UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

VANESSA MOLNAR MALUF

**Confissão e Simulacro na Literatura Contemporânea: análise do romance Divórcio de
Ricardo Lísias**

São Paulo
2016

VANESSA MOLNAR MALUF

Confissão e Simulacro na Literatura Contemporânea: análise do romance *Divórcio* de Ricardo Lísias

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 17 de novembro de 2016. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração
Estudos Culturais

Orientador:
Prof. Dr. Adriano Schwartz.

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Maluf, Vanessa Molnar

Confissão e simulacro na literatura contemporânea : análise do romance Divórcio de Ricardo Lísias / Vanessa Molnar Maluf ; orientador, Adriano Schwartz. – São Paulo, 2016
77 f. : il

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão corrigida

1. Romance - Século 20 - Brasil. 2. Divórcio (Romance) - Crítica e interpretação. 4. Lísias, Ricardo, 1975-. I. Schwartz, Adriano, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 869.935

Nome: MALUF, Vanessa Molnar

Título: Confissão e Simulacro na Literatura Contemporânea. análise do romance
Divórcio de Ricardo Lísias.

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação
em Estudos Culturais.

Área de Concentração:
Estudos Culturais

Aprovado em: 17 / 11 / 2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pedro Meira Monteiro
Princeton University

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Cristhiano Aguiar
Universidade Presbiteriana Mackenzie

*Para Wagner pelo companheirismo e compreensão e para Fernando por ter dado um novo
sentido para minha vida.*

Agradecimentos

Gostaria de agradecer especialmente ao meu orientador Adriano Schwartz por ter acolhido esse projeto e a todos aqueles que, de alguma forma, colaboraram para sua conclusão.

“Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”
(FOUCAULT, 2001, p. 268)

“olha-a ali, na colina, olha-a: opaca
entre a massa opaca das árvores,
olha-a irreal em sua muda realidade brutal,
olha-a: não dita:
a realidade além da linguagem
não é totalmente realidade,
realidade que não fala nem diz
não é realidade.”
(OCTAVIO PAZ, 1988, P. 53)

RESUMO

MALUF, Vanessa Molnar. **Confissão e Simulacro na Literatura Contemporânea**: análise do romance Divórcio de Ricardo Lísias. 77 f. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Versão corrigida.

A inserção de dados autobiográficos nas narrativas é uma característica muito forte da literatura produzida nas últimas décadas. Esta dissertação tem por objetivo discutir o romance Divórcio de Ricardo Lísias, que se enquadra na premissa aqui apontada, na medida em que os narradores/personagens do livro comungam do nome do autor e apresentam características biográficas que podem ser associadas à vida deste. O objetivo principal é questionar como se dá a transfiguração da matéria vivida em matéria ficcional no texto aqui escolhido. Buscar-se-á analisar a sua construção narrativa, as suas relações com um tipo muito característico de romance que se difunde no pós-guerra, no momento em que acontece o que Beatriz Sarlo chama de “guinada subjetiva”, e a problematização das implicações teóricas da sua produção.

Palavras chave: Romance Contemporâneo. Autoficção. Autobiografia. Literatura brasileira. Ricardo Lísias.

ABSTRACT

MALUF, Vanessa Molnar. **Confession and simulacrum in contemporary literature, 2016.** 77 f. (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2016. Corrected version.

Inserting autobiographical data in the narratives is a very strong feature of the literature produced in recent decades. This paper aims to discuss the novel Ricardo Lísias, *Divórcio*, which falls under the premise here pointed out, in that the narrators / characters in the book have in common the author's name and biographical exhibit characteristics that may be associated with this life. The main goal is to question how is the transfiguration of matter lived in fictional material in the text chosen here. We will analyze its narrative construction, its relationship with a very distinctive kind of novel that diffuses into the postwar period, when it happens what Beatriz Sarlo calls "subjective turn", and the questioning of the theoretical implications of production.

Keywords: Contemporary Romance. Autofiction. Autobiography. Brazilian literature. Lísias, Ricardo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A VOLTA DO AUTOR.....	14
2.1 MORTE E RENASCIMENTO.....	16
2.2 “ACONTECEU NÃO É FICÇÃO”.....	21
2.3 A AUTORIA E O PACTO FICCIONAL EM DIVÓRCIO	26
3 UM ESCRITOR SEM PELE.....	34
3.1 O NARRADOR DE DIVÓRCIO	34
3.2 UM NARRADOR PERFORMÁTICO.....	46
4 ENTRE O REAL E A FICÇÃO: UMA TRAVESSIA ENCENADA.....	51
4.1 PERFORMANCE DA LINGUAGEM.....	54
4.2 PERFORMANCE E PÓS-MODERNIDADE. ENTRE O REAL E A PARÓDIA.....	62
4.3 CONCLUSÃO: A PERFORMANCE DA MEMÓRIA	66
CORPUS FICCIONAL.....	72
REFERÊNCIAS	73

1 INTRODUÇÃO

A inserção de dados autobiográficos nas narrativas é uma característica muito forte da literatura produzida nas últimas décadas. Esta dissertação de mestrado tem por objetivo discutir o romance *Divórcio* de Ricardo Lísias, que se enquadra na premissa aqui apontada, na medida em que os narradores/personagens da obra comungam do nome do autor e apresentam características biográficas que podem ser associadas à vida deste.

O objetivo inicial do projeto é questionar como se dá a transfiguração da matéria vivida em matéria ficcional no texto aqui escolhido. Buscar-se-á analisar a sua construção narrativa, as suas relações com um tipo muito característico de romance que se difunde no pós-guerra, no momento em que acontece o que Beatriz Sarlo, ao estudar outra vertente da questão, chama de “guinada subjetiva”, e a problematização das implicações teóricas da sua produção.

Divórcio é o sexto livro de Ricardo Lísias e o segundo no qual o autor se utiliza dos recursos narrativos da autobiografia. Nas obras anteriores, o autor propusera narradores anônimos que contavam os fatos sob pontos de vista simplificados, como o do *Menino* do seu primeiro romance *Cobertor de Estrelas*, ou dos personagens do *Livro dos Mandarins*, no qual, segundo Andrade (2013), “todos os gatos são pardos e todos os homens são Paulos”.

Lísias persegue a literatura com método, e, apesar de vir publicando sistematicamente, e de ter sido apontado pela crítica recente como um dos principais escritores da contemporaneidade (MOISÉS, 2007), ainda é pouco estudado.

O livro está dividido em quinze capítulos, propositalmente chamados de quinze quilômetros, em uma alusão direta à corrida de São Silvestre, para a qual o narrador/personagem começa a treinar com o intuito de tentar restaurar uma rotina após ter sofrido um colapso emocional ao descobrir o “diário” que sua ex- mulher escrevia secretamente a seu lado enquanto ele dormia. A crise desempenha um papel decisivo no projeto de Lísias, que se utiliza da ruptura proporcionada pelas disfunções emocionais para estruturar formalmente seus romances (ANDRADE, 2013). Desse modo, além da repetição típica do discurso psicanalítico presente nos dois livros com traços autobiográficos do autor, *O céu dos suicidas* e *Divórcio*, notamos que em *Divórcio* é o ritmo dos treinos de corrida que culminam na São Silvestre, acompanhado pela transcrição progressiva de trechos do diário na primeira parte do livro, que vão ordenando o discurso fragmentário próprio da memória após a violação da integridade psíquica da personagem.

A história começa com o fim do narrador que se vê morto em cima de uma cama localizada no “Cafofo”, apelido do lugar que ele alugou para guardar os livros que não cabiam no apartamento para o qual se mudou ao casar:

A seguir, a narrativa alterna as lembranças do narrador com trechos do diário da ex-mulher, ao mesmo tempo em que, através da memória, recupera passagens relativas ao passado familiar e de estudante do personagem que podem ser associadas à vida real do autor que empreende, paralelamente aos treinos de corrida, um esforço para retomar suas atividades cotidianas, inclusive, a de escritor.

O livro tem, portanto, uma série de elementos autobiográficos que nos permitem enquadrá-lo como um exemplar dos romances contemporâneos que se utilizam dos recursos da confissão para criar uma narrativa que oscila entre o autor e o outro ficcional que é o narrador. E quem é esse narrador? Um escritor chamado Ricardo, que estudou na UNICAMP e escreveu livros com os mesmos títulos dos livros do autor, entre outras diversas aproximações possíveis, já que, ao lado da tentativa de resgate da história do casamento fracassado, o narrador vai contando histórias familiares e do seu passado universitário que, embora possam ser associadas à vida dele, funcionam como micronarrativas que servem para diminuir os momentos de tensão confessional e também para colocar em dúvida, através de uma série de indícios e contradições, a sinceridade desse narrador.

Ao questionar, por exemplo, o caráter de veracidade das fotografias de família que ele utiliza no livro, passíveis de diversas interpretações, o autor justifica o uso delas dizendo que não conseguiu concluir uma pesquisa que havia iniciado a respeito do seu bisavô e que o resgate da história de imigrante dele se une à história do narrador/personagem porque esse também está escrevendo para cumprir uma “travessia”, mesmo que interior.

Afirmar a presença dessas características autobiográficas não implica uma leitura ingênua da obra, implica apenas a confirmação de que na literatura contemporânea os limites entre os territórios da realidade e da ficção costumam não ser bem estabelecidos, tanto que, em diversos momentos do livro, apesar da explicitação do “pacto autobiográfico”, de acordo com o modelo proposto por Lejeune (2014), feito de forma clara através do uso da primeira pessoa e do nome próprio do autor, existe um questionamento evidente dos elementos clássicos dessa escritura.

Tais indagações podem ser observadas, por exemplo, nas alusões que o narrador faz à sua própria obra, com o intuito de questionar a correspondência entre realidade e linguagem:

Para continuar, tentei fixar os olhos na folha, mas não consegui. Apertei o lápis e a carne viva latejou. 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, p. 15).

Ou ainda: “Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento do Livro dos Mandarins” (LÍSIAS, 2013, p.15).

Dentro dessa perspectiva, outra característica que pode ser observada no livro é a utilização de um discurso fragmentado que coloca em dúvida a existência de um sujeito consciente de si e capaz de narrar uma memória íntegra: “Nos momentos seguintes, não sei o que aconteceu. Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011. Neles devo estar morto” (LÍSIAS, 2013, p. 7).

O próprio conceito de verossimilhança, que aparentemente se sustenta principalmente pela “reprodução fiel do diário”, é posto em dúvida: “Para isso, planejei colocar entre os parágrafos do novo conto trechos refeitos (mas com o mesmo sentido) do Diário” (LÍSIAS, 2013, p. 164).

A partir do Quilômetro nove, “Estou Emocionado de Novo”, a transcrição progressiva de trechos do diário desaparece, dando lugar a uma acirrada defesa de um projeto político pautado em uma questão ética diretamente relacionada ao ato de narrar.

Essa crítica, que já vinha sendo apontada no livro a partir da personagem da ex-mulher do narrador, incorporada como uma voz fantasmática ao livro através do seu diário é explicitada, e, a partir daí, somos levados a uma nova dimensão na qual o narrador protagonista aparentemente sai de cena para dar lugar ao “verdadeiro autor”. O tom da narrativa se modifica e o narrador passa a defender abertamente um discurso político que se diferencia cada vez mais do discurso tipicamente ficcional e que culmina na afirmação de que: “*Divórcio* é um romance político”.

É claro que, nem essa afirmação, nem as considerações que o autor levanta em relação ao próprio ato da escritura, quando comenta, em diversos momentos, os processos de composição do romance, apagam a ironia da publicação de um “diário íntimo” de outra pessoa para se discutir uma questão ética diretamente relacionada ao ato de narrar.

No entanto, há vários aspectos que apontam para a inverossimilhança do diário, inclusive contradições de datas e locais e pequenos detalhes que se encontram logo no início da “transcrição”:

9 de julho: Hotel Waldorf on the park, NY. É a quarta vez que eu venho a essa cidade. Na primeira, eu tinha 25 anos. Hoje, 13 anos depois, eu sou a maior jornalista de cultura do Brasil. Viajei muito, tenho bastante dinheiro, dois apartamentos próprios e sou casada com um escritor. Minha simpatia é insuperável e eu tenho admiradores em todas as redações do Brasil. Eu seduzo quem eu quiser. Já entrevistei o Brad Pitt. Mas eu vou ainda mais longe.

9 de julho: Hotel Riverside Tower, NY. Eu Já entrevistei o Brad Pitt. Mas eu vou muito mais longe (LÍSIAS, 2013, p. 28).

Tal fato fica ainda mais evidente quando comparamos o romance aos contos que deram origem à obra e observamos as diversas modificações ocorridas nessa transcrição “real”, o que reforça o caráter ambíguo do texto, que, ao mesmo tempo, faz alusão a algumas referências externas reais, como, por exemplo, o nome dos hotéis de Nova York, ou dos amigos do personagem/narrador que aparecem nos contos que antecedem o romance, mas foram retirados do livro, provavelmente para evitar problemas jurídicos.

Por fim, de acordo com o exposto, tudo indica que esse autor tão fortemente presente nos romances contemporâneos, não é o mesmo que o estruturalismo fez questão de separar da obra com o intuito de que ele não constituísse um fim em si capaz de obscurecer a análise textual, mas sim um autor fragmentado, que se performa em várias frentes e se insere na própria estrutura dos romances, colocando novamente em xeque os conceitos de representação e verdade e que tem por objetivo apontar para além da vida privada, problematizando questões políticas e coletivas, ou empreendendo uma defesa a favor da ficção como uma possibilidade válida de reflexão sobre o mundo contemporâneo. Nessa direção, Ana Cláudia Viegas afirma que:

[...] nas “escritas de si” contemporâneas, como os autorretratos que circulam na web e as autoficções dos romances em primeira pessoa, o sujeito se cria ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de autoimagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um “pacto autobiográfico”, um “pacto fantasmático”, cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens (VIEGAS, 2006, p. 21-22, grifo do autor).

O livro permite uma série de formulações, no entanto, a hipótese central escolhida para esta análise é a possibilidade de entendimento da obra como uma tentativa de defesa da ficção como reação a um mundo que reduz paulatinamente a literatura à expressão direta da experiência, lembrando que, devido à grande quantidade e diversidade dessas manifestações na literatura contemporânea, se fazem necessárias formas específicas de análise orientadas pelos exemplos empíricos.

Para isso, essa dissertação está dividida em três capítulos:

O primeiro, *A Volta do Autor*, tem por objetivo traçar uma breve discussão teórica a respeito desses “gêneros confessionais”, com o intuito de auxiliar na análise do corpus da dissertação.

No segundo capítulo, *Um Escritor sem pele?*, nosso foco será situar o romance, objeto dessa dissertação, no cenário da contemporaneidade, discutindo como ocorre especificamente na obra, essa transfiguração da matéria vivida em matéria ficcional, principalmente através da análise da categoria do narrador.

Por fim, no terceiro capítulo, *Entre o real e a ficção: uma travessia encenada*, será feita uma tentativa de reflexão da obra a partir do conceito de performance, já que, conforme apontado, esse conceito parece ser fundamental para a interpretação do livro. Para isso, serão utilizados, além dos textos ficcionais, entrevistas e declarações do autor.

Além do romance *Divórcio*, também serão considerados para fins de análise o romance *O Céu dos Suicidas* e os contos *Divórcio*, *A Corrida* e *Meus Três Marcelos*, bem como o livro de contos recentemente publicado *Concentração*.

2 A VOLTA DO AUTOR

A chamada “escrita de si” é uma prática antiga, de acordo com Klinger (2006, p. 28):

A obrigação de conhecer-se é um dos elementos centrais do ascetismo cristão, mas já não como um movimento que conduz o indivíduo a cuidar de si mesmo (como ocorria na antiguidade), mas como forma pela qual o indivíduo renuncia ao mundo e se desapega da carne.

A autobiografia tem uma longa tradição que remonta às Confissões de Agostinho e tem como um dos seus marcos históricos As Confissões de Rousseau, considerada como representativa do surgimento de uma tensão entre o mundo privado e uma consciência histórica moderna que se consolidou no século XVIII. Até o cristianismo, a filosofia moral localizava a conduta ética nas ações e nas atitudes visíveis dos agentes morais, o cristianismo, porém, é uma religião da interioridade que afirma que a vontade e as leis divinas não estão escritas em objetos exteriores aos indivíduos, mas no próprio coração dos seres humanos. Consequentemente, passou-se a julgar eticamente não apenas as ações, mas as intenções das pessoas que se tornaram cada vez mais conhecidas através da obrigação da confissão que foi instaurada a partir do Concílio de Latrão. Segundo Schwartz (2013):

Se antes se valorizava a permanência (“não há nada de novo sob o sol”), a repetição, a esfera pública, passa-se, com Agostinho (e, posteriormente no Renascimento, no Romantismo ou no Pós-guerra, para citar três períodos históricos que consolidam e, principalmente, reajustam o gênero), a dar cada vez mais peso para a mudança, a diferença, a esfera privada, para uma vida que se considera única e importante a ponto de ser transformada em narrativa e passada adiante.

Porém, se na tradição cristã o homem não pode contemplar sem angústia a própria imagem, o Renascimento inaugura uma vontade de o homem conhecer-se tal como ele é Gusdorf (1992, p. 12), independentemente de qualquer premissa transcendental.

De acordo com Lima (1986, p. 295), “os conceitos modernos de indivíduo e de literatura se pressupõem mutuamente”. A literatura moderna tem duas origens diversas: uma surgida no renascimento, a identifica com uma forma nobre de eloquência, enquanto a outra, surgida no romantismo se baseia na força da comoção através da confissão dos sentimentos. Além disso, no romantismo, a virtude da individualidade se mistura com a sinceridade: “Rousseau pretende dar ao coração a irredutibilidade que Descartes concedera ao cogito”.

Entretanto, a transformação do ato em transparência através da palavra se mostra impossível, “a Rousseau não ocorre que a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara” (LIMA, idem), e é a partir dessa constatação que Nietzsche (2000, p. 40) inaugura um novo conceito do sujeito e da verdade a partir do qual ocorre um deslocamento do sujeito para a ação.

Ao refletir sobre o problema da representação linguística para uma nova abordagem da escritura autobiográfica, Galle (2006, p.65), nos lembra que “desde que Nietzsche formulou sua crítica a respeito da verdade, os filósofos têm concluído que não se pode sustentar um conceito de linguagem correspondente a uma realidade”.

Depois de Nietzsche, há uma continuidade da desconstrução das concepções de sujeito e de verdade, cuja culminação no âmbito da teoria literária se encontra na declaração de Barthes a respeito da “morte do autor” que vamos explorar nesse capítulo.

