no presente em diversas épocas da vida. Martins (2014) explica que:

Doubrovsky menciona uma frase de Proust, em *Le Temps retrouvé* (O Tempo reencontrado), para expressar, de maneira melhor, o que ele próprio pensa sobre a presentificação do passado na escrita autoficcional: “Não se morre somente uma vez, em uma vida há várias mortes cuja morte é somente a última”. E ele acrescenta: “Eu sou sempre no presente, mas esse presente caiu no vazio” (MARTINS, 2014, p. 22).

Assim, conforme Martins, para Doubrovsky toda narrativa de si mesmo é passível de ser ficcionalizada e a ficção passa a ser “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na ‘realidade’, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola” (DOUBROVSKY, 1988, apud MARTINS, 2014, p. 30). Desse modo, apesar de ter como ponto de partida as suas próprias experiências de vida, o autor, ao narrá-las no modo autoficcional, embaralha os elementos memorialísticos e inventados. É por essa razão que Martins (2014) atesta que o pacto da autoficção com o leitor é o “pacto oximórico”, um pacto contraditório e ambíguo, pois não se pode verificar com o autor nem o factual nem a invenção, de modo que talvez nem ele saiba defini-los ou separá-los mais. A decisão diante da ambiguidade do gênero é do leitor, que decide a partir de qual protocolo irá realizar sua leitura do texto:

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma vida verdadeira, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro evidenciado do real. Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona no entre-dois, num afastamento constante, num lugar impossível e indescritível exceto na operação do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio (DOUBROVSKY, 1988 apud MARTINS, 2014, p. 31).

No Brasil, o perfil da literatura contemporânea levantado por Martins (2014) sinaliza claramente que a autoficção tem sido uma prática muito recorrente de nossa literatura. No país, a maior parte dos protagonistas desses romances de cunho autoficcional são escritores que apresentam uma reflexão profunda sobre o conceito de arte e sobre a sua própria escritura, ainda que muitos neguem o rótulo da autoficção. O nome da personagem nem sempre está explícito na narrativa, “mas a identidade onomástica está ali, por meio do não-dito, o pacto é igualmente estabelecido, através do jogo e do uso de máscaras ficcionais” (MARTINS, 2014, p. 43). A força dessa tendência autorreferencial e autoanalítica fica ainda mais evidente a partir do lançamento da edição “Os melhores jovens escritores brasileiros”, da Revista Granta, em 2012. Ali foram selecionados textos de vinte autores⁴ brasileiros com menos de quarenta anos para compor aquela edição da revista britânica, sendo constatado, a partir de seus textos, que grande parte deles produz autoficção.

⁴ Os autores selecionados foram: Cristhiano Aguiar, Javier Arancibia Contreras, Vanessa Barbara, Carol Bensimon, Miguel del Castillo, J.P. Cuenca, Laura Erber, Emilio Fraia, Julián Fuks, Daniel Galera, Luisa Geisler, Vinicius Jatobá, Michel Laub, Ricardo Lísias, Chico Mattoso, Antonio Prata, Carola Saavedra, Tatiana Salem Levy, Leandro Sarmatz e Antônio Zerxenesky.

4. Variações angulares de um mesmo reflexo

O escritor Antonio Prata, um dos autores selecionados pela Granta, é um exemplo dessa tendência no Brasil. Em *Nu, de botas* (2013) o autor não nega que a narrativa tenha como centralidade suas memórias de infância. No entanto, ele alerta para o fato de que a história não é escrita do ponto de vista de um adulto que olha com saudosismo e melancolia para sua infância alegre e distante. A obra, narrada em primeira pessoa, busca voltar até a infância para relatar os acontecimentos da época com o olhar, os sentimentos e as reações daquela criança, revisitando as memórias com o esforço de não apenas as presentificar, mas também de fazer delas um retrato do “eu” no presente daquela época.

Essa característica de presentificar a narrativa como recurso literário da autoficção encontra respaldo na sociedade descrita por Lipovetsky, no indivíduo que cultua o presente, pois tem medo das incertezas que permeiam o futuro. Esse comportamento também é identificado por Figueiredo (2013), que admite que à medida que o futuro desaparece do campo de visão do sujeito pós-moderno, ele submerge mais e mais no presente. Essa fixação no agora é, portanto, um dos atributos que autentica a narrativa de autoficção como uma expressão artística que reflete a sociedade contemporânea.

Outro aspecto que podemos observar nestes “romances do eu” que converge para a condição do indivíduo pós-moderno é a fragmentação e descontinuidade que as narrativas autoficcionais apresentam. Martins (2014) explica que “a autoficção não é necessariamente uma narração em prosa, como Lejeune caracteriza a forma da autobiografia. Na autoficção, é possível misturar os gêneros, modificar a forma, ousar, experimentar, escrever um texto de estrutura híbrida” (MARTINS, 2014, p. 25). A autora mostra que, de acordo com Doubrovsky (2011), a escrita autoficcional pode abolir a estrutura narrativa linear, romper com a sintaxe clássica, utilizar-se de muitos artifícios, inclusive de espaços vazios e associações livres. Essa liberdade é justificada pelo autor justamente no fato de que essa escrita tem o intuito de traduzir a fragmentação, a quebra, a impossibilidade do “eu” de encontrar uma unidade harmoniosa. Essas características nos remetem, uma vez mais, ao novo Narciso descrito por Lipovetsky, ao sujeito confuso, perdido e sem referências. Assim como a perda da centralidade observada por Felinto e Santaella, na sociedade pós-humana o indivíduo está sempre à margem.

