

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE  
UNIANDRADE**

**JANDERSON DA SILVA**

**ENTRE O NARCISO E O ESPETÁCULO: A ATUAÇÃO PERFORMÁTICA DE  
RICARDO LÍSIAS EM *DIVÓRCIO***

**CURITIBA  
2021**

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE  
UNIANDRADE**

**JANDERSON DA SILVA**

**ENTRE O NARCISO E O ESPETÁCULO: A ATUAÇÃO PERFORMÁTICA DE  
RICARDO LÍSIAS EM *DIVÓRCIO***

Dissertação apresentada como requisito para  
obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado  
em Teoria Literária do Centro Universitário Campos  
de Andrade-UNIANDRADE.

Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck

**CURITIBA  
2021**

## TERMO DE APROVAÇÃO

JANDERSON DA SILVA

# **ENTRE O NARCISO E O ESPETÁCULO: A ATUAÇÃO PERFORMÁTICA DE RICARDO LÍSIAS EM *DIVÓRCIO***

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (Orientador – UNIANDRADE)

Prof. Dr. Marcelo Franz (UTFPR)

Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Curitiba, 23 de fevereiro de 2021

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus pais Sebastião e Maria Aparecida que já não estão entre nós, mas sempre nos mostraram o caminho do justo e do correto, enquanto aqui estiveram.

Dedico também à minha esposa Patrícia e meu filho Victor.

E a todos os meus alunos e ex alunos com os quais tive prazer de trabalhar. Eles são a razão de ser da existência da profissão: professor.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha esposa e filho pela paciência e compreensão.

Ao professor Otto Leopoldo Winck, pela espetacular e pacienciosa orientação.

Ao professor Marcelo Barbosa Alcaraz, pelo despertar deste mestrando em direção à autoficção.

À professora Ângela Maria Rubel Fanini, pela forma simples e meiga em ensinar cativando.

À professora Mail Marques de Azevedo, pela doçura no trato e exigência na busca pela perfeição, recebendo em sua casa seus alunos.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 EVOLUÇÃO .....</b>	<b>3</b>
1.1.1 DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS À PERSONAGEM DA PRÓPRIA HISTÓRIA. .....	8
1.2 PACTO NARRATIVO .....	14
1.3 PACTO AUTOBIOGRÁFICO.....	20
1.4 PACTO AUTOFICCIONAL .....	25
1.5 NASCIMENTO E MORTE DO AUTOR .....	28
<b>1.6 O RETORNO DO AUTOR NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA .....</b>	<b>35</b>
1.7 O AUTOR, NARRADOR, PERSONAGEM .....	41
<b>1.7.1 Contrato de Leitura: a Dúvida no Horizonte da Recepção .....</b>	<b>41</b>
<b>2. INVASÃO DE PRIVACIDADE E LIBERDADE DE EXPRESSÃO: O RISCO NO USO DO PRÓPRIO NOME.....</b>	<b>44</b>
2.1 RICARDO LÍSIAS AUTOR .....	49
2.2 RICARDO LÍSIAS NARRADOR E AUTOR PERFORMÁTICOS .....	51
2.3 DIVÓRCIO.....	55
<b>2.3.1 De caso pensado? .....</b>	<b>58</b>
<b>3. FREUD E O NARCISISMO .....</b>	<b>59</b>
3.1 O MITO DE NARCISO NA AUTOFICÇÃO CONTEMPORÂNEA .....	63
3.2 CULTURA DO NARCISISMO .....	65

3.3 A PUBLICIZAÇÃO DO SUJEITO AUTOR IMERSO NO UNIVERSO MUDIÁTICO .....	70
<b>4. DO PRIVADO AO PÚBLICO .....</b>	<b>77</b>
<b>5. A PERFORMANCE.....</b>	<b>79</b>
5.1 PERFORMANCE .....	79
5.2 PERFORMANCE SOCIAL .....	86
<b>6. EVOLUÇÃO NARRATIVA PARA ALÉM DO LIVRO.....</b>	<b>91</b>
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>96</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>100</b>

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1- foto de família do autor Ricardo Lísias quando criança.....15

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Quadro do autor Lejeune.....	20
--	----

“Nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser  
ficção”

**Catherine Gallagher**

[...] Nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, o  
que, com a verdade, própria e intransmissível, se nunca poderia fazer.

**Bernardo Soares**

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
[...].

**Fernando Pessoa**

## Resumo

Este trabalho objetiva analisar a escrita autoficcional de Ricardo Lísias em *Divórcio* a partir da concepção da *performance* autoral, da caracterização espetacular e do narcisismo. Para entender esse ainda discutido gênero, retomou-se o estudo das origens e as transformações ocorridas nas escritas de si e os pactos firmados entre o autor e o leitor. Ao misturar elementos ficcionais com autobiográficos, Lísias constrói uma ficção de si mesmo, engenhosamente orquestrada, que desemboca na constituição de um autor performático que atua concomitantemente com sua criação literária, mantendo com ela, uma relação interna e externa, evidenciada pela utilização das mídias sociais. As mídias espetacularizam e expõem o produto e o produtor como se fosse a mesma coisa. A fundamentação teórica trás os estudos de Klinger, Debord, Sibilia, Freud, entre outros, bem como as teorias midiáticas, presentes em *Divórcio* (2013).

Palavras chaves: Divórcio, *performance*, autoficção, narcisismo, Ricardo Lísias

## Summary

The objective of this work is to analyze the autofictional writing of Ricardo Lísias's "Divorce"(2013) with particular emphasis on the concepts of authorial performance, spectacular characterization and narcissism. In order to better understand this still-evolving genre, this study examines the origins of Lísias's writing itself and its transformations, and the complex relation between author and reader. By mixing fictional and autobiographical elements, Lísias makes himself into an ingeniously orchestrated fiction that terminates in the author's own performative coexistence with his literary creation. The author maintains both an internal and external relationship with his literary creation that is evident in Lísias's use of social media to speculate about and reveal author and literary creation as if they were identical. The theoretical foundation for this study is based on the work of Klinger, Debord, Sibilia, Freud, among others, as well as the theories of media explored in "Divorce"(2013).

Keywords: Divorce, performance, auto-fiction, narcissism, Ricardo Lísias.

## 1. INTRODUÇÃO

A relação do ser humano com o meio e consigo mesmo sofre constantemente modificações, isso ocorre devido ao processo de adaptação a esse meio. A maneira como ele se vê, procura ser visto, mostrar-se ou ser representado também se altera na medida em que a sociedade se desenvolve e os meios de comunicação evoluem. Os meios de comunicação sofrem atualizações numa velocidade quase que incomparável pelo indivíduo, tanto na evolução tecnológica, quanto na gama de possibilidades de produtos e serviços que oferecem. Essas atualizações estão fazendo do sujeito contemporâneo um refém. Observando o consumo, por exemplo, nota-se que o desejo no consumo de algo nunca é satisfatório, porque sempre surgem produtos melhores e mais evoluídos. Do ponto de vista da “alimentação” do ego e do narcisismo, o sujeito nunca teve tanta possibilidade e oferta de visibilidade como na atualidade. As mídias sociais proporcionam uma participação performática, e não raro reforçam um comportamento narcisista nesse indivíduo. A soma desses fatores aponta para uma sociedade que vive da espetacularização do homem e de sua intimidade. Uma sociedade que é marcada pelo consumo da intimidade de si e do outro.

Pensando nesses aspectos e, ao confrontá-los com a produção literária contemporânea, percebe-se que a autoficção tenta dar conta de representar esse fenômeno que evidencia a exposição do indivíduo e a exaltação do sujeito através dos recursos midiáticos. São muitas as narrativas voltadas para a superexposição do eu, que faz do privado um lugar público. É um reflexo do comportamento social do mundo contemporâneo no qual tudo precisa ser visto e compartilhado. A autoficção é um gênero que tem marcas da autobiografia, do uso do eu, do uso do discurso em primeira pessoa e da descrição de si mesmo mesclados à ficção. Essa mescla, em muitos momentos tem sido direcionada à espetacularização do ser humano, sua intimidade, seu comportamento narcisista e sua atuação performática.

A necessidade de exposição tem posto boa parcela dos homens e mulheres contemporâneos como reféns de uma sua existência comprovada a partir da visibilidade que o outro lhe proporciona. Seu cotidiano é um verdadeiro reality-show autoral e performático. Uma vez que a literatura, de certa forma, é reflexo dessa sociedade, não surpreende a exposição do eu na prática da escrita associada à figura do autor que, entre outras coisas, desempenha um papel performático dentro e fora da escrita, promovendo a si mesmo e sua produção literária ao mesmo tempo. A escrita autoficcional proporciona liberdade criativa ao autor que, muitas vezes, extrapola as limitações do pacto autobiográfico e romanesco, pois não se prende ao pacto da verdade, tampouco à ficção. Isso coloca o autor contemporâneo como titular de uma literatura que envolve a *performance* midiática-literária, onde a escrita reflete até mesmo fora das linhas do texto, adentrando diferentes espaços representativos da biografia, como as redes midiáticas, por exemplo.

O presente estudo é uma proposta de análise da obra *Divórcio*, de Ricardo Lísias, a qual se enquadra perfeitamente ao contexto apresentado. Uma obra considerada autoficcional desde o ponto de vista literário, que por muitas vezes assemelha-se a autobiográfico, já que circunda relatos de si. Portanto, a problemática a que se quer atingir seria da confusão, proposital ou não, que a obra causa no leitor, ao deparar-se com situações que não se sabe se são reais ou ficcionais. O projeto de Lísias concretizado em livro seria, portanto, performatizar a própria autoficção, transformá-la num show, numa exibição, o retrato de sua vida dramatizado?

Para entender a obra de Lísias, num primeiro momento será necessário compreender o processo teórico, a evolução pela qual a narrativa biográfica passou, isto é, perpassando pela contação de história chegando à autoficção, gênero contemporâneo; o processo de análise de adequação ao pacto narrativo e o processo de evolução ao longo do tempo do papel do autor. Num segundo momento a discussão envolverá a performatização do sujeito, a exibição e publicitação do privado, o papel das mídias e tecnologias digitais na

construção de novos gêneros literários, principalmente ao se referir e impactar a escrita autoficcional de Ricardo Lísias. O terceiro momento consistirá na compreensão do narcisismo na sociedade corrente e sua inserção na obra. Para isso o embasamento se dará a partir do estudo de Freud sobre a temática, até chegar às necessidades do sujeito contemporâneo a serem atendidas.

## 1.1 EVOLUÇÃO

Inicia-se este capítulo com palavras de Platão, para demonstrar que a existência da escrita de si é bem mais antiga do que se imagina:

Quando moço, aconteceu comigo o que se dá com todos: firmei o propósito, tão logo me tornasse independente, de ingressar na política.

[...]

Foram esses os acontecimentos que assinalaram os primeiros tempos da minha visita à Sicília e minha permanência por lá. Depois disso, fiz nova viagem e voltei à Sicília

[...]

Foi assim que até aquela data eu trabalhei em prol da filosofia e dos meus amigos. A partir de então, vivemos, eu e Dionísio, da seguinte maneira: eu, olhando para fora, como passarinho impaciente de escapar da prisão (PLATÃO, 2007, p.161-189).

Também cabe como exemplo da anterioridade da escrita de si, a referência de Phelippe Lejeune a Lúcio Licínio Luculo (118–56 a.C.): “tu não sabes que Luculus deveria vir ceiar com Luculus?” (LEJEUNE, 2014, p. 353). O autor, questiona sobre o que seria um diário íntimo “quando Luculus vem ceiar com Luculus” (LEJEUNE 2014, p. 354). Lejeune ao retomar Luculo, aborda a escrita de si para si.

Atendendo as necessidades temporais e contextuais, as escritas de si, já foram pesquisadas e estudadas por muitos teóricos, entre eles, Michael Foucault, Philippe Lejeune e Costa e Lima. Para Foucault, ela tem sua origem

ainda na Antiguidade, e está intimamente relacionada à religião, já que a mesma é responsável pela manutenção de moral e valores, como a disciplina, pois se pensava que a escrita e a leitura sobre determinadas ações seriam capazes de proteger de maus pensamentos. O filósofo também relaciona a meditação e as escritas de si no texto de Epíteto. Segundo ele, escrita e pensamento tem relação linear (pensamento/escrita/realidade), ou circular (pensamento e escrita em constantes sucessões), entretanto, em ambos os casos a escrita era um aprimoramento de si com função etopoiética, a qual possuía duas distintas maneiras de escritas: os hypomnemata e as correspondências. No primeiro caso refere-se a cadernos de anotações os quais não devem ser confundidos com diário, pois os mesmos serviriam para futuras consultas, ou seja, possuíam valor objetivo e não subjetivo. No segundo, as correspondências, era uma prática pessoal com atuação tanto no produtor quanto no receptor. Essa carta “constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem se dirige” (FOUCAULT, 1992, p. 149).

O florescimento e desenvolvimento das cidades e do comércio exigiu também o renascimento de um novo homem que se adaptasse ao novo estilo de vida. A cultura renascentista foi caracterizada pelo racionalismo, experimentalismo, antropocentrismo e pelo individualismo, sendo este uma necessidade humana de conhecer-se a si mesmo. A autobiografia foi o meio encontrado pelo ser pós-medieval, para a busca da afirmação da própria personalidade, para a demonstração de talentos, para a satisfação de ambições e fama. Nela se observa a concepção de que o direito individual está acima do direito coletivo. (COSTA E LIMA, 1986)

Lima (1986) defende que o ser humano da Antiguidade tinha uma vida que só fazia sentido se fosse moldada ao comunitário padrão. Assim o período não conheceu a autobiografia na forma como é percebida na atualidade, visto que o sujeito era desprovido de dimensões psicológicas, coisa que veio a ocorrer a partir do Renascimento, com a dissolução da *comunitas* medieval. No

iluminismo. Para ele, *As Confissões*, de Rousseau representa um paradigma de autobiografia, visão esta, apoiada em Phelippe Lejeune. Lejeune entende que Rousseau traz a intuição do eu e a convicção íntima. Leonor Arfuch em *O espaço biográfico* (2010) associa a “aparição de um eu como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente, indissociável da consolidação do capitalismo e do mundo burguês” (ARTUCH, 2010, p. 35). Segundo a autora, é no século XVIII que se delineia a autobiografia, “na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o espaço social” (ARTUCH, 2010, p. 36).

A barreira entre vida pública e vida privada já não é real. “O privado” se mostra (GOULEMOT, 2009, p. 391), fica conhecido. A autobiografia veio para “descortinar” o que já fora um dia, íntimo e privado.

Em certo sentido se detêm onde começam o privado e o íntimo. Excluem de sua escritura tudo que não se refira à vida pública. Ou mais: dão a entender que o privado e o íntimo não existem ou são desprovidos de interesse e impróprios ao discurso (GOULEMOT, 2009, p.380 apud SILVA, 2017, p.23).

Goulemot defende a existência de certa ambiguidade nas memórias produzidas no período clássico, pois elas poderiam oferecer a ideia de que “não há nada a ser dito” e o valor só é dado à vida pública (GOULEMOT, 2009 citado por SILVA 2017, p. 23). Isto porque ainda que pertencentes a uma casta elitizada, as escritas de memórias cresceram e se destacaram no século XVI. Entretanto, o que importava nas memórias da época era o desejo em diminuir a pessoa a suas ações públicas, pois “as memórias do período era a intenção de reduzir a pessoa a seus atos públicos” (SILVA, 2017, p.21).

Há, portanto, um conflito na relação estabelecida entre o memorialista e o leitor, pois, geralmente, diz respeito ao exibicionismo das próprias ações ou uma supervalorização do eu. Assim, o coletivo fica subjugado à valorização do

individual. A relação estabelecida entre eles é conflituosa, apontando para uma supervalorização do indivíduo (GOULEMOT, 2009, p.381).

A relação estabelecida entre o memorialista e seus leitores é problemática. Como em geral representam uma apologia ou uma exibição satisfeita de ações empreendidas, as memórias, se provam a importância da vida pública para a valorização e o desenvolvimento do indivíduo — ninguém existe fora da vida pública —, mostram ao mesmo tempo a importância do sujeito individual aumentada à custa do coletivo (GOULEMOT, 2009, p.381).

Durante o período clássico, o diário era a prática corrente, de acordo com Goulemot, e não parou de crescer. Outros gêneros surgiram, o diário de depoimento urbano, diário de viagens, forma amplificada do *livre de raison*<sup>1</sup> deram importância à visão do indivíduo e sua palavra se tornou fiadora da verdade, com suas bases no relato do privado e do íntimo, das coisas que se encontravam fora dos olhares do público.

Em contraste com o período clássico, a publicidade surgida no século XVIII, Sennet (1999) mostra o prejuízo da confusão entre o privado e público, onde se invertem os temas e o público se privatiza e o privado se faz público. Ele atribui o crescimento da cultura narcisista no interior da cultura social como responsável da derrocada do espaço público.

Os sinais gritantes de uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada [...] são resultantes de uma mudança que começou com a queda do Antigo Regime e com a formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista (SENNET, 1999, p.30).

---

<sup>1</sup> Um *Livre de raison* (do latim *rationis* ou *liber rationum*, isto é, “livro de contas”) é um registro de contabilidade doméstica que inclui também notações familiares ou locais. Detido pelo pai, era um lembrete para o autor, mas tinha como objetivo principal informar seus herdeiros. Frequentemente, o mesmo *livre de raison* era transmitido de geração em geração, cada chefe de família o segurando por sua vez.

Sennet (1999), ao acusar o esvaziamento da esfera pública baseada na supervalorização da intimidade, expõe as “feridas” da contemporaneidade.

Outro fator que potencializou a superposição do privado sobre o público foi a desenvolvimento da mídia:

O avanço irrefreável da midiatização ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência, contribuindo para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superexposição do privado sobre o público, do *gossip* - e mais recentemente do *reality show*- à política, excede todo o limite da visibilidade (ARTUCH, 2010, p. 37).

Ainda sobre o homem público e seu declínio no período romântico, Paula Sibilia, em *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, afirma com sabedoria que “o que se valoriza aqui mais vivamente é a singularidade individual. O mais valioso de cada sujeito é aquilo que o torna único, precisamente tudo o que ele não compartilha com os demais membros da espécie”. (SIBILIA, 2016, p.146).

Sibilia acredita no surgimento de um movimento que busca pela exaltação da autenticidade do indivíduo, passando do universal para o individual. O atual século foi invadido por mudanças profundas que definem a identidade dos sujeitos que exteriorizam o corpo e a *performance* individual. “É preciso se metamorfosear e devir outro”. (SIBILIA, 2016, P.149). A autora acredita que na contemporaneidade há uma mudança do curso onde se constroem as subjetividades. A visão corporal se sobrepõe ao *eu* interior. Parafraseando Descartes, “Sou percebido, logo existo”.

Birman (2003) analisa o autocentramento contemporâneo o qual associa estranhamente o valor da exterioridade, dando à subjetividade configuração estética.

... o que agora está em pauta é uma leitura da subjetividade em que o autocentramento se conjuga de maneira paradoxal com o valor da exterioridade. Com isso, a subjetividade assume uma configuração decididamente estetizante, em que o olhar do outro no campo social e mediático passa a ocupar uma posição estratégica em sua economia psíquica (BIRMAN, 2003, p. 23).

A cultura contemporânea se resume à visibilidade, às aparências e ao show, conforme dedução de Sibilia: alimentados pelo exibicionismo e pela *performance*. Elementos singulares na autoficção em alguns textos ficcionais.