Essa concepção é reforçada pela reformulação do conceito de inconsciente freudiano empreendida por Lacan, que acaba contribuindo para uma concepção de literatura que desconfia de qualquer referência extratextual, marginalizando e considerando menores qualquer texto fronteiro que opere entre o discurso ficcional e o discurso referencial, tais como as memórias, as cartas, as confissões, os diários, entre outros. No entanto, como diz Beatriz Sarlo (1995, p. 11): “Não fomos convencidos, nem pela teoria, nem pela nossa

experiência, de que a ficção seja sempre, e em primeiro lugar, um apagamento completo da vida”.

Nesse aspecto, um dos objetivos desse trabalho é contribuir para a reflexão a respeito do retorno do autor após a crítica estruturalista, ou seja, que autor é esse que retorna? Foucault inaugura seu texto *O que é um autor?* com uma epígrafe extraída do livro de Beckett *Esperando Godot*: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, porém, a partir dos anos setenta, os debates pós-estruturalistas, filiados ao pensamento de Foucault e à pós-modernidade, retomaram de forma cada vez mais acirrada a pergunta a respeito do lugar da fala, o que nos leva à problematização da própria categoria de autor e, consequentemente, de literatura presente no romance objeto dessa dissertação.

2.1 MORTE E RENASCIMENTO

“A conclusão é obrigatória: a Literatura é agora parte vital não apenas da minha vida simbólica, mas até do meu corpo” (LÍSIAS, 2013, p. 166).

Na definição de autobiografia de Lejeune, o que a diferencia da ficção não é a relação existente entre os fatos e o narrado, mas os indícios que o autor coloca no livro com a finalidade de orientar a leitura, estabelecendo um pacto de “sinceridade” com o leitor. No entanto, mesmo que as narrativas comportem uma série de referências que podem ser associadas ao autor, ler um texto simplesmente de acordo com o que ele propõe é uma atitude ingênua, o que não significa, conforme veremos, que ele tenha desaparecido, sendo esse um dos temas mais controversos da literatura contemporânea.

Ao estabelecer o conceito de “pacto autobiográfico” para tentar resolver a questão, Lejeune afirma que “o que define a autobiografia para quem lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2008, p.33). Para o autor francês, é, sobretudo, um contrato de leitura que estabelece o caráter autobiográfico de um texto. Segundo ele, a identidade de nomes entre autor, narrador e personagem, implica para o leitor, o entendimento de um tom confessional das narrativas autobiográficas que pressupõe uma garantia de verdade. Embora Lejeune considere que esse nome comum possa, eventualmente, ser substituído pelo uso de epítetos, tais como o autor ou o escritor, entre outros, para ele o narrador tem que estar relacionado com uma referencialidade externa que pode ser comprovada.

De acordo com Lejeune o “espaço biográfico” extrapola a obra literária, já que compreende todo um conjunto de dados que circulam ao redor da ideia de autor, tais como

suas declarações a respeito da própria obra, entre outros, mas ao priorizar, junto com o pacto de leitura, essa referencialidade externa, ele desconsidera as questões internas do texto e as próprias concepções de sujeito e identidade surgidas após a crise do iluminismo que desmontou o ideário cartesiano, tal desconsideração ocorre, porque ao estudar o discurso autobiográfico descobrimos que, do ponto de vista interno da narrativa, não há nenhum elemento capaz de diferenciar a autobiografia do romance autobiográfico.

O próprio Lejeune, ao retomar suas colocações dez anos após a publicação de *O pacto autobiográfico*, reconhece alguns pontos falhos na sua teoria, chegando inclusive a admitir que a autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes:

Um sistema referencial “real” (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema (LEJEUNE, 2008, p. 57).

Segundo Moriconi (2005, p.148), “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais”, de maneira que se trata de discursos explicitamente situados nessa interface, já que, de acordo com Hall (2001, p. 13), na modernidade tardia, já não é mais possível afirmar que o indivíduo possui uma identidade fixa, permanente ou essencial, porque o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu coerente”.

Divórcio tem uma série de ingredientes da narrativa autobiográfica: o narrador decide contar a história da sua vida que coincide com a história da sua transformação, simbolicamente ele ressuscita: “Morro só mais uma vez” (LÍSIAS, 2013, p. 8). E isso faz sentido, pois, como afirma Klinger (2007, p.17):

A ideia da vida como devir e transformação é característica do Bildungsroman, mas também de todo relato autobiográfico que pressupõe uma mudança interna do narrador. De fato, o núcleo narrável na autobiografia e nas memórias, a experiência, equivale à transformação do indivíduo.

No entanto, em Divórcio, apesar da identificação existente entre narrador, protagonista e autor, o narrador não ostenta uma memória implacável, como é usual em narrativas memorialistas, mesmo que essa memória seja inventada, o que acaba gerando uma série de contradições entre as “cenas” narradas no presente e os relatos retrospectivos da vida do

narrador que acabam relativizando as referências diretas presentes no texto e gerando uma cisão interna no romance que coloca em xeque a relação entre a realidade e a ficção:

Acabo de achar a folha com as frases autobiográficas que redigi naquele dia. Um pouco abaixo do meio, depois do comentário sobre o enterro da minha avó, escrevi várias vezes com caneta vermelha: Aconteceu, não é ficção. (LÍSIAS, 2013, p. 16).

Sob esse aspecto, também é interessante observar o uso reiterado de algumas imagens históricas que aparecem de forma ficcionalizada na obra do escritor, como, por exemplo, a imagem do terrorista Bin Laden relacionada com um dos internos de uma clínica que o narrador de *O Céu dos Suicidas* visitou para tentar conseguir informações a respeito do seu amigo que se suicidou, ou ainda, a relação que o narrador de *O Divórcio* traça entre a morte de sua avó e o ataque terrorista às torres do World Trade Center que ocorreram no mesmo dia, de forma que, aparentemente, onde deveria haver a verdade, ou a “História”, muitas vezes aparece a ficção, representada pelas experiências privadas e subjetivas do narrador e onde parece haver só ficção, transparece o discurso político, ou pelo menos de crítica social. Tal distinção aparece marcada no texto através da alteração dos tempos verbais ou do uso reiterado da paródia, que exploraremos no capítulo que trata da performance.

Li o diário e saí de casa no dia 6 de agosto de 2011, mais ou menos às onze horas da manhã. Poucos dias depois, tive certeza de ter morrido. Meu corpo sem pele jazia na cama que eu tinha colocado no cafofo. Foi o segundo funeral em que estive na vida: antes, só o da minha avó. Ela morreu no dia em que Bin Laden derrubou o World Trade Center (*Divórcio*, p. 36).

Foi com essa mesma ética que ele arrumou confusão quando se internou pela segunda vez. Um certo Bin Laden que tentava controlar os outros internos sempre que as enfermeiras se distraíam. Dependendo do transtorno da pessoa, ele me disse, a fragilidade é muito grande. Com esses, o Bin Laden deitava e rolava. Mas com o André não funcionou e os dois trocaram chutes e acabaram isolados. Quando veio para a minha casa e contou essa história, a gente deu muita risada (*O céu dos suicidas*, p. 49).

Pensando nesse tipo de narrativa e nos diversos textos da literatura argentina contemporânea citados pelo autor, dentro e fora dos seus livros, podemos levar em consideração em que medida, assim como ocorre na obra de Ricardo Piglia, Lísias não opera com as inversões dos “registros” discursivos com o objetivo de fazer uma defesa da validade do discurso ficcional frente a um mundo que reduz paulatinamente a literatura à expressão direta da experiência, ou seja, em que medida, esse jogo não é construído com o intuito de revalidação do próprio gênero romanesco, já que, além do questionamento relativo à

verossimilhança do “diário” e da própria escritura autobiográfica, há também uma crítica explícita à veracidade e a credibilidade dada ao discurso veiculado pela imprensa.

Nesse sentido, podemos pensar que embora *Divórcio* possa ser enquadrado em um mapeamento teórico-analítico das produções literárias recentes relativas à problemática apontada, considerando que elas fazem parte de um quadro maior de formação do romance contemporâneo que começaram a ser sistematizadas pelo francês Serge Doubrovsky (1977), criador do neologismo e do primeiro romance considerado autoficcional – *Fils*, ele ultrapassa essa sistematização.

Para Doubrovsky todo contar de si é ficcionalizante, assim, a autoficção é um gênero híbrido, que mistura realidade e ficção, uma narrativa que oscila entre o autor e o outro ficcional, porém, de acordo com Arfuch (2010, p. 58) é preciso considerar que:

esses gêneros autobiográficos na contemporaneidade extrapolam a sumária definição de Lejeune de um espaço biográfico como reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam, já que, embora sugestiva, essa definição não é suficiente para delinear um campo conceitual.

Essas considerações servem para demonstrar que o corpus ficcional objeto dessa pesquisa está para além das sistematizações construídas por Lejeune e Genette (1993), já que a ambiguidade desse romance reside justamente na negativa do pacto referencial por parte do autor no próprio romance, (sobretudo a partir do Capítulo XIII) e em sua página do Facebook, na rede (ver exemplo na figura abaixo), apesar do contrato de identidade selado pelo nome próprio e pelo relato autodiegético:

Parece que eu estava nervoso no fragmento anterior. Ao contrário, planejei tudo para que, em um crescendo de indignação, o narrador chegasse à conclusão final. Eu e ele nos descolamos. Fiz até uma pequenina tabela com as características do narrador que *Divórcio* foi constituindo enquanto eu apaziguava meu trauma. Ela vai ter pouco uso, porém: no próximo capítulo, o narrador sai para que Ricardo Lísias volte à cena. Vou retomar a corrida de São Silvestre que ficou para trás e encerrar o livro com uma carta que de fato assinei (LÍSIAS, 2013, p. 217).

Figura 1 – Página do Facebook de Ricardo Lísias.

Fonte: imagem retirada da página do Facebook do autor (2015).

Num estudo recente sobre esse grupo, Philippe Gasparini acrescentou mais um critério à nomenclatura: “A Verossimilhança”:

Enquanto para Lejeune o romance autobiográfico é sempre romance e, portanto, ficcional, Gasparini dirige a atenção para o fenômeno de que o teor autobiográfico é, em muitos casos, mais que um resto de factualidade que não foi assimilada e convertida em ficção, ao contrário, ele vislumbra nos diversos índices autobiográficos do romance, um jogo intencionado, semelhante às escondidas infantis, diferente da subjetividade oficial, que o autor assume e desmente ao mesmo tempo (GALLE, 2010, p. 80).

Esse jogo nos conduz a uma terceira hipótese de pesquisa referente à própria estrutura formal da obra que se apresenta como uma performance: ela mesma o simulacro de um discurso “verdadeiro” surgido a partir de um “diário” e de um livro repleto de referências autobiográficas construído a partir de uma falsa representação, já que os traços de individualidade da personagem da ex-mulher do narrador são diluídos constantemente no diário através do uso reiterado dos clichês que impedem qualquer conclusão em relação a uma fala externa ao narrador, e é ele, em oposição aos treinos de corrida, que geram uma tensão que estrutura parte significativa da obra, lembrando que é impossível a conclusão da São

Silvestre com apenas quatro meses de treinamento. Esse jogo é reforçado o tempo todo por pequenas alterações ocorridas no Diário, tais como a grafia do nome da cidade de Nova York, as pequenas diferenças de acentuação ou o acréscimo do pronome pessoal Eu que ocorre de forma reiterada na “transcrição” que o autor fez do Diário no romance, provavelmente com o intuito de reforçar o traço de egoísmo da personagem da sua ex-mulher.

NY, 14 de julho de 2011 (no hotel Riverside Tower).

Apesar de andar muito, o Ricardo é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente. É que as vezes (sic) nos intervalos das caminhadas que ele quer fazer o tempo inteiro ele diz coisas inteligentes. Mas eu também não entendo: ele se recusa a ver uma peça da Broadway! Os grandes atores do mundo passaram pela Broadway, mas não adianta dizer isso. Ele não dá atenção. Mas a viagem está servindo para me mostrar que apesar disso eu casei com o cara certo para mim. Só que apaixonada eu não estou (LÍSIAS, 2013, p. 11).

10 de julho: Nova York. Eu estou viajando em lua de mel, mas não estou apaixonada. O Ricardo é legal, inteligente e às vezes me diverte, apesar de andar muito. Mas apaixonada eu não estou. Eu não sei o que vai ser quando voltarmos ao Brasil. Eu gosto de ser casada com um escritor. É só esconder certas coisas e pronto. Eu sou uma mulher atraente, não tenho dificuldades para achar amantes, nunca tive. Quanto ao jornal, eu acho que vou sair mesmo. Sou a maior jornalista de cultura do Brasil (LÍSIAS, 2013, p. 35).

10 de julho: Nova Iorque. Estou viajando em lua de mel mas não estou apaixonada. O Ricardo é legal, inteligente e às vezes me diverte, apesar de andar muito. Mas apaixonada eu não estou. Não sei o que vai ser quando voltarmos ao Brasil. Gosto de ser casada com um escritor. É só esconder certas coisas e pronto. Sou uma mulher atraente, não tenho dificuldades para achar amantes, nunca tive. Quanto ao jornal, acho que vou sair mesmo. Sou a maior jornalista de cultura do Brasil. Não vou aceitar aquela boboca que não sabe nada no cargo que deveria ser meu (LÍSIAS, 2013, p. 18).

2.2 “ACONTECEU NÃO É FICÇÃO”

Não sei se algum dia vou entender o que faz uma mulher de trinta e sete anos escrever um diário como esse e, ainda mais, deixá-lo para o marido com quem acabara de se casar. Divórcio é um romance sobre o trauma (LÍSIAS, 2013, p. 130).

Divórcio pode ser interpretado como a narrativa de uma memória traumática que, apesar de vivida, não pode ser reconstruída, senão como linguagem. Essa hipótese nos permite entender as declarações do narrador quando afirma, por exemplo, não estar preocupado com a noção de verossimilhança: ele sabe que não é possível colocar uma ordem “real” na vivência caótica e fragmentária do trauma, simbolicamente o narrador afirma: “Por mais que me esforce, não tenho nenhuma lembrança do sétimo dia” (LÍSIAS, 2013, p. 17).

Essa problemática relativa à impossibilidade de se narrar o real e à necessidade de retorno de um sujeito responsável por aquilo que narra se relaciona a uma vertente contemporânea que alguns teóricos como Luciene Azevedo, ao questionarem o papel do autor nesses textos a partir do conceito de “função autor”, tal como descrita por Foucault em *O que é um autor?* exploram:

Não se trata, como o próprio Foucault já alertava, de reinventar a morte do sujeito e negar a existência da figura real, de carne e osso, que assina as obras, mas de repensar a função-autor como lugar de “uma pluralidade de egos, múltiplas posições de sujeito”, traduzindo-se em certos papéis jogados pelo autor (AZEVEDO, 2007, p. 136).

Ao tratar do descentramento do sujeito cartesiano e sociológico na pós-modernidade, (HALL, 2004, p. 46) afirma que o feminismo, através do seu slogan; “o pessoal é político”, abriu para a contestação política, arenas inteiramente novas da vida social, tais como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.

De acordo com o exposto, podemos pensar que esse “retorno do autor” reflete um impasse do estruturalismo, cujos principais desdobramentos ocorrem, por um lado, nos debates pós-estruturalistas feministas e pós-coloniais e, por outro, no questionamento da figura do autor como um centro de unidade capaz de manter intacta a autoridade sobre o que escreve.

Porém, esse retorno do autor na literatura contemporânea ao qual assistimos hoje, não tem como origem ou finalidade a explicação última da obra através de um discurso biográfico com intenções de verdade, nem necessariamente, a defesa de um projeto político coletivo amplo, já que vivemos um momento de questionamento em relação às metanarrativas que nortearam a crítica social do século XX, o que parece ocorrer em *Divórcio* é uma construção performática, encontrada, por exemplo, em uma série de citações e de repetições que aparentemente reproduzem discursos homogêneos com a finalidade de parodiá-los: “a Notre Dame é um monumento da história humana!” (LÍSÍAS, 2013, p. 31).

Segundo Klinger (2007, p. 21): “o fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade marcada pelo falar de si e pela espetacularização do sujeito”. No entanto, para além da constatação de que essa escrita reflete seu momento histórico, é necessário buscar na gênese desse discurso, ao menos brevemente, algumas razões que tornaram possível a crescente expansão desse tipo de

escrita na contemporaneidade, para posteriormente formularmos algumas hipóteses relativas à forma que ela assume no caso empírico aqui estudado.

No que se refere à literatura brasileira, Silviano Santiago (2002) argumenta que a ambição da escrita autobiográfica do modernismo era recapturar uma experiência não apenas pessoal, mas, principalmente, daquele clã específico no qual estavam inseridos os indivíduos. De acordo com ele, os textos dos modernistas tendem a apresentar uma visão conservadora da sociedade patriarcal brasileira: “o narrador modernista escreve com a finalidade estoica daqueles que, tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais”.

Em contraste com essa tendência, existe um segundo movimento surgido a partir do final das ditaduras do Cone Sul diretamente ligada a uma grande produção de relatos memorialistas que podem ser considerados como testemunhos de uma geração, mas esses relatos visam à conscientização política do leitor, o que faz com que o valor “estético” deles não seja especialmente relevante. Claro que há exceções, mas o que nos interessa aqui é ressaltar o valor de restauração de uma memória coletiva que esses textos assumem, muitas vezes desvinculada de uma preocupação literária, que diferencia essa escrita das tendências autobiográficas contemporâneas.

Nesse sentido, o romance *Divórcio* parece querer responder ao mesmo tempo e, paradoxalmente, ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito, apontando, tanto para uma impossibilidade de se exprimir uma “verdade” na escrita, como para a necessidade de se assumir uma postura ética em relação àquilo que se narra, ou seja, há no livro uma defesa da ficção como um instrumento válido de reflexão política que passa por uma defesa da literatura enquanto discurso esteticamente construído.

Segundo Galle (2006, p. 64),

tanto as dúvidas levantadas pelo pós-estruturalismo, que colocam em questão problemáticas clássicas da escrita autobiográfica, como a grande diversidade dessas manifestações na literatura contemporânea, fazem com que sejam necessárias formas específicas de análise orientadas pelos exemplos empíricos associados às experiências concretas dos indivíduos.

Conforme vimos, essa relação entre o real e o ficcional na literatura contemporânea é mais complexa do que aparenta e, no caso aqui analisado, embora se relacione, tanto com o conceito de autoficção, como com o conceito de performance, nenhuma dessas definições consideradas de forma isolada são suficientes para se analisar o romance objeto desse estudo,

o que torna relevante revisar, ao menos brevemente, o alcance da crítica estruturalista à noção de autor para tentarmos compreender seus desdobramentos.