Algumas obras de autoficção expõem essa confusão mental do indivíduo contemporâneo de forma muito explícita, na linguagem, na voz de seus personagens e na forma de suas narrativas. Em *Esquilos de Pavlov* (2013), Laura Erber, outra autora selecionada pela Granta, estrutura sua obra, que é denominada na ficha catalográfica como “ficção brasileira”, sobre memórias contadas por vozes distintas que falam, ambas, em primeira pessoa. Há uma voz que narra e outra que justifica a narração, além disso, os capítulos são permeados por fotografias e desenhos que caracterizam a personalidade de uma autora que também é artista visual e cuja tese discute autores e ideias que permeiam a sua ficção. O artista citado pelo personagem, inclusive, é objeto da tese de doutorado de Laura.

A história de Érika, Alex e Karen tem características semelhantes no sentido da fragmentação estrutural. A obra *Paisagem com dromedário* (2010), de Carola Saavedra conta a história de um triângulo amoroso narrado pela personagem Érika. A história, porém, é relatada pela personagem através de gravações de áudio que são realizadas durante sua estada em uma ilha vulcânica. As gravações são fragmentadas e interrompidas a todo instante por barulhos, situações e personagens externos que são narrados com uma estética diferente daquela que é atribuída à narração em primeira pessoa da protagonista e reforçam a instância do aqui-agora. Essa descontinuidade narrativa diz respeito também à identidade da personagem, que através do relato dessas memórias tenta compreender o esfacelamento de sua própria identidade diante dos acontecimentos que a conduziram até a situação em que se encontra naquele momento.

Luisa Geisler também explora as fronteiras da escrita de si em seu livro *Quiçá* (2012), onde a autora mescla capítulos narrados em primeira pessoa pela protagonista Clarissa, de 11 anos, com capítulos menores e confusos que podem ser constituídos por diálogos entre personagens desconhecidos, citações, relatos, anotações e até anúncios publicitários. Esses fragmentos quebram drasticamente a linearidade da leitura e servem para ilustrar o momento conturbado de transição que a protagonista vive ao entrar na adolescência.

Esse indivíduo esvaziado de ortodoxias e de conteúdos definitivos tem muito a ver com a forma do romance de autoficção, um tanto indefinida. Martins (2014) afirma que, para Sébastien Hubier (2003), o gênero é “anfibológico”, pois pode ser lido tanto como romance quanto como autobiografia, cabendo ao leitor o papel e a iniciativa de escolher o grau de veracidade da narrativa que desvenda. Martins (2013) cita também Doubrovsky

(1998) para dizer que a autoficção encontra-se em um lugar impossível e indescritível que só pode ser acessado através do texto.

Em *Barba ensopada de sangue* (2012), Daniel Galera – que também foi selecionado para compor a edição brasileira da Revista Granta – explora essas formas através da estrutura de um texto fragmentado e permeado por paratextos. As notas de rodapé, que muitas vezes contém a transcrição de um e-mail ou de uma conversa ao telefone, se agigantam nas páginas do livro e chegam a tomar mais espaço do que o próprio corpo do texto narrativo, estendendo-se por mais de uma página. Os elementos da realidade estão presentes no texto e podem ser identificados na cidade em que a narrativa se desenvolve, Garopaba, onde Galera se exilou durante o período em que escrevia o romance. A natação e a corrida, matéria essencial na vida do protagonista da obra e também uma paixão declarada do escritor, servem para reiterar, uma vez mais, o caráter autoficcional da narrativa. Além da fragmentação estrutural, a confusão psicológica da sociedade contemporânea também se revela na inconstância e imprevisibilidade do protagonista, que se mostra perdido e incapaz de harmonizar sua identidade.

O mais evidente dos atributos que identifica a sociedade contemporânea e a autoficção, entretanto, é o protagonismo do “eu”. O narcisismo não é apenas uma epidemia entre os indivíduos pós-modernos, mas também entre diversos autores, narradores e personagens que figuram os romances contemporâneos. Essa autocentralidade do sujeito que fala faz com que, muitas vezes, a autoficção esteja a serviço não apenas da literatura ou da arte, mas da publicização daquele que se narra e se ficcionaliza em sua obra. Ricardo Lísias talvez seja o caso mais emblemático desta prática no Brasil. Tanto em *O céu dos suicidas* (2012) quanto em *Divórcio* (2013), o autor e o narrador/protagonista das obras têm o mesmo nome. O mais interessante em Lísias é que ele, assim como muitos dos autores contemporâneos, não se limita às páginas de sua narrativa. O autor dá entrevistas, publica textos e imagens em suas redes sociais que fazem com que a história de seus livros (ou seria de sua vida?) tenham continuidade e se confundam o tempo todo. As polêmicas narrativas de Lísias, por sua vez, servem ao autor também como um recurso de mediatizar-se, despertando a curiosidade do leitor e conduzindo-o por um caminho que o leva até o consumo das suas obras de autoficção, rótulo que Ricardo nega com convicção.