Esse termo surgiu primeiro na escrita de Serge Doubrovsky, em *Fils* (1977). O autor mesclou a ficção e a biografia para conceituar o conjunto de obras literárias que apresentem passagens da vida do autor. Isso se deu em resposta a Phillipe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico* (1975), quando este apresentou a possibilidade de escrita de romances que utilizassem o próprio nome do autor da obra.

Vilain (2009) acredita que o importante é a fidelidade àquilo que o autor sentiu e viveu. A autoficção potencializa a questão da possibilidade ou da impossibilidade da expressão da verdade no texto literário.

As obras literárias que abordam o “Eu”, a escrita de “Si”, sejam ficcionais ou não, foram sofrendo mutações, se reconfigurando ao longo do tempo, atendendo às necessidades de cada período ou a visão de mundo dos autores da época e sua forma de representar ou propor mudanças em seu mundo. Das memórias até a autoficção, as ocorrências formais foram surgindo contextualmente, não seguindo, e nem seria possível, uma ordem progressiva e concatenada.

### 1.1.1 DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS À PERSONAGEM DA PRÓPRIA HISTÓRIA.

Antes da ocorrência do registro escrito, a história foi perpetuada através da oralidade. De geração em geração, a oralidade foi usada como instrumento artístico, a qual faz parte da própria essência humana. Era na oralidade e na expressividade que, no passado, as pessoas construíam suas referências pessoais, éticas, morais e sociais. O contador de histórias era visto como o detentor do saber, pois carregava consigo a experiência vivida em sua

época e o saber das épocas passadas. A oralidade foi ferramenta que serviu para a construção da identidade dos povos.

Chamados pelos gregos de *aedos*<sup>2</sup>, os contadores tinham o domínio dessa arte de contar histórias e da capacidade performática para reunir junto de si verdadeiras multidões para ouvi-lo. Meireles (1979) cita como era esse processo:

O ofício de contar histórias é remoto [...] e por ele se perpetua a literatura oral, comunicando de indivíduo a indivíduo e de povo a povo, o que os homens, através das idades, têm selecionado da sua experiência como mais indispensável à vida (MEIRELES, 1979, p.41).

A interação entre as pessoas ocorria durante a narração dessas histórias. Tal processo exigia muito mais do que apenas declamar. Os gestos, as simulações, as representações, a cumplicidade, faziam com que a interação se consolidasse em um ato performático.

Em *Performance, recepção, leitura*, Zumthor (2007) direciona para a existência de um “espaço ficcional” que a narrativa constrói. Para ele, a narrativa segue também a linha performática, entendida como sendo “sempre constitutiva da forma” (ZUMTHOR, 2000, p. 34). Benjamin (1987) também entende que a experiência de quem narra é primordial para construir uma narrativa. Para o autor, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Narrar é contar uma história. É eternizar um fato em família, na escola, na rua, na vida, sua própria e dos outros. É representar no tempo os costumes, as angústias e alegrias. Narra-se hoje e o narrar será uma forma de mostrar como se dá a própria existência da humanidade. A maneira corriqueira como a narrativa se desenvolveu contribui para que ela seja a forma discursiva

---

<sup>2</sup> Poeta grego da época primitiva, que cantava ou recitava com acompanhamento da lira.

privilegiada para estudo da construção de sentidos da identidade (BAMBERG, 2004 citado por MOUTINHO, 2016).

Para TODOROV (1979, p. 138), uma narrativa ideal começa por uma situação estável que é perturbada por outra força, provocando um desequilíbrio; pela ação de uma força reversa, o equilíbrio é restabelecido; são equilíbrios parecidos, mas os dois nunca são idênticos.

BRUNER (2002, p. 46) se posiciona quanto à narrativa:

Uma narrativa é composta por uma sequência singular de eventos, estados mentais, ocorrências envolvendo seres humanos como personagens ou autores” e “ela pode ser “real” ou “imaginária” sem perder sua força como história (BRUNER, 2002. p.47).

Beatriz Sarlo, em *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (Companhia da Letras, 2007) ao comentar sobre narração da experiência expõe que:

A narração da experiência está úmida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunha sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007, p..24-25).

Para Sarlo, não existe testemunho sem experiência e sem narração não há experiência, pois o silêncio desta é libertada pela linguagem.

Em *Tempo e Narrativa Histórica* (1982-1983), Paul Ricoeur aborda uma reflexão filosófica na relação entre a “experiência” (tempo vivido) e “consciência”. e (narração). Para o autor, a história seria lógica e temporal ao mesmo tempo, de maneira que aparece com ela a possibilidade da integração dialética de aspectos que até então eram inconciliáveis: “o tempo estrutural ou lógico da análise historiográfica, e o tempo vivido apoiado na narrativa” Barros

(2012). No entendimento de Ricoeur, A temporalidade que diz respeito à intriga concerne ao tempo interno da obra, conforme a percepção do leitor no todo.

A relação entre história narrada e história efetiva, segundo o autor é como um desafio lançado à reflexão sobre a unidade da história. Sua análise envolve o desejo da função narrativa de configurar a realidade histórica e coloca-la na medida de uma consciência unificada, onde o presente, o passado e o futuro se fundam.

Sobre a arquitetura narrativa de Ricoeur, Leal (2016) expõe que:

para compreender a correlação implicada nesta tríplice natureza da experiência temporal humana, torna-se pertinente considerar que a narrativa histórica é uma reconstrução de circunstâncias, de motivos, de intenções, isto é, uma síntese da heterogeneidade, uma configuração do que se produziu efetivamente no passado. Passado real que existiu, mas não existe mais, entretanto não preserva o sentido de algo irreal como na ficção. (LEAL, 2016,p. 52-53).

Ricoeur afirma em *A vida: uma história em busca do narrador* que sempre se esta reinterpreta a identidade narrativa que “constitui à luz das histórias que nossa cultura nos propõe” (RICOEUR, 2006, p.15).

Nesse sentido, todo individuo aprende a ser narrador de suas próprias historias e se tornam atores de sua vida, aplicando a si o conceito de vozes narrativas tal qual as grandes obras, com o diferencial de que nelas, o autor se traveste em narrador e leva uma máscara a seus personagens que tem nesse autor, a voz narrativa da historia lida. Para Ricoeur:

Podemos nos tornar contadores de histórias de nós mesmos na imitação dessas vozes narrativas sem alcançar nos converter em autores. Essa é a grande diferença entre a vida e a ficção. Nesse sentido, é verdade que a vida é vivida e que a história é narrada. Uma diferença intransponível permanece, mas esta diferença é suprimida parcialmente pelo poder que temos de aplicar a nós mesmos as próprias tramas que recebemos de nossa cultura e de experimentar assim, os diferentes papéis assumidos pelos personagens favoritos das histórias que tem mais valor para nós.( RICOEUR,(2006, p. 23) Trad. Nossa.

O estudo da narrativa é um campo privilegiado nas pesquisas acadêmicas, bem como a análise da narrativa. Riesmann (2005) reconhece duas maneiras de análise: a análise de narrativa e análise narrativa. A primeira representa a expressão de uma realidade vivida pelo narrador em momento precedente à narração. Iguale-se à própria vida. O tratamento dado a essas narrativas se enquadram em uma identidade contida no indivíduo. A segunda abarca as narrativas como objeto de estudo. Quando o interesse da investigação está na subjetividade, a narrativa passa a ser o espaço no qual as pessoas constroem sentidos em determinado tempo e espaço. Essas narrativas vão além dos fatos biográficos, pois atingem o presente o passado e o futuro.

Nesse sentido, os estudos de Philippe Lejeune contribuíram para a mudança do olhar para a literatura. Para o autor, “a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada”. Seus estudos teóricos estabeleceram o “pacto autobiográfico”: uma ideia de contrato de leitura entre o autor e o leitor. Esse contrato de leitura prevê um princípio de verdade e de identidade entre o autor, o narrador e o personagem-protagonista. O leitor remete-o ao autor. No romance, não há esse compromisso, pois, esta obra parte de um princípio que possa ser ficcional, não há necessidade de narrar fatos, apenas narrar com verossimilhança.

Sem confundir com romance, ou com a autobiografia, a autoficção transita entre eles, nos seus limites. Nesses limites ocorre o pacto oximórico, ou seja, fica claro que na autoficção há a ocorrência de mais de uma possibilidade autoral entre ficção e realidade. O pacto oximórico ou ambíguo, característico da autoficção causa confusão no leitor que dificilmente consegue contornar os limites em que transitam a realidade e a fantasia. Não se sabe se o relatado ocorreu de fato ou não.

O conceito de autoficção é marcado por uma série de indefinições, confusões e contradições que solidificam uma argumentação que sustenta a

impossibilidade de defini-lo de forma mais nítida. Em um texto ficcional, autor é capaz de trazer a atenção para a sua biografia.

Doubrovsky conceituou o termo ao responder às formulações criadas por Lejeune em *O Pacto autobiográfico*. Ali, o autor dizia não ter conhecimento sobre a existência de um romance no qual os nomes entre autor, narrador e personagem se confundissem. Assim, escreveu *Fils*, em 1977. A ideia era colocar no romance o narrador, o personagem e o autor. Ele entendia a autobiografia como reserva das pessoas ilustres: “Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo”. (DOUBROVSKY citado por FIGUEIREDO, 2013, P.61).

Para Doubrovsky, às pessoas comuns restava a autoficção. Era o que sobrava para representar suas vidas.

Para HUBIER (2003, citado por FAEDRICH, 2015 p. 48) a autoficção, pode ser lida tanto como autobiografia quanto como romance “[...] deixa ao leitor a iniciativa e a ocasião de decidir por ele mesmo o grau de veracidade do texto que ele atravessa”. O autor sabe definir o que é real e o que é ficção. Ao leitor, cabe a interação entre esses elementos e a decisão do que eleger como real. Pensar que a autoficção é o exercício literário no qual o autor se metamorfoseia com seu próprio personagem, mesclando realidade e ficção, é apenas um passo, uma condição, mas não o bastante.

Ao transitar pelos limites de autobiografia e de romance, a literatura contemporânea permite a mistura desses gêneros, tal fato provoca transformações nos agentes, as quais permitem o surgimento da *performance* (Ravetti, 2002). Segundo a autora,

Podemos pensar a disseminação do performático como uma das vias privilegiadas de materialização dos fluxos criativos, que atravessam a contextualização contemporânea em vias de se assumir como uma sociedade da diferença, no melhor dos cenários possíveis, no qual todas as posições, inclusive as laterais ou periféricas, vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu forma, nos quais confluem comportamentos, imagens e palavras que lhes dão existência (RAVETTI, 2002, p.58).

Ricardo Lísias, em *Divórcio* (2013), a qual será discutida oportunamente neste estudo, discute a questão de um estilo que leva a uma indagação dos limites existentes entre literatura e realidade. O autor que em entrevistas nega o interesse pela autoficção, faz uso dela em seu texto, sem deixar de lado o aspecto performático do próprio escritor. Lísias chega ao limite, no qual se encontram as “águas diferentes”, que se confundem, mas não se misturam: do fato e da ficção.

## 1.2 PACTO NARRATIVO

Você vai começar a ler o novo romance de Ítalo Calvino *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado.

*Se um viajante numa noite de inverno*, Ítalo Calvino, 1979.

A leitura do texto literário estabelece desde o início um “contrato ficcional” com o leitor, o qual pode aceitar imediatamente, ou não aceitar ou aceitar pausadamente, isto é, de acordo com a evolução do texto. É dessa forma que o narrador de *Se um viajante numa noite de inverno* inicia, cobrando atenção integral e exclusiva do leitor. O citado é exemplo de como é possível estabelecer esse contrato com o leitor, estreitar cumplicidade, porém, não exclui a capacidade de observação crítica do leitor e que o mesmo mude de postura ao longo de sua leitura. Santos (2018) afirma que:

O contrato, antes de tudo, se inicia quando o leitor encontra na obra ecos de provocações e de ampliação do seu entorno social, posto que, como função possível do texto ficcional, pode-se listar a de desvelar as práticas que orientam – em linguagem – as ações humanas. Logo, para que ampliada e complexificada seja a realidade dentro do discurso ficcional, é preciso que ela mobilize um desconforto ao trazer ao sentido “ocular” – com todas as repercussões aos sentidos “corpóreos” outros – uma leitura de mundo que vá além deste, que amplie a capacidade de reflexão do “estar” no mundo do seu leitor: para que ele possa compreender que uma obra, que se inicia por lhe chamar

diretamente – ou não –, tem – entre tantos outros fitos – o de construir uma ampliação acerca da verdade circunscrita nas práticas sociais referenciadas (SANTOS 2018, p. 207).

O pacto narrativo é o acordo que o enunciado literário supõe ocorrer entre as partes do discurso, emissor e receptor. Tal acordo determina as regras que comandam a realização do enunciado, como por exemplo, questões do gênero, forma, entre outras características. Este pacto deve conduzir o leitor a uma cumplicidade com o texto literário diferentemente do que se tem na realidade. Essa convenção cria um mundo ficcional que envolve o leitor e o leva para outra realidade.

Umberto Eco (1994) explicita a questão do ficcional e do real, ampliando a dificuldade de definição de limiar entre eles.

Poderíamos, por exemplo, definir ficção como uma narrativa em que as personagens realizam certas ações ou passam por certas experiências e na qual essas ações e paixões transportam a personagem de um estado inicial para um final. Contudo, poderíamos aplicar a mesma definição também a uma história séria e verdadeira (ECO, 1994, p. 127).

A cumplicidade entre o narrador e o leitor pode ocorrer de várias maneiras. Um exemplo é Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*, o qual conduz o leitor a compactuar com o narrador, retomando capítulos, fazendo promessas e simulando reações do leitor.

Os leitores estão lembrados do que o compadre dissera quando estava a fazer castelos no ar a respeito do afilhado e pensando em dar-lhe o mesmo ofício que exercia, isto é, daquele arranjeime, cuja explicação prometemos dar. Vamos agora cumprir a promessa (ALMEIDA, 1963, p. 40).

O leitor, portanto, assume figura de confidente, “como se o narrador estivesse a dizer que o cliente tem sempre razão” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, P. 17). Para estes autores, a técnica narrativa da obra garante fidelidade ao leitor, fazendo dele, o destinatário. Os autores ainda definem que este tipo

de produção conduz ao “íntimo e propício desfiar de histórias, ficcionais ou verídicas” (Lajolo; Zilberman, 1996) como se pode notar em Machado de Assis em *Questão de Vaidade* (1864) na qual se apresenta um cenário no qual autor e o leitor dividem um espaço em comum.

Suponha o leitor que somos conhecidos velhos. Estamos ambos entre as quatro paredes de uma sala; o leitor assentado em uma cadeira com as pernas sobre a mesa, à moda americana, eu a fio comprido em uma rede do Pará que se balouça voluptuosamente, à moda brasileira, ambos enchendo o ar de leves e caprichosas fumaças, à moda de toda gente. [...] Sobre a mesa ferve em aparelho próprio uma pouca de água para fazer uma tintura de chá. Não sei se o leitor adora como eu a deliciosa folha da Índia. Se não, pode mandar vir café e fazer com a mesma água a bebida de sua predileção. [...] Então o leitor, que é perspicaz e apto para sofrer uma narrativa de princípio ao fim, descobre que eu também me entrego aos contos e novelas, e pede que lhe forje alguma coisa do gênero (ASSIS, 1959, p. 7-9).

Como se pode observar, o pacto ocorre pela familiaridade oferecida pelo narrador ao leitor “perspicaz e apto para sofrer uma narrativa de princípio ao fim”. O leitor, nesse sentido, está além de apenas um destinatário e o narrador se transforma em interlocutor. Em *A mão e a Luva* (1874), Machado faz uso da mesma prática de Manuel Antônio de Almeida, orquestrando ações que prendem o leitor e produzem um protocolo para essa relação narrador-leitor.

Suponho que o leitor estará curioso de saber quem era o feliz ou o infeliz mortal, de quem as duas trataram no diálogo que precede, se é que já não suspeitou que esse era nem mais nem menos o sobrinho da baronesa, — aquele moço que apenas de passagem lhe apontei nas escadas do Ginásio [...] Vamos nós com eles, escada acima, até a sala de visitas, onde Luís foi beijar a mão de sua mãe (ASSIS, 1959, p.7).

Percebe-se que a relação exposta na citação vai estreitando mais intimidade, quase que numa transformação em uma relação de promiscuidade, fazendo do leitor cúmplice ao usar “vamos”. Agora narrador e leitor formam o *nós*.

A questão de cumplicidade também pode ser notada em *São Bernardo* (1972), obra que leva o narrador Paulo Honório a recusar a proposta de estilo de Nogueira e rompe com o convencionalismo literário em favor da solidariedade que busca no leitor:

Afinal foi bom privar-me da cooperação de Padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro (RAMOS,1972, p. 64).

Paulo Honório equipara-se ao leitor, procurando sua compreensão, coisa que não haveria em narrativas nas quais o narrador sente-se superior ao leitor. O narrador de *São Bernardo* não finge humildade para conquistar seu leitor. Ele mostra suas deficiências pessoais ao leitor e torce por sua compreensão.

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar (RAMOS,1972, p.65).

*São Bernardo* (1972) de Graciliano Ramos merece destaque, pois ocorre a construção de uma parceria entre o narrador e o leitor. Ao centrar na história de Paulo Honório, o romance inicia com o retrospecto que o narrador, o próprio protagonista, faz da origem do texto que escreve: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (RAMOS,1972,P. 61). Ao falar do livro com a linguagem moderna do modo de produção capitalista, o autor modifica o nível ocupado pelo “leitor na metalinguagem da ficção brasileira” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011,p.41).

*São Bernardo* vai além das estratégias próprias da cumplicidade entre narrador e leitor. Em favor da solidariedade do leitor, Paulo Honório dispensa o estilo, defendido por Nogueira e o convencionalismo da literatura convencional.

O nivelamento entre narrador e leitor permite que o narrador se dirija ao leitor, explicando-lhe ou buscando respostas:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda( RAMOS,1971,p. 64).

As incertezas de Paulo Honório são traduzidas no último capítulo e lançadas ao futuro. A narrativa que poderia trazer paz interior acirrou os conflitos interiores do narrador pela perda de Madalena sua consciente responsabilidade e o sentimento de culpa. O leitor recebe as reflexões das questões existenciais enviadas pelo narrador:

Mas para quê? Para quê? não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. [...]

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim. Sou, pois, superior a Mestre Caetano e outros semelhantes. Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimento apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha. (RAMOS, 1971, p.242-243).

A auto avaliação de Paulo Honório é dividida com o leitor, pois a escrita, mediada pelo texto e pelo livro, impede a revelação cara a cara temida pelo narrador. O leitor é invariavelmente inominado, dado ao uso da indeterminação

provocada pelo emprego da terceira pessoa do plural, na outra ponta da interlocução, a distância e o anonimato favorecem a sinceridade do relato.

Caminho oposto toma Rodrigo S. M. que acaba por agredir verbalmente o leitor diretamente, chamando-o de incapaz de entender o que vai narrar. O narrador de *A hora da estrela* (1993) divide o espaço com Macabéa, apontando o caráter metalinguístico da obra de Clarice Lispector. A narrativa é dirigida a um tipo de leitor específico, o que possui riqueza ou vida acomodada, para que este conheça o pobre. Estes não leem o texto narrado por Rodrigo: “Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é, às vezes, o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente” (LISPECTOR, 1993, p. 46).