De acordo com Gagliardi (2012, p. 4), a tese da morte do autor é um apelo para se encarar a escrita como um campo neutro, responsável pela dissolução do sujeito, pela perda da identidade e pela destruição de toda voz, a partir da premissa de que na obra literária é impossível a identificação do sujeito da enunciação. No entanto, recusar que a escrita seja uma prática guiada por um propósito, e que esse propósito tenha um peso na sua recepção, é isolar o texto do mundo, negar a literatura como fonte de conhecimento de si e do outro.

Ao fazer a releitura crítica do famoso texto de Barthes “A Morte do Autor”, Gagliardi (idem) afirma ser impossível entender o alcance do texto sem levar em consideração o momento histórico de sua produção, já que o conceito de autoria em Barthes carrega uma conotação diretamente relacionada à identificação do *autor* com uma personagem moderna. Ao atacar essa imagem, o que Barthes pretendia era atacar o prestígio do autor como detentor absoluto da verdade, de acordo com os preceitos do positivismo, relacionados com o ideário do homem burguês e sua respectiva mentalidade.

Nesse sentido, podemos afirmar que, historicamente, a imagem do autor se fortalece em contraposição com o enfraquecimento da ideia clássica de gênero. Com o advento da modernidade, a ideia da verdade do texto passa a pertencer ao indivíduo, o que faz com que a literatura passe a ser encarada menos como um trabalho e mais como uma irrupção da interioridade do poeta.

No entanto, a ênfase atribuída ao autor por essa tradição não é a mesma de Barthes, enquanto para Barthes o autor é um limitador, para essa concepção ligada ao Romantismo, mas não necessariamente surgida dele, já que tem precedentes na literatura espanhola, o autor passa a ser um novo personagem: o escritor criativo, que é parte integrante do universo textual e que aponta para a libertação da literatura de suas amarras prescritivas, atuando como um dos vetores da individualidade e da autonomia literária (GAGLIARDI, 2012, p. 6).

Segundo Gagliardi, o alvo de Barthes não é necessariamente o autor, mas a imagem romântica dele, que aparece na literatura como confissão e expressão de um eu verdadeiro e que acredita na escrita como registro de um conteúdo pré-formado. A crítica de Barthes não se dirige ao escritor criativo, mas aos procedimentos críticos de seu tempo que desviavam a atenção do texto para a pessoa do autor.

Essa interpretação nos conduz à ideia de que o texto se faz durante o texto, o que torna impossível buscar dentro dele a totalidade da experiência vivida. Explicar um texto segundo seu autor é crer na intenção como uma deliberação premeditada à escrita que restringe seu

sentido, e é contra essa restrição que Barthes se insurge ao defender a multiplicidade de interpretações presentes no texto literário.

No entanto, ao negar veementemente a presença do autor, Barthes ignora que a poesia lida sempre com a comunicação de alguma experiência nova, ou proporciona um novo entendimento daquilo que já é familiar, segundo Gagliardi (2012, p. 43):

A crítica de Proust a Sainte-Beuve poderia iniciar esse percurso, por assim dizer, anti-explicativo, (PROUST, 1988). que é orientado com maior especificidade à figura do autor e à noção de intenção por T. S. Eliot, para quem a crítica honesta e a apreciação sensível são direcionadas sobre a poesia, não sobre o poeta: “What happens is a continual surrender of himself (o poeta) as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.” (ELIOT, 1955) Mas depois de feito este percurso, que por certo poderia se deixar orientar ao sabor das análises mais particularizadas, eu gostaria de insistir na ideia de que se esse autor (e com ele, o mundo) não explica o texto, isso não significa que ele desapareça durante a leitura. Esse desaparecimento é na verdade de outra ordem. Ele está associado a um retoricismo desinteressante, que em nome de um rigor exagerado tem alimentado abordagens nominalistas e tecnicistas, que justamente por isolar o texto da realidade tem afastado nossos alunos do prazer, e, portanto do interesse, da leitura.

Ainda de acordo com Gagliardi (2012, p. 43):

Ler não é simplesmente ouvir a voz do narrador e das personagens, mas reparar em como estão dizendo, para que fins são conduzidos. E esse olhar por detrás das máscaras não significa procurar o que veio antes delas (uma curiosidade meramente personalista), é antes virá-las do avesso (uma sugestão que se abre em fendas e orifícios nas próprias máscaras). Se o autor morto é aquele que para Freud e Sainte-Beuve se traía na escrita, é chegada a hora de repensá-lo como alguém ou alguma coisa que a todo momento, como uma voz em surdina, *se deixa traír* por ela. É dessa comunicação tácita que a literatura é feita.

No entanto, na interpretação de Barthes, o texto passa a ser encarado como um tecido de citações e apropriações pensadas como formas de rupturas e desvios, mas ao invés de apontar para a existência de um dialogismo, como ocorre com a ideia de interpretação em Bakhtin (2002), Barthes aponta para outro império: o do leitor, ou seja, ao afirmar que o leitor é o único capaz de conferir sentido ao texto, ele desmistifica o autor e mistifica a linguagem.

É claro que se a indefinição passa a ser o critério, já que as possibilidades de leitura são infinitas, a intenção autoral deixa de fazer sentido. Podemos pensar que ao afirmar o discurso anti-mimético, a teoria literária subtraiu a referencialidade da linguagem poética e transformou a ideia de realismo em um código que tenta passar despercebido, já que tudo é linguagem. Mas se a literatura não se refere a nada além dela mesma, por que lemos?

Nesse aspecto, podemos pensar que a reabilitação do autor passa pela reabilitação do referente e do conceito de mimesis e que a melhor maneira de se retomar o conceito de autoria é reabilitar o espaço referencial exterior ao texto, que deixa de ser conhecido como mera cópia e passa a ser compreendida como conhecimento ativo, a maneira pela qual cada um se constrói e habita o mundo.

Gagliardi (2012) diz que, de acordo com Ricouer, a mimesis não é a negação nem a imitação do referente, o criador não busca a cópia porque o mundo é inverossímil, a mimesis é uma imitação criadora, uma representação do mundo segundo nós mesmos: é necessário narrar o mundo para entendê-lo, ou seja, escrevemos o mundo para compreendê-lo:

“Tudo isso é inverossímil. Cabe apenas em um romance: a explicação para o surto que Lars Von Trier teve no festival de Cannes de 2011 veio parar em uma gaveta na minha casa” (LÍSIAS, 2013, p. 113).

2.3 A AUTORIA E O PACTO FICCIONAL EM DIVÓRCIO

Em Divórcio o pacto ficcional é propositalmente borrado. Apesar da clara relação onomástica entre personagem, narrador e autor, a ambiguidade se sustenta não apenas como uma pretensão que antecede o texto através da sua classificação como romance, por exemplo, em contraposição com as características biográficas que permeiam a obra, mas também através de uma série de indícios que se encontram dispersos pelo texto.

Ler ficção é jogar um jogo através do qual ressignificamos o real através da linguagem. Divórcio brinca o tempo inteiro com essas fronteiras e podemos pensar que, em última instância, cabe ao leitor encontrar um sentido dentro do livro. No entanto, esse sentido não é absolutamente arbitrário, ou seja, embora o livro seja passível de interpretações, a intencionalidade do autor, enquanto escritor criativo, conforme exposto, e as referencialidades presentes no livro, não podem ser absolutamente descartadas.

Entre as possibilidades de reflexão suscitadas, escolhemos duas que, de certa maneira, aparecem de modo interconectado, que são as questões relativas aos conceitos de autoria e de performance.

Ao redefinir o conceito de autoficção para relacioná-lo com o de performance, Klinger (2006, p.55) afirma que

a autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita.

Para ela, a autoficção não está relacionada a um referente externo à narrativa, mas também não está completamente desvinculada disso.

Podemos observar que o narrador de *Divórcio* faz um jogo com os “pactos de leitura”, através, por exemplo, do uso de elementos paratextuais, como as fotografias inseridas no livro, as referências que ele faz à própria obra nas redes sociais, as repetições com pequenas variações das histórias familiares dos seus narradores que percorrem toda a sua obra, os nomes próprios que aparecem nos contos que vão dar origem ao livro, por exemplo, ou mesmo através das teorias a respeito da própria concepção de romance que o autor vai explicitando ao longo de *Divórcio* e das referências literárias que ele cita para desdramatizar seu narrador, com o objetivo de apontar para um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício.

Os indícios sobre as fotografias utilizadas no livro presentes no segundo capítulo: um trem passando dentro de mim confirmam essa tese:

Quando confirmei, repassando na cabeça a variante ganhadora pela terceira vez, perdi a concentração. Uma série de fotografias invadiu-me a cabeça. Meu pai derramando uma lágrima na derrota do Brasil na Copa do Mundo de Futebol de 1982. O dia em que dormi pela primeira vez na casa da minha avó. De noite, sozinho no hotel, em Santiago do Chile aos quatorze anos. As sobrelhas grossas do meu bisavô que sabia falar árabe. Aquela menina para quem, por algum motivo, mostrei minha foto de campeão brasileiro de xadrez. Meus irmãos com o uniforme da escola. Passou um álbum inteiro na minha cabeça (LÍSIAS, 2013, p. 33).

Coincidentemente, essas descrições que podem ser parcialmente atribuídas às imagens inseridas no livro, através de fotografias do autor na infância e de seus familiares também podem ser associadas às histórias inseridas no *Céu dos suicidas* e em outros contos do autor, como, por exemplo, a descrição da noite na qual o narrador/personagem passa sozinho em um hotel em Santiago do Chile para disputar a final do campeonato pan-americano de xadrez com treze anos de idade com um jogador que realmente existiu, mas que é bem mais velho do que o autor Ricardo Lísias.

Segue abaixo as imagens inseridas no romance:

Figura 2 – Fotografia de família inserida no romance representando o bisavô do escritor/narrador.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 132).

Figura 3 – Fotografia de família inserida no romance representando o escritor/narrador Ricardo Lísias com o pai.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 150).

Figura 4 – Fotografia de família inserida no romance representando o escritor/narrador Ricardo Lísias com os irmãos, o avô e o bisavô.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 156).

Figura 5 – Fotografia de família inserida no romance representando o escritor/narrador Ricardo Lísias.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 164).

Figura 6 – Fotografia de família do escritor/narrador Ricardo Lísias inserida no romance representando os negócios do bisavô.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 174).

Figura 7 – Fotografia de família do escritor/narrador inserida no romance.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 179).

Figura 8 – Fotografia de família inserida no romance representando a mãe e os irmãos do escritor/narrador.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 186).

Figura 9 – Fotografia de família inserida no romance representando o bisavô do escritor/narrador.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 192).

Figura 10 – Fotografia de família inserida no romance representando o escritor/narrador Ricardo Lísias.

Fonte: Imagem retirada do romance **Divórcio** (LÍSIAS, 2013, p. 205).

O uso desses elementos faz com que ao invés de ocorrer uma coincidência absoluta entre a pessoa real e a personagem textual, ocorra uma construção simultânea de ambos, autor e narrador, fato que parece comprovado através de inúmeras reiterações de traços do narrador Ricardo Lísias que ele retoma do romance *O céu dos suicidas*, conforme citado, e dos contos que originaram o romance em questão, além das declarações feitas por ele nas redes sociais, entre outros referenciais externos que também participam desse “espaço biográfico” intencionalmente construído por ele e que reafirma nossa hipótese principal de um autor que se performa através de vários indícios reais que ele ficcionaliza. Não faz parte do objetivo deste trabalho a análise das imagens inseridas no romance, mas uma hipótese interessante é a de que, aparentemente, assim como ocorre com o texto escrito do autor, aqui também existe uma mistura de imagens “reais” e “ficcionalis”, propositalmente embaralhadas ao longo do livro.

Ao leitor é atribuído um papel de decifrador, o autor constrói propositalmente um mapa que pode ser percorrido pelo leitor atento, mas que não leva para uma única direção, o que, evidentemente, comprometeria o aspecto literário do texto. Paralelamente a essa ideia de leitor implicado, existe uma outra, de autor implicado, que se concretiza através do narrador.

Segundo Bakhtin, a premissa da prosa é a estratificação da linguagem, e isso ocorre através da parodização de outras linguagens romanescas e da própria linguagem comum, sendo que esse plurilinguismo é mais acentuado no romance humorístico, e, sem dúvida, apesar das situações dramáticas nas quais estão envolvidos os narradores/personagens de *O Céu dos Suicidas* e de *Divórcio*, há humor nesses livros, conforme segue:

NY, 11 de julho de 2011

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

Desde que eu comecei a conhecer essas pessoas que o Ricardo anda, vi como eles são travados. Este aqui estava na cara que não sabia como se portar. São pessoas que leram muito, mas conhecem pouco da vida. Não viveram aventuras. Falam muito de livros e não conseguem escolher o garfo certo.

São pessoas rígidas e fechadas. Elas vivem em um mundo próprio. A verdade é que estou em lua de mel com um autista e hoje conheci o amigo do meu marido, outro autista, esse professor de Princeton. São muito fechados.

Eu não. Eu me abro para o mundo. Quero ter experiências, quero conhecer pessoas. Não quero ter que viver fechada no meio dos livros e depois não saber pegar o garfo direito.

Grande merda, dar aula em Princeton e ser uma pessoa que não viveu, que não teve aventuras. O [X] foi para uma guerra para fazer um país novo.

Esses caras que leram demais são muito fechados. Meu marido é muito esquisito. O Ricardo reclamou da fila da Broadway! Ele leu muito mas não sabe que pela Broadway passaram os grandes atores que começaram a vida lá! Ele quer andar na rua! O Ricardo leu muito mas não sabe nada. Meu marido e esses amigos idiotas que ele anda. Sou a maior jornalista de cultura do Brasil, a cultura para mim é vida, é como o jornalismo, é aventura! (LÍSIAS, 2013, p. 73).

Tentaremos explorar esse aspecto nos próximos capítulos, principalmente quando tratarmos da questão da performance e da paródia.

3 UM ESCRITOR SEM PELE

3.1 O NARRADOR DE DIVÓRCIO

Podemos começar esse capítulo com uma pergunta aparentemente simples e sempre repetida quando se trata do tema: é possível narrar hoje?

O narrador de *Divórcio* é um homem perturbado e agressivo que relata uma “experiência” traumática, no entanto, esse narrador não é anônimo nem possui uma sabedoria ancestral, ligada à oralidade, que deve ser passada de maneira exemplar para as próximas

gerações. Esse narrador é um homem isolado que luta para reconstruir sua interioridade através do processo da escrita e que sabe que não pode transmitir uma “verdade” em relação aos fatos:

Enquanto contava o número de taxistas carecas em uma esquina, lembrei que no primeiro conto que escrevi na vida, há mais de dez anos, a personagem também repassava na cabeça uma série de coisas para tentar manter a lucidez. Estou de fato dentro de um texto que escrevi. (LÍSIAS, 2013, p. 80).

Segundo Klinger (2007, p. 111), na esteira de Benjamin, no período moderno, o narrador do romance é um indivíduo que “já não pode falar de maneira exemplar sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. A matéria narrativa do narrador do romance não provém do saber proporcionado pela distância espacial ou temporal (saber transmitido de pessoa a pessoa), mas da introspecção.

Sem dúvida, a imagem da exposição de um corpo descarnado que se move em câmera lenta, que abre o romance, contraria os modos habituais de configuração do tema da traição conjugal, sobretudo sob uma perspectiva masculina, gerando uma empatia com o leitor que não seria possível sob o crivo de um narrador realista e onisciente.

Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido. Meu corpo estava deitado na cama que comprei quando saí de casa. Olhei-me de uma distância de dois metros e, além dos olhos vidrados, tive coragem apenas para conferir a respiração. Meu tórax não se movia. Esperei alguns segundos e conferi de novo.
A gente vive a morte acordado...
Senti que tinha caído no chão. Não me lembro do impacto. Não faz diferença. Estendi o braço direito e ele se chocou com a cama. Ardeu porque meu corpo estava sem pele. O caixão continuava ali. De alguma forma, meu queixo acertou o joelho esquerdo. A carne viva latejou e ardeu. Como o choque foi leve não durou muito. A sensação de queimadura também passou logo. Mesmo assim, meus olhos reviraram. Alguns desses movimentos são claros para mim. Estão em câmera lenta na minha cabeça (LÍSIAS, 2013, p. 7).

Além disso, trata-se de um sujeito desconstituído que reavalia as percepções da violência causada pela traição. Evidentemente, a apresentação do narrador/personagem sob a perspectiva do trauma representado por um discurso dissociativo faz com que o narrador não seja confiável e é essa ambiguidade que confere força ao romance. Não é a toa que alguns críticos como Monteiro, por exemplo, apontaram como pontos fracos do livro a explicitação exagerada do seu projeto, que rompe justamente com essa instabilidade que havia sido tão bem construída, inclusive formalmente:

Não posso deixar de ver a dificuldade de Ricardo Lísias de conter-se, e sua insistência em *dizer (e gastar)* tudo, como parte desse mesmo complexo. Mas isso

não anula o poder de sua literatura. Apenas deixa ver o projeto que, conforme nos ensina a própria literatura, será tão mais eficaz quanto menos se pareça a um libelo de acusação. Mesmo porque a agulha penetra mais fundo quando o paciente está distraído. E pensar a realidade, como aliás pode sugerir *Divórcio*, tem a ver com deixar-se estar, com distrair-se e correr, esquecendo o relho por alguns minutos, diminuindo talvez a tensão das rédeas, exigindo menos retidão e justiça, para que, ao fim, os personagens em torno do narrador possam respirar. O alívio será grande, e pouco se terá perdido. Assim se reafirma o poder da literatura, que é ainda e sempre um espaço à margem, como deve ser o mundo dos que não suportam a torpeza da realidade (MONTEIRO, 2013, p. 15).

É interessante pensar que a imprensa, um dos mais importantes instrumentos da consolidação da burguesia, responsável pelo surgimento da “informação”, seja criticada no livro, pois como diz Walter Benjamin, o saber do narrador antigo que vinha de longe dispunha de autoridade válida, ainda que não controlável, pela experiência própria, enquanto a informação, pela sua própria natureza, requer uma verificação imediata e não reflexiva incompatível com o espírito da narrativa. Sem dúvida, em *Divórcio* podemos dizer que temos a tentativa da narração de uma experiência pessoal a partir de um testemunho que remete à noção de interioridade refletida no corpo descarnado do narrador/personagem. Tanto que à medida que o personagem vai se recuperando, sua pele retorna na mesma proporção que seu discurso se distancia do tom confessional.