Os narradores de Lísias apresentam uma personalidade esquizofrênica, uma linguagem nervosa, e muitas vezes ao longo da narrativa fazem reapropriações de outros textos do autor, mencionando seu processo de criação, como nestes trechos do romance

Divórcio (2013): “Será que tudo não passa de um conto que estou escrevendo? Senti uma enorme pressão na cabeça. Já aconteceu com uma personagem minha, o Damião” (LÍSIAS, 2013, pos. 153 de 2801)⁵; “Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens” (pos. 153); “Já aconteceu com algumas das minhas personagens” (pos. 901). Luciene Azevedo (2013), ao analisar algumas obras de Lísias, reafirma a presença de elementos que autenticam sua característica autoficcional. A autora menciona “duas outras marcas do retrato de Lísias como escritor: a ampla pesquisa para a escrita dos textos e a discreta menção a dados biográficos ficcionalizados” (AZEVEDO, 2013, p. 88).

A estética narrativa do autor explora elementos da sociedade contemporânea como a superexposição da intimidade e o apelo à evasão da privacidade, encontrados tantas vezes na publicização da vida pessoal dos indivíduos contemporâneos através de sua presença nas mídias sociais, onde muitos acabam transformando suas páginas pessoais em um verdadeiro *reality show*. Com Lísias não é diferente, fora das páginas de seus romances o escritor continua a narrar-se no ciberespaço, onde promove sua obra e divulga os passos de seu trabalho e de sua vida:

Após o anúncio do divórcio, feito pelo próprio Lísias nas redes sociais de que participa na internet, “Meus três Marcelos” passa a circular. O texto trata da dor do personagem, identificado como Ricardo, depois da leitura do diário escrito por sua mulher. A plaquete, distribuída aos alunos do curso “Os contos clássicos do século XX”, ministrado por Lísias, incorpora à própria narrativa o episódio factual: “Comecei a dar um curso de contos 34 dias depois de quase ter-me matado” (AZEVEDO, 2013, p. 103).

Azevedo (2013) atenta, no entanto, para as complexificações do jogo sugerido por Ricardo Lísias, “pois se o autor, cujo nome aparece na capa, insiste em apresentar-se como personagem, seja pelas menções aos títulos dos livros publicados, seja pelo uso de seu nome próprio ou de suas iniciais, R.L., que protocolo de leitura deve ser seguido?” (AZEVEDO, 2013, p. 94). Para autora, o problema reside na confusão das solicitações incompatíveis feitas ao leitor, que não sabe se deve lançar-se na suspensão da descrença ou na idiotia da objetividade, afinal, o texto não se adequa facilmente a nenhum protocolo de leitura.

⁵ A leitura de *Divórcio* foi feita em uma edição digital Kindle. Daqui em diante, marcaremos a localização da citação apenas com a abreviatura “pos.” – de posição –, sempre a partir do total de 2801 páginas.

5. Considerações finais

Se a vida imita a arte ou a arte imita a vida, importa é que ambas se imbricam quase à indefinição. O que de fato se evidencia é que os medos, os fetiches e a personalidade do indivíduo contemporâneo estão escoando nas narrativas literárias de autoficção. Os estímulos constantes ao isolamento, a produção de subjetividade e o hiperinvestimento no Eu refletem-se nas produções artísticas de nosso tempo. Os romances autoficcionais não nascem apenas para desenhar o retrato do narcisismo pós-humano, mas também para servir como uma via de sua potencialização.

O narrador artesão de Benjamin e o observador de Santiago são substituídos por um sujeito voltado para si mesmo, confuso, obcecado pela sua autoimagem desconstruída, cheio de incertezas e com uma personalidade fragmentada. O narrador contemporâneo já não é apenas pós-moderno, pois, além das incertezas e angústias de uma realidade simulada, ele também carrega a mutação de um indivíduo que não pode escapar ao impacto cognitivo e social que o ciberespaço e a cultura digital ocasionaram. É um sujeito que narra a si mesmo para, em seguida, negar-se. É alguém que ficcionaliza a vida porque sabe que a realidade se perde no instante em que acontece e o que resta nunca é real o suficiente para ser vivido. O narrador contemporâneo se parece muito com o indivíduo pós-humano, um novo Narciso apaixonado por aquilo que ele não sabe que (não) é.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lesko. In: _____. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ERBER, Laura. **Esquilos de Pavlov**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos: Vilém Flusser**. São Paulo: Paulus, 2012.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres no espelho: Autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.
- GALERA, Daniel. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GEISLER, Luisa. **Quiçá**. São Paulo: Record, 2012.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.
- LÍSIAS, Ricardo. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

- LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- MARTINS, Ana Faedrich. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira. Tese (Programa de Pós Graduação em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.
- PRATA, Antonio. **Nu, de botas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SAAVEDRA, Carola. **Paisagem com dromedário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação**: conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2010.
- SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.