A hostilidade se explica pelo fato do escritor e do leitor terem conhecimento de que tem mais do que aqueles famintos. A agressividade da narrativa se concentra na perspectiva social que cobra do leitor a própria leitura. O narrador e o leitor em *A hora da estrela* “mimetizam, na intimidade do texto, a natureza comunicativa da literatura” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p.19).

Como se percebe, a literatura proporciona diferentes abordagens para o estabelecimento de um pacto entre o narrador e o leitor. Por exemplo, ao definir o pacto autobiográfico, estabelece-se que há uma identificação entre o autor real e seu protagonista. A construção, por parte do leitor, se dá através de uma atitude de confidente. Para Lejeune, essa “cumplicidade” é primordial para que se compreenda a autobiografia.

Em *Divórcio*, Ricardo Lísias apresenta um pacto ficcional premeditadamente rasurado. O texto é carregado de conotações biográficas que são contrapostas por marcas esparsas, espalhadas pelo texto que sustentam a ambiguidade, ainda que apresente uma relação onomástica entre o Ricardo narrador, autor e personagem: “Tudo isso é inverossímil. Cabe apenas em um romance” (LÍSIAS, 2013, p.113).



Fonte: *Divórcio* (LÍSIAS, 2013, p.150).

*Divórcio* usa uma linguagem na qual não se percebe o real e o ficcional. Põe o leitor nesta incógnita, do não saber em que lugar se está, nesse caso, cabe ao leitor, escolher de que lado está e no que acreditar, ainda que, em muitos momentos, a *performance* narrativa induza-o a certos caminhos, e o mesmo deixe-se ser levado.

Alguns autores, sabedores da representação que exercem diante da realidade, demarcam diretamente o seu “fingimento”. Outros, porém, mantêm-se na criação ilusória de um mundo que se inicia a partir do labor escrito e em trabalho de linguagem que, embora insuficiente para se por como obra literária, é o bastante para cooptar o leitor ao campo das questões sociais, econômicas, culturais, entre outras.

### 1.3 PACTO AUTOBIOGRÁFICO

Gêneros literários como a autobiografia carregam uma série de interrogações. O termo traz consigo ambiguidades e incertezas como se pode observar nos estudos apontados de Lejeune. O teórico, em sua obra, discute o pacto autobiográfico para determinar e definir esse gênero. Lejeune, no intuito de mostrar as ambiguidades presentes, retoma o histórico e a definição do

próprio termo: “A invenção de uma nova palavra corresponde à tomada de consciência pela qual a palavra existente (‘memórias’) não é mais satisfatória” (LEJEUNE, 1971 citado por COELHO PACE, 2012, p. 46). A palavra é difundida na Europa e corresponde ao que Lejeune considera como “um fenômeno radicalmente novo na história da civilização [...]: o costume de contar e publicar a história de sua própria personalidade”. (LEJEUNE, 1971, citado por COELHO PACE, 2012, P. 45). Essa modalidade não ocorre isoladamente, pertencendo ao conjunto de outras práticas pessoais tal como o diário íntimo. A autobiografia e os diários íntimos apontam para o que Lejeune chama de “sinais” da transformação da noção de pessoa. E está “intimamente ligada ao início do começo da civilização industrial e à chegada da burguesia ao poder” (LEJEUNE, 1971 citado por COELHO PACE, 2012, p. 46).

Considerada como produção de segundo escalão, a autobiografia foi proposta pelo autor como relato pessoal retrospectivo, dividindo-se de acordo com alguns critérios, tais como: o assunto, a linguagem, a posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal) e a situação do narrador (identidade do autor e do narrador) (LEJEUNE, 2008, p. 16). Estas últimas marcam a diferença e caracterizam os gêneros: romance pessoal, biografia e autobiografia.

Em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014), Lejeune se “impressiona” com as posições intermediárias de identidades. “Se, em 1980, escolhi o título *Je est um autre* [Eu é um outro] para a coletânea de artigos escritos depois do “Pacto”, foi justamente para reintroduzir a ideia de *Jeu* [jogo] que está fatalmente ligada à identidade” (LEJEUNE, 2014, p.65)

Lejeune apresentou conceitos, os quais foram retificados por ele mesmo, e reelaborados, como se vê *L'autobiographie em France*:

Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? Tenho que confessar que, se nos ativermos à análise interna do texto, não há nenhuma diferença. Todos os procedimentos que a autobiografia utiliza para nos convencer da autenticidade do relato podem ser-

muitas vezes o foram- imitados pelo romance (LEJEUNE, 2014, p. 30).

Coelho Pace (2012), analisa o percurso do pacto de Lejeune e por mais que compreenda que, no pacto autobiográfico, haja o empenho do autor em contar sua vida ou parte dela de forma verdadeira, ainda não seria o suficiente para determinar com precisão o gênero em questão. Mas ressalta que:

Essa seria apenas uma das formulações possíveis para o pacto, assim como para definir um texto de natureza autobiográfica. Frente a multiplicidade de escritos autobiográficos e suas possíveis leituras, a construção teórica do pacto deixa lacunas e pontos de imprecisão, mostrando-se insuficiente. (COELHO PACE 2012, p. 54).

Lejeune dedicou muitos anos de sua carreira aos estudos da memória. Entre eles: “O pacto autobiográfico” (1975), “O pacto autobiográfico (bis) ” (1986) e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” (2001). Eles mostram como se expandiram os horizontes do autor, após seus estudos sobre as diversas manifestações da “escrita do eu”, oferecendo suporte para a demarcação de outros subgêneros que integram a literatura íntima, fato esse que ressalta a relevância de se continuar os estudos. A esse respeito, Paulo Bungart Neto corrobora:

[...] os estudos de Philippe Lejeune ao longo de quase 40 anos são, sem sombra de dúvida, a grande referência dentre as teorias que tratam a memória como gênero literário, sobretudo a autobiografia, o diário e outros subgêneros que não escapam à sua curiosidade e interesse constantes (BUNGART NETO, 2012, p. 178).

No pacto autobiográfico de Lejeune se percebe a existência de uma correspondência do autor com o leitor, que nasce de outro pacto coexistente ao autobiográfico: o pacto da referência, de identidade, além da articulação do próprio nome com a pessoa e o discurso. “A fórmula deixaria de ser ‘eu abaixo

assinado' e passaria a ser ' juro dizer a verdade, nada mais que a verdade"'. (LEJEUNE, 2014, p.43).

Para LEJEUNE (2014, p. 26), "a autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso". É preciso honrar o 'assinado' no contrato, no "pacto autobiográfico". O teórico acredita que a autobiografia é definida a partir desse contrato acordado entre leitor e escritor. (LEJEUNE, 2014, p. 39;). Para o autor, "o pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro" (LEJEUNE, 2008, p.30).

Encontra-se aí, portanto, uma hipervalorização do nome do autor, pois para Lejeune, "as formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura". Neste sentido, o leitor até pode questionar a semelhança, "mas nunca quanto à identidade", pois todos prezam muito pelo próprio nome. (LEJEUNE, 2014, P.30). Além disso, o pacto autobiográfico "é o compromisso que um autor faz de contar sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) diretamente em um espírito de verdade" (Lejeune, 2006). Contudo, a grande quantidade de textos autobiográficos e suas possibilidades de leitura deixam lacunas na construção teórica do pacto e alguns pontos imprecisos. Em *lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*, Coelho Pace (2012) aborda essas lacunas:

Por mais que o conceito seja recolocado em textos de diversos pontos do percurso de Lejeune, dentre esses momentos de revisão, parecem destacar-se três marcos, como indicam três textos em que o termo pacto figura no título: "O pacto autobiográfico" (1975), "O pacto autobiográfico (bis) " (1986) e "O pacto autobiográfico, 25 anos depois" (2001). Eles estão, aliás, dispostos nessa ordem, abrindo a coletânea de seus estudos traduzidos para o português, oferecendo uma possibilidade de leitura "com o fim de dar conta da própria aventura teórica do autor, do alargamento de seu corpus, do que ele próprio denomina sua 'democratização' " (NORONHA, 2008, p. 8 citado por COELHO PACE, 2012, p. 54.)

Assim, vê-se uma mudança de postura em seu percurso intelectual. Inicialmente, a autobiografia foi tratada como discurso literário e mais tarde

passou a ser tratada como manifestação em diversas áreas. Concomitantemente, “essa ampliação do objeto de estudos demanda outro tipo de abordagem, cada vez mais autobiográfica” (COELHO PACE, 2012, p. 54.), além de uma delimitação “em um estilo cada vez mais metafórico e subjetivo, assumindo a própria forma de seu objeto” (NORONHA, 2008, P. 10).

Noronha (2008) afirma que “o texto de Lejeune se torna cada vez mais autobiográfico à medida que se aproxima da autobiografia”, usando da perspectiva subjetiva através do uso da “primeira pessoa do singular; a parcialidade e a relativização das posturas tomadas; a possibilidade de colocações contraditórias; a retomada de textos escritos anteriormente; a relação com o próprio processo de escrita e o apelo ao leitor” (COELHO PACE, 2012, p. 55). Ainda sobre o pacto, a pesquisadora afirma que: “indo além: ao buscar, nos textos que analisa, pactos que permitissem uma leitura autobiográfica, Lejeune faz, ele também, pactos com seu leitor”. (COELHO PACE, 2012, p. 55).

Além do pacto, um texto autobiográfico se constrói de outros elementos, por exemplo, uma retrospectiva de um relato em prosa cujo tema é a vida de quem narra e escreve.

Há uma série de condições que a autobiografia deve atender para ser reconhecida, opondo-se a gêneros que se assemelham a ela: autorretrato, biografia, correspondência, diário íntimo, memórias, textos em verso e o romance. Entre este último e a autobiografia, a oposição oferece bem mais dificuldades, uma vez que “os procedimentos narrativos da ficção e do relato autobiográfico se assemelham, se copiam, transitam entre um gênero e outro” (COELHO PACE, 2012, p.57).

Quanto ao conteúdo textual de tais gêneros, não há diferença entre um e outro. O que os difere é que na autobiografia, o pacto de sinceridade condicionaria um relato verossímil, o mais próximo possível de uma dada realidade referencial: “o relato autobiográfico é, em geral, próximo dos tipos de relato mais tradicionais, esses modos de narrativa, aos quais nos habituamos a

considerar não como relatos, mas como reflexo da realidade” (Lejeune, 1998). Ao contrário do Romance, o qual permitiria um relato ficcional, isto é a criação de fatos inverossímeis, mesmo que o autor/narrador existisse.

Na obra *O pacto autobiográfico (bis)* (2014), ao fazer uma releitura de seus estudos, Lejeune faz uma “*mea*” culpa sobre a “casa cega” no quadro que demonstra os efeitos de se combinar o pacto com o uso do nome próprio na relação autor/personagem, conforme o quadro abaixo:

Nome da personagem  Pacto  ↓	→	≠ Nome do autor	= 0	= Nome do autor
Romanesco		1 a romance	2 a romance	
= 0		1 b romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico			2 c autobiografia	3 b autobiografia

Tabela 1- Quadro do autor Lejeune (2014, p. 69)

A respeito desse quadro, o autor confessa não ter percebido que ao deixar espaços cegos, deixou de observar a ambiguidade.

#### 1.4 PACTO AUTOFICCIONAL

Se por um lado o pacto autobiográfico estipula e define as posições de autor, narrador e leitor. O autoficcional necessita ser definido. Lejeune (2014) abre a discussão.

Em cada casa inscrevi o efeito produzido. Há duas casas cegas que correspondem a casos “excluídos por definição”. Cego estava eu. Primeiro porque salta aos olhos que o quadro está malfeito. Para cada eixo, propus uma alternativa (romanesco/autobiográfico para o pacto; diferente/semelhante para o nome). Pensei na possibilidade de nem um nem outro, mas esqueci da possibilidade de um e outro ao mesmo tempo! Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade. (LEJEUNE, 2014, pg. 68).

Dobrovsky revelou em carta a Lejeune em 17 de outubro de 1977 que:

Havia decidido de preencher os espaços vazios da casa vazia do quadro combinando o pacto da ficção- através da indicação genérica “romance” na capa do livro- e um narrador-personagem que tem o mesmo nome do autor, criando assim um contrato de leitura ambíguo, para qual forja o neologismo de” autoficção” que vem a público na quarta capa da primeira edição de flls. (NORONHA 2010, p.247)

Dobrovsky afirmava que ao escrever uma autobiografia, tem-se o objetivo de retratar sua própria história, desde o início, enquanto na autoficção, é permitido recortar partes dessa história, promovendo intensidade à narrativa. O autor define autoficção como “uma variante pós-moderna da autobiografia”. Ele não crê na possibilidade de escrever autobiografia como Lejeune defende. Sobre a teoria de Dobrovsky, Faedrich, (2011) expõe em sua tese que:

A proposta doubrovskiana reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do eu no espaço lúdico e transitório, que entrelaça os gêneros referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação. A autoficção é também uma escrita do presente, que não acredita mais na recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, mas sim numa atualização do que aconteceu. (FAEDRICH, 2011, p.5)

Dobrovsky interpreta a autoficção com atividade dual de análise. O autor analisa a si e a sua história de diferentes maneiras de contá-la.

O conceito de autoficção foi modificado e atualizado por Dobrovsky com o passar do tempo, tal conceito estava condicionado de acordo com a relação aos traços romanescos e a referência.

A última definição fornecida por Doubrovsky é ainda mais ampla uma vez que engloba a totalidade do campo da escrita do eu contemporâneo o que é denominado por ele, a partir de 1999, “a autobiografia pós-moderna”. Entretanto, se olharmos de mais perto, se compararmos as entrevistas concedidas por ele, as conferências e artigos publicados aqui e ali nos últimos 20 anos, percebemos que o autor impõe a essa “autobiografia pós-moderna” certo número de condições que bem poucos textos, a não ser os dele próprio, vão preencher. (GASPARINI, 2014, p.194)

Gasparini afirma que a autoficção, ora é lida como autobiografia, ora como romance, porém, quase todos vinculados ao romance autobiográfico. Para ele não ocorre um novo pacto, mas uma leitura que aproxima os dois contratos:

No meu entendimento, há apenas três possibilidades pragmáticas: o contrato de verdade, que rege a comunicação referencial, do qual depende a escrita do eu em geral e a autobiografia em particular; o contrato de ficção, que rege o romance, a poesia, o teatro, etc.; a associação dos dois, na qual se baseia a estratégia de ambiguidade do romance autobiográfico. (GASPARINI, 2014, p.204)

Transitando em uma espécie de zona neutra entre os discursos, o texto autoficcional se insere em um entrelugar (FAEDRICH, 2014, p. 31). Esse espaço atrai para si os diferentes discursos e seus pactos, instaurando, nas palavras de Doubrovsky:

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

A autoficção é um gênero que oferece ao leitor uma mistura híbrida de autobiografia e romance, preenchendo uma lacuna que atuaria na matriz de “casa vazia” deixada por Lejeune, Alberca possui um ponto de vista bem claro sobre esse aspecto:

De qualquer forma, da figura ou corpo do autor se obtêm numerosos clones autofictícios, que rompem a divisória entre o natural e o artificial, entre o autobiográfico e o fictício, entre o original e a cópia, do mesmo modo que nos meios eletrônicos de reprodução digitalizada de imagens fotográficas, do cinema e da internet, se perde o sentido ao falar de cópia e original, com resultados iguais e indistinguíveis. (ALBERCA, 2007, p.29)

Alberca ressalta ainda que nesse entre lugar surge um novo pacto.

A autoficção estabelece um estatuto narrativo novo, cuja hibridez pode não resultar de maneira interessante ou significativa, mas se caracteriza por propor algo diferente do romance autobiográfico. Na medida em que não disfarça a relação com o autor, como ocorre no romance autobiográfico, a autoficção se separa deste, e na medida em que integra a ficção em seu relato se afasta radicalmente da proposta de pacto autobiográfico. Não basta com reconhecer ou testemunhar elementos biográficos no relato para considerá-lo uma autoficção e para identificar os personagens romanescos com seu autor, senão uma calculada estratégia para representar-se de maneira ambígua. (ALBERCA, 2007, p.130)

A autoficção se transformou em uma ferramenta singular para autores que têm a pretensão de falar de si mesmo sem manter, necessariamente, compromisso com a autobiografia factual. O vínculo é criado através do jogo, pois o que está posto no texto é uma representação lúdica proposta pela interação da linguagem escrita. Sobre o crescimento dessa modalidade de escrita Noronha, expõe que “a autoficção se tornou uma etiqueta cômoda para muitos autores que querem falar sobre suas vidas, mas não querem assumir que fazem autobiografia, pois estimam que só a ficção é arte, literatura”. (NORONHA citado por FAEDRICH, 2014, p. 22).

## 1.5 NASCIMENTO E MORTE DO AUTOR

Durante o período compreendido entre a Antiguidade ao início da Idade Média, não havia nenhuma preocupação com a necessidade de determinar o responsável pela autoria de uma obra. As histórias passavam por um processo

ininterrupto de criação e sofriam modificações constantes, conforme a vontade e o interesse de seus contadores, a fim de melhorá-las ou mesmo para modifica-las. A garantia da autenticidade se dava pela antiguidade e não pelo anonimato.

A figura do autor surgiu na Renascença, segundo o filósofo Michel Foucault, e se relaciona a distintos fatores econômicos, políticos e sociais, os quais colaboraram na invenção e na valoração do indivíduo, e, portanto, na arte, recebeu a denominação de autor. Para Chartier (1999), ainda na Idade Média, a necessidade de identificar os autores para possíveis punições, caso cometessem alguma heresia contra as determinações da igreja, exigiram o estabelecimento da autoria. O discurso passou a ser um ato responsável. Eram postos “no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo” (FOUCAULT, 2002, p. 47).

Nesse sentido, a autoria seria, portanto, uma prova que poderia se transformar em elemento acusador do autor, se este transgredisse os interditos da religião ou da política. Para Foucault, essa transgressão é retomada entre o fim de século XVIII e início do século XIX quando surge o regime de propriedade autoral do texto. Para impedir a transgressão, que poderia representar alguma ameaça às estruturas sociais estabelecidas, fez da prática transgressiva um crime. Essa forma de controle é incorporada ao capitalismo nascente. (FOUCAULT, 2002, P.48).

Na percepção de Foucault, observa-se uma revisão do papel do indivíduo como autor do discurso do texto literário.

A compreensão de um texto literário do século XIX exigia, conforme a crítica literária do período, um aprofundamento no autor. Sainte-Beuve, em texto publicado originalmente em 1829 diz que é preciso

Entrar no autor, instalar-se lá dentro, produzi-lo em seus diversos aspectos; fazê-lo viver, mover e falar como ele devia fazer; segui-lo em seu interior e em seus costumes domésticos o mais longe possível (SAINTE-BEUVE, 2001, p. 142).

Proust (1988) reforça a necessidade de a crítica literária invadir o terreno do verdadeiro *eu* do autor, na profundidade de sua interioridade, diferentemente do *eu* superficial, social, que compõe “mundo único, fechado, sem comunicação com o exterior, que é a alma do poeta” (PROUST, 1988, p. 54-55).

O autor era peça central ao qual o intérprete deveria reverenciar pela autoridade a ele conferida pelo seu ato criador, indispensáveis para a compreensão do texto.

Em *O que é um autor?* (1969) Foucault aborda o tema. O filósofo examina “a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (FOUCAULT, 2002, p. 267).