Ao refletir sobre o narrador contemporâneo, Santiago (2002, p. 45) afirma que a ficção pós-moderna valoriza o narrador que transmite a pura informação. Segundo ele: “O narrador pós-moderno é aquele que narra a ação enquanto espetáculo a que assiste – literalmente ou não – da plateia, da arquibancada, de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante, a “sabedoria” transmitida por esse narrador decorre da observação de uma vivência alheia a ele e é a tentativa de dar autenticidade a essa experiência que o transforma em um ficcionista puro e esta vivência que não tem o respaldo da autenticidade necessita da verossimilhança para dar lógica interna ao relato (quanto mais verossímil, mais ficcional).

Por isso, apesar de negar a importância da verossimilhança, e, provavelmente com o intuito de fazer uma crítica ao narrador realista que ainda domina grande parte da literatura brasileira, o autor se utiliza desse recurso, quando cita nomes de locais reais, por exemplo, ou quando é minucioso nas suas descrições, como ocorre na cena na qual seu bisavô afunda seus navios, mas ele se utiliza desse recurso para, ao mesmo tempo, desconstruí-lo:

Logo chegou um e-mail da própria, pedindo o número da minha conta. Ela aceitava todos os meus termos e o valor da indenização. Espero, Ricardo, que em nome dos nossos momentos felizes, depois disso você me preserve.

Santander, ag. 3831, cc 01001217-3. Não tenho coragem de reproduzir o resto do e-mail que escrevi (LÍSIAS, 2013, p. 57).

Fui até Santos para ver se arranjava algum registro do que poderia ter sido feito com os navios, mas quando vi que, outra vez, teria que me esforçar muito, desisti. Para o romance *Divórcio*, então, meu bisavô afundou os maiores três cargueiros de sua empresa.

Como isso aconteceu?

De mãos atadas, o governo brasileiro ordenou que a marinha desse suporte às principais transportadoras que operavam no porto de Santos. Os navios do meu bisavô foram escoltados até alto mar. Junto com três funcionários da empresa que estariam desempregados assim que voltassem à praia -, os militares colocavam explosivos em diversos pontos dos cascos. “Os cargueiros afundavam lentamente” (LÍSIAS, 2013, p. 136).

Nesse sentido, o narrador de *Divórcio* não parece se encaixar nem no tipo tradicional de narrador (que transmite uma experiência), conforme observamos nas ironias em relação às suas viagens e origens, nem no tipo realista, conforme depreendemos da crítica paródica ao romantismo refletida principalmente no diário escrito pela sua ex-mulher, que, aliás, lembra uma espécie de *Madame Bovary* fora de época que busca aventuras ao se casar com um escritor, nem nessa categoria de narrador pós-moderno definida por Santiago, já que, o uso de elementos autobiográficos embaralha os papéis atribuídos ao narrador enquanto um mero observador dos acontecimentos, fato que se repete com o narrador de *O céu dos suicidas*.

23 de julho. E o Ricardo? Por acaso o Ricardo foi para alguma guerra na África? O que ele sabe da vida? Ele não me dá nenhuma das aventuras que eu quero. Eu não tenho nada para sonhar com ele. Nunca o Ricardo me convidou para ir a algum lugar com meus vestidos. Em Cannes, na entrevista com o Brad Pitt, eu estava deslumbrante. Se não fosse o dia do casamento, com o Ricardo eu só uso roupa normal. Ele acabou de virar para o lado, deve estar com frio, coitado (LÍSIAS, 2013, p. 81).

Mesmo as relações desse narrador com “os outros”, como, por exemplo, as conversas com o travesti *Ramona*, ou seu encontro com o rapaz homossexual, são experiências que não se concretizam, ou seja, são vivências que não se transformam em experiências e que tem seu conteúdo aparentemente controverso esvaziado pelos clichês, já que os personagens são sempre vistos do lado de fora:

O cafofo fica perto do principal ponto de travestis de São Paulo. Os carros importados pegam as bonecas, fecham a porta e logo arrancam. Ninguém pode saber. A *Ramona* diz que se deitou com muita gente importante. Às sete horas da manhã ela está cansada e vai para casa de metrô. Se voltar para Madri, garantiu-me, junta dinheiro para comprar um apartamento (LÍSIAS, 2013, p. 34).

Fui ao banheiro de um shopping center e reparei que, enquanto urinava, um rapaz olhava continuamente para meu pau. Alguém finalmente reparou em mim. Desde

que li o diário, não tinha uma ereção completa, mas já fazia tempo que também não o sentia inteiramente mole. O interesse do cara fez meu pau crescer um pouco mais. Fiquei incomodado e saí rapidamente do banheiro (LÍSIAS, 2013, p. 100).

O narrador de *Divórcio* não coloca seu relato no lugar de um conhecimento sobre o outro, nem pretende falar em nome dele, mas narra sua vivência subjetiva na relação com o outro, ou seja, para poder falar do outro ele fala dele mesmo, parodiando discursos que se encontram banalizados pelo uso cotidiano.

Embora o narrador de *O céu dos Suicidas* seja menos radical em relação ao uso das referências autobiográficas, o romance também está escrito em primeira pessoa e faz uso do nome do autor, só que não há coincidência entre a profissão do autor e a do narrador e as questões relativas ao próprio ato de narrar não aparecem como fundamentais, embora, sem dúvida, a escolha da profissão do narrador protagonista, como um historiador nada ortodoxo, não tenha sido desproposita.

Em *O céu dos suicidas* o narrador é um historiador especializado em coleções que entra em crise após o suicídio de um amigo. O livro começa com a rememoração de algumas das coleções que o narrador fez durante sua adolescência para depois relatar sua primeira crise emocional: “Quando tudo começou, minha primeira reação foi sentir ódio do André. Tenho vergonha de dizer: mal ele tinha sido enterrado, eu o xingava, falando sozinho na rua. A primeira crise aconteceu depois que saí da delegacia” (LÍSIAS, 2012, p. 21).

Assim como em *Divórcio*, o narrador também sente falta de ar, mas ao invés de sair andando e depois correndo, ele sai gritando:

Como a vertigem aumentou, sentei-me em uma praça, mas logo um mendigo veio me incomodar. Ele me chamou de chorão. Acho que de seu moleque chorão. Levantei-me para reagir mas minha vista escureceu de raiva e ele sumiu. Então, saí gritando. Devo ter xingado todo mundo, mas com certeza foi o André quem mais ouviu (LÍSIAS, 2012, p. 23).

Em *Divórcio*, logo após o narrador ver seu corpo morto no cafofo ele declara: “Logo depois do divórcio, um dos meus maiores problemas foi o ar” (LÍSIAS, 2013, p. 8).

Assim como *Divórcio*, *O céu dos suicidas* também é um livro escrito em fragmentos, no entanto, em *O céu dos suicidas*, a fragmentação se justifica mais pela ótica de colecionador do narrador, que organiza estruturalmente a obra, do que pela impossibilidade de resgate da memória traumática, em *Divórcio* a fragmentação é muito mais radical, sobretudo na primeira parte do livro. Além disso, os gritos do Céu dos suicidas também refletem o estado de espírito do narrador que se comunica muitas vezes através de desabafos. Também podemos levar em

consideração o fato do seu amigo André ser um deficiente audiovisual, além da busca de uma resposta mística para o destino dele, já que todas as religiões condenam o suicídio, conforme indicado no título do livro, ou seja, em *O Céu dos Suicidas* uma das possibilidades de justificativa para os gritos do narrador é a tentativa dele de falar com Deus.

Essa faceta cristã do narrador de *O céu dos suicidas*, representada pelo desejo do seu narrador de contar para seu avô, que no livro aparece como um pastor protestante, que ele não era ateu, também aparece em forma de oração no final de *Divórcio*, e sem dúvida se relaciona a uma posição crítica do autor em relação ao humanismo clássico, questionado pelas teorias pós-estruturalistas. O conto *Meus três Marcelos*, por exemplo, se encerra com a seguinte frase:

O que vai acontecer agora, Ricardo?
Meus três Marcelos fizeram a mesma pergunta.
Agora que estou no chão, fica mais fácil ajoelhar: se o Senhor me deixar vivo, Senhor, não vou acreditar que as pessoas são todas cruéis assim, Senhor. Por favor, senhor, me deixa viver para tentar outra lua de mel, Senhor. Eu prometo Senhor, se o Senhor me deixar vivo, senhor, que vou provar, senhor, que não sou o homem desprezível desse diário.
Me ajuda, Senhor (LÍSIAS, 2011, p. 21).

Essas observações também levantam uma hipótese de que, na falta e na falha dos discursos totalizadores das grandes narrativas que dominaram os períodos anteriores, o narrador busca na invocação religiosa, sobretudo cristã, um elemento capaz de reintegrar seu eu desfacelado e de conferir um sentido para sua existência.

Além disso, algumas características que também podem ser associadas ao autor se repetem ao longo de toda sua obra, como, por exemplo, o núcleo familiar do narrador, composto sempre pela mãe, por uma irmã e por um irmão que mora na Austrália e a ascendência de imigrantes libaneses, que é real. Aliás, essa origem é trabalhada nos dois romances, em *Divórcio*, o narrador inventa uma história de como seu bisavô deu fim aos cargueiros da empresa, há inclusive uma foto do bisavô do autor incluída no livro, conforme vimos, e no *céu dos suicidas* o narrador vai para Beirute em busca de uma suposta ligação terrorista com sua família que ele imagina ter ocorrido devido à grande quantidade de cartas trocadas entre os países, refletidos na quantidade de selos que um tio avô arrumou para ele na adolescência.

Não sei se há alguma ligação entre as cartas que vinham de Santos, as que chegavam do Líbano, da Síria e da Arábia Saudita e a preocupação da minha mãe com o fato de talvez ter sobrado alguma coisa nos envelopes. Naquele momento, nada disso me interessava. Eu só queria cortar e classificar os selos (LÍSIAS, 2013, p. 35).

Em ambos os casos, há uma busca pela interioridade do indivíduo que tem como finalidade apaziguar os traumas vividos por esses narradores. A escolha da imagem do jogador de xadrez que aparece frequentemente nos livros do autor também é emblemática, já que o xadrez é um jogo que exige um alto nível de concentração, absolutamente incompatível com a imagem dos narradores descentrados que estruturam seus livros.

Em relação à ascendência libanesa, essa origem que seria capaz de localizar os autores/narradores no campo social através de uma relação com uma “tradição” e de uma correspondência com um equivalente não europeu ocorre de forma irônica nos dois romances. Em *O céu dos suicidas* o narrador vai para Beirute onde acaba sendo sequestrado pelo Hamas, e em *Divórcio* o narrador resgata sua origem familiar de neto de imigrantes libaneses que não aceitaram ficar de quarentena nos Estados Unidos e optaram em vir para o Brasil com suas embarcações e fortuna perdida após a queda da bolsa de 29, conforme segue:

Era uma chance e, como eles pareciam compreender bem o meu inglês, contei toda a história do meu tio-avô. –Preciso conversar com alguém que conheça o terrorismo na região.

Sem mudar a expressão do rosto, os dois me pediram para acompanhá-los. Depois de várias pequenas travessas, cruzamos um portão e caímos em um pátio de areia. Entrei em uma sala, depois em outra e por fim me colocaram sentado em uma terceira. Trouxeram água e achei que tivesse dado sorte.

Logo voltaram e com alguma violência colocaram uma algema nos meus braços. Depois vendaram-me e começaram a gritar algo que o medo já não deixava entender. Senti o cano de um revólver no lado direito da minha cabeça, bem acima da orelha. Contaram até três e nesse momento meus intestinos se soltaram (*O céu dos suicidas*, p. 126).

Apesar do dinheiro da família (naquele momento a empresa tinha três transatlânticos, vários navios menores e diversos contratos importantes), os irmãos ficaram com receio do tratamento que poderiam receber em Ellis Island, a famosa ilha onde os americanos deixavam os candidatos à imigração de quarentena, e decidiram trazer os navios para o Porto de Santos, no Brasil. A decisão final coube ao meu bisavô, que já tinha dois filhos pequenos. Um deles, o mais novo, é o meu avô.

A viagem ao Brasil, portanto, foi bem menos difícil do que minha família gosta de dizer nos momentos de crise. Seja forte e lembre quês eu avô cruzou o mundo com um ano de idade. Temos o sangue dos guerreiros.

Não temos. A herança da minha família é a dos hábeis comerciantes árabes. E a minha em particular é um interesse pela história dos Estados Unidos no século XX (LÍSIAS, 2013, p.68).

A recriação de uma trajetória de origem é um dos principais índices de um romance realista, no entanto o autor brinca com ela nos livros, deixando evidente o caráter de falsa representação da narrativa que ironiza as noções de originalidade, autenticidade e presença.

Da mesma forma, acontecimentos políticos como a Ditadura Militar, entre outros, também são comentados nos dois livros, em *Divórcio* há a descrição de uma memória de infância a respeito de um tio torturado e no *Céu dos Suicidas* há a referência a uma tia que esteve em uma das passeatas pelo movimento das eleições diretas, da qual o narrador diz que acha ter participado, apesar de não se lembrar.

Naquele dia específico ela estava ainda mais séria. Eu e minha irmã (meu irmão mais novo deve ter ficado com meu pai) soubemos o motivo apenas dentro do trem: estávamos indo visitar um primo dela que a ditadura acabara de libertar. O rosto do [X] está muito inchado, então não olhem. Também não faça muito barulho, porque ele ficou com problemas emocionais. Acho que foi essa expressão mesmo: problemas emocionais. Ele ficou com problemas emocionais.

Na sequência, vem literalmente uma cena descritiva no presente:

[X] aparece no fundo de um corredor, saindo do banheiro onde lavara o rosto. A partir da testa, a água escorre através dos sulcos que a tortura tinha deixado. O olho esquerdo está oculto atrás das pálpebras inchadas. O direito, os militares deixaram intacto. Há um corte na boca e curativos nas duas orelhas. Anos depois, eu soube que ele recebera vários “telefonemas”: tapas fortes e simultâneos nos dois ouvidos (LÍSIAS, 2013, p. 42).

No entanto, em nenhum dos romances essas memórias são aprofundadas. A figura de uma tia misteriosa também aparece nos dois livros, e as referências familiares dos narradores se assemelham em quase toda a obra do autor, sofrendo pequenas variações, o que confirma nossa hipótese de construção de uma persona que tem o papel ambíguo de representar o escritor e conferir unidade ao seu trabalho através da construção de um narrador que tem sempre o mesmo tom, mas ao contrário do que acontece em *Divórcio*, ao terminarmos de ler *O céu dos Suicidas* não resta nenhuma dúvida de que o livro é um romance construído com o objetivo de homenagear o amigo do narrador que se suicidou, esse fato, inclusive, é reafirmado pelo autor em vários depoimentos e entrevistas, mas nem o personagem André, um dos poucos personagens do autor que possui um nome próprio, aliás, nem a personagem não nomeada da ex-mulher do narrador de *Divórcio* (que dentro e fora do romance ele afirma não existir) são personagens complexas. Em ambos os romances, conforme já foi dito, os únicos personagens relevantes são os próprios narradores.

No entanto, apesar de uma série de aproximações possíveis entre os romances, que demonstram a existência da continuidade de um projeto literário, e de uma defesa da ficção enquanto possibilidade de salvação que se repete, em *O céu dos suicidas* não há uma defesa explícita do ato de narrar refletida em uma discussão relativa ao processo de construção do

romance, e essa ausência faz com que o livro seja menos ambíguo nas relações que estabelece entre a ficção e a realidade. Sem dúvida, em *O céu dos suicidas* as referências à realidade ocorrem de forma muito mais relativizada, ou pelo menos, menos polêmica.

Nesse sentido, é sintomático como em *Divórcio* a experiência multicultural e ética relativa à própria trajetória de vida do narrador/personagem é retomada constantemente através da memória quando ele recorda, além da saga familiar, com direito a histórias de imigração e perdas de fortunas, diversas viagens por países distantes que servem como momentos de avaliação das próprias possibilidades de existência e sentido da arte no mundo contemporâneo, como podemos observar no trecho abaixo, no qual, fazendo referência direta às suas influências literárias fala da sua obsessão por Samuel Beckett, que é um dos autores chave na formulação de uma literatura relacionada à impossibilidade de narrar no pós-guerra, e James Joyce, que acabaram levando-o a fazer uma viagem mal sucedida à Dublin:

Ontem, quando fui preparar esse trecho (escrevo logo depois de acordar, mas deixo tudo arranjado no dia anterior), reli uma parte do que escrevi naquele período. Curiosamente, não encontrei nos meus textos algo que possa dizer que Samuel Beckett tenha me influenciado. Para minha ficção, com certeza, James Joyce é o autor mais importante (LÍSIAS, 2013, p.49).

No entanto, mais adiante, o narrador se contradiz a respeito dessa influência na composição do romance:

Ontem, li as vinte páginas finais de três livros de Samuel Beckett. Pode parecer estranho, mas eles têm muita ligação com *Divórcio*. Não vou discuti-la. Seria um recurso muito evidente para esconder que estou buscando fôlego lá no fundo (LÍSIAS, 2013, p. 212).

Quando tratarmos do uso do conceito de performance no livro, aprofundaremos essa discussão a respeito do recurso da construção de uma memória performática por parte do autor que está presente, tanto nas referências literárias e históricas citadas sempre de forma superficial em vários dos seus textos, como nas referências autobiográficas que ele explora, lembrando, conforme diz Rosenfeld (1996), que Beckett transforma todos seus personagens em meros portadores da palavra.

Além disso, em vários momentos ao longo da sua obra, o narrador aparece literalmente deslocado através de viagens, corridas e perambulações pela cidade, nelas, o autor parece refletir sobre suas “influências” literárias e experiências de vida, só que as “experiências” que ele relata se parecem muito com a ficção como, por exemplo, quando ele

conta sobre sua mal sucedida viagem à Dublin, um pouco antes de refletir sobre a influência do trabalho de James Joyce sobre sua obra (lembrando que o trabalho de James Joyce significa justamente o ápice da crise da representação mimética na literatura).

“Para minha ficção, com certeza, James Joyce é o autor mais importante. Outro Irlandês: fui obrigado a conhecer Dublin.” (LÍSIAS, 2013, p. 49-50).

Em 2002, juntei dinheiro para visitar a Irlanda. Minha ideia era ficar uma semana em Londres, para onde não tinha voltado desde o intercâmbio maluco anos antes, e depois passar outros sete dias na cidade de Joyce e Beckett. Achei que seria mais agradável evitar os aeroportos e resolvi tomar um ônibus até onde partem as balsas da costa inglesa. Para não cansar muito, fiz uma parada na feia Birmingham. De lá, tomei outro ônibus para amanhecer no porto e atravessar para Irlanda.

Duas horas depois paramos em uma cidadezinha e uma garota entrou e veio sentar ao meu lado. Ela devia ter por volta de vinte anos, carregava apenas uma mochila e, apesar do frio, usava mini saia.

Como parecia gelada ofereci-lhe uma parte da minha manta. Eu estava agasalhado com o cobertor de lã que minha tia me trouxera do Peru. Muito bonito: tenho-o até hoje. É uma dessas mantas coloridas, não muito compridas e bem quentes.

Ela aceitou e aproximou o corpo do meu. Levantei a divisória entre as poltronas. Logo, encostou a cabeça no meu ombro. Senti no pescoço o hálito quente. Ficamos mais ou menos uma hora assim e então ela levou minha mão esquerda, muito levemente, até o meio das pernas. Segurando meus dedos, empurrou a calcinha para os lados, notei que estava muito lubrificada...

A garota desceu mais ou menos quando faltavam duas horas para o porto de onde saem as balsas para Dublin. Não me disse nada, não me beijou, nem agradeceu pela divisão da manta. Fiquei apenas um dia e uma noite na cidade de Samuel Beckett e James Joyce. Não aproveitei nada. No outro dia bem cedo voltei ao lugar onde, para mim, ela havia descido. Não encontrei ninguém, é claro.

Claro que essas referências também podem ser consideradas pistas falsas, no entanto, é de conhecimento público, através de outras fontes, tais como artigos e entrevistas, que esses autores têm influência real sobre o escritor Ricardo Lísias, o que reforça o aspecto de jogo entre o real e o ficcional que está posto ao longo de todo o livro e que nos leva para a hipótese da construção de um narrador performativo como um artifício utilizado pelo autor.

Nesse sentido, a ironia não me parece estar nas referências, mas na importância da viagem como experiência de apreensão da obra desses autores, que só é possível através da leitura, o que reforça nossa hipótese inicial de defesa da ficção frente a um mundo que valoriza cada vez mais a experiência direta como uma forma privilegiada de apreensão do real.

Isso ocorre, por exemplo, conforme já apontamos, com o conceito de verossimilhança que é o tempo todo borrado pela transcrição do diário, pela repetição exaustiva dos clichês e pelas discussões relativas ao próprio ato de narrar, lembrando que essa é uma característica fundamental para a construção de um romance realista.

Só agora, escrevendo, dou-me conta de que o grupo tinha uma terceira pessoa: o autor das fotografias. Alguns lugares parecem ermos demais para que a dupla de viajantes encontrasse alguém e pedisse uma foto. Além disso, naquela época pouca gente estava acostumada a uma máquina. Adoro a ideia de que meu bisavô levasse consigo um fotógrafo profissional. A essa altura, verossimilhança não me interessa (LÍSIAS, 2013, p. 136). É também com o intuito de marcar uma posição diferenciada em relação a uma determinada “classe” com a qual o autor compartilha um capital econômico e, sobretudo, cultural, privilegiado, já que ele próprio é um escritor socialmente reconhecido e que vem da “academia” que ele se coloca como um homem incapaz de fazer uma poupança e é principalmente sobre esse aspecto econômico que ele sofre os ataques mais ferozes de sua ex-esposa que manifesta diversas vezes durante o livro, através do seu diário, sua indignação com um homem que não sabe dirigir, não tem um apartamento e nem sequer se dá ao trabalho de fazer uma poupança.

29 de julho: casei com um homem que não sabe dirigir e nunca se preocupou em comprar um apartamento. Por que me casei com um homem que não fez uma poupança? Fui eu que paguei o restaurante da Torre Eiffel e também o Alain Ducasse. Eu posso dizer que isso é casamento? O Ricardo não percebe a diferença desses lugares para qualquer restaurante de esquina e se comporta do mesmo jeito. Acho que ele sempre vai ser o simplório que é (LÍSIAS, 2013, p. 18).

Sem dúvida, gastar o dinheiro da herança recebida do seu avô em hotéis no interior de São Paulo ou em viagens, parece ser algo significativo na vida do narrador, ao ponto de o mesmo acabar gastando, no final da obra, toda sua munição para dar seu recado, conforme apontou Monteiro (2013, p. 15):

Para dizê-lo em poucas palavras, a explicitação da intenção ameaça desfazer o encanto da ficção, a qual, como bem sabe Lísias, não se sustenta na mentira, mas justamente na proximidade com a realidade. Ao gritar contra a neoditadura da imprensa, Ricardo Lísias sai da ficção, como um Quixote que, desajeitado, deixasse o livro. E já aprendemos que o Quixote fica melhor, e é mais eficaz, dentro do livro. Mesmo que, afinal, *Dom Quixote* seja a história de um leitor que abandona as novelas de cavalaria para vivê-las na realidade.

É interessante notar que à medida que o narrador vai intensificando seus treinos em proporção direta à transcrição de trechos cada vez maiores do Diário, o tom panfletário do romance aumenta e ocorre um aparente distanciamento do discurso ficcional, apontado pelo próprio narrador, quando ele afirma, por exemplo, que construiu um narrador e que está voltando no final do livro como o “verdadeiro Ricardo Lísias”:

Parece que eu estava nervoso no fragmento anterior. Ao contrário, planejei tudo para que, em um crescendo de indignação, o narrador chegasse à conclusão final. Eu e ele nos descolamos. Fiz até uma pequenina tabela com as características do narrador que Divórcio foi constituindo enquanto eu apaziguava meu trauma. Ela vai ter pouco uso porém: no próximo capítulo o narrador sai para que Ricardo Lísias volte à cena. Vou retomar a corrida de São Silvestre que ficou para trás e encerrar o livro com uma carta que de fato assinei (LÍSIAS, 2013, p. 217).

Até o capítulo nove, apesar da presença de alguns comentários sobre a situação política do país (quando a transcrição do Diário termina), o narrador é um homem perturbado que escreve suas memórias aparentemente apenas com a finalidade de resgatar seu equilíbrio psíquico, deixando, inclusive, através do uso de anacolutos, várias frases inconclusas: “Querido, é a segunda vez que estou rezando por você. Sei que está muito difícil, mas vou te dizer uma coisa: essa mulher fez a maior” (LÍSIAS, 2013, p. 14).

Esse recurso também é utilizado com a intenção de desestabilizar a fala desse narrador que muitas vezes emite opiniões preconceituosas que na segunda parte do livro ele atribui ao narrador que construiu para se recuperar do seu trauma, esses preconceitos aparecem principalmente na generalização que o narrador faz de categorias como a classe média e os jornalistas, entre outros.

A partir do capítulo dez o narrador começa a dar explicações aparentemente lógicas a respeito da construção do romance, passando por considerações mais evidentes a respeito do papel da literatura no mundo contemporâneo até desembocar em uma crítica ferrenha ao poder da imprensa no Brasil e a “transcrição” de trechos do Diário cedem lugar a um discurso que explicita o projeto do autor:

O que faz então com que Divórcio seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos da realidade. Depois, há um narrador visivelmente criado e diferente do autor. O livro foi escrito, Excelência, para justamente causar uma separação. Eu queria me ver livre de muita coisa. Sim, Excelência, a palavra adequada é “separar-me”. Do mesmo jeito tentei me lembrar de muitos momentos do relacionamento com a minha ex-mulher que tinham sumido da minha cabeça. Nesse caso, não consegui. Enfim, Excelência, o senhor sabe que a literatura recria outra realidade para que a gente reflita sobre a nossa (LÍSIAS, 2013, p. 218).

A chamada grande imprensa no Brasil é controlada por pouquíssimos grupos. São eles, com alguns veículos menores na esteira, que sustentam o comportamento descrito acima. No momento em que reviso Divórcio, algumas de suas peças publicitárias cinicamente atacam a confiabilidade da internet: ela não teria a confiabilidade dos grandes jornais e revistas. Estão quase desesperados, na verdade, por causa dos leitores que perdem todos os dias. Nesse, e em outros vários sentidos, Divórcio chuta cachorro morto (LÍSIAS, 2013, p. 197).

Talvez essa tenha sido a solução encontrada pelo autor para tentar transformar uma literatura de cunho biográfico em uma obra capaz de refletir problemas políticos. Na falta de um projeto coletivo amplo o autor assume explicitamente uma luta contra o que ele chama de neoditadura da imprensa, diretamente relacionada aos ditames do mercado e da publicidade, pautados em um individualismo exacerbado que se confunde com “Liberdade de Expressão”

reforçada pela dependência entre os intelectuais e o poder, representada pela perseguição que o narrador/escritor sofre quando decide construir um discurso *literário* que tem a intenção de denunciar essa situação:

Em um domingo, resolvi correr no principal parque de São Paulo. Depois de uma hora eu ainda não tinha eliminado a excitação do meu corpo. Continuei caminhando. Então, um jornalista que vi em uma festa de casamento (se não me engano um produtor de TV) colocou-se a meu lado. Você não é o ex-marido da [X]? Olha, você não devia ter lido o Diário dela, quanto mais xerocado. A gente precisa de um meio de vazão para nossos conflitos. Ela foi muito corajosa e contou para todo mundo o que escreveu: algumas críticas a certos colegas e o fato de que o casamento de vocês não era o que ela imaginava. O que isso tem de mais? E outra coisa que eu vou te avisar: a imprensa inteira está sabendo que você extorquiou cem mil reais dela. Toma cuidado, senão você vai se foder. Jornalistas sabem de muita coisa. Depois, acelerou e desapareceu na pista (LÍSIAS, 2013, p. 158).

Outra hipótese interessante de pesquisa que surge a partir da percepção dessa “ruptura” se refere às reflexões feitas a respeito dos romances modernos nos quais passado e futuro se mesclam através de uma repetição incessante que revela um movimento giratório próprio da angústia que revivendo o tempo do pesadelo obrigam os leitores a participarem desse processo.

Podemos pensar que apesar das reminiscências atualizarem a narrativa trazendo as lembranças para o presente, como ocorre em Proust, até que ponto a tentativa que esse narrador empreende para se olhar do lado de fora é capaz de revelar o autor por trás das palavras, como o narrador/autor do livro dá a entender, ou seja, existe ou não no livro a fragmentação de um eu narrador capaz de romper com esse projeto?

3.2 UM NARRADOR PERFORMÁTICO

Não me interessa, mas posso reproduzir aqui a lista de características que fiz para o narrador de Divórcio: nervoso, mas sem exageros; odeia o Brasil; é muito irônico e insolente; tem algumas marcas de fraqueza, mas elas não determinam sua personalidade; autoconsciente, politizado, gozador, mas com método; está tentando fingir que não se importa muito com as pessoas (LÍSIAS, 2013, p. 218).

Uma das principais características da Literatura Contemporânea é que elas não apenas discutem, mas encenam os processos da narração. Ao discutir essa questão Graciela Ravetti (2009, p. 73) afirma que:

Prefiro investigar um tipo de retórica que denomino *performática*,¹ que supera as contraposições nada produtivas entre forma e significado, matéria e sentido, dentro e fora do texto, para examinar os textos do ângulo da elaboração de narradores e ressaltar o seu valor heurístico – apesar do caráter efetivamente subjetivo e pessoal em muitos casos, e da inegável referencialidade direta em outros. Tais procedimentos implicam, às vezes, o apagamento de padrões estilísticos realistas de convenções cristalizadas e se erigem como um indicador de renovação retórica com um efeito colateral importante que é o de oferecer elementos para recriar a crítica e a teoria da literatura com a adição de componentes derivados do que chamo aqui de retórica performática, especialmente no que se refere a tornar um pouco mais consciente o caráter catacrésico de todo discurso.

Tal procedimento permite uma relativização de definições amplamente aceitas em teoria literária, tais como subjetividade e singularidade, diretamente relacionadas ao surgimento da modernidade e das consequentes noções de autoria, conforme vimos, que foram alguns dos temas mais atrativos durante o período que vai do romantismo até as vanguardas históricas e que chega até o chamado testemunho político ou pessoal, nas vanguardas experimentalistas dos anos 1960 e se estendem até o momento.

Ravetti (2009, p.73) afirma que a discrepância entre o narrador tradicional e os narradores atuais, construídos de forma muito mais consciente do que os antigos, não é necessariamente fruto de uma consciência autobiográfica ou testemunhal dos escritores. Segundo ela, a construção desses narradores contemporâneos tem uma função muito mais performática que serve para alimentar seus projetos sistemáticos, que tem como um dos seus objetivos mais interessantes desvendar o momento de irrupção de um *ser literário* no cenário social, a partir de uma catacrese que concentra o ato performático por excelência que é o fazer do narrador.

Segundo ela, esse comportamento de performar o surgimento do narrador, estaria embasado, em primeiro lugar, em uma concepção de obra de arte subordinada ao seu criador, e, segundo, na crença de que o autor se utiliza da obra de arte como meio ou tentativa de representação de sua vida, em sentido amplo, ainda que ciente da impossibilidade da realização integral desse propósito.

Quando faltavam duas semanas para terminar o curso de contos e “Meus três Marcelos” já estava na metade, finalmente o primeiro texto que escrevi sobre tudo isso “Divórcio”, foi publicado. Lendo agora, acho que posso dizer que o tema é o desespero e a sensação de desproteção e violência que senti quando descobri o que minha ex-mulher tinha feito nos quatro primeiros meses do nosso casamento (LÍSIAS, 2013, p. 165).

Divórcio é um típico romance contemporâneo fragmentário, que tenta romper com os gêneros tradicionais e com as convenções narrativas, especialmente se pensarmos nas

convenções que concernem ao narrador tradicional, cuja trama era tecida “na substância viva da existência”, como afirma Walter Benjamin em *O Narrador*.

Em *Divórcio*, vemos o narrador surgir a partir do resgate da experiência do autor/personagem. Somados a essas memórias, estão os procedimentos formais que vão permitir a construção do relato através da construção de um narrador que funciona como uma espécie de subconsciente da narrativa, que ao invés de permanecer secreto e escondido, acaba sendo mostrado como um hóspede alterizado de si mesmo, o que contraria a submissão à memória autobiográfica típica tanto do realismo, quanto do discurso clássico confessional, e também do que ocorre em Proust, por exemplo.

Não é a toa que o narrador de *Divórcio* oscila afirmando e negando, em diversos momentos do livro, seu caráter real ou ficcional. Para além da explicitação das suas intenções políticas que ocorrem em forma de comentários e discursos muitas vezes exagerados, há a explicitação da construção da figura do narrador como um dos elementos centrais para a construção do romance. No entanto, essa explicitação é encenada, tanto que o narrador passa boa parte do livro falando da sua incapacidade de narrar, o que nos faz duvidar o tempo todo da separação absoluta que ele estabelece entre autor e narrador.

Outra prova da performatividade desse narrador está presente nas micronarrativas que ele insere o tempo todo no livro e que retoma com pequenas variações no seu livro de contos publicado posteriormente *Concentração*. Nesse livro há uma série de pequenos relatos denominados de fisiologias, dividido por temas, como dor, solidão, amizade, infância, que são, em grande parte, trechos retrabalhados de *Divórcio*, mas que em nenhum momento tratam desse tema ou mencionam a personagem da ex-mulher do narrador Ricardo, o que reforça nossa hipótese de que o livro é um relato ficcional, mesmo que pautado nas lembranças pessoais e coletivas do autor, fato que ele parece reiterar propositalmente nessa coletânea ao abolir qualquer referência ao mundo real.

Tentaremos desenvolver um pouco melhor essa ideia no terceiro capítulo quando tratarmos do tema da memória performada. As repetições constantes em busca da perfeição técnica, prova da característica performática dessa escrita, misturada ao fato da impossibilidade de a linguagem expressar totalmente qualquer sentimento ou realidade, são abertamente discutidas e dadas como explicação para o procedimento de reescritura constante do autor, que gosta de escrever sempre as mesmas histórias com pequenas variações, o que demonstra o descrédito que ele dá à trama dos seus relatos e o quanto ele desconfia da possibilidade da construção de um romance através de um discurso bem acabado, nos moldes do realismo, que ele ironiza ao associar o escritor à solidão, por exemplo:

A obsessão pela técnica revelou outro traço da minha personalidade: o gosto por repetidas variações com algumas mudanças. Tenho plena consciência de estar quase lá. Não posso, portanto, mudar muito cada vez que escrevo um texto de ficção. Se estivesse completamente errado, talvez não fosse tão solitário (CONCENTRAÇÃO, 2016 p. 123).

O conto *Fisiologia da Memória*, por exemplo, inicia com o seguinte parágrafo:

Descobri a razão do meu incômodo com os escritores claros: eles não têm problemas de memória. A limpidez denuncia uma inteligência simplista. Quem chora porque não consegue verbalizar um trauma é uma pessoa profunda (CONCENTRAÇÃO, 2016, p. 93).

Ao falar da técnica literária e das razões pelas quais escreve, ele traça uma analogia interessante entre a técnica, o sexo e o amor e em *Fisiologia da Solidão* retoma a história da moça que conheceu na sua viagem à Dublin, no entanto, nessa versão, ocorre uma relação sexual completa, o que não acontece em *Divórcio*, aliás, o narrador de *Divórcio* nunca concretiza suas relações sexuais e quando isso ocorre é sempre de forma fragmentada ou performada, seja pela interrupção por causa da overdose, das atitudes suspeitas da sua ex-mulher ou das condições “surreais” nas quais essas relações ocorrem, com duas estudantes obesas em um intercâmbio em Londres, ou em um passeio de moto pelo campus, por exemplo. Além disso, as cenas sexuais aparecem como quadros detalhados no meio do livro, e já vimos que a verossimilhança é um recurso que o autor utiliza para embaralhar as referências típicas do discurso literário, o que coloca em dúvida a veracidade delas e impede qualquer julgamento efetivo desse narrador.

Com um gesto, Joanne me convidou para entrar. Estavam com o rosto completamente vermelho. Reparei ainda nos mamilos intumescidos. A vizinha ofegava um pouco. Não me lembro qual das duas tirou um comprimido cor de rosa de dentro de um saco de lixo repleto deles e me ofereceu com um copo de água. Detesto música eletrônica, tentei falar, mas ela praticamente me fez engolir minha primeira bala de ecstasy da vida (LÌSIAS, 2013, p. 71).