Foucault, ao analisar a indiferença pela figura de quem escreve, reconhece um princípio ético:

Ela é antes uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática. Essa regra é bastante conhecida para que seja necessário analisá-la longamente; basta aqui especificá-la através de dois de seus grandes temas. Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada (FOUCAULT, 2002, p. 268)

Para o estudioso, isso significa um jogo de signos comandado pela natureza do significante e pelo experimento dos limites de regularidade do texto escrito, sempre no limiar de transgredir ou inverter a regularidade que admite.

Para o autor:

a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da

abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer (FOUCAULT, 2002, p. 268)

No entendimento do Foucault, o autor está constantemente desaparecendo por um espaço aberto pela escrita.

Outro ponto abordado pelo filósofo é a relação do laço entre a escrita e a morte, que subverteu um tema milenar que eternizava a imortalidade do herói:

Esse laço subverte um tema milenar; a narrativa, ou a epopeia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade; a narrativa recuperava essa morte aceita (FOUCAULT, 2002, p. 268).

A cultura contemporânea vem transformando essa escrita. Hoje, a escrita esta vinculada ao sacrifício da vida que não se representa na escrita, mas na própria vida do autor. “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Vejam Flaubert, Proust, Kafka.” (FOUCAULT, 2002, p. 269).

O desaparecimento da particularidade da figura do autor com sua escrita também corroboram para esse distanciamento, pois vai se perdendo o elo entre o autor e sua escrita:

o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor (FOUCAULT, 2002, p. 268).

Foucault entende que existe práticas que são destinadas a minimizar ou substituir o autor, mas descarta a certeza da morte do autor, pois não há uma obra sem um autor, Entretanto, nem todo o escrito pode ser chamado de uma obra. A forma da escrita é outra manifestação que desqualifica a certeza de que o autor não mais existe. A escrita “deveria permitir não somente dispensar

a referência ao autor, mas dar estatuto à sua nova ausência” (FOUCAULT, 2002, p. 270).

Não basta afirmar que o autor desapareceu, mas encontrar o espaço deixado, as lacunas, as funções que surgem com o seu desaparecimento. Para ele, “Seria preciso agora analisar essa função ‘autor’. Em nossa cultura, como se caracteriza um discurso portador da função autor?” (FOUCAULT, 2002, p. 270).

O autor, no entendimento de Foucault, exerce coerção, como qualquer forma de controle: “o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso”, FOUCAULT (1992, p. 45). A existência de um criador ou escritor não pode ser entendida ou trocada com a função que o autor desempenha na movimentação de determinados discursos dentro da sociedade em que se insere, atribuindo-lhe *status* de ser aos discursos. Conforme observa Foucault, há muitos discursos nos quais não se exerce a função do autor. Na literatura, por exemplo, é necessário que se entenda que o autor não se refere pura e simplesmente a um indivíduo real.

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 1992, p. 56-57).

Foucault apresenta as distinções entre o “nome do autor e o nome próprio”. Embora ambos tenham a função de designar, descrever, indicar, o elo entre o nome próprio e o indivíduo nomeado e do nome do autor com o que nomeia, deixa claro que eles não funcionam da mesma maneira. (FOUCAULT, 2002, p. 42-43).

O nome do autor, conforme se extrai de Foucault, não se prende ao indivíduo real que fez o discurso. “Para ele, o nome do autor remete a um discurso que, numa determinada cultura, torna-se provido de uma atribuição de autoria, dando ao autor o exercício de um papel específico relacionado aos discursos, qual seja, o de assegurar uma função classificativa” (FOUCAULT, 2002, p. 44), isto é, “caracterizar um certo modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2002, p. 45).

Em *O autor e a personagem na atividade estética* (1920-22), Mikhail Bakhtin aponta para uma confusão que ocorre comumente entre autor/criador e autor/pessoa. A primeira dualidade fala sobre um elemento da obra e a segunda diz respeito ao componente de vida.

O *autor-criador*, na percepção bakhtiniana, é tratado como parte do objeto estético e dá ao autor um caráter de acabamento do objeto estético. Conforme defende o linguista:

É a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa (BAKHTIN, 2003, p. 11).

A relação de criação é definida pelo fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma (TEZZA, 2001, p. 282).

A de valorização da pessoa do autor encontrou resistência em Roland Barthes com *A morte do autor*, resistência essa já observada no formalismo russo. “Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura (BARTHES, 1988, p.69). Barthes problematizava a função da figura do autor em seu texto e declarava que “a escritura é destruição de toda voz, de toda origem. (...) é esse neutro, esse

composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito” (BARTHES, 2004, p.57). A partir do momento que um fato é narrado fora de qualquer função que não venha a ser a prática do símbolo, faz com que a voz perca sua origem, ocorrendo uma ruptura que acarreta na morte do autor. Ou seja, é a linguagem que fala, não o autor. Conforme o crítico, a escrita destrói a voz uma vez que ela é “a escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”(BARTHES, 2004, p.1).

Barthes faz uma distinção entre autor e escritor.

O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como 'eu' não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer 'suportar' a linguagem, quer dizer, para a esgotar (BARTHES, 2004, p. 2).

O distanciamento do autor torna impossível a atribuição de uma identidade. O que poderia se estabelecer com a identificação do autor, mistura-se a outros textos. Para o crítico, a relação de antecedência que existe entre autor e obra é diferente do que ocorre entre escritor e texto. Para ele,

Exatamente ao contrário, o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p.3)

Barthes atribui ao leitor, a redução do poder do autor. O leitor “é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita” (BARTHES, 2004, p. 4). Segundo o crítico, é na figura do leitor que a escrita se integra:

O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do

texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunido em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2004, p. 4).

O leitor é o responsável pelas diferentes formas de interpretar o texto, a existência do leitor está restrita à leitura. Sobre o distanciamento entre leitura e escritura, Barthes sugere que se equiparem leitor e autor, fazendo de ambos “escritores”, porém, para que ocorra o “nascimento do leitor” dever-se-á acontecer primeiro, a *morte do autor*. (BARTHES, 2004, P. 4).

Para Foucault (2002), em *função de autor*, isso não ocorre de forma uníssona e universal em todas as formas discursivas, mesmo dentro de uma própria cultura, tal como ele exemplifica<sup>3</sup>, quando diferencia a evolução das obras literárias e das obras científicas.

Percebe-se diferenças nas concepções da figura do autor. Barthes, defende a existência do autor somente a partir da linguagem, pois ele é interpretado como sujeito histórico e socialmente constituído. A escrita constrói o autor, jamais o contrário. Substitui-lhe a voz, a origem e a identidade. Quando nasce a escrita, morre o sujeito. Foucault coloca o sujeito no discurso. Para o filósofo “a origem do discurso não está em sujeitos individuais, mas em diferentes posições que ele ocupa na ordem do discurso”. Bakhtin, por sua vez, destaca que é a partir da imagem do autor que o autor se mostra como o “sujeito que veicula o processo criador e ao mesmo tempo representa a si mesmo”.

## 1.6 O RETORNO DO AUTOR NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

---

<sup>3</sup> Nos séculos XVII e XVIII, os textos científicos passaram a ter validade em função de sua ligação a um conjunto sistemático de verdades demonstráveis, com o apagamento da função autor. Em contrapartida, nos textos literários, a não nomeação do autor tornou-se impossível, pois o anonimato literário não nos é suportável, segundo o filósofo Michel Foucault.

O formalismo russo e o estruturalismo substituíram a figura do autor pelo texto. Porém a *morte do autor* deixou lacunas que precisavam ser preenchidas. Foucault propôs que essa lacuna fosse preenchida pela função do autor, mantendo o autor empírico longe dos estudos literários. Barthes, ainda reconhece sua presença “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 2004, p. 66).

A intenção era impedir que o autor fosse mais importante que o texto literário.

Hutcheon indaga sobre a destruição “do corpo que escreve”. Ela entende ser “uma concepção modernista”. A autora suspeita que isso seja fruto da autonomia que possui a obra de arte, entendendo que ela possui realidade própria, recusando a externa.

Será, no entanto, que a destruição “da identidade do corpo que escreve” não é menos um produto da “escritura” do que de uma concepção modernista da escritura? Não será que ela não depende de uma perspectiva da autonomia da arte, segundo a qual “a realidade externa é irrelevante, pois a arte cria sua própria realidade” (HUTCHEON, 1988, citado por KINGLER, 2008, p.19).

A volta do autor se dá, na contemporaneidade, principalmente através da mídia, pois “assistimos hoje a um ‘*retorno do autor*’, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático” (VIEGAS, 2007 p, 15).

Viegas aponta que, apesar da formação formalista dos leitores, estes ainda refutam a ideia da morte do autor, pois mantem a esperança de um contato ou presença física, principalmente na contemporaneidade, onde os autores estão constantemente aparecendo - sendo vistos ou mostrados - nas redes sociais, na televisão, em lançamentos ou noites de autógrafos. A

presença física de algum *suviniér*<sup>4</sup> do autor se transforma em um troféu ao leitor contemporâneo. É impossível pensar em um autor morto se sua imagem está aparecendo constantemente em revistas especializadas, nas capas de livros, bem como reproduzidas constantemente nos veículos de comunicação e interação.

O indivíduo moderno é uma construção das várias formas da manifestação da escrita de si. Este indivíduo também faz indagações sobre as formas canônicas da autobiografia. Surgem hoje, no horizonte midiático da cultura contemporânea, expressões concorrentes dos gêneros biográficos consagrados. Para além de biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências, temos entrevistas, perfis, retratos, testemunhos, histórias de vida, relatos de auto-ajuda, *talk-shows*, *reality-shows*, *blogs* – fazendo do relato de experiências pessoais e da exposição (VIEGAS, 2010, p,10).

A autora argentina Paula Sibilía (2016) entende que “o uso confessional da internet” retoma o gênero da autoficção, ou o “pacto de leitura”, em que leitor, narrador e protagonista têm a mesma identidade:

Os usos confessionais da internet - ou seja - aqueles nos quais cada um dá testemunho da própria vida – parecem se enquadrar nessa categoria: seriam, portanto, manifestações renovadas dos velhos gêneros autobiográficos. O eu que fala e se mostra incansavelmente nas telas da rede costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem. (SIBILIA 2016, P. 57)

Em *O show do eu*, Sibilía aponta que o autor vive na figura do narrador e do personagem protagonista, ao mesmo tempo.

---

<sup>4</sup> **souvenir** ou **souvenir** (termo francês que significa "memória") é um objeto que resgata memórias que estão relacionadas ao destino turístico. Isto é análogo à exploração psicológica do condicionamento clássico. Por exemplo: se um viajante compra um souvenir nas férias, ele irá associar, muito provavelmente, o souvenir às suas férias. Recordará esse momento especial cada vez que o olhar. <Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Souvenir>.> Acesso em 19/01/2020.

O termo “espaço biográfico” é formulado como confluência de diversos gêneros, formas e horizontes de expectativa pela pesquisadora Leonor Arfuch (2010). “Mais do que uma especificação particular de cada gênero, importaria a interatividade entre eles, tanto quanto à circulação de modelos de vida, como aspectos formais dos discursos (VIEGAS, 2010, p.10).

Viegas afirma que a importância da escrita do biográfico-vivencial nos gêneros do discurso contemporâneo ultrapassa o mundo da cultura de massa, hibridizando, interagindo e contaminando lógicas midiáticas e acadêmicas.

Arfuch (2010) propõe estudar as articulações entre os gêneros autobiográficos e “canônicos” com a proliferação de fórmulas de autenticidade, a obsessão do “vivido”, o mito do “personagem real”. Sobre as comparações entre o canônico e as novas variantes do espaço biográfico, a autora pondera que:

[...] se os gêneros canônicos são obrigados a respeitar certa verossimilhança da história contada – o que não supõe necessariamente veracidade –, outras variantes do espaço biográfico podem produzir um efeito altamente desestabilizador, talvez como ‘desforra’ diante de um excesso de referencialidade ‘testemunhal’ (ARFUCH, 2010, p. 127).

Essas outras variantes a que se refere Arfuch são aquelas que propõem um jogo que aposta no equívoco, na confusão, na qual se provoca a separação entre autor, narrador e escritor empírico. As narrativas criadas dão suporte à ambiguidade entre as referências extratextuais e o conceito de ficção, aproximando do que se conceitua autoficção. Esse jogo provoca deslizamentos que assumem o status de autoficção, com narrador em primeira pessoa, favorecendo um relato de si pleno e consciente de seu caráter ficcional.

O espaço biográfico sugerido pela pesquisadora torna o gênero mais amplo, permitindo leituras analíticas transversais, uma leitura atenta aos

detalhes de uma rede interdiscursiva que cada vez mais são determinantes na construção da subjetividade. De acordo com o entendimento da estudiosa argentina “essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também os seus desvios e infrações, a novidade, o ‘fora do gênero’” (ARFUCH, 2010, p.132).

Sobre o espaço biográfico e a formação do sujeito autor, Viegas diz:

A noção de “espaço biográfico” nos inspira a ler a formação do sujeito autor transversalmente nos diferentes “momentos biográficos” dispersos nas entrevistas, nos depoimentos, nos blogs, nas autoficções. Nestas, a presença de uma primeira pessoa autobiográfica num texto que se apresenta como ficcional problematiza a autobiografia canônica e suas distinções em relação à ficção, perturbando a clássica separação entre autor, narrador e escritor empírico. A criação de narrativas que sustentam a ambiguidade entre o espaço da ficção e as referências extratextuais, aproximando-se do conceito de autoficção, é uma das marcas do narrador em 1ª pessoa da atualidade. (VIEGAS, 2010, p. 11)

Essas autoficções são narrativas híbridas e tem “como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (KLINGER, 2007, p. 62). Nas construções contemporâneas de autocriação representadas em crônicas, *blogs* e contos, tem-se no escritor um personagem “ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (KLINGER, 2007, p. 62)

Na cultura midiática, a *performance* do escritor não acaba na escrita. Dele é exigido que o corpo, a voz e a imagem circulem pelas mídias em geral, principalmente na internet. A crítica literária da atualidade, “ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica, – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande feixe de relações culturais” (SOUZA, 2002, citado por VIEGAS 2010, p. 12). O autor assume agora o papel de ator no cenário

discursivo. “A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática” (SOUZA, 2002, citado por VIEGAS 2010, p. 12).

Retomando Lejeune, o qual recorda que a figura do autor era desconhecida do leitor e havia poucas informações dele em periódicos literários, criando entre ele e o leitor apenas uma relação de leitura, propriamente dita. Criava-se algo misterioso a respeito da figura do autor que o sacralizava. Atualmente, é comum ver a fotografia do autor estampada em alguma parte do livro. O uso da imagem do autor atrelada à obra serve também como publicidade, tirando o autor do anonimato, conforme lembra Lejeune. A exposição midiática traz os holofotes para o indivíduo anônimo, agora no espaço público. “Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo” (LEJEUNE, 2008, p. 194). Assim, se faz conhecido e lembrado o autor, independente do que produz, mas sabemos quem ele é através da mídia. Tudo sobre ele, sobre a obra, pode ser revelado, sem mesmo ter lido. Assim, se torna impossível pensar na morte do autor, visto que, constantemente ele aparece na mídia. O autor se torna uma personagem performática de si mesmo e a discussão sobre sua obra “hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral”. (MORICONI, 2006, p. 161).

A correspondência entre autor / narrador / personagem-protagonista, centrados em uma figura única, do pacto autobiográfico de Lejeune e a nomeação do autor na figura do narrador protagonista do pacto oximórico de Doubrovsky, que definiu seu texto como autoficção, corroboram para a afirmação que o autor vive. As distintas interpretações e opiniões acerca da produção literária contemporânea consolidam o retorno do autor, principalmente pela autoficção, que valoriza a participação e a experiência pessoal do autor no contexto. Isso não significa, necessariamente, que a figura

do autor tenha alguma relevância para o texto literário, pois essa relevância esta ligada à textualização operada pelos meios em que é representado em um enredo. Esses artifícios utilizados garantem o distanciamento do autor real, ainda que apresente experiências ocorrentes. “Há claramente, na literatura e na própria crítica contemporânea, uma acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 106-107).

Esse retorno do autor, não é uma ocorrência da materialidade estrutural da comunicação literária, mas um autor figura midiática, performático e público. É a imagem construída do autor. Um rótulo que o celebra. Uma imagem sem “aura”, como diria Walter Benjamin.

Jogando com a vida íntima metamorfoseada em personagens e a própria produção literária, o texto do autor contemporâneo revisa e repensa seu processo criativo, abrindo caminhos para novos horizontes ou uma nova realidade. “Pensa e (re)constrói o presente e o que está por vir; abre caminho para novos realismos” (PEREIRA, 2018, p.17). Schollhammer acredita que “o ‘eu’ aqui é recuperado pela ficção como parte desse real, como lugar de traumas e cicatrizes que se convertem em índices do real”. Esse (re)pensar, nos faz crer que seja uma “tentativa de encontrar um novo chão” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 109).

## 1.7 O AUTOR, NARRADOR, PERSONAGEM

### 1.7.1 Contrato de Leitura: a Dúvida no Horizonte da Recepção

Lejeune (1975) em seu “contrato de leitura” estabeleceu uma recíproca cumplicidade entre o autor e o leitor baseado na relação identitária existente entre o autor, o narrador e o personagem principal. Na literatura contemporânea, esse debate vem sendo intenso. O autor contemporâneo “sugere aos seus leitores: eu, que escrevo isso, sou o mesmo que vivenciei os

acontecimentos narrados” (GALLE, 2011, p. 68). A narrativa moderna exige que o leitor se atenha a uma leitura periférica do texto e que observe as implicações que os paratextos exercem nesse triângulo narrativo para “realizar a leitura ‘adequada’, isto é, a leitura que permite processar as asserções feitas no texto da forma que o autor considerou proveitosa” (GALLE, 2011, p. 68 citado por VIEIRA, 2017, p. 185).

Em agosto de 2011, casado há quatro meses, o narrador de *Divórcio* encontra acidentalmente o diário da esposa em que, entre outras coisas, ela escreve: "O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu". Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido", o narrador, Ricardo Lísias, desabafa. A partir de então, descreve o que chama de "seu desmoronamento" e a tentativa de compreender o que o levou ao ponto crítico. A literatura, e treinos de corrida cada vez mais intensos, servem para que alguma lucidez retorne a sua vida. Mas nem sempre é possível explicar friamente o que ocorreu, dar ordem aos sentimentos conflitantes, à dor e à obsessão, ao desejo de esquecer. É isso o que torna *Divórcio* um romance sem paralelos. Num fluxo emocionante, numa reconstrução ficcional da memória, o autor ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura - a literatura combativa, desafiadora - tem a última palavra. (LÍSIAS, 2013, contracapa)

O texto da contracapa de *Divórcio* sugere uma obra ficcional e a obra apresenta uma onomástica perfeita. Nesse sentido, o quadro criado por Lejeune já não atende mais às expectativas. Da memória real, Lísias, produz uma ficção que rompe as barreiras do já conturbado limite da autoficção. A vida real se faz, em Lísias, dispensando o discurso indireto livre, embora ficção e discurso indireto livre não sejam incompatíveis. Em *Divórcio*, encontra-se uma narrativa performática, vingativa, crítica e combatente, em um “mundo aberto”<sup>5</sup> do romance.

---

<sup>5</sup> Mundo aberto é um conceito de nível de design nos jogos eletrônicos em que um jogador pode se mover livremente num mundo aberto e lhe é dada liberdade considerável na escolha de como ou quando realizar os objetivos. O termo "mundo aberto" sugere a ausência de barreiras.