Em *Divórcio*, a repetição formal da linguagem comum expressa no diário e nos clichês funciona como paródia e serve como ponto de refração para o narrador, e essa refração permite ao leitor a percepção de dois planos narrativos, o do narrador e o do próprio autor, que se encontram presentes na representação desse narrador, ou seja, há uma representação de autor dentro do texto, o que não significa que esse autor representado corresponda exatamente

ao autor Ricardo Lísias que existe fora do plano da linguagem e do jogo proposto no livro, embora se relacione com ele.

Inicialmente, o narrador em crise está absolutamente impregnado pela emoção, mas aos poucos, conforme o livro avança e o personagem vai recuperando sua pele ocorre um descolamento entre o narrador/personagem e o narrador/autor passa a dominar o ponto de vista do romance, ao mesmo tempo em que a transcrição do Diário termina e ele encerra o romance e a corrida.

Essa dualidade é reiterada formalmente através da contraposição da sua própria imagem em relação à imagem da sua ex-mulher: Ele corre, ela nada, ele é silencioso e discreto, ela é espalhafatosa e barulhenta, ele é simples, ela é ambiciosa, e assim por diante. Conforme o livro avança as ambiguidades diminuem, a voz fantasmática da personagem da ex-mulher desaparece junto com o personagem do marido traído e o tom discursivo do narrador/autor domina a narrativa, o que configura um paradoxo, já que essa construção polêmica parece ter como um dos seus objetivos influenciar a recepção do livro.

É importante observar que *Divórcio* é um romance no qual Ricardo Lísias, o marido traído, resgata a história de Ricardo Lísias, o escritor, ao mesmo tempo em que escreve seu novo romance. Um dos seus principais objetivos é reunir forças para concluir *O céu dos suicidas*, romance que ele escreveu. Também não podemos deixar de considerar o fato de que na vida real o autor foi casado com uma jornalista da qual se divorciou após um curto período. Além disso, nos contos existem referências explícitas tanto a pessoas, quanto a locais, que foram retiradas do livro.

A pergunta que fica é se esses indícios são ou não suficientes para excluírem esse narrador da categoria ficcional, porque, se o autor afirma ter criado um narrador como um processo de cura para seu trauma individual, o que garante que esse mesmo escritor não desdobrou seu narrador em outro personagem, não apenas para tentar dar conta do dilema ético relacionado à defesa da ficção e ao ato de narrar e que não é respeitado pela imprensa no Brasil, conforme ele afirma, mas para consolidar sua própria imagem de personagem/autor?

Essa problematização é um sintoma da produção literária das últimas décadas que está fortemente presente no corpus dessa pesquisa e que se relaciona com a dissolução da categoria tradicional de narrador, o que implica em uma reformulação da própria figura do autor e, conseqüentemente, do próprio papel da literatura e da experiência no mundo contemporâneo. Claro que, devido à complexidade do tema e das questões levantadas, o que essa dissertação pretende é apenas levantar algumas hipóteses de pesquisa a partir do romance escolhido para estudo.

Para isso, no capítulo que segue, tentaremos aprofundar a análise do romance a partir do conceito de performance, que, de acordo com o exposto, parece ser promissor para discutir a confusão entre autor e narrador propositalmente instalada no texto.

4 ENTRE O REAL E A FICÇÃO: UMA TRAVESSIA ENCENADA

Na introdução do seu livro: *Performance. Uma Introdução Crítica*, Marvin Carlson observa que performance é um conceito “essencialmente contestado”. Conforme ele explica, essa terminologia foi retirada do livro *Filosofia e Entendimento Histórico*, no qual W.B. Gallie (1964) sugere que, para certos conceitos, como arte e democracia, há um desacordo na construção da essência desses próprios conceitos:

Reconhecer um dado conceito como essencialmente contestado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente para o próprio uso ou interpretação do conceito em questão. (Carlson, 2010, p. 12).

O autor ainda afirma que as manifestações recentes de performance, tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível. Ao tentar restringir o conceito para fins de análise ele conclui que a ideia inicial geral sobre ela requer a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade é considerada como performance.

No entanto, a despeito desse uso comum do termo que contém, necessariamente, a exibição de alguma habilidade especial, geralmente humana, mas não só, performance também pode ser entendida como “comportamento restaurado”, título sob o qual o antropólogo Richard Schechner aponta para uma qualidade da performance não envolvida com a exibição de habilidades, mas sim com uma certa distância entre o self e o comportamento, análogo àquele comportamento entre um ator e o papel que ele encena no palco.

Assim, há dois conceitos diferentes de performance, um envolvendo exibição de habilidades, e outro, que também abrange exibição, mas de modelos de comportamento socialmente reconhecidos e codificados culturalmente.

Em geral, o performer é quem melhor julga se está ou não performando seus atos, mas algumas performances, como a escolástica, a linguística ou a sexual, são forjadas e dependem

do julgamento dos observadores e é essa característica que permite que ela seja atribuída não apenas a atos humanos. Dada essa complexidade do conceito, pretender abarcar todos os seus sentidos em um único campo semântico parece impossível. No entanto, Carlson menciona uma tentativa sugestiva feita pelo etnolinguista Richard Bauman na *Enciclopédia Internacional de Comunicações*. De acordo com esse autor, toda performance envolve uma consciência de duplicidade por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo potencial, ideal ou lembrado dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um agente externo, já que a performance é sempre executada para uma audiência, mas é a consciência da duplicidade e não a observação externa o que importa.

Podemos pensar que na *performance escrita* tem lugar seminal a condição de híbrido, a fragmentariedade, a incorporação do si mesmo do autor, a recuperação não só de comportamentos esquecidos ou mesmo arcaicos, mas também a recuperação de construtos culturais apropriados pelo enunciador por variadas vias que não as puramente racionais.

Nesse aspecto, apesar de o senso comum relacionar sempre performance com demonstração de habilidades, mais importante para esse fenômeno é o sentido que ela traz de uma ação executada conscientemente para alguém. Embora tradicionalmente o teatro considere que a incorporação do “outro” ocorre através da performance do ator, a arte performática moderna não baseia seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, experiências e autobiografias, em um mundo que se fez performativo pela consciência que os performers tiveram de si e do próprio processo de se exibirem para uma audiência.

Esse processo é muito claro em *Divórcio*:

Três pessoas leram o manuscrito desse segundo conto e me escreveram chocadas. A seguinte frase me mostrou que eu precisava fazer um romance: onde é que as pessoas chegam? Respirei fundo durante outro treino e concluí de novo: o que tenho em mãos é um fenômeno coletivo. Meu corpo ferido, por mais que eu ainda perca energia, precisa, portanto virar literatura. De um jeito ou de outro, a assombração inicial era verdadeira. Vim mesmo parar dentro de um livro meu. Dois contos não são suficientes para o tamanho do meu trauma (ou da pele do meu corpo). Preciso fazer um romance (LÍSIAS, 2013, p. 172).

Transparece, nesse trecho, a consciência do narrador de que no mundo contemporâneo, altamente obcecado pelas representações, a metáfora da teatralidade extrapola o campo das artes, o narrador sente a necessidade de transformar a própria experiência em literatura, mas evidentemente, isso só é possível através da linguagem e da

construção de um narrador, e são esses fatos que fazem com que o escritor Ricardo Lísias reitere sempre na mídia a impossibilidade de a literatura representar a realidade.

Em entrevista concedida ao site Brasileiros em 2013, por exemplo, ele afirma:

Brasileiros – Em Divórcio, há momentos em que o narrador diz que é tudo uma ficção e em outros que é tudo real. Em qual versão acreditar?

Ricardo – O livro pretende discutir questões de narrador. No Brasil, as pessoas leem a literatura ainda com os padrões do realismo, e isso causa um problema técnico em relação ao narrador. O narrador modernista é totalmente diferente, é um narrador que se coloca muito em jogo, e as pessoas não percebem isso, confundem o narrador com o autor, como se fosse possível o autor falar. Isso não existe, só fala o narrador num romance. Mesmo que eu coloque o meu nome, mesmo que eu coloque a minha foto pelado, não sou eu, é uma foto, e isso, tirando um grupo de leitores, as pessoas não entendem perdem o mais importante, que é o aspecto artístico. O modernismo não pegou como conceito. Um professor da USP que é diretor da Biblioteca Mário de Andrade me disse uma coisa curiosa, que é a seguinte: “Quando o modernismo chegou ao Brasil, a indústria editorial era ínfima, ao contrário da França e Inglaterra, por exemplo”. Então, os próprios textos modernistas ficaram fechados em um circuito muito pequeno. Quando a indústria editorial cresce muito, de novo está em voga o romance comercial, que tem natureza realista mais vulgarizada, e que ainda se impõe no Brasil. Esse é o cerne do meu romance.

Brasileiros – Mas o ponto de partida é real.

Ricardo – A ideia inicial do livro parte de um evento traumático, como no *Céu dos Suicidas*, mas eu não gosto dessa palavra realidade. Acho que é uma questão de linguagem e as pessoas ficam querendo saber o que aconteceu na minha vida, como se eu pudesse dois anos depois recompor o que aconteceu dois anos antes. O que aconteceu se perdeu no momento em que aconteceu.

A performance, um campo complexo e em constante mudança, torna-se ainda mais relevante quando consideramos sua interconexão com outras áreas e as questões que tem levantado. Nesse trabalho, o que nos interessa particularmente são as possibilidades de análise performática envolvidas com as estratégias linguísticas, que evidentemente passam pela questão do discurso e da arte enquanto formas de poder e pela constituição de um narrador capaz de dar conta dessas configurações na contemporaneidade, depois da morte do autor proclamada pelo pós estruturalismo e que muitas vezes são relacionadas com a falência atribuída ao próprio gênero romance e às transformações da concepção de sujeito na contemporaneidade.

4.1 PERFORMANCE DA LINGUAGEM

Embora não seja o objetivo principal desse trabalho, acho importante fazer uma breve tentativa de discussão teórica a respeito do conceito de performance da linguagem, com a finalidade de tentar elucidar a interpretação do romance *Divórcio* sob essa ótica. Gostaria de esclarecer que a pretensão aqui é apenas a de suscitar reflexões que podem vir a ser aprofundadas em um trabalho futuro. Para essa breve introdução foi utilizado principalmente o livro *Performance. Uma Introdução crítica* de Marvin Carlson e alguns textos de estudiosos do tema, como Renato Cohen, Paul Zumthor, Diana Taylor e Luciene Azevedo, entre outros.

De acordo com Carlson (2010), em linguística, o conceito de performance emergiu primeiramente nos escritos de Noam Chomsky para distinguir “competência” que é o conhecimento gramatical geral e ideal da linguagem que todo falante tem, da aplicação específica desse conhecimento em uma situação de fala. Essa dicotomia reflete a divisão feita por Ferdinand de Saussure entre *la langue*, que seriam os princípios básicos da organização de uma língua, e *la parole*, que são atos de fala específicos. Essa divisão é útil, mas ainda preserva a ênfase dos linguistas tradicionais sobre a competência, pautada em princípios generalizados, a partir de uma variedade de exemplos individuais.

Desde os anos de 1960, alguns estudiosos passaram a considerar a performance não apenas como derivada de uma competência restrita, mas como uma atividade positiva e autorizada por si mesma e para isso foram importantes as pesquisas realizadas em outros campos das ciências humanas, tais como os escritos de Kenneth Bruke e Erving Goffman, por exemplo, que inauguraram atitudes interdisciplinares, especialmente a chamada sociolinguística. Há um deslocamento da preocupação com a estrutura para o evento no qual a fala específica ocorre que fazem com que a comunidade e a situação de fala passem a ser consideradas.

Nesse aspecto, os escritos de Bakhtin sobre o carnaval entraram na teoria da performance com preocupações semelhantes às da antropologia moderna, principalmente através do desenvolvimento do conceito de elocução. De acordo com Bakhtin, “elocução” é uma faixa de linguagem, sempre de natureza “individual e contextual”, um elo inseparável em uma cadeia de discurso em andamento, que nunca reaparece no mesmo contexto, mesmo quando um modelo específico de palavra se repete.

Ele propõe que todas as palavras existem sobre três aspectos: como a palavra neutra, que não pertence a ninguém, como a palavra do *outro* que é cheia dos ecos da elocução e

como minha palavra. Bakhtin considera que qualquer fala está sempre envolvida com uma citação ou fala anterior, mas também enfatiza que nenhuma citação pode ser inteiramente fiel, em virtude do contexto mutante no qual ocorre essa fala. Essa orientação dupla da fala que está sempre envolvida com a repetição, mas também com o fluxo, reflete uma tensão criativa entre repetição e inovação que está diretamente relacionada com visões modernas de performances linguísticas e não linguísticas. Nesse sentido, podemos pensar o quanto as repetições acrescidas de pequenas modificações que se repetem não apenas em *Divórcio*, mas em toda a obra do autor, mudam de significado dependendo do contexto no qual aparecem, além, é claro, de tornarem transparentes os artifícios técnicos sempre presentes na obra de um autor que reescreve seus textos de maneira constante e consciente.

Em *Concentração*, por exemplo, no conto *Fisiologia da Solidão* lemos:

A obsessão pela técnica revelou outro traço da minha personalidade: o gosto por repetidas variações com algumas mudanças. Tenho plena consciência de estar quase lá. Não posso, portanto, mudar muito cada vez que escrevo um texto de ficção. Se estivesse completamente errado, talvez não fosse tão solitário (LÍSIAS, 2015, p. 123).

Para Bakhtin, a fala envolve uma sobreposição complexa de citações do senso comum e contexto corrente que resulta numa pluralidade de vozes. Ele distingue três categorias de palavras dentro da narrativa; direta (denotativa), orientada para o objeto, discurso direto de personagens, também unívoco e ambivalente, que é quando o escritor se apropria da palavra do outro para um novo uso e que é a o que nos interessa, já que em *Divórcio*, essa apropriação das palavras do outro para um novo uso, através da repetição paródica é o que nos permite escutar uma variedade de vozes performadas dentro de uma única fala, tal como ocorre com a transcrição do diário, por exemplo, ou até mesmo dos trechos em que aparecem falas de jornalistas ou do advogado, entre outros.

Senhor Ricardo,
Gostaria de lembrá-lo que no curso do divórcio serei advogado das duas partes. Em tese devo estar presente no ato de assinatura do documento.
Aguardo suas considerações, att, [X].
Então, senhor [X], não sei de qual curso o senhor está falando. Muito menos de qual tese. Vou dizer uma coisa, meu caro [X], curso de direito hoje em dia tem em qualquer esquina. Não me venha falar em tese, tese quem fez fui eu. Aliás, vou te dizer: não entendo porque tenho que chamar advogado de doutor. Que tese o senhor doutor fez? (LÍSIAS, 2013, p. 64).

Também é interessante considerar que na paródia um dos objetivos é a destruição de um mundo romanesco anterior e que isso ocorre através da parodização de um texto original. Nesse sentido, além da crítica evidente ao realismo podemos pensar que, embora aparentemente esse texto seja o diário escrito pela sua ex-mulher, essa constatação é marcada pela ambiguidade, já que, conforme vimos, há vários indícios de que esse texto é uma construção do autor, que está fazendo uma paródia dos seus próprios textos, fato reforçado por diversos traços do personagem Ricardo Lísias que ele retoma tanto do Céu dos Suicidas, como de contos anteriores, o que reforça o caráter performático do livro.

Nas minhas anotações, a segunda semana depois de sair de casa foi tomada por ruídos caóticos e pelo enorme medo de ter enlouquecido: tive mesmo certeza de estar vivendo um dos meus textos. Cheguei a me concentrar para mudar o enredo, refazendo folhas de rascunho, remanejando esquemas e sobretudo mudando as personagens. No final do capítulo porém, voltavam sempre o Festival de Cannes de 2011, Lars Von Trier dizendo que compreende Hitler, as guerras de libertação da África e o Diário (LÍSIAS, 2013, p. 46).

De acordo com Carlson, 2010: O primeiro trabalho de Julia Kristeva publicado na França *A Palavra, o Diálogo e o Romance* associa os conceitos de carnaval e dialogismo de Bakhtin., sob as operações de performance e de ação dramática, e discute o carnaval como uma mise-en- cène na qual a

Linguagem escapa à linearidade (lei) para viver como drama em três dimensões. Em nível mais profundo isso também significa o contrário: o drama se torna localizado na linguagem. Um princípio maior então emerge: todo discurso poético é dramatização, permutação dramática (num sentido matemático) das palavras.

Dessa forma, na cena do carnaval o discurso atinge uma “infinitude potencial”, em que as proibições e suas transgressões coexistem e essa duplicidade deve ser enfatizada, porque o carnaval não é uma simples reversão paródica, mas uma verdadeira transgressão que contém a lei dentro de si já que é impossível para a linguagem se separar da representação, mesmo quando ela repudia, parodia ou relativiza essa representação. Dessa forma, podemos pensar que, apesar de esvaziado pelos clichês, ainda existe alguma representação capaz de se relacionar com o real no discurso fantasmático construído através das reiteradas citações do diário que sua ex-mulher largou no caminho do narrador, caso contrário, o livro não faria nenhum sentido.

É claro que é ingênuo pensar, pelo menos no caso aqui estudado, que esse retorno ao real é possibilitado apenas pelo trauma. Sem dúvida, o narrador descentrado de Divórcio

escreve para se curar, mas essa cura só é possível através da construção de um discurso ficcional a respeito do autor que o transforma em personagem dele mesmo, o que não significa que o autor real tenha desaparecido completamente do texto, conforme já foi discutido.

Nesse aspecto, Gagliardi, 2012, faz uma discussão interessante de como o uso da paródia em teoria literária costuma ser interpretado como um segundo texto a que se refere, mas não se sobrepõe ao original e de como esse uso denuncia uma intenção autoral:

Vem a propósito a etimologia da palavra: do grego, o prefixo “para” significa “ao lado de”, e o termo “odos”, “canto”. A sugestão colhida do termo é, portanto, de acordo e sincronicidade entre o texto original e sua paródia. Mas essa relação é fundamentalmente dialógica, posto que ao mesmo tempo em que a paródia se aproxima do texto original, ela também se afasta dele. E esse afastamento é próprio do emprego tradicional que se faz da paródia: a crítica, a subversão. Assim, Linda Hutcheon define a paródia: “[...] uma repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança.” (HUTCHEON, 1985, p. 17).

Essa afirmação esclarece que a identificação do texto parodístico é em si mesma a afirmação de uma intenção autoral, uma janela aberta para um componente fundamental que seu autor tem em mente no ato da escrita. E essa intenção se desnuda ao acompanharmos os pontos de convergência e divergência entre os textos. À luz do texto-base, o jogo da escrita revela com maior transparência sua autoria (GAGLIARDI, 2012, p. 14).