À medida que lê as páginas de *Divórcio*, o leitor se vê atrelado em um emaranhado de indefinições sobre seu próprio preparo para leitura. Surgem questionamentos sobre qual contrato de leitura usar e que tipo de pacto será construído, no entanto, além de não resolver, aumentará ainda mais “a indefinição do gênero e a confusão de planos no leitor” (ALBERCA, 2007, p. 256). O leitor é cercado por essas incertezas ao se deparar com a biografia, já que autor e narrador tratam-se da mesma pessoa, somado aos elementos do romance e à autoficção, gênero por si só cercado de imprecisões e indefinições.

Cabe ao leitor a investigação das contradições para encontrar o estatuto de leitura (GENETTE, 1991, p. 88-89). Para (GALLE, 2011, p. 78) citado por (VIEIRA, 2017, p. 188) “a leitura e a interpretação se tornam ambíguas para os casos nos quais a relação entre autor e narrador foi intencionalmente deixada em ambiguidade”. Nesse sentido, segundo o autor, nasce um “pacto paradoxal” que confunde ainda mais o leitor. O estatuto da leitura e o pacto referencial se misturam em *Divórcio*. Sobre isso, Vieira, (2017) questiona:

No caso de *Divórcio*, em que o estatuto do texto e a natureza do pacto referencial seguem embaralhados, sobretudo pelas referências ao autor real identificáveis<sup>6</sup> e a um diário íntimo ao qual ele ganha um acesso indevido em qualquer esfera que não a ficcional-literária, repito: como procede o leitor? (VIEIRA, 2017, p. 186).

O próprio autor responde a essa indagação, para ele é uma escolha do leitor o caminho a ser trilhado e, no caso de *Divórcio* essa escolha depende da atuação e da *performance* autoral, que provoca boa parte da “confusão” colocada no texto de forma intencional.

---

<sup>6</sup> Na página 66, há o trecho do que seria um e-mail ao advogado da ex-mulher, que finda assim: “Um abraço, Ricardo Lísias”. Na p. 78, lê-se: “Quando o medo de ter enlouquecido ficou muito forte, parei em um sinal vermelho e repeti o meu nome. Ricardo Lísias. O meu nome é Ricardo Lísias.

## 2. INVASÃO DE PRIVACIDADE E LIBERDADE DE EXPRESSÃO: O RISCO NO USO DO PRÓPRIO NOME

*Divórcio* tem um narrador que expõe sua vida conjugal e sua ex-mulher, a qual chama de [X]. Esta é a maneira encontrada pelo personagem para se referir a ela sem revelar seu nome. A exposição do diário provoca a invasão do espaço íntimo de sua ex-mulher que, como a personagem Capitu, de Machado de Assis, não teve o espaço para se defender.

O uso do próprio nome no texto autoficcional acaba por gerar confusões interpretativas até mesmo às instituições. O próprio Lísias foi intimado a comparecer à sede da Polícia Federal para prestar declarações sobre suposta falsificação e uso de documento público, motivada pela peça de ficção, *Delegado Tobias* (2014), na qual uma decisão judicial ficcional que tem função na própria narrativa motivou todo o embaraço. Se a produção literária de Ricardo Lísias é capaz de confundir a Polícia Federal, é possível imaginar qual coque o leitor também se confunda. Entretanto, essas confusões destacam ainda mais a figura do autor e na esteira, sua obra.

Em sua página no Facebook, o autor publicou uma nota de esclarecimento sobre o assunto, sem deixar de revelar um tom irônico quando usa a expressão “e a mim”.

Amigos, como está havendo uma quantidade estratosférica de comentários, de todas as ordens, vou tentar esclarecer o que está acontecendo. Antes quero apenas dizer que todas as matérias que eu li até aqui sobre o caso estão redondamente corretas. Estou sendo acusado de ter falsificado “documentos” que na verdade são parte do meu folhetim “Delegado Tobias”. O volume com os tais documentos está nas livrarias virtuais há quase um ano. Também já houve estudos acadêmicos sobre o Folhetim (um segue anexado) e uma aula sobre o meu trabalho na UFSCAR. Aqui abaixo um dos “documentos”. Tanto o Paulo Tobias quanto o juiz são personagens que eu criei. O “documento” eu criei também. Ele pede por exemplo que nunca mais seja usada a

palavra “autoficção”. Ocorre que tanto a Procuradoria da República quanto o Ministério Público Federal e a Polícia Federal não perceberam que se trata de um trabalho literário e abriram um inquérito. Pelas declarações, parece que só descobriram isso quando a imprensa avisou.

Peço que por favor ninguém mais me pergunte o que está acontecendo. É isso que expliquei acima com a maior clareza que eu consigo o que está acontecendo. Não tenho mais nenhuma explicação. Percebam que é um problema institucional. O que quer que seja que está acontecendo, está acontecendo no interior das instituições brasileiras. Aos amigos que estão preocupados comigo, obrigado: além de absolutamente pasmo, estou bem.

Eu vou lidar com isso no campo da arte. No campo do Direito, meus advogados já estão cuidando desse negócio. Uma boa tarde a nós todos. ( LÍSIAS, Facebook 12/09/2015)

A visibilidade que vem alcançando o autor justifica um comentário: toda repercussão que ocorre em torno da escrita de Ricardo Lísias recai sobre ele e sua criação, evidenciando-os ainda mais. O sensacionalismo atribuído à sua obra, por quem o autor mais dirige sua crítica: o jornalismo e sua ética, alavancam ainda mais a literatura performática de Ricardo Lísias.

A importância da *performance* e da exposição do texto de Ricardo Lísias pode ser percebida em entrevista cedida por ele à revista Sul 21 em 23/08/2014:

Minha editora tem uma contagem online e há mais de 1000 textos de mais de um parágrafo falando sobre *Divórcio*. Mesmo a grande imprensa, que fez algumas besteiras, deu espaço ao livro. Eu sabia que teria repercussão, mas não imaginei que seria tanta. Há duas semanas, o livro foi citado num programa de TV, o *Saia Justa*. Os caras têm uma audiência espantosa. A atriz Maria Ribeiro, participante do programa, recomendou o livro. Três minutos depois de ela ter falado, eu já estava recebendo mensagens no celular. No sábado daquela semana, já não havia nenhum exemplar em São Paulo. Fui às livrarias e perguntei sobre *Divórcio*. A resposta era de que tinham falado dele na TV e que tinham vendido tudo. O alcance desses caras é espantoso<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Entrevista à revista Sul 21 em 23/08/2014. Disponível em <https://www.sul21.com.br/areazero/2014/08/ricardo-lisias-ha-dificuldade-de-aceitacao-no-brasil-do-aspecto-ideologico-da-arte-2/#.XeRXZyyBj5s.facebook>. Acesso em 21/03/2020.

Também é fato que o ponto de partida do autor é pessoal e traumático. As coincidências retratadas na obra dão a impressão de que o texto literário está retratando a vida. Ao defender que tudo não passa de ficção, o leitor poderá entender como uma forma de proteção do autor nas prerrogativas que a liberdade de expressão intelectual lhe oferece. Ainda porque, segundo o próprio autor, o leitor tem participação ativa, pois cabe a ele a escolha do que é fato ou não. Essa ambiguidade pode sim, remeter à sua ex-mulher a culpa pelo sofrimento de Lísias, escritor, narrador e personagem. Independentemente de se tratar de ficção ou não.

Na literatura de *Divórcio*, o leitor participa ativamente, seguindo por caminhos por ele selecionados nas linhas do texto, escolhendo pontos que remetem a outras leituras ou referências das mídias. Ou seja, o leitor constrói no texto tramas concomitantes que atendam a seu interesse. Na atualidade, com a existência das redes sociais e a curiosidade em certificar sobre a existência desta ou daquela personagem, o leitor é levado a consultar nas fontes midiáticas e, assim, escolher o que seria real ou ficcional.

O texto de Lísias é uma obra ficcional que apresenta personagens homônimas às existentes na vida real. Isso pode ser visto como estratégia para evitar questões éticas e jurídicas, uma vez que o texto, de alguma maneira, também exporá a figura da ex-mulher, considerando que o personagem protagonista é homônimo e performático.

Segundo Lísias, a matéria prima para a produção da ficção “é totalmente real”<sup>8</sup>. Sendo assim, não seria possível admitir que *Divórcio* tenha muito mais de realidade do que se pretende esconder? Não estaria o escritor Ricardo Lísias encenando um fingimento ou uma simulação?

---

<sup>8</sup> Em resposta a pergunta de Pedro Bial sobre a matéria prima usada por ele na ficção de Diário da Cadeia no qual Lísias e seu editor Carlos Andreazza revelam que estudaram a fundo o texto gramatical do ex deputado Eduardo Cunha para criar o personagem homônimo.

Como já mencionado, a controvérsia da ficcionalização da realidade é polêmica desde a criação do termo autoficção em 1977 por Doubrovsky, pois, normalmente, o ponto de partida dos escritores é a vida real. O próprio termo *autofiction* é uma “invenção” para definir *Fils*, do próprio autor. A autoficção de Doubrovsky em *Livre brisé* custou a vida de sua esposa, ela se suicidou após ouvir dele mesmo a narrativa sobre seu alcoolismo. A culpa pela liberdade de expressão resultou em uma depressão profunda no autor, segundo suas próprias palavras (Hidalgo, 2013).

Frequentemente o termo autoficção é acusado de ser uma proteção narcísica para a vingança, principalmente em casos de separação. Em publicação da revista *Época* em 16/08/2013, Luciana Hidalgo essa temática:

Camille Laurens, por exemplo, ao publicar *L'Amour*, roman em 2003, foi processada pelo ex-marido Yves Mézières. Ela não só expôs minúcias da separação do casal como usou o nome verdadeiro do ex-companheiro na obra. O veredicto no tribunal a livrou da pena, ao descartar a utilização do nome como delito. No entendimento do juiz, a palavra ficção acrescentada ao caráter autobiográfico da narrativa bastou para esclarecer que a autora conjugava dados reais e ficcionais (HIDALGO, 2013).

Em *Divórcio*, o autor/personagem diz não haver nada de ficção: “[...] o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance” (LÍSIAS, 2013, p.172), motivo pelo qual se esquivava de personificar a “ex-mulher e outros envolvidos” (FEADRICH, 2013, p. 134). Porém, a identidade onomástica criada por Lísias que já viera também de *O céu dos suicidas*<sup>9</sup> e

---

<sup>9</sup> O céu dos suicidas é apresenta a identidade onomástica o trauma, o tom carregado, o compartilhamento que envolve dor/ culpa/ raiva, aproximam os textos autoficcionais do autor. Em *O céu dos suicidas*, a vivencia real da perda do amigo André, que se enforcou, põe o autor em luto A autoficção é um desabafo por se sentir inconformado com a perda faz da escrita um meio de disseminar o seu sofrimento, sua culpa por não perceber e a relutância em aceitar verdades estabelecidas onde se encontra o subjetivismo das religiões e psiquiatria.

outras publicações divulgadas na mídia, inclusive de seu divórcio induzem o leitor a remeter a Ana Paula. Ao tratar a personagem por [X], acaba sugerindo o contrário ao leitor. Se a obra é ficcional por que Lísias diz xerocar para comprovar que não há nada de ficcional? Essa incoerência proposital ou não, encontra respaldo, muitas vezes, das mídias e do falso mentiroso.

De acordo com Hidalgo (2013):

O ajuste de problemas domésticos na literatura pode render ótimos livros, desde que apresentem qualidade literária suficiente para diluir o tom lavagem-de-roupa-suja. Num mundo cada vez mais rendido à rasa cultura da celebridade e à figura do escritor midiático, a autoficção tem tudo para ser o grande gênero literário do século. (HIDALGO, 2013)

A literatura brasileira contemporânea oferece uma nova geração de autores que metamorfoseiam o eu em personagens de si, em um contexto que transita entre o romanesco, sem ser romance, e autobiografia, sem ser autobiográfico. Essa geração autoficcional brasileira manipula o falso, a invenção com o verdadeiro e o real. *Divórcio* é um exemplo especulativo desse jogo. Lísias cria uma narrativa orquestrada pelo intertexto e paratexto que ousa e afronta. Segundo o autor, quem tem o direito de especular é o leitor, afinal ele é livre. Em resposta dada a Luciano Trigo à indagação “a exposição de episódios da vida pessoal que envolve também outras pessoas não cria uma questão ética? Como você lida com ela?”. Lísias (2013) declara:

[...] cada leitor é livre para fazer a própria leitura. A literatura – e de novo a arte de maneira mais ampla – não é capaz de reproduzir a “realidade”. Assim, nenhum romance “expõe” a vida de seu autor ou de qualquer outra pessoa, mas sim cria personagens e situações ficcionais. (LÍSIAS, 2013)

A maior ameaça para quem produz autoficção está nas questões que envolvem a moral, a ética e a jurídica. Pode-se dizer que Doubrovsky não

carrega culpa pela morte da esposa ou que a ex-mulher de Lísias se sente confortável perante aos amigos próximos e à mídia em geral?

Ao observar o silêncio nos depoimentos do autor dados à mídia sobre o teor de *Divórcio* em relação às interpretações que vinham sendo feitas pelos leitores, é possível questionar o fato de o autor estar fazendo da *performance* e do sensacionalismo uma forma de autopromoção de si e da obra e ao mesmo tempo, bem como, uma vingança contra sua ex-mulher.

Confesso que, logo que li o diário, tive o enorme impulso de mostrar para todo mundo quem de fato é minha ex-mulher. Vejam que moça mais legal. No entanto, logo depois eu me vi morto. Toda a minha energia então ficou voltada para me resgatar do que parecia ser a antessala de um necrotério. 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).

Não se pode entender que *Divórcio* seja apenas uma obra midiática, pois, por mais agressiva que se apresente, dada a atuação performática do narrador personagem, o leitor se vê atraído pelas linhas do texto, para amá-lo ou odiá-lo. Isso é parte da literatura.

Cabe a ele, leitor, acreditar ou não na veracidade das palavras escritas pelo Lísias autor de *Divórcio*, mas os elementos oferecidos a ele não lhe deixam muitas opções.

## 2.1 RICARDO LÍSIAS AUTOR

“Na verdade, não é que é verdade ou não é verdade, entende? É tudo verdade, mas é tudo não verdade também, é tudo uma criação, não acho que esses conceitos caibam, me parece”. (RICARDO LÍSIAS, 2015)

Ricardo Lísias Aidar Fermينو, nasceu em São Paulo em 07 de julho de 1975. Graduado em Letras, é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e Pós doutor pela Universidade Federal de São Paulo (USP). Estreou na literatura em 1999, com a publicação de *Cobertor de estrelas*, ainda

quando cursava o graduação em letras. Em 2008, foi finalista ao Prêmio Jabuti com a obra *Anna O. e outras novelas* (que incluía uma reedição dos textos *Capuz* e *Dos nervos*, publicados anteriormente em tiragem reduzida). Em 2010 foi finalista no Prêmio São Paulo de Literatura com O livro dos mandarins. Seu conto Tólia foi selecionado para a edição da revista inglesa Granta: Os melhores jovens escritores brasileiros. Em 2001, publicou *Capuz*; em 2004, *Dos nervos* (Hedra); 2005, *Duas praças* (Globo); 2007, *Anna O. e outras novelas* (Globo); 2009, *O livro dos mandarins* (Alfaguara); 2012, *O céu dos suicidas* (Alfaguara); 2013, *Divórcio* (Alfaguara); 2015, *Concentração e outros contos* (Alfaguara); 2016, *Inquérito policial: família Tobias*; 2016, *A vista particular* (Alfaguara); 2017, *Diário Da Cadeia* (Record) e em 2018, *Diário da catástrofe brasileira: I - transição* (Publicação independente).

Lísias chama seu processo de desenvolvimento de “uma criação provocada”. Sua escrita transita por caminhos que põem o leitor em dúvida se está lendo uma obra literária ou se está acompanhando um relato da realidade, mas afinal, segundo o autor essa é uma escolha do leitor. Lísias produz autoficção, ainda que a renegue ou argumente desconhecê-la, principalmente a autoficção francesa, conforme depoimentos dados por ele em algumas entrevistas. O autor pertence àquele grupo contemporâneo de artistas performáticos e que usam muito bem as mídias na divulgação e apresentação de sua produção artística. Percebe-se na literatura de Ricardo Lísias um direcionamento a temas relacionados à realidade no intuito de propor novas percepções da arte literária enquanto representante do mundo real. O fato, a ficção, a verdade são elementos da mistura de gêneros ficcional e autobiográfico mesclados por Lísias, que atrelados à performatização e exposição da figura do autor/narrador/personagem vem “bagunçando” parte da crítica literária. *Divórcio* foi o ápice da construção híbrida de Ricardo Lísias que motivou este pesquisador a embarcar nesse mundo “autobioficcional” (Alberca, 2007), performático e narcisista de Ricardo Lísias. Assim, em que pese o

objeto principal desse estudo estar no livro *Divórcio*, serão necessárias observações pontuais sobre outros trabalhos do autor.

## 2.2 RICARDO LÍSIAS NARRADOR E AUTOR PERFORMÁTICOS

“O desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais” (LACAN)

O jogo ficcional oferecido ao leitor provoca-o ao ponto deste se colocar na posição de ouvinte curioso em saber o que tem dentro daquele diário, atraído pela agressividade e desabafo do narrador Ricardo Lísiás que tem o mesmo nome do autor e, não bastasse essa coincidência, ambos são escritores e têm um casamento fracassado.

Em tom agressivo, nem um pouco confessional, pois revela a quem quiser ouvir, em ritmo acelerado e frases curtas, O narrador de *Divórcio* revela o início de seu trauma:

Li uma frase e minhas pernas perderam a força. Sentei no lado dela da cama e por um instante lutei contra mim mesmo para tomar a decisão mais difícil da minha vida. Resolvi por fim ler o diário da primeira à última linha de uma só vez. (LÍSIAS, 2013, P. 25).

A atuação performática do narrador de *Divórcio* é uma característica da literatura contemporânea, onde a própria construção narrativa é encenada: “não me interessa, mas posso reproduzir aqui uma lista de características que fiz para o narrador de *Divórcio*” (LÍSIAS, 2013 p.218). Esse processo performático aponta para “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” (RAVETTI, 2009, p.73).

O rompimento com os padrões convencionais relativizam a “subjetividade e a singularidade, diretamente relacionadas ao surgimento da modernidade e das conseqüentes noções de autoria (MALUF, 2016, p. 47) ”.

Os narradores contemporâneos são construídos para que exerçam a *performance* como parte do projeto literário.

Vejo mais um uso retórico mais explícito cuja especificidade e diferença com os tradicionais alimentam alguns projetos literários sistemáticos, sendo como é um dos procedimentos mais interessantes da literatura contemporânea, aquele que desvenda 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 (RAVETTI, 2009, p. 74).

A autora entende que a construção do narrador performático remete a subordinação da obra frente ao seu criador e que este “se utiliza da obra de arte como meio ou tentativa de representação de sua vida, em sentido amplo, ainda que ciente da impossibilidade de realização integral desse propósito.” (RAVETTI, 2009, p. 75).

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.  
[...] 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. 98-103).

A escrita de Ricardo Lísias em *Divórcio* é fragmentada e foge do tradicionalismo narrativo. Seu narrador é fruto de uma dualidade personagem/autor, cujo narrador funciona como um espelho da consciência

que acessa as lembranças tanto do personagem, quanto do autor. “É um narrador que se mostra como um hóspede alterizado de si mesmo”. (MALUF, 2016, p.48).