Tenho vergonha de revelar agora, mas me senti um pobre coitado. Quando as pessoas souberem quem de fato é essa mulher, vão no mínimo querer cuidar de mim. Para isso, planejei colocar entre os parágrafos do novo conto trechos refeitos (mas com o mesmo sentido) do diário. Amigos de verdade cuidam uns dos outros: sinto amor pelas minhas amizades. “Meus três Marcelos”, então, virou um texto sobre isso. Dormi bem (LÍSIAS, 2013, p. 164).

Podemos pensar que em *Divórcio* existem pelo menos dois tipos de repetições, uma paródica que serve para afastar o personagem Ricardo Lísias da personagem da sua ex-esposa, demarcando uma intenção autoral, construída através da diferença, e outra performada, que tem como objetivo demonstrar o aspecto de jogo literariamente construído e que ocorre através das repetições de textos do autor retirados de livros anteriores ou que podem ser associados a eles e que aparece principalmente nos momentos em que ele discute o processo de construção do livro. Ele afirma, por exemplo, que começou a escrever logo após a corrida, mas há fortes indícios que apontam para a impossibilidade dessa mesma corrida, pelo menos da forma como ela ocorre na vida do narrador/personagem.

A variação estilística do livro chama minha atenção. O começo é tenso e cheio de incertezas. Treme, por assim dizer. Acho que representa bem a situação de enorme angústia que vivi. Comecei a escrever exatamente depois da corrida que vou narrar no próximo capítulo. Ela me trouxe uma pele nova (LÍSIAS, 2013, p. 212).

Outro aspecto da teoria linguística moderna relacionada com performance é o conceito de “ato de fala” desenvolvido primeiramente por John Austin e John R. Searle, podemos dizer que esses teóricos foram os responsáveis por fornecerem uma metodologia capaz de considerar a linguagem enquanto performance. Os fundamentos dessa teoria foram lançados em uma série de palestras sobre William James, feitas por Austin em Harvard, em 1995 e publicadas em *Como realizar coisas com palavras*.

Nessas palestras, Austin chamou a atenção para um tipo especial de fala que ele chamou de performativa, segundo ele, nesse tipo de fala não ocorre apenas uma constatação, mas se performa uma ação, como, por exemplo, quando alguém realiza um casamento ou batiza um navio. Pensando nisso, como há a intenção não apenas de declarar, mas de fazer alguma coisa, segundo ele, o sucesso desse ato deve ser julgado não com base na verdade ou fantasia do que está sendo dito, mas na verificação do sucesso ou fracasso desse ato que ele chamou de “oportuno” ou “inoportuno”.

Inicialmente, Austin considerava afirmações performativas caracterizadas por certos “verbos performativos”, mas com o tempo essa classificação se mostrou problemática e na tentativa de separar os vários modos pelos quais “dizer era fazer algo” ele distinguiu três tipos de ações verbais que operam em níveis diferentes, todos envolvidos em uma única fala, são eles “locucionários”, “ilocucionários” e “perlocucionários”.

Atos locucionários significam fazer uma ação com certo sentido e referência, como o sentido em termos tradicionais, atos ilocucionários são afirmações com certa “força” convencional, o foco está na força que eles procuram aplicar à situação discursiva, afirmando, informando ou reafirmando algo, por exemplo, e perlocucionários são aqueles que têm como foco o ouvinte e procuram convencer, persuadir ou até mesmo surpreendê-los ou confundir-los.

John R. Searle continuou a desenvolver a teoria dos atos de fala, mas deu ênfase ao aspecto performático de qualquer linguagem. O que ocorreu foi uma mudança de foco que passou de uma situação de fala especializada, defendida por Austin, para o reconhecimento da natureza performativa da linguagem em geral, ou seja, o foco passou das preocupações linguísticas tradicionais com a estrutura para as intenções do falante, seus efeitos na audiência e análise do contexto social específico de cada fala. Uma correção diferentemente enfocada, mas igualmente importante para Austin, foi dada por Kristeva, pois embora Searle atacasse o locucionário neutro de Austin considerando que a ilocução e a perlocução estão sempre envolvidas, ela afirma que a descrição se baseia na convenção simbólica e assim já está

envolvida na ilocução e na perlocução, enquanto a cena performativa se baseia na mudança e na negociação de sentidos.

Essas abordagens feitas por Austin e Searle parecem encontrar dentro da linguagem uma divisão que os teóricos da performance sempre procuraram estabelecer entre a linguagem e a ação física (o teatro e a performance). De um lado temos a semiótica, a linguística e o simbólico, cujos elementos representam realidades ausentes e cuja utilização é governada por estruturas abstratas, mais ou menos fixas, e por outro, o cerne da presença física, cujos elementos oferecem uma realidade acessível, que entretanto só pode ser compreendida dentro de um contexto específico que nunca se repete da mesma maneira.

A ênfase colocada no contexto social mutante da fala e sua generalização levantou uma forte oposição por parte de alguns teóricos, como Emile Benveniste, por exemplo, que no seu ensaio *Filosofia analítica e linguagem*, embora dê suporte à divisão performativo/constatativo de Austin, o acusa de não ter feito uma distinção clara entre os termos. Segundo ele, qualquer performativo precisa se conformar com um modelo específico, o do verbo no presente e na primeira pessoa e também tem que ser efetuado por alguém que tenha autoridade suficiente, caso contrário, a fala nada mais é do que palavras.

Na verdade, o que está em jogo é um conflito do próprio pensamento moderno que se relaciona diretamente com as divisões feitas ao longo do tempo entre o real ou a verdade e a própria linguagem e também com a prevalência da linguagem falada sobre a escrita, como uma manifestação típica da metafísica da presença que Derrida questionou em sua crítica à Austin.

Derrida apontou para a fragilidade da oposição entre uma fala não mimética e uma escrita mimética. Embora Austin exclua de seu sistema a citação, que como a literatura, ele considera um uso não sério da linguagem, Derrida, assim como Bakhtin já fizera, discute o contrário, que é apenas pela citação, ou como ele chama, pela iterabilidade, que as falas performativas são bem sucedidas. Um performativo não pode realizar um casamento, ou abrir uma reunião, se não for associado a um modelo e, evidentemente, isso também é verdadeiro para a literatura se pensarmos nos seus vários modelos estruturais. Podemos pensar que em *Divórcio*, por exemplo, o diário é um modelo clássico do mundo romanesco do realismo que, conforme já dito, o narrador ironiza através da paródia, e que acaba se transformando em uma ironia ao próprio romance realista e por que não a um modelo de autor relacionado a ele?

Tanto para Derrida, como para Bakhtin, a citação nunca é exata, porque ela está sempre adaptada a novos contextos. Qualquer citação ou signo pode romper com seu contexto produzindo novos contextos o que nos leva de volta para o campo da atividade restaurada ou

repetida que é a base para a compreensão da teoria da performance e que parece estar bastante presente não apenas em *Divórcio*, mas em toda a obra de Ricardo Lísias. Pedro Monteiro (2013) já havia chamado a atenção para a necessidade de um estudo do papel da repetição na obra do autor e aqui encontramos uma hipótese de pesquisa relevante para nossa análise que se relaciona com a ideia de memória performada tão presente nos seus textos que tem seu sentido alterado constantemente por pequenos acréscimos e que variam também de acordo com o contexto de publicação, conforme anteriormente citado. Na série *Fisiologias*, por exemplo, os trechos republicados do romance *Divórcio*, mudam inclusive de gênero, se transformando em contos.

Embora Austin tenha excluído a literatura do seu sistema, conforme vimos, alguns autores como Richard Ohman, por exemplo, aproximaram as teorias dos atos de fala à estética da recepção e essa aproximação pode ser útil para nossa análise. Segundo ele, embora o “quase ato de fala” não faça nada no mundo, já que é mimético dos atos de fala reais, como ocorre com a literatura, o leitor é convidado a fornecer sua força imaginária “ilocucionária”, e assim, construir o mundo fictício no qual ela ocorre. Outra autora importante citada por Carlson e que também desenvolveu esse argumento foi Mary Louise Pratt em sua obra *Para uma teoria do ato da fala do discurso literário*, ela aponta para a ilusão da distinção defendida tanto por Austin, como por Ohman entre a literatura e a linguagem comum.

De acordo com ela, essa divisão foi inventada pelos formalistas russos e mantida pelos estruturalistas posteriores, no entanto, a linguagem comum contém as mesmas características do discurso poético e a literatura, como qualquer outra linguagem, não pode ser compreendida fora do contexto no qual ocorre e sem as pessoas que dela participam. Sem dúvida essa afirmação vem de encontro à discussão a respeito das questões relativas à autoria mencionadas no primeiro capítulo, apesar da impossibilidade de a linguagem dar conta do real de forma absoluta, não existe literatura sem intencionalidade e contexto, assim como não existe literatura sem recepção.

Pratt se baseia na obra do sociolinguista William Labov sobre a experiência pessoal da narrativa oral que demonstra que essas narrativas, diferentemente das informações pragmáticas da informação dada, por exemplo, em resposta a um questionário, possuem um núcleo narrável e seus falantes não apenas contam algo verbalmente, mas demonstram um estado de coisas e convidam seus destinatários a se unirem a eles para contemplá-las. Seu objetivo não é apenas o de informar, mas o de convidar seus ouvintes ou leitores a se unirem a eles através de um envolvimento imaginativo e afetivo. Essa hipótese também é confirmada, por exemplo, através dos inúmeros relatos falsos sobre o holocausto, por exemplo, e que

foram tomados como verdadeiros, demonstrando o quanto os relatos ficcionais e testemunhais se aproximam quando consideramos apenas o ponto de vista interno da narrativa, conforme aponta Caio Gagliardi ao discutir essa questão (GAGLIARDI, 2014, p. 106-119).

Essa ênfase na demonstração relacionada à fala diária e aos relatos memorialísticos relembra o interesse de Umberto Eco pela “ostentação” como uma estratégia para assinalar uma resposta estética. De acordo com ele a obra de arte é, ao mesmo tempo, uma singularidade e um corpo aberto que a cada recepção assume uma nova perspectiva para si mesma (ECO, 1993). Pratt também deriva do filósofo H. p. Grice dois conceitos analíticos úteis: o princípio cooperativo e a implicatura conversacional, que provocam um contrato tácito entre o falante e o ouvinte numa situação de fala literária, eles têm ligação um com o outro, as obras literárias acontecem em um contexto e não podem ser descritas fora dele. Essas hipóteses relativizam as afirmações categóricas de uma impossibilidade absoluta de a linguagem se relacionar com a intencionalidade do autor.

Em um artigo bastante interessante a respeito da questão da autoria e seus desdobramentos para a crítica literária contemporânea, Gagliardi (2010) diz que o que está na base das diferenças entre o texto e sua intenção é a velha oposição entre pensamento e linguagem, acima exposta. Abolindo-se essa diferença a intenção se torna aquilo que o autor quis dizer com o texto e não antes dele. Desse ponto de vista ele deixa de ser um projeto para se transformar em um sentido.

No entanto, ao considerarmos o caráter relacional existente entre o autor e os leitores acima mencionados, encontramos, tanto em Pratt, como em Eco, mesmo que velada, uma defesa da presença do autor no texto que supõe a designação do autor original como o falante autoritário e a suposição de que o texto garante um contexto continuado mais ou menos estável entre ele e a audiência, mas essas suposições variam em função do conceito pós-moderno de autor.

Kristeva, baseada em Bakhtin, observa que o autor não apenas contém uma variedade de vozes, mas também opera em uma posição, apresentando-se como um sujeito falante, dirigindo-se a um leitor imaginário, da mesma forma, a leitura também implica uma retroprojeção do autor, de modo que cada nova leitura envolve uma nova atualização formada por um novo conjunto de vozes. A atualização se dá a cada leitura porque mudam os leitores e os contextos.

Essa mesma posição pode ser observada na transcrição do diário que trabalha o tempo todo com a repetição de clichês, ironizando a fala fantasmática da personagem da ex-mulher do narrador/personagem que é absolutamente desprovida de conteúdo, refletindo uma

subjetividade extremamente pobre em comparação com a subjetividade exposta do personagem/escritor Ricardo Lísias, mas que também não deixa de ser uma representação paródica:

O texto, porém, ensinou-me muito sobre mim. Estou curioso com o que os leitores vão achar. Provavelmente alguns acabem julgando um absurdo a exposição que fiz da minha ex-mulher. A eles terei uma resposta pronta: é uma personagem. Para ser sincero acredito nisso. Minha ex-mulher é representante de um grupo, as pessoas que querem subir na empresa”. Gente com ganância profissional. A única pessoa real exposta nesse livro sou eu (LÍSIAS, 2013, p. 214).

4.2 PERFORMANCE E PÓS-MODERNIDADE. ENTRE O REAL E A PARÓDIA

Tanto performance como pós-modernismo são conceitos que têm sido empregados amplamente para designar uma grande variedade de atividades artísticas. No entanto, há uma relação muito próxima entre eles. Em seu livro “A questão do pós-modernismo” Hassan oferece uma tabela binária que parece uma estratégia oposta ao pós-moderno. Nela, ele opõe como movimentos de forte orientação performática Pataphysics e Dadaísmo, em contraste com Romantismo e Simbolismo que representariam o modernismo. Na sequência, encontramos o “processo/performance/happening, oferecido como oposição pós-moderna à obra acabada/objeto de arte, conforme descrito:

Diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo

modernismo	pós-modernismo
romantismo/simbolismo	parafísica/dadaísmo
forma (conjuntiva, fechada)	antiforma (disjuntiva, aberta)
propósito	jogo projeto acaso
hierarquia	anarquia
domínio/logos	exaustão/silêncio
objeto de arte/ obra acabada	processo/ <i>performance/happening</i>
distância	participação criação/totalização/síntese
descrição/desconstrução/antítese	presença.
ausência	centração dispersão
gênero/fronteira.	texto/intertexto
semântica	retórica
paradigma	sintagma hipotaxe.
parataxe	matáfora.
metonímia	seleção combinação
raiz/profundidade	rizoma/superfície
interpretação/leitura	contra-interpretação/desleitura
significado	significante
<i>lisible</i> (legível) <i>scriptible</i> (escrevível)	narrativa/grande-história
antinarrativa/petitehistoire	códigomestre
idioleto	sintoma
desejo	tipo mutante
genital/fálico	polimorfo/andrógino
paranóia	esquizofrenia
origem/causa	diferença-diferença
vestígio	metafísica
ironia	determinação.
indeterminação	transcendência
imanência	

(HASSAN, 1985, p. 123-124).

Como observamos, apesar da atual aproximação entre os termos performance e pós-modernismo, a relação histórica entre eles é mais problemática do que aparenta. Quando a performance emergiu como movimento nos anos 70, ela estava muito identificada com o

minimalismo e o chamado alto modernismo. Esses movimentos estavam muito preocupados com a separação das artes, procurando desenvolver a essência de cada uma. É significativo, nesse aspecto, por exemplo, a preocupação de Artaud para descartar as convenções acumuladas e descobrir a essência do teatro.

Artaud tinha um interesse especial pelo espetáculo não verbal procurando a “essência” da performance nas operações do corpo no espaço. Associado a isso, tanto em Artaud, como nos primeiros performers, estava a ideia de rejeição do fingimento do teatro e de sua intenção de evocar uma realidade ausente através da mimese.

Segundo essa concepção inicial de performance a presença é algo fundamental, há uma rejeição à teatralidade interpretada como qualidade mimética que cede lugar para a experiência imediata de um evento, a audiência deve se ver e tomar consciência da realidade em que vive e nesse aspecto, a performance se aproxima muito mais do modernismo do que do pós-modernismo que é muito mais multifacetado.

Na performance, inicialmente, ainda prevalece uma visão da arte como expressão de sentimentos, por meio das linguagens naturais dos corpos e dos ritmos de vida.

Se o Pós Modernismo é baseado no conhecimento dos materiais e dos meios, na revelação das qualidades essenciais da arte, na separação dos elementos formais, na abstração das formas e na eliminação das referências externas como sujeitos, ele corresponde ao projeto modernista.

Sem dúvida, um dos trabalhos fundamentais para se pensar a abordagem do pós-modernismo, sobretudo para a literatura é o trabalho de Linda Hutcheon *A poética do pós-modernismo*. Central para sua análise é o conceito de código duplo que Jenks usou para seu trabalho teórico a respeito da arquitetura e que diz que a arquitetura pós-moderna atrai uma dupla audiência, de especialistas e do público em geral, combinando elementos do modernismo e do classicismo numa mistura lúdica, criativa e autoconsciente. Sem dúvida, uma hipótese interessante para se pensar *Divórcio* é em que medida a mistura de um relato confessional naquilo que podemos considerar como um tom rebaixado, através do uso paródico dos clichês, a respeito de um tema bastante popular como a traição conjugal, misturado à explicitação de um narrador tecnicamente consciente, também não cumpre esse papel.

Hutcheon segue um fenômeno similar ao código duplo de Jencks na ficção recente e paradoxal, que irônica e autoconscientemente, usa e abusa, instala e depois subverte o próprio conceito que ela desafia, semelhante ao que ocorre em *Divórcio* com a parodização do modelo tradicional do romance confessional.

Sem dúvida isso ocorre o tempo todo em *Divórcio* quando o autor afirma e na sequência nega uma série de fatos, transformando sua aparência muitas vezes bem humorada em trágica ou inventando discursos confessionais absurdos, mas que através da lógica da verossimilhança são narrados como reais, de acordo com o que já foi exposto.

Umberto Eco também sugere essa mistura de experimento contemporâneo com a utilização irônica e autoconsciente de formas tradicionais capazes de fazer um apelo tanto à audiência popular quanto para a especializada, como ocorre, por exemplo, com o uso do diário. Também podemos pensar, apesar de ser uma questão polêmica, que a obra pós-moderna é muito mais sobre si mesma e seus processos e cada vez menos sobre a realidade objetiva do mundo, mesmo que essa afirmação seja paradoxal em relação à afirmação do autor Ricardo Lísias de que seu livro é um livro essencialmente político, o que não significa afirmar a morte absoluta do autor, conforme vimos.

Sem dúvida, como acontece nos trabalhos contemporâneos que envolvem a performance, em *Divórcio* ocorrem a instalação simultânea e a subversão de códigos já familiares. Paródia, pastiche e citação irônica estão envolvidos nesse livro, alguns podem afirmar que essa é uma perspectiva parcial, já que nem todos os performers estão envolvidos com esses códigos duplos, no entanto, *Divórcio* é um romance que parece se encaixar perfeitamente nesse padrão, tendo tido, inclusive, uma boa recepção refletida em um número de vendas superior à média de consumo de literatura brasileira contemporânea, gênero pouco lido no Brasil, o que não significa que ele seja absolutamente desprovido de crítica social.