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\*

[...] Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance. As pessoas se afundam mesmo nessa merda toda [grifos meu] (LÍSIAS, 2013, p. 13- 103).

O narrador ora afirma, ora nega ser ficção e as repetidas vezes que isso ocorre dão causa a uma “sensação de uma narrativa caótica que pode ser identificada com a desordem interna do narrador-personagem” (SILVA. GUIDIO, 2015, p.1-10).

Para além da explicitação das suas intenções políticas que ocorrem na 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 se estabelece entre autor e narrador (MALUF, 2016, p. 48).

*Divórcio* ainda apresenta várias outras narrativas paralelas que surgem do narrador e que comprovam sua atuação performática.

A relação existente entre autor/narrador e personagem em *Divórcio* oferece ao leitor planos narrativos vinculados ao Lísias narrador e autor, ambos representados na performance do narrador. Isso não vincula necessariamente o autor Ricardo Lísias, pois aqueles existem no “plano da linguagem” (Maluf, 2016). Enquanto seu autor realiza sua *performance* fora do livro, mas que remete a ele.

Quilômetro um:

um corpo em carne viva

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.

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.8).

Emocionado, o narrador começa sua odisseia, mostrando ao leitor o que sobrou dele após a traição. Ele sai do corpo para observar a si mesmo, parecendo não estar vivo, nem morto. “*Divórcio* é um romance sobre o trauma” (LÍSIAS, 2013, p.130). Uma união que durou apenas cento e vinte dias, até a “revelação” do diário de X. O trauma vivido só pode ser reconstruído através da linguagem. E essa reconstrução as manifestações do narrador sobre a impossibilidade de narrar sua vida fragmentada em meio ao caos em que se encontra. As palavras dele “tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro” denotam como ele se encontra emocionalmente.

O narrador/personagem coopta o leitor ao mostrar sua fragilidade, mas à medida que vai se recuperando, vai perdendo o protagonismo para o narrador/autor que desenvolve concomitantemente a revelação do conteúdo do diário da ex-mulher, o fim do livro e a chegada da corrida de São Silvestre. As adjetivações pejorativas dadas a sua ex-mulher em relação ao seu comportamento, também atuam na atração do leitor, porém, essas diferenças se dissipam com o avanço da leitura. Conforme vai se recuperando, a figura do narrador autor assume a narrativa de forma mais serena, mas não conciliadora.

Apesar de criar um símbolo para se referir a ex-esposa, no intuito de não prejudicá-la, esse procedimento não logra resultado, pois a identidade onomástica usada pelo autor é automaticamente remetida também à sua ex-mulher e o fato de ser envolvida com a mídia, potencializa o “tom de fofoca” e a expõe dentro do círculo onde ela vive e trabalha. A mesma confusão que o leitor tem em relação ao nome do narrador/autor/personagem é remetida à

personagem [X] e à ex-mulher do autor. A imagem e sua privacidade ficam à mercê de qualquer interpretação de leitores ou seguidores, uma vez que o texto de Lísias também circula pelas redes sociais.

Cabe ressaltar que o autor teve um casamento de curta duração com uma jornalista. Nesse sentido, *Divórcio* é uma obra onde o narrador Ricardo Lísias sofre uma traição conjugal e recupera a história do Ricardo escritor e que, de alguma forma, resgata a história do autor na vida real. É justamente essa aparente confusão proposital que o autor usa para dizer de que não se trata de ficção e que também, não é realidade. O Ricardo Lísias de *Divórcio* é um personagem construído com as mesmas características do seu autor e que existe no tempo e no espaço do livro a partir da linguagem. O mesmo resultado ocorre quanto aos elementos do arquivo pessoal do seu real, pessoas e espaços.

MALUF (2016, p. 50) indaga se esses indícios são suficientes para afastar esse narrador da ficção: “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 para consolidar sua própria imagem de personagem/autor?”

Ricardo Lísias pertence a uma geração de autores contemporâneos que rompem com o tradicionalismo da figura do narrador e reconstrói a própria imagem do autor e, porque não, da literatura contemporânea, onde a atuação performática dá novo significado à função do autor, pois, segundo seu narrador, “A literatura serve-me em grande parte para isso: adoro ficar remexendo a linguagem, medindo todas as possibilidades e tentando entender até onde posso ir” (LÍSIAS, 2013, p.25).

### 2.3 DIVÓRCIO

A obra *Divórcio* parte de uma decisão a qual Lísias relata “Li uma frase e minhas pernas perderam a força. Sentei no lado dela da cama e por um

instante lutei contra mim mesmo para tomar a decisão mais difícil da minha vida. Resolvi por fim ler o diário da primeira à última linha de uma vez só”. (LÍSIAS, 2013, P. 18)

No diário, a [X] revela não só as traições, como também faz revelação sobre si, o marido e o casamento, deixando claro que não o amava: “Apesar de andar muito, o Ricardo é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente [...] Só que apaixonada eu não estou”. (LÍSIAS, 2013, p. 10-11).

As revelações dela, encontradas no diário causam no narrador Ricardo Lísias um sofrimento físico e moral extremo, metaforizado pelo “ficar sem pele”.

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. 8).

Lísias busca amparo na corrida de São Silvestre para “recuperar a pele” e na escrita: “Recorri à literatura porque não tenho mais nada” (LÍSIAS, 2013, p. 226). [...] “Só vou recobrar minha pele e me sentir de novo emocionalmente estável se escrever sobre o que aconteceu” (LÍSIAS, 2013, p. 189). A recuperação da pele dar-se-á pelo fim da melancolia provocada pelo fim do matrimônio, a recuperação física pela corrida e a vingança, através da literatura. “*Divórcio*” é uma obra revestida de mágoas. “Fiz uma cópia do seu diário e não quero mais te ver. Aceito o divórcio amigável, mas exijo que você devolva o dinheiro que gastei no casamento. Ela respondeu na hora: Ricardo, você descobriu minha sombra”. (LÍSIAS, 2013, p. 88).

Em uma narrativa agressiva em que o leitor não é poupado de nenhum detalhe e fica a par da intimidade da, até então, esposa do narrador.

A narrativa é acelerada e prende a atenção do leitor que tente ao compadecimento do leitor, pelo tom apelativo que o sentimento de dor remete:

mais pela dor que pelo fato que deu causa a ela. O fluxo de pensamento caótico e não linear apresentados na narrativa corrobora para a percepção de um sujeito que está agonizando enquanto vive seu inferno pessoal. Em meio a essa angústia e solidão, Ricardo faz da narrativa seu confessionário e o seu ponto de equilíbrio. A carência e a solidão têm presença constante na escrita de Ricardo Lísias. Em *O céu de suicidas*, a carência e a falta de visibilidade justificam o suicídio; em *Divórcio*, esse desejo pela visibilidade reaparece: “De novo chorei de uma maneira praticamente incontrolável por quase uma hora em um lugar muito movimentado de uma das maiores cidades do mundo e ninguém ofereceu ajuda” (LÍSIAS, 2013, p.75)

O narrador busca seu reequilíbrio através da escrita: “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). Lísias autor recorre então a literatura e sente-se apoiado por leitores, os quais viram o manuscrito e deram retorno: “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”. (LÍSIAS, 2013, p. 172)

Ao resolver publicar alguns textos, ordenando a minha dor, procurando dar forma literária ao caos que não me deixava dormir e apostando que a literatura, com o auxílio da corrida, iria refazer a pele que o diário da minha ex-mulher levou, a situação mudou e os fofoqueiros passaram a achar um absurdo que tudo que me contaram fosse registrado. Um deles disse que eu estava indo longe demais. Para que ser tão radical? (LÍSIAS, 2013, p. 182)

O equilíbrio do narrador é retomado na medida em que se desenvolve a corrida e a narrativa vai retomando sobriedade. O narrador ainda cobra pelo seu direito de se recuperar do trauma através da escrita:

A falência da ética, inteiramente soterrada pelo interesse financeiro, causa ditaduras tão violentas quanto as antigas. Como elas aparecem acompanhadas por uma variação estranha da palavra liberdade, ficam mais difíceis de ser identificadas. Vou dar um exemplo: e a minha liberdade, depois de ter testemunhado e vivido

tudo isso sobre o meu corpo nu, de escrever um livro e ser o mais claro e direto possível? (LÍSIAS, 2013, p. 184)

Lísias narrador/autor/personagem procura se recuperar do trauma, reconstruindo a memória e usando a literatura.

### 2.3.1 De caso pensado?

O escritor Ricardo Lísias tem se manifestado sobre sua autoficção em entrevistas. O autor revela que acha equivocada o debate sobre autoficção. Acredita ser impossível que o texto ficcional traga “experiências pessoais do autor”. Lísias acredita que no momento que ocorre a experiência pessoal, ela já se perde, sendo impossível haver verdade na ficção. Em entrevista a pesquisadora Anna Faedrich Martins, sobre a tendência atual da ficção em apresentar experiências pessoais do autor, Lísias aponta que:

O que parece ocorrer é que com as novas mídias a figura do autor passou a aparecer mais e então a leitura dos textos dos autores começa a ser calcada nessa representação de sua vida pelas diferentes mídias. Ainda que o resultado sociológico possa ser interessante, uma leitura do tipo “há experiência pessoal aqui” é redutora do ponto de vista artístico. Estou tentando escrever, na minha ficção, textos que induzam as pessoas a verem como elas podem se enganar quando vão atrás da “realidade” (FAEDRICH, 2014).

A temática da separação já apareceu antes do livro em três contos do autor que de alguma forma, remetem-se ao livro *Divórcio: “Meus três Marcelos”, “Divórcio” e “Sobre a arte e o amor”*. O primeiro conto é divulgado e compartilhado nas redes sociais após o próprio autor revelar, também na mídia, sua separação; *Os três Marcelos* faz referência aos colegas de Lísias – Moreschi, Ferroni e Mirisola (AZEVEDO, 2013, p. 103). Em 2011, Lísias publica na revista Piauí o conto homônimo ao livro, “sem homonímia ou a menção a qualquer diário [...] é muito mais sutil em relação à dicção escancaradamente autobiográfica” (AZEVEDO, 2013, p. 104). O terceiro conto do autor, “*Sobre a*

*arte e o amor*”, traz um narrador Lísias que assina um texto “como resposta à notificação extrajudicial enviada pelo advogado de Ana Paula Souza, ex-mulher do autor”.

FAEDRICH, (2014, p. 137) questiona: “Até que ponto a autoficção, em contraposição à autobiografia, dá liberdade plena ao seu autor, livrando-o do compromisso com a verdade e a vida narrada dos outros?”.

O comportamento do autor e a forma com que sua produção literária é conduzida e divulgada possibilita um entendimento de premeditação em suas ações. Os recortes da mesma peça são lançados na internet e o resultado induz o leitor a aproximar os envolvidos em um único ato.

Afirmando que tudo se trata de ficção, Lísias se protege na liberdade de expressão intelectual, de qualquer responsabilidade que a esfera cível possa lhe atribuir, negando o que confirmara no curso do livro. A afirmação de que “é tudo invenção” faz de Lísias um  *fingidor*<sup>10</sup> ou *falso mentiroso*<sup>11</sup>. De qualquer forma, a relação onomástica estabelecida com o uso no mesmo nome, mantém os olhares diretamente no criador de *Divórcio*.

### 3. FREUD E O NARCISISMO

Narciso, na mitologia grega, era um jovem de beleza ímpar, arrogante e orgulhoso que se apaixonou pela própria imagem. Narciso tem sua vida interrompida ao descumprir uma “visão” do oráculo. Narciso sofre o processo de identificação do eu, cuja força geradora reside na castração do poder sobre a palavra. Impedido de exercer domínio sobre o que o identificava, a liberdade de si, Narciso personifica a ausência. A forma como Narciso vê a si mesmo, condena-o a morte.

O termo narcisismo foi tomado por Freud da mitologia grega e tem

---

<sup>10</sup> Autopsicografia. Poema de Fernando Pessoa que afirma que o poeta é um fingidor que até finge sentir dor.

<sup>11</sup> Título do romance de Silviano Santiago, no qual o autor joga com a ideia de ficção/realidade; verdade/mentira; etc.

relação com Narciso e sua imagem espelhada pela água. O narcisismo é uma noção problemática. Freud definiu esse termo para caracterizar uma conduta do indivíduo que tem em seu corpo seu objeto de desejo. “O sujeito começa a tomar a si mesmo, ao seu próprio corpo, como objeto de amor” (LAPLANCHE E PONTALIS, 2016, p. 287).

O estudo relacionado ao amor próprio vem à tona em *A cultura do narcisismo*, com Lasch (1983). Porém, esse estudo é baseado em uma interpretação errônea do termo narcisismo conceituado por Freud, que se procura por alinhá-lo às características de egoísmo, (Costa, 1988). Lasch aborda o estímulo ao narcisismo pautado em questões culturais e vinculado ao individual sobre o coletivo, ao auto investimento, ao amor em si mesmo. Se nos estudos de Lasch, o amor próprio se faz enquanto defesa do eu frente aos riscos oferecidos pela sociedade capitalista, em Freud, é a capacidade de amar que faz a felicidade e esta mostra o amor próprio justamente naquele que é capaz de amar ao outro.

Birman (2017) entende o narcisismo como uma característica da sociedade contemporânea em seus “mal-estares”. A maneira de sofrer na contemporaneidade identifica-se como manifestações narcisistas,

É na relação consigo e com o outro que essas derivações de sofrimento se colocam a partir da noção de que atualmente há um estímulo ao narcisismo por meio do incentivo a soluções individualistas e ao culto a própria imagem que utiliza o outro para sua realização, mas que revela um sujeito desprovido de investimento que também sofre por não saber dosar seu autoamor (SANTOS, 2018, p. 18).

A compreensão de que o narcisismo apresenta esses dois lados é necessária para as relações sociais que partem do amor por si e pelo outro como ligações indispensáveis para uma vida feliz.

O narcisismo presente na literatura contemporânea não encontra respaldo no discurso freudiano, mas narcisismo negativo, como abordado em Green (1988). “A economia do narcisismo se deslocou do narcisismo positivo

para o negativo”. Silva (2019) aponta exatamente para essa “nova modalidade do narcisismo que se registra atualmente no campo clínico, nos estados-limite, e que se inscreve igualmente no espaço social como forma de subjetivação privilegiada para descrever o sujeito na pós-modernidade” (BIRMAN, 2016, P. 38).

Green descreve os mecanismos de defesa e como opera o “trabalho do negativo”. Sua proposta foi a “expansão do sentido desse trabalho para a esfera das pulsões primárias, especialmente a pulsão de morte, discutida em termos da função desobjetalizante e do narcisismo negativo” (CARVALHO & VIANA, 2012, p. 40).

No entendimento das pesquisadoras, Green (1988) aumentou as relações entre as pulsões, a ligação e o desligamento. A ideia contida nesse estudo era:

Compreender a meta essencial da pulsão de vida como sendo a de garantir uma função objetalizante, isto é, criar relação com o objeto, interno e externo, assim como transformar estruturas em objeto (garantindo) a simbolização. Em contrapartida, a meta da pulsão de morte é realizar uma função desobjetalizante. No desligamento que ela empreende são atacadas as relações com o objeto e também o próprio investimento (GARCIA, 2009, PP. 106–107).

O desligamento que ataca o investimento é uma teoria elaborada por Green que aborda as funções objetalizante e desobjetalizante. Estas pendem de um lado para outro até alcançar “uma última etapa cujos prolongamentos se perdem no infinito e desinvestem o próprio Ego” (GREEN, 2008, p. 271), o narcisismo negativo, portanto a não satisfação do objeto de desejo.

O sujeito contemporâneo, o qual comumente é rotulado como narcísico, na verdade, precisa ser “recarregado” narcisicamente, ao deparar-se como vazio da não satisfação. Esse sujeito precisa do olhar e do cuidado do outro em si. Birman (2016) credita a isso o fato do grande número de patologias depressivas no mundo contemporâneo, comprovando a redução da força do

eu, esvaziado por Narciso. *Em Narciso no espelho do século XXI: Diálogos entre a Psicanálise, as Ciências Sociais e a Comunicação*, a entrevistada, Doutora em psicanálise Tereza Pinheiro expõe sobre o narcisismo:

Ele é um dependente do olhar do outro, do que o outro vai achar, do aplauso. Porque se [o outro] não bater palma, ele é uma porcaria. Se ele não tiver aquilo, ele não é nada. Se você der um peteleco em um narcisista, ele cai. Ele é de uma fragilidade absurda. ... Ele não tem mundo interno. Não tem como ele mesmo providenciar o cuidado de si, no sentido do prazer, da companhia para si mesmo, ou do próprio uso da solidão como uma coisa criativa e fundamental para a constituição. A solidão é só um deserto, é só a ausência do outro, é só um abandono. Isso é de um sofrimento enorme. (PINHEIRO, 2015).

A explicação dada por Pinheiro auxilia na compreensão do entendimento de que o sujeito contemporâneo pode ser considerado narcisista no momento que busca atrair o outro. Nesse sentido, o narcisista é aquele que não é capaz de concluir o narcisismo. Segundo a autora, esse “sujeito é o ser do espetáculo, o ser da *performance* e esse sujeito não é permeado pela ideia de bem comum e solidariedade, mas de competição” (Pinheiro 2015). No entendimento da psicanalista o sujeito contemporâneo vê o outro como atrapalho, porém depende do outro para viver. Nesse sentido, esse sujeito se transforma em ser de sociedade a partir do olhar do outro.

O Narciso da contemporaneidade é uma doença de personalidade caracterizada pelas transformações sociais, Brum (2004). A autora entende que isso funciona de forma psíquica e está atrelada ao vazio, também chamada de angústia ou melancolia e que se faz característica da subjetividade contemporânea e muito bem retratada em *Divórcio*.

### 3.1 O MITO DE NARCISO NA AUTOFICÇÃO CONTEMPORÂNEA

O grande impulso do retorno do eu na contemporaneidade, onde o protagonismo está centrado no eu que escreve e reflete sobre si, mostra estreita relação com as narrativas míticas, principalmente ao mito Narciso e Sísifo. Ainda que sua etimologia possa indicar diferentes significados no tempo e no espaço para o termo Narciso, o que interessa para esta pesquisa é sua interpretação voltada para a moral como o emblema da vaidade, do egocentrismo, do amor e da satisfação de si mesmo, vem de uma simbolização inferior da flor de narciso, que lembra a parte terminal de Narciso, nas águas onde ele se mira com complacência (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 658-659).

O mito de Narciso desdobra-se na literatura tanto na construção das personagens, narcisistas e solitárias, como, também, no próprio teor do romance, que é o nosso interesse de pesquisa, em que o sujeito enfrenta o drama do individualismo, toma consciência de si mesmo, e a narrativa passa a dar um enfoque maior para o drama interno dessa personagem do que para as suas ações propriamente ditas (MARTINS, 2014, p.94).

O narcisismo marca um todo simbólico que gira ao redor do autocontemplativo homem moderno que busca por si e pela aceitação do outro. Gaston Bachelard revela que a psicanálise “marca com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila” (BACHELARD, 1942, p. 23). Ainda segundo o filósofo, o homem “é a soma de suas impressões singulares” (BACHELARD, 1942, p. 8). Nessas águas, o indivíduo cai em devaneio:

Narciso vai, pois, à fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é *naturalmente* duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz.

Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele, tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade. [...] Efetivamente, o narcisismo nem sempre é neurotizante. Desempenha também um papel positivo na obra estética e, por transposições rápidas, na obra literária (BACHELARD, 1942, p. 25).