Segundo Hal Foster, existem dois tipos de pós-modernismo, um que ele associa à Jenks e que caracteriza como neoconservador, na medida em que dissemina a ideia de uma volta às representações e outro que ele associa ao pós-estruturalismo que se baseia em uma crítica à própria ideia de representação.

De fato, sob esse segundo aspecto, Foster considera que existe uma celebração do pastiche que transformam tanto o estilo, quanto à história, em uma representação vazia e fragmentada. Jameson condenou o pós-modernismo como sendo muitas vezes, nada mais que um desejo de pastiche e uma multiplicação plana de estilo esquizofrênica que reflete uma cultura fragmentada e dispersa e se associa com a falência da experiência. Tudo isso contradiz o uso da performance como arte engajada e faz parte de um complexo debate sobre pós-modernismo que esse trabalho não pretende discutir.

O que nos interessa na abordagem pós-estruturalista é o desafio que ela colocou para a estética da presença que desafiou também a defesa essencialista e modernista da performance, da separação das outras artes em geral e da literatura em particular.

A performance sob a influência do pós-estruturalismo se separou de uma estética da presença imanentista que procurava transcender a História e se separar da temporalidade, através da busca de uma essência para aceitar a contingência do choque do cotidiano com a arte (choque refletido no corpo descarnado do personagem Ricardo).

Segundo Derrida, o projeto de Artaud se mostra impossível porque permeando todas essas tradições estão os temas da linguagem, pensamento discursivo e sistemas simbólicos tradicionais, como as estruturas de repetição que derivam seu poder e sua autoridade da essência originária ou do evento, porém removidos do poder dessa origem. Derrida defende que o escape do teatro e da repetição é impossível porque a consciência está sempre envolvida com ela. Esse afastamento de um lugar fixo de sentido original, um narrador clássico, por exemplo, traz toda a performance ou discurso para um jogo contínuo de significação, em que os signos se diferenciam um do outro, mas que em um sentido final e autenticado são sempre desprezados ou desconstruídos.

Depois de Derrida a defesa da ideia de uma presença pura e sem mediação se mostrou impossível, o teatro que envolve mediação e repetição persegue toda performance forçando o reconhecimento de que não existe primeiro tempo, nem origem, mas apenas recorrência e repetição, ou seja, não existe um discurso original, tudo é releitura e cópia e consequentemente não existe um autor original. No entanto, como vimos, a presença da intencionalidade de um autor criativo e o contexto de recepção de uma obra também interferem no livro e não podem ser desprezados. Afinal, se formos analisar, a recepção desse livro no século XIX seria totalmente diferente da recepção que tem no século XXI, da mesma forma que ocorre com livros escritos no século XIX e lidos hoje.

Nesse sentido, a performance passa a ser usada para atualizar, no presente, verdades universais e escondidas que, de fato, estão fora do tempo e do espaço, mas que foram primariamente autenticadas em algum lugar e por isso se relacionam com a ideia de representação o que acaba justificando o uso dela como uma forma de resistência política.

Na contemporaneidade, podemos pensar que tanto o pós-modernismo quanto a psicanálise, empregam recursos teatrais para subverter a posição estável do observador objetivo e assim obter um jogo contínuo de pontos de vista parciais – nenhum deles estável, seguro ou completo.

No entanto, mesmo a performance pós-moderna engajada não pode mais transmitir mensagens após a crise das metanarrativas. O que ela faz é justamente demonstrar a fragilidade dessas representações e por isso se constrói em bases frágeis e ambíguas dependendo da visão política da audiência e essa é uma das explicações das razões pelas quais

enquanto para alguns *Divórcio* é um romance sobre a violência dos atos de uma determinada classe social e profissional, ou seja, é um livro político, para outros ele não passa de um romance confessional escrito em tom de vingança. Ao refletir sobre a questão da autoria sob o ponto de vista da crítica literária Gagliardi afirma que:

Não por outro motivo, Genette exclui da sua narratologia o "autor implicado", por tê-lo considerado como uma "instância fantasma". Mas essa exclusão é por si mesma a evidência das limitações próprias da narratologia francesa, que são, nesse aspecto, similares às do *New Criticism* anglo-americano. O que aproxima essas escolas críticas é o fato de elas terem sido concebidas para atuar no âmbito de uma performance estritamente textual. É justamente devido a essa limitação aparente que a desconsideração do "autor implicado" nos parece constituir o desvio de um caminho que parecia apontar para um estágio-chave no pensamento sobre a autoria (GAGLIARDI, 2012, p. 13).

Enfim, eu gostaria de concluir com um apontamento que nos coloca além desse problema das representações radicais entre a presença ou ausência do autor no texto para manter minha hipótese inicial de que esse discurso autobiográfico performado que mistura ficção e realidade é na verdade, pelo menos no caso aqui estudado, uma tentativa de defesa da arte da narrativa e do poder transformador da ficção em um mundo cada vez mais dominado pela sociedade do espetáculo. Conforme foi demonstrado, isso ocorre no livro através de vários indícios e recursos utilizados pelo autor, como a inversão dos discursos, a ambiguidade, a exposição do processo de construção do livro, o uso reiterado da repetição, entre outros aspectos e entre eles, o uso de uma memória performática.

4.3 CONCLUSÃO: A PERFORMANCE DA MEMÓRIA

Conforme vimos no capítulo anterior, existe uma pergunta fortemente presente na literatura contemporânea que permeia *Divórcio*: Como é possível continuar contando nossas experiências na pós-modernidade uma vez que a força do relato é posta o tempo todo em xeque pela exigência de provas de veracidade, ao mesmo tempo em que o relato ficcional parece ter perdido seu valor em uma sociedade cada vez mais mediada pela sociedade do espetáculo e da informação?

Beatriz Sarlo (2007), ao discutir a relação entre a memória e o testemunho como possibilidade de reparar uma identidade machucada como meio para obtenção da verdade e de resgate do passado, diz que embora esse testemunho exista, ele está descentrado, já que é fruto de uma experiência inserida no tempo da lembrança, no qual o presente tem supremacia

em relação ao passado, o que não desvaloriza a importância desse testemunho, ao contrário, o que ela está dizendo é justamente que esse inevitável deslocamento aproxima e valoriza o discurso tido como ficcional, já que a realidade através da linguagem é inatingível, conforme vimos, o que significa que embora o testemunho seja visto como uma forma de garantir a veracidade, não há testemunho sem experiência, e a experiência só é possível através de uma narrativa fundada na temporalidade. Como a memória é frágil e a realidade da narrativa impossível, a experiência se funda anacronicamente no presente, o que faz com que ela deixe de ser transmissível na sua totalidade.

A hipótese que surge então é que, entre as fronteiras do ficcional e do real, a memória surge como um artifício, não com o intuito de permitir um limite seguro, mas para permitir que as experiências possam continuar a serem narradas, o que explica, em parte, a forte tendência autobiográfica nos romances produzidos na contemporaneidade.

Nesse aspecto, a memória deixa de ser apenas uma reminiscência que permite restaurar o passado, até mesmo porque existem estilhaços que não podem ser restaurados, para se tornar performática, ou seja, a memória passa a ser utilizada como artifício para a criação estética, permitindo a criação de um sentido para a realidade e de um novo modo de narrar que permite que a memória seja ficcionalizável.

Como vimos, a performance ganhou um terreno fértil para especulação nas artes cênicas, nela o artista é sujeito e objeto de sua obra e a movimentação em cena ganha uma importância especial para sua concretização, sendo o corpo um instrumento de interação entre o tempo, o espaço e o público. Uma forma de pensar o romance *Divórcio* é em como, através do narrador, o autor Ricardo se transformou em um personagem que é sujeito e objeto de suas histórias de modo tão radical, mesmo que evidentemente, a distância entre o autor real e a personagem não possa jamais ser absolutamente desfeita, já que, conforme vimos, essa postura implicaria em uma visão ingênua e essencialista da arte que, além de ser uma construção, não é algo que existe anteriormente ao texto, mas um processo sempre em mutação.

A performance lida com o que parece real, mas do ponto de vista do artista envolve o processo do contar. Além disso, a performance se utiliza de uma fusão de linguagens e vozes não lineares que se organizam através de justaposição e colagem, muito semelhante às técnicas narrativas utilizadas pelo autor, tanto que parte do livro foi reescrita e publicada posteriormente como contos e deslocar um texto do seu momento de produção mobiliza a imagem do autor, ao mesmo tempo em que redefine seus possíveis sentidos, o que comprova nossa hipótese de um autor performado que se constrói em uma relação dialética com o texto.

O jogo com a forma marca a presença da performance no sentido de que ocorre uma desestruturação da linearidade sem o estabelecimento de limites entre o começo, o meio e o fim, e há uma marca acentuada de repetição que serve para desestabilizar ainda mais a linearidade narrativa, ao mesmo tempo em que, junto com outros recursos, como o uso dos anacolutos, por exemplo, lhe confere um ritmo peculiar que faz parte da construção estilística do autor. Podemos pensar se *Divórcio* é ou não é um livro acabado, pois embora o narrador tenha conseguido superar seu trauma, fica a impressão de que a vida desse personagem/autor continua seu curso e de que em breve novas revelações sobre ele serão feitas, assim como ocorre com o autor real Ricardo Lísias.

Não é a toa que na sequência do escândalo da publicação do livro que o autor atribui à boataria, ele radicalizou ainda mais sua obra através da publicação do E-book *Delegado Tobias*, uma narrativa totalmente fragmentada, que, se utilizando das redes sociais e da publicação de falsos documentos e de falsas notícias de jornais, acabou levando o autor a responder a um inquérito policial real, fato que depois acabou se transformando em uma performance exibida ao vivo no Sesc, o que nos faz pensar em que medida a “função autor”, de acordo com a defesa de Foucault produz um processo de subjetivação do indivíduo que acaba colaborando para a constituição dele como autor de um determinado corpus literário.

Figura 11 – Divulgação de performance exibida no SESC.

Fonte: SitedoSESC.Disponívelem:<https://www.sescsp.org.br/programacao/92477_VOU+COM+MEU+ADVOGADO+DEPOR+SOBRE+O+DELEGADO+TOBIAS#/content=saiba-mais>. Acesso em: jun. de 2016.

Não que essa constituição desfaça a multifragmentação dos elementos narrativos que se encontram no livro em vários níveis de máscara. Segundo Cohen (2007), o performer enquanto atua se polariza entre os papéis de ator e a máscara do personagem e sem dúvida em Divorcio, o autor também se polariza entre ele e seu personagem. De acordo com Cohen, quando um performer está em cena, ele está compondo algo, está trabalhando sobre sua máscara ritual. E não é isso que ocorre em Divórcio? O narrador se polariza entre o marido traído e o autor para compor um romance cujo aparente amadorismo da escrita é totalmente performático.

Para fazer esse fragmento, revirei o cafofo, mas não achei o manuscrito nem as folhas de revisão. Lembro-me de terminar a última leitura achando o texto ruim. Mesmo assim mandei o texto para meu editor. Será que alguma coisa se salva? (LÍSIAS, 2013, p. 153).

Essa forma de composição do romance abre possibilidades para várias leituras e induz o leitor ingênuo a pensar que os fatos da vida cotidiana ali registrados são reais. Segundo Paul Zumthor (2007), formalmente a performance transforma a ficção em realidade promovendo

uma presentificação do que é dito e no romance isso ocorre através da exposição do projeto do autor.

Além disso, na performance há uma repetição sucessiva que não é redundante, é uma reiteração que muda o tempo todo de sentido, acompanhando a memória e modificando-a constantemente. Cada repetição traz um novo elemento, como ocorre com as reiterações dos clichês dentro do livro e das histórias que se repetem em obras diferentes do autor fazendo com que o resultado não seja uma espetacularização dele, mas uma teatralidade, na qual é possível reconhecer o espaço da ficção e a existência de várias máscaras das quais ele se utiliza para se afirmar como personagem dele mesmo e por que não como o autor Ricardo Lísias? Sem dúvida, esse tipo de construção faz com que a obra vire um espaço aberto de representação que convida o leitor à participação, fato confirmado pelo espaço deixado pelos anacolutos para serem preenchidos pelos leitores, por exemplo.

Nesse aspecto, a performance propicia uma abertura para a ambiguidade que se apresenta como um jogo no qual, o leitor, ao se identificar com o espaço ficcional, rompe com o real. O que é narrado como real é o ficcional e vice-versa. A performance produz uma ficção do autor, mas necessita da participação do leitor para que isso ocorra.

Conforme vimos, a experiência da memória insere um tempo na narrativa que não é próprio do acontecimento, é o tempo da lembrança que se atualiza a cada repetição. Em *Divórcio* cada micronarrativa inundada de pequenos detalhes e de verossimilhança serve para desestabilizar a linearidade da narrativa, e a cada repetição, algo novo é acrescentado ao leitor, como ocorre com os trechos do diário, conforme já foi dito.

A reconstituição do passado impõe uma unidade, mas através do uso da memória performática essa unidade só é possível pelas descontinuidades presentes nos nós e desenlaces da história que transformam o narrador em objeto da narrativa, segundo Sarlo (2007), isso ocorre em relação ao testemunho porque o passado recordado ainda está perto e desempenha funções políticas no presente, mas em *Divórcio* a explicitação do projeto do autor faz com que essa crítica se enfraqueça, já que a afirmação do autor de que está preocupado com uma questão coletiva é o tempo todo relativizada por causa do tom ambíguo do livro, reforçado por um narrador que se contradiz a todo momento, e, portanto, não é confiável. Além disso, embora os fatos recordados pelo narrador também estejam próximos da narrativa, as questões históricas não são aprofundadas, o que causa dúvidas a respeito do objetivo dessas narrativas, diferente do que ocorre com os depoimentos orais, mesmo que, conforme vimos, não exista nenhuma diferença interna entre esses discursos, o que reforça ainda mais a importância da intencionalidade do autor no processo de recepção do livro.

Nesse sentido, podemos pensar também, em que medida, esses pequenos acréscimos que vão sendo somados aos textos, não refletem formalmente uma visão política do autor que, incapaz de acreditar nas grandes transformações sociais prometidas pelas metanarrativas do século XX, aposta em pequenas mudanças que dependem de uma ética assumida por alguns escritores engajados que tentam interferir na realidade através dos seus textos, por exemplo.

O que se pretendeu aqui foi apenas fazer o levantamento de algumas questões que podem ser observadas no livro e que permeiam grande parte da produção literária contemporânea. São questões complexas e que precisam de muito aprofundamento, no entanto, de acordo com o exposto, fica claro que o romance em questão se insere na hipótese central de que essas formas literárias recentes, que misturam autobiografia e ficção, têm como um dos seus objetivos a defesa da própria ficção enquanto um discurso válido frente a um mundo cada vez mais pautado pela informação imediata e pela sociedade do espetáculo.

CORPUS FICCIONAL

LÍSIAS, Ricardo. A Corrida. **Revista Piauí**, Edição 65, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. Divórcio. **Revista Piauí**, Edição 62, 2011.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. São Paulo: Alfaguara, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. **Meus três Marcelos**. São Paulo: Dobra, 2011.

LÍSIAS, Ricardo. **O Céu dos suicidas**. São Paulo: Alfaguara, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. **Concentração e outros contos**. São Paulo: Alfaguara, 2015.

REFERÊNCIAS¹

ÁLVAREZ, José Manuel González. **En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia**. Berlín: Peter Lang, 2009.

ANDRADE, Fábio de Souza. A raiva do enxadrista. **Revista Piauí**, ed. 85. out. 2013. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-85/questoes-literarias/a-raiva-do-enxadrista>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro, UERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. **Revista de Letras**, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul/dez. 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BECKET, Samuel. **Molloy**. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

BENEVIDES, Daniel. A verdadeira história fictícia de um escritor chamado Ricardo Lísias. 19 set. 2013. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias>>. Acesso em: 04 jul. 2016.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BROOKS, Peter. **Troubling confessions**: Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance**. Uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

¹ Foram adotadas as normas ABNT para as referências bibliográficas deste trabalho.

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. Aspectos da recepção do conceito de Bóvarismo pela crítica brasileira. **Revele**: Revista Virtual dos Estudantes de Letras, v. 4, p. 153-169, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva: 2002.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** Belo Horizonte: Vega, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Epígrafe).

GAGLIARDI, Caio. Autor, autoria e autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes. **Magma** (USP), v. 1, p. 32-49, 2012.

GAGLIARDI, Caio. Disfarce e Fraude Autoral: por uma reconstituição do sujeito empírico na escrita. **Revista Criação & Crítica**, v. 12, p. 106-119, 2014.

GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos Avançados** (USP, impresso), v. 1, p. 285-299, 2010.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 64-91, 2006.

GALLE, Helmut. **O gênero autobiográfico**: Possibilidade(s), particularidades e interfaces. Livre docência. Universidade de São Paulo, 2011.

GENETTE, Gérard. **Fiction & Diction**. London: Cornell University Press, 1993.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. **Suplementos Anthropos**, v. 29, p. 9-18, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Minas Gerais: UFMG, 2003.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo. Loyola, 2008.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

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

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 204 f. 2006. Tese (doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG 2008.

LIMA, Costa Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MISCH, Georg. **A history of autobiography in antiquity**. 2 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1951.

MOISÉS, Leila Perrone. Posfácio. In: LÍSIAS, Ricardo. **Anna O e outras novelas**.. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.

MONTEIRO, Pedro Meira. Como Falar a Verdade? A ética da ficção em Divórcio de Ricardo Lísias. **Celeuma**, São Paulo, nº 4, maio de 2014. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prce.u.usp.br/celeuma/?q=revista/3/resenhas/como-falar-verdade>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). **Gragoatá**, v.11, n. 20, 2006. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/331>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Tradução de Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAZ, Octavio. **O Mono Gramático**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, (Epígrafe).

RAVETTI, Graciela. Retórica performática: a catacrese do narrador no romance contemporâneo. **Caderno de Letras da UFF**. Dossiê: Diálogos Interamericanos, nº 38, p. 71-87, 2009.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória e o esquecimento**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da Letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. **Prólogo a Graciela Speranza**. Primera Persona: Conversaciones com quince narradores argentinos. Buenos Aires: Norma, 1995.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica no romance contemporâneo. **Novos estudos** – CEBRAP, Nº 95, São Paulo, mar. 2013.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). **Paisagens ficcionais**: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VIEGAS, Ana Claudia. O "eu" como matéria de ficção—O espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. **Texto Digital**, v. 4, n. 2, p. 2-13, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, percepção e leitura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.