O narcisismo como vertente do sofrimento humano que deseja agradar ao outro, ser admirado e amado pelo outro na mesma medida que se ama e idolatra é observado por André Gide, em *Tratado*:

Uns tantos mitos, no entanto, seriam suficientes. Depois, quisemos explicar: orgulho do sacerdote que pretende revelar os mistérios para se fazer amar ou atrair muita simpatia, ou esse amor apostólico que nos faz erguer o véu dos mais secretos tesouros do templo, e que profanamos ao revelar. A razão é que sofremos com nossa admiração solitária e que gostaríamos que outras pessoas amassem apaixonadamente (GIDE, 1984, p. 24).

As observações de Gide remetem a uma aproximação possível do mito de Narciso com boa parte da literatura produzida na contemporaneidade, onde:

[...] o mito tende a desdobrar-se tanto na construção das personagens, narcisistas e solitárias, que fazem referência direta à personagem mitológica, quanto no teor da obra literária, por vezes classificada como literatura de introspecção, literatura íntima, escrita do eu, escrita de si, literatura confessional, autoficção, entre outras classificações (MARTINS, 2014, p. 100).

A relação do mito de Narciso com o texto literário contemporâneo se divide em outros desdobramentos como os relacionamos com o impulso autoficcional, característico de uma sociedade narcisista ou “*reality show*”, com

tendências exibicionistas, à busca de reconhecimento, de autopromoção, da satisfação do ego, da obsessão com a imagem de si e da vaidade exacerbada.

Outro desdobramento do mito ocorre com a literatura introspectiva onde a busca pelo sujeito por autocompreensão e reflexão é feita através das narrativas de si. É uma “forma de abafar os pavores míticos que nos acompanham, tais como a morte, a solidão, a insegurança, o sofrimento, entre outros” (MARTINS, 2012, P.103). Esse impulso é uma incessante procura pela identidade e pelo outro; pelo sentido da vida e pelo entendimento de si e do mundo em que se vive, onde muitas coisas não conseguem ser explicadas.

### 3.2 CULTURA DO NARCISISMO

A sociedade contemporânea está vivendo uma cultura narcísica voltada para a imagem e para o imaginário. Isto se destaca como uma estruturação e funcionamento social a partir da inserção da tecnologia científica, multiplicando referenciais e cobrando um novo posicionamento do sujeito (Santos, 2008). Os novos traços antropológicos apontam para a invasão da sociedade pelo ego, na disseminação da personalidade narcisista, a banalidade e a futilidade do pseudoconhecimento de si, o medo de envelhecer, entre outras coisas (Lasch,1970). Proximamente ao hedonismo, para Lasch, viver o momento é a nova ordem desse período, constituindo o que ele denominou de narcisismo coletivo (LASCH, 1983, p.25-26). Um sujeito social que tem como principal objetivo a busca do prazer e, este, está na imagem refletida na mídia.

As incertezas do porvir e a falta de esperança constroem um sujeito dedicado ao individualismo, produzindo uma nova concepção de função social ao narcisismo (LASCH,1983, p.27).

As transformações produziram modificações tanto no psíquico, quanto no social, trazendo na esteira, outras formas de subjetivação e patologias

(LANGARO e BENETTI, 2014).

A nova ordem diz respeito às realizações individuais. No entendimento de Lasch (1983), “o sujeito narcisista depende dos outros para sua admiração e validação da sua autoestima, mas depara-se com relações pessoais instáveis e precárias, instalando-se uma espécie de vazio interior” (LASCH, 1983, p.37-43 citado por SANTOS 2018, P.29).

O sujeito da atualidade é forjado pela imagem e pelo olhar do outro. O narcisismo desse indivíduo moderno produz relações calcadas apenas na superficialidade, já que prevalece a opinião dos outros (externa) sobre a interna (si próprio).

O crescimento e o desenvolvimento pessoais se tornaram tão árduos de ser atingidos que o temor de amadurecer e de ficar velho persegue nossa sociedade; por que a “vida interior” não mais oferece qualquer refúgio para os perigos que nos envolvem (LASCH 1983, p.37).

O conflito narcísico atual, portanto, não é mais como no mito, o amor a si próprio. Na atualidade, esse amor narcísico é visto desde o que o outro pensa. Logo, ocorre a incerteza a que ou quem se deva amar. No entanto, essa dúvida provoca uma retração do eu libidinalmente. Ainda assim, é preciso amar para não sofrer, e a atualidade exige de si a autossuficiência.

Este sujeito é marcado por um autocentramento no eu, todavia de forma superficial. O narcisismo atual faz predominar um tipo de relação na qual o outro é retido enquanto serve para o próprio usufruto do sujeito, sendo dispensado ao menor indício de essa experiência relacional trazer desprazer ou conflito (BIRMAN, 2014 p.23-37 citado por BIRMAN, CUNHA 2017, p. 35).

A solidariedade, base das relações na alteridade, é reduzida (BIRMAN, 2012, p.25). Na cultura do Narciso contemporânea o sujeito é caracterizado pela exposição, pela exibição e pelo autocentramento. As configurações com o

outro se mostram fragmentadas (Birman, 2003). Segundo o entendimento do autor:

O que justamente caracteriza a subjetividade na cultura do narcisismo é a impossibilidade de poder admirar o outro em sua diferença radical, já que não consegue se descentrar de si mesma. Referindo sempre a seu próprio umbigo e sem poder enxergar um palmo além do próprio nariz, o sujeito da cultura do narcisismo encara o outro apenas como um objeto para seu usufruto (BIRMAN, 2003, p. 25).

Birman (2013) acredita que através da cultura do narcisismo se “configurou uma radicalização do paradigma do individualismo moderno”. A cultura do narcisismo faz da imagem a base de formação do corpo.

Tudo isso converge necessariamente para uma problemática maior: a sociedade contemporânea é centrada no espetáculo e na teatralização da existência, pelos quais o corpo captado pela imagem e pelo sujeito submetido à insistente injunção de visibilidade senão inscritos numa encenação permanente (BIRMAN, 2013 p.50).

A cultura narcisista da sociedade contemporânea é marcada pela exaltação desmedida do eu. Nela, não há espaço para os deprimidos, visto que não são capazes de atuarem na sociedade do espetáculo. (BIRMAN, 2003).

A cultura do narcisismo dá margem para uma cultura da estetização do eu que vale pelo que parece ser diante das imagens produzidas para o engrandecimento na cena social. Um dos desdobramentos desse empreendimento põe a exibição como lema da existência humana. É vivendo para a exibição que se possibilita a exaltação do eu. (SANTOS, 2018, p.37)

O desejo narcisista de exibição e holofotes tem na sociedade do espetáculo um poderoso instrumento de captação: a mídia e as tecnologias de informação e comunicação, as TICs. Elas fomentam o desejo incontrolável de

glorificação do sujeito que tem a ilusão do estrelato. Nesse sentido, denota a identidade como uma questão problemática da sociedade contemporânea (LASCH, 1983, pp. 43-47). A *cultura do narcisismo* de Lasch (1983) tem sua estrutura sustentada pela *sociedade do espetáculo*, conforme apregoou Guy Debord (1997), na qual uma sustenta a outra e vice-versa.

Em *A sociedade do espetáculo*, Debord expõe que a sociedade contemporânea vive em função do espetáculo, o qual gera valor. Para o autor, “a manifestação de domínio do mundo capitalista sobre o indivíduo e sua existência demonstram que o parecer se sobrepõe ao ter” (DEBORD, 1997, p. 18): uma sociedade baseada na imagem.

A relação entre os sujeitos na contemporaneidade é conduzida ou mediada pela imagem, nesse mundo do espetáculo. Para ele, a imagem é produto e, concomitantemente, resulta da forma de produção dos dias de hoje. É no espetáculo que o sistema capitalista domina a vida do homem contemporâneo, e ele é refém deste labirinto no qual o espetáculo o coloca. (DEBORD, 1997, p.17). O sistema imposto à sociedade afeta tanto os vínculos interpessoais quanto o sujeito com sua individualidade (DEBORD, 1997, p.18). Isso é resultado do poder dominante do sistema econômico e suas consequências paradoxais, visto que “ao passo que liberta a sociedade, por meio da luta pela sobrevivência, acaba tornando o indivíduo preso em seu próprio progresso e a mercadoria passa a ser uma ilusão que se manifesta sob a forma de espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 23). Ou seja, gera-se um paradoxo, o qual liberta a sociedade pela luta e a aprisiona no próprio resultado dessa luta: o progresso. O progresso oferece mais e mais o que consumir, e o indivíduo fica refém desse processo, já que seu desejo nunca acaba, pois, ao consumir algo, outra coisa nova surge.

O espetáculo transforma a vida dos sujeitos em mercadoria e, com efeito, valorando o parecer e o possuir. O espaço social é regulamentado por este espetáculo e passa a referenciar a estetização do eu (BIRMAN, 2012a, p. 91). Este se faz a moeda única de valoração das relações sociais, e assim

mantém a sociedade sob seu domínio. O indivíduo, fruto dessa sociedade, precisa encontrar mecanismos para participar dela, aceitando e ou se privando do consumo. Nesse caso, uma condenação.

As relações sociais são mediadas pelo consumo, que se transformou em exigência na sociedade do espetáculo. Nesse sentido, para Birman (2003), ocorre na sociedade do espetáculo, a negação do outro e a existência passa a ser definida pelo culto à imagem, que remete a comparações da performance e da cultura do narcisismo. Essa *performance* faz nascer novas necessidades sociais que estão atreladas a visibilidade e a exterioridade excessiva Birman, (2003). Assim, o sujeito contemporâneo é marcado pela exibição e pelo tempo espetacular (DEBORD, 1997, p.103) que cobra deste, *performance* individual.

A cobrança relativa à visibilidade enfraquece a estrutura emocional, que somada à performance, ainda se vê cobrado, pela realização pessoal Lipovetsky, (2004). Para o autor, a sociedade do consumo é o alicerce do individualismo contemporâneo. A individualidade se sobrepõe ao coletivo e o uso da primeira pessoa do discurso se torna a regra que situa o “narcisismo no meio moral”, reforçando a crise existencial do mundo contemporâneo Santos, (2018). Uma crise que se dissemina no meio social na forma do narcisismo que desampara o indivíduo. O homem contemporâneo se vê “recolhido para dentro de si mesmo” (LIPOVETSKY, 1983, p. 121) e carrega consigo um sentimento de incertezas, carência social e desproteção. Não há nada que o encante nesse mundo, Fortes, (2009).

O individualismo tem acarretado em mudanças no processo de privatização da vida, transformando, portanto, o privado em público. “O espaço público tornou-se palco para a promoção do espetáculo que visa dar vazão ao exibicionismo e à necessidade de exteriorização do eu” (FORTES, 2009, p. 1138). A atualidade atribui ao consumo, o ideal de felicidade, o qual reveste o sujeito contemporâneo, mas que na medida em que o solidifica, o fragmenta, fortalecendo o narcisismo voltado para seu prazer individual.

O protagonismo do eu é a evidência de relação de identidade da autoficção com a sociedade contemporânea:

O narcisismo não é apenas uma epidemia entre os indivíduos pós-modernos, mas também entre diversos autores, narradores e personagens que figuram os romances contemporâneos. Essa autocentralidade do sujeito que fala faz com que, muitas vezes, a autoficção esteja a serviço não apenas da literatura ou da arte, mas da publicização daquele que se narra e se ficcionaliza em sua obra. Ricardo Lísias talvez seja o caso mais emblemático desta prática no Brasil. (MUNARI:SILVA, 2015, p.12)

Para as pesquisadoras, muitos autores contemporâneos não se limitam ao texto literário, dando continuidade a sua escrita o tempo todo nas redes sociais, midiaticizando autores como Ricardo Lísias.

### 3.3 A PUBLICIZAÇÃO DO SUJEITO AUTOR IMERSO NO UNIVERSO MIDIÁTICO

Na era das culturas envolvidas nas mídias e tecnologias digitais percebe-se novas maneiras de produção e manejo de conteúdo. “As novas tecnologias da informação e comunicação estão mudando não apenas as formas do entretenimento e do lazer, mas potencialmente todas as esferas da sociedade” (SANTAELLA, 2003, p.23). Essas mudanças diacrônicas vão deixando lacunas, as quais vão sendo respondidas de acordo com a compreensão da atualidade. No entanto, não é tarefa fácil e esse processo tem deixado em silêncio até aqueles que deveriam entender e explicar essas mudanças. A construção da identidade é objeto de muitos estudos, principalmente se confrontada a essa era, já que o exibido nas mídias pode não ser o real, mas sim a imagem consolidada do privado, do que se tem, mas não do que se é. Bauman (1998) apresenta a problema de identidade de homens e mulheres contemporâneos como algo permanentemente não resolvido. “ Eles sofrem, pode-se dizer, de uma crônica falta de recursos com

os quais pudessem construir uma identidade verdadeiramente sólida e duradoura, ancorá-la e suspender-lhe à deriva.” (BAUMAN, 1998, p.38).

O autor ainda faz provocação sobre as incertezas contemporâneas, principalmente com referência a construção de uma sólida identidade que não poderia se constituir, se considerar que na atualidade o que se vive é a “autoeternizante incerteza”.

(...) ao lado do colapso da oposição entre a realidade e sua simulação, entre a verdade e suas representações, vêm o anuviamento e a diluição da diferença entre o normal e o anormal, o esperável e o inesperado, o comum e o bizarro, o domesticado e o selvagem - o familiar e o estranho, "nós" e os estranhos (BAUMAN, 1998, p.37).

Se o sujeito sofre o impacto das mudanças, ao longo do tempo, com a literatura não é diferente, uma vez que ela se relaciona com o pensar do indivíduo. Munari e Silva (2016), sobre este aspecto, discorrem sobre os atuais fenômenos literários, por exemplo, as mitologias (hibridizadas pela convergência midiática), a escrita (virtualizada pela imaterialidade da nuvem), a separação entre autor e leitor (extinta pela coincidência entre papéis) (MUNARI e SILVA, 2016, p.492).

*Divórcio*, de Ricardo Lísias é uma produção que se encaixa perfeitamente na descrição de Munari e Silva, a qual se ampara nas mentalidades. No entanto, o hibridismo fica evidente se pensar em autor, narrador e personagem “que tanto pode vir a ser, quanto se liquefazer” (MUNARI E SILVA, 2016, p. 492).

Essa hipótese faz convergir, assim, a autoficção, como manifestação das “escritas de si” já tomadas como tendência do contemporâneo pelos autores aqui trazidos, e a autopublicização do autor, como formas de afirmação do sujeito que escreve, personagem desse mundo a que o romance, ainda, tenta trazer sentido (MUNARI e SILVA, 2016, p.492).

Munari e Silva (2016) deixam claro que a presença do escritor está ocorrendo de maneira crescente e citam:

Dalcastagnè (2012) acredita que essa é uma tendência da literatura na contemporaneidade, tanto no que diz respeito à esterilidade do exercício puramente narcisístico, quanto na exploração desse fenômeno como estratégia estética e discursiva. Nesse contexto, o autor torna-se o ponto central da narrativa contemporânea, sentindo-se como que impelido a “dizer-se” de alguma maneira, às vezes a partir de uma personagem que o espelha ou na introdução de biografemas embaralhando verossimilhança e realidade. (BARTHES, 1984, 2003, 2005, citado por MUNARI e SILVA, 2016, p. 492)

Os narradores e as personagens da atual escrita literária exigem grande ingerência do leitor para que sejam reconhecidos. Conforme o próprio autor Ricardo Lísias já revelou em entrevistas, a ideia é de se discutir a própria literatura brasileira, fazendo uso da metaficção em movimentos voltados para o eu. Ou como bem apontado por Munari e Silva ocorre o espelhamento entre o autor e seu personagem.

Kingler (2012) classifica a autoficção como controversa que se constituiu concomitantemente, entre os anos setenta e oitenta, ao tempo do “ego-literatura”, movimento artístico assim denominado por Philippe Forest. Para a autora, o gênero surge no meio do paradoxo atual, que envolve os desejos narcisistas e a impossibilidade de estabelecer um conceito de verdade através da escrita contemporânea.

A autoficção aponta para um sujeito que procura por si mesmo que mostra seu inconsciente no texto literário e na escrita, construindo imagens coletivas, revelando neuroses da sociedade contemporânea (FAEDRICH, 2014). A autoficção traz para a narrativa essa mescla de neuroses do autor com as neuroses de seu personagem, além dos fatos relatados serem questionáveis do ponto de vista ficcional ou real.

O individualismo e o hedonismo exacerbado da contemporaneidade são classificados por Lipovetsky (2005) como hipernarcisismo, uma vez que

apontam para o nascimento de um “perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo mesmo, com seu corpo, com os outros, com o mundo e com o tempo, introduzindo, assim, uma nova fase nas relações sociais” (LIPOVETSKY 2005, p. 36 citado por MUNARI e SILVA, 2016, p.493). O *selfie* stick (bastão de autorretrato) é um bom exemplo de instrumento para a realização do eu, pois a partir das fotografias de si mesmo, as quais exigem variadas formas de manifestação que evidenciem esse eu em sua promoção para si e para o outro, ou seu caráter narcisista; dessa maneira fica sempre ressaltado o valor e destaque que se quer dar à exibição de um personagem, nesse caso si próprio, mostrando muitas vezes uma realidade irreal a partir de construções visuais que exibem o que se quer ser e não o que se é realmente.

Dalcastagnè (2012) citado por (MUNARI e SILVA, 2016, p.493), afirma que “a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um autor – dele”. Portanto, o presenteísmo seria uma recriação, já que não se conseguiria narrar o presente com tanta veracidade. A autora usa a palavra embuste para se referir a essa recriação, já que há não a preocupação em relatar um fato em si, mas sim um fato desde um determinado ponto de vista, o qual não estaria livre de opinião, sentimentos, etc. Outra questão importante seria sobre os filtros para tais relatos já que alguns momentos das narrativas ganham importância quando possivelmente não o teriam, demonstrando que mesmo que se quisesse apenas narrar por narrar ou relatar, quem elenca o que tem importância é o narrador que assume a posição de personagem, “de modo que o passado retratado pela história da personagem desemboque, inevitavelmente, no seu presente” (MUNARI e SILVA, 2016, p.493). Lísias, portanto, evoca seu passado ao relatá-lo na autoficção fazendo dele o presente. As autoras lembram Dalcastagnè (2012) para explicar essa relação entre passado e presente na autobiografia, seja ela ficcional ou não:

Temos aí uma sequência de “biografias” que falam do passado sem nunca tirar os olhos do presente. É esse, basicamente, o

tempo dessas narrativas, porque são o tempo dessas personagens, todas entre a juventude e a maturidade – são os velhos que costumam ser representados vivendo no passado, ou as crianças que são revisitadas pelo olhar do futuro. Essa redução dos horizontes temporais, que leva a um ponto em que só existe o presente (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 89 citado por MUNARI e SILVA, 2016, p.493).

Ricardo Lísias, em sua obra, transfere seu passado ao momento presente ao usar seu personagem como o narrador. Por mais que cause dúvida quanto ao relato ser ficcional ou não, o que atrai o leitor é justamente essa dúvida, o que o faz buscar nas mídias se aquilo que se lê aconteceu ou não. É supostamente, caso os relatos lidos tenham realmente acontecido, seriam os sentimentos expressos reais? Ou seria um fingimento para criar empatia ou compaixão?

Em um dos trechos que mais chamam atenção por seu conteúdo arrepiante e assombroso, percebe-se o narrador falando e descrevendo as sensações.

Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido. [...] No sexto dia, com o corpo sem pele queimando apesar do frio, não me senti morto: tive certeza de ter enlouquecido. Eu acabara de escrever um SMS chamando minha ex-mulher de puta quando, na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um de meus contos. Com certeza eu assinaria essa história. [...] Será que tudo não passa de um conto que estou escrevendo? (LÍSIAS, 2013, p. 5- 10).

No entanto, os trechos: “com certeza eu assinaria essa história” e, “será que tudo não passa de um conto que estou escrevendo” deixam claro o ponto de vista do autor em deixar a dúvida quanto ao relato. No entanto, tratando-se de autoficção, ainda que caiba alguma dúvida quanto aos sentimentos expressos pelo narrador/personagem sobre uma possível realidade ou ficção, a resposta sempre será pela ficção. Ainda que se pense a literatura ficcional como representação do homem no mundo, ela é uma invenção, mesmo que inspirado em fatos da realidade.

No entendimento de Munari e Silva,

É nesse contexto presenteísta e evasivo que se desenvolve a figura do Narciso contemporâneo, que também é caracterizado pela abolição do trágico, ocasionando uma forma inédita de apatia e de profunda indiferença em relação ao mundo que nos cerca. Isso explica, em parte, a abundância de informações às quais expostos diariamente e a fugacidade com que os acontecimentos noticiados pela mídia se substituem, impedindo que uma emoção duradoura parasite o indivíduo. (MUNARI e SILVA, 2016, p.494).

Com tantas informações provenientes das mídias oferecidas o tempo todo, é difícil destacar se as emoções são fugazes ou efêmeras, o próprio indivíduo se vê impedido de prolongar ou se permitir ter emoções duradouras. Portanto essa imediatez se vê refletida na autoficção, a necessidade de relatar o sentimentalismo exacerbado seja ele de curta ou longa duração, focalizando o eu, e não dando importância às relações exteriores e ao mundo.

Lipovetsky (2005) citado por Munari e Silva (2016) explica o narcisismo contemporâneo, corroborado pelas mídias, têm um papel substancial quanto a essa crescente valorização do eu, que aparece constantemente em *Divórcio*.

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

O narcisismo nesse sentido se faz pela adoração à publicitação do Eu e da sua intimidade. A grande quantidade de publicações biográficas e autobiográficas nas mídias sociais comprova esse entendimento. Sebastian Charles (2009) entende que na contemporaneidade ocorre uma

mercantilização exacerbada das coisas e, principalmente, dos seres. Para ele, esse consumismo exagerado revela:

Um consumo de bens materiais que absorve e integra partes cada vez maiores da vida social e que conduz a pensar todas as relações sob a forma de relações mercantis e a analisar qualquer relação social sob a forma de uma relação de produção e de consumo (CHARLES, 2009, p. 130).

Em *Divórcio*, as redes sociais se transformam em prateleiras que oferecem o personagem como produto, trazendo o debate do verossímil e do inverossímil, do factual e do ficcional. Ao se deparar com as mídias, o leitor fica mais confuso ainda, pois não sabe ou vê dificuldades de separar autor e personagem. O autor usa tanto sua obra quanto as mídias para polemizar as situações. *Divórcio* tem uma escrita que bem representa o momento contemporâneo do espetáculo. Um texto que evidencia mais a figura de seu autor que a obra, propriamente dita. Uma valorização exagerada de si que coloca o autor Ricardo Lísias como modelo exemplar da figura narcisista contemporânea, que se autovaloriza e, ao fazê-lo, vende seu produto que é a sua imagem. Fica difícil responder a essas questões quando se lê um relato como esse: “somos *best seller!*”; “e o romance 'divórcio' continua!”; “não desistam de mim!” (Facebook. Ricardo Lísias, 2015).

O personagem-narrador de *Divórcio* remete para um indivíduo obcecado pela própria figura enquanto ficção e voltado para o seu eu somente. Lísias mostra, em *Divórcio* a representação do indivíduo narcisista da contemporaneidade ao narrar, de forma unilateral, a complexidade de uma separação e de um relacionamento, mantendo a atenção do leitor, somente para sua imagem e sua voz, construídos no texto e fora dele: na mídia. É nesse ponto que o homônimo autor/ narrador e personagem mais se confundem.

A dor de Lísias personagem é retratada de forma contínua, seus sentimentos e pensamentos, principalmente em metáforas relacionadas à pele e às dores físicas são postas para tirar o leitor do lugar de conforto tomar para

si, as dores do personagem. O leitor, na posição de julgador, seria, portanto, tomado por essas descrições.

O narcisismo, termo definido outrora que significava uma profunda paixão por si mesmo, ganhou ressignificação com as redes sociais. Além dessa paixão por si mesmo acrescenta-se a necessidade de admiração, de que o outro observe a todo tempo. Observe o seu ter, e o seu ser. Soma-se também a supervalorização de si, um autojulgamento que deve ser condizente com o que o outro julga também através do que vê. *Divórcio* é uma narrativa inusual, uma autoficção que deixa claro que se trata de fatos e relatos ficcionais. Mas é também uma demonstração de um movimento crescente da exibição através das redes sociais que só reforçam as características de um narcisista. Ao que se alimenta desse narcisismo se dá um pseudopoder, o poder sobre o outro, principalmente ao se basear em curtidas e aprovações. No entanto, a imagem refletida nas redes é uma demonstração do que se quer ser e do que se quer mostrar e não necessariamente do que se é realmente.

#### **4. DO PRIVADO AO PÚBLICO**

O estudo das subjetividades revela que elas se constroem a partir de fatores socioculturais que são dominantes em determinado período. A tradição era o referencial sociocultural de modelagem das subjetividades até a Revolução Francesa, Riesman, (1995). Após a Revolução, a interiorização aponta como força subjetivante no estatuto do *eu*. Riesman, (1995); Sennet, (1995).

A autoexposição e a exibição do privado são um fenômeno contemporâneo que nasce de um desvio dos eixos que constituíram a subjetividade. O íntimo vem sendo esquecido em proveito de um processo avassalador de exteriorização do *eu*. O olhar interior com vistas ao autoconhecimento se reverte em um processo que permite a visualização desde os olhos do *outro*.

No período pré-revolução, a ordem social apontava para a rotina. “As mudanças vistas até mesmo tais quais ameaças à estabilidade social e/ou motivos de vergonha era “cega”, Riesman (1995). O fim do tradicionalismo e o individualismo que surgiu possibilitaram a luta de cada um por “seu lugar no mundo”. A busca dentro de si mesmo emergiu como forma de formatação das subjetividades, pois era ali o espaço onde pensavam localizar “o magma constituinte do que cada um era: seu caráter” Riesman, (1995). Esse mundo de interiorização, marcado pelo surgimento da privatização e da intimidade, Sennet (1995), deixa a mostra o íntimo, quase como uma “tirania da intimidade”. Essa característica, como bem destacou o autor, desloca a busca da interioridade e supervaloriza o eu e o privado.

A modernidade conferiu às subjetividades liberdade sem segurança identitária e certa estabilidade, pois, nesse momento a efemeridade e os juízos de valor mudavam rapidamente, se tornaram “líquidos” Bauman (2007).

É nesse contexto que se encontra a delimitação das identidades da contemporaneidade: massas moldáveis ou fluidas que se adaptam aos modismos do momento e se transformam a todo tempo. Essa adaptação assume o significado de enquadrar-se.

A subjetividade contemporânea tem seu horizonte apontado para a exteriorização. Construiu-se uma relação na qual o espelho agora é o outro e nesse olhar do outro é que o indivíduo busca encontrar e dar valor a sua existência. O *eu* é dependente e temeroso da indiferença do outro. O valor do indivíduo se prende à observação de “curtidas” para apontar o sucesso ou o fracasso. “O valor cultural desaparece em favor de seu valor expositivo” (HAN, 2019, p.27).

O *eu* show, ou *eu* performático, ou simplesmente *eu* contemporâneo, oferece ao público a sua privacidade e a sua intimidade para constituir uma imagem de aparência, cujo valor expositivo é maior que o valor existencial. Guy Debord (2003), em *Sociedade do espetáculo*, utilizou o termo espetáculo para referir-se ao conjunto das relações sociais mediadas pelas imagens, algo como

uma encenação. De acordo com entendimento de Debord, as relações interpessoais, de modo geral, estão mercantilizadas e envolvidas por imagens. Porém a sociedade do espetáculo só pode ser entendida dentro do contexto de uma sociedade capitalista, não que os espetáculos não possam ocorrer em outros meios, no entanto, o sentido constrói-se a partir da relação com o consumir, o ter, o possuir. Tais atitudes condizentes com as sociedades capitalistas. Nesse sentido, o corpo também é percebido como ferramenta que agrega valor, capaz de apontar o sucesso ou o fracasso na gestão dessas atitudes. As atenções apontam sempre para a “personalidade” Riesman, (1995) constituída a partir do que é exposto. O corpo é meu reflexo, é a revelação de minha subjetividade: O corpo é o espelho do *eu*.

Não há nada que cause espanto. Tudo se resume em fatos ou manchetes de jornal: tragédia, fatalidades, etc. até mesmo a privacidade e o corpo ganham espaço em alguma coluna que de alguma forma, tenta atrair o olhar do outro para sua *performance*.

## **5. A PERFORMANCE**

### **5.1 PERFORMANCE**

Qualquer tentativa de buscar as origens da *performance* remete a uma teia infundável e emaranhada que se conecta e interage com outros movimentos da arte, que enfrenta e se insubordinam aos padrões estabelecidos seja no comportamental ou estético. Esta “miscigenação” proporciona o dialogismo entre as áreas culturais e o público que enfrentam e discordam do *status quo*. A *performance* aproxima a arte da vida e atrai para si os olhares. Traz “consigo o ato de transgredir realidades, evocando sua própria realidade e interferindo no social, não pela representação, mas através de uma ação que pretende transformar o real em performático. Na maioria das vezes, a *performance* é a própria vida daquele que a realiza” (NUNES, 2011, p. 91).

Para Carlson (2010), a *performance* diz respeito a um comportamento que precisa do uso dos movimentos corporais, sendo necessária a atuação física. “A performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance, alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”. (COHEN, 2002, p.28). Nesse sentido, pode-se entendê-la como um ato de exibição para um determinado público. Desempenhar um papel artístico e social para uma plateia que acaba fazendo parte do espetáculo

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 2002, p. 25).

A ação performática estabelece entre o *performer* e seu público uma relação comportamental que se manifesta na vida diária, nas artes, nos esportes, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais – sagrados e seculares e na brincadeira. Schechner, (2003). Para Schechner (2003) “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse *performance* e analisado em termos de ação, comportamento, exibição” (SCHECHNER, 2003, p.39). A atuação performática frente à sua plateia exige desse “ator” a realização de saberes apreendidos por eles das interações sociais e incorporados à atuação. As performances narram histórias, afirmam identidades e atuam como a principal maneira de expressão do homem contemporâneo principalmente àquela voltada para o próprio eu Schechner, (2003).

Para o pesquisador, a performatização de si é corriqueira. Tudo que é feito, precisa ser mostrado e ser visto pelo outro. É um processo disseminado entre todos os sujeitos que se utilizam tanto da coreografia comportamental

como de técnicas de encenação. Como se construísse um personagem para cada evento ou uma “máscara” para cada espetáculo. Dessa maneira, “o modo de vida contemporâneo leva os indivíduos a emoldurarem seus gestos e seus atos como se estivessem sendo projetados em uma tela, estimulados a desenvolverem um jeito performático de ser” (GOMES, 2013, p.29), usando das mídias a fonte de projeção e acesso ao público.

A escrita de Ricardo Lísias em *Divórcio*, a partir da perspectiva da *performance*, põe em evidência o evento acima do livro e acima da metalinguagem. O importante é o evento performático que às vezes, pode ser confundido com o *happenig*<sup>12</sup>. O livro em seu contexto de produção, divulgação e recepção. O diferencial entre *performance* e *happening* é a necessidade do público e a exclusividade deste, coisa que não ocorre com aquele. A presença do público é essencial em *Divórcio*.

Cohen entende a *performance* como uma arte de divisas anticonvencionais que produz experimentos que incorporam elementos de expressões consideradas artísticas e não artísticas (COHEN, 2004, p. 139-140). O autor interpreta ainda que a *performance* pode ser vista como uma “linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares” (COHEN, 1989, p.160). Ele define esses topos, como um espaço singular de experimentação que escapa das amarras do sistema, graças a sua “dificuldade de classificação e sua porosidade” (PEDRON, 2006, p.23).

O estudo da escrita literária performática se remete à compreensão de textos narrativos que tomam para si o corpo ou edificam textualizações ligadas ao corpóreo. No corpo é onde o experimentalismo atua e repudia o conservadorismo estruturalista de qualquer tentativa de teorização.

---

<sup>12</sup> O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. ... Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida. A base do happening é a ação, nunca passível de reprodução, o modelo é a rotina, temas do dia a dia, materiais de encenação, ações e associações de mensagens. Abrange diferentes modalidades artísticas.

Pensar a literatura em diálogo com os estudos da performance tem sido uma das vias para o exercício de compreensão de certas narrativas que se apropriam do corpo ou que constroem textualizações vinculadas ao corpóreo cujo viés experimental se faz normalmente presente e que se mostraram ou vêm se mostrando avessas ou resistentes a teorias conservadoras e hierárquicas, pautadas, frequentemente, numa perspectiva estruturalista reticente em assumir a escrita como experiência, por vinculá-la apenas dentro de uma cultura da normatividade (LEAL 2012, p.1).

Existe hoje uma considerável oferta de estudos dedicados ao (re) pensar a literatura a partir do prisma da *performance*. Retratar esse singular fazer literário que se (re)inventa constantemente, misturando e “reacomodando o quadro epistemológico a partir do qual o conceito de literário se movimenta, embaralhando os discursos mais certos sobre tradição”( LEAL, 2012 p.1).

Esses estudos abarcam tanto a estética quanto a cultura, fazendo emergir rotas alternativas e paralelas para alguns sistemas que estão inclinados à entropia<sup>13</sup>. Alex Beigui expõe seu ponto de vista a respeito da *Performance*:

Pensar a *performance* como campo inaugural de abordagens comparadas e através de analogias entre saberes distintos, tornou-se um grande desafio, por parte de artistas-pesquisadores-docentes, para a desterritorialização de dualismos confortáveis e enfrentamento de uma impotência no contexto acadêmico em lidar com o emergente, o não conceitual, o vivo enquanto dispositivo de aprendizagem, o tempo sincrônico, o situacional e as formas de substituição dos campos hermenêuticos por campos presenciais de emissão e recepção (BEIGUI 2011, p. 27).

---

<sup>13</sup> Para a área de Teoria da Informação ou Entropia de Shannon, a entropia é definida como sendo uma forma de medir o grau médio de incerteza a respeito de fontes de informação, o que conseqüentemente permite a quantificação da informação presente que flui no sistema. Em termos simples, o conceito de entropia se associa à ideia de que, quanto mais incerto é o resultado de um experimento aleatório, maior é a informação que se obtém ao observar a sua ocorrência.

Esse campo é um “espaço aberto à criação que possibilita novas formas de dizer para escrever/experienciar a linguagem e com isso construir novas subjetividades alicerçadas em uma escrita performática” (ALFELD, 2019 p.151). A *performance* se caracteriza como arte que limita o campo das “as artes plásticas e as artes cênicas”, quer “tocando nos tênues limites que separaram vida e arte” (COHEN, 2002, p. 30; 38). É “uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no espectador”. (COHEN, 2002, p. 46).

Ravetti (2002) utiliza o termo narrativa performática para textos específicos, que tem em si também a “natureza da *performance*” tanto no sentido cênico quanto no social.

Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, implicam: a exposição radical do si mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; e exibição de rituais íntimos; à encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002 P. 47).

Caracterizar a escrita do romance como uma escrita performática é considerar que a escritura do romance incorpora o significado estendido da *performance* criando/sugerindo na interface entre o linguístico e o cênico o caráter performático da escrita literária. Essas considerações desmistificam a função representativa da literatura, aspecto esse já apontado por Blanchot (2011b) ao dizer que a literatura não representa, ela apresenta e, para isso, a escrita literária afasta-se do mimetismo e coloca em cena o caráter performático da linguagem para dar conta de dizer o que se instala, por exemplo, no limite entre vida e morte; no limite entre prosa e poesia (Alfeld, 2019).

Para Alfeld, portanto, o romance não tem como ser desassociado da *performance* já que é ela quem faz o elo entre o verossímil e o inverossímil, entre o real e o encenado.

Cohen não separa o trabalho performático do pessoal, pois, segundo ele, “tem como contexto o referencial pessoal e que visa, através do incremento do nível de atenção, autopercepção e a ampliação de repertórios, adensar o campo idiossincrático do indivíduo” (COHEN, 1988, p.75).

O uso da *performance* possibilita ao artista o rompimento de categorias e apontamentos de novos horizontes.

Rose Lee Goldberg, em *Performance art: from futurism to present*, foi o primeiro, a estudar a performance nas manifestações artísticas e o resgate de suas origens na vanguarda. O autor acredita que ela sempre está no “momento presente” Goldberg, (1988). Se a *performance* se modifica continuamente, torna-se inseparável de seu próprio ato e dá a ação e a quem a vive, “a possibilidade de mudança” (PEDRON, 2006 p. 25), “pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 23).

A atuação performática coloca-a como “arte vivencial”. “O sujeito vivencia a arte como experiência, na qual se encontra inserido e percebe-se atado, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria experiência” (PEDRON, 2006, p. 25).

A *performance* estimula o acontecimento. Sobre isso, Deleuze:

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz; pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna (DELEUZE citado por ZOURABICHVILI, 2004, p.15).

Essa (re)criação do presente, construída pelos agentes, dá a ação o *status* de realidade na construção do cotidiano, aproximando-os. Dessa forma,

“as fronteiras entre ação artística e ação cotidiana querem se desfazer, se deixar permear mutuamente por elementos do jogo da arte e da construção da realidade”. (PEDRON, 2006, p. 26).

A arte da *performance* não é uma exclusividade da dança e do teatro. Conforme defende Goldberg, ela se faz presente também na “literatura, poesia, *slides*, música, dança, teatro, arquitetura, pintura, assim como vídeo e filme” (GOLDBERG, 1988, p.21). Assim, entende-se que a *performance* é um conceito aplicável a diversas áreas que não apenas ao teatro e a dança, mas principalmente no texto literário autoficcional, que faz autor/narrador/personagem, um verdadeiro *performer* e ao mesmo tempo “*transformer*”, que entre outras coisas, dão conta de apontar o individualismo, o narcisismo e exposição pública do privado.

Na obra *Divórcio* o que se percebe é que Ricardo Lísias enquanto autor e narrador segue um percurso performático, visto que o personagem é concebido carregando mitos pessoais do autor. Fica difícil distinguir o verossímil do inverossímil, confundindo o leitor que em muitos momentos não separa o real do fictício. A obra além de produzir uma encenação que conflui em muitos momentos com detalhes biográficos reais do autor, não deixa perceptível quanto começa a autobiografia ou termina a autoficção.

Ao analisar o livro *A vista particular* (Alfaguara, 2016), de Ricardo Lísias, Anderson Martins e Reinaldo Silva expõem as mesmas características encontradas na atuação performática em *Divórcio*:

A maneira como as performances são tratadas induzem a inferir que a construção dos fatos e também das subjetividades na vida pública, seguem um processo ficcional como na arte. Da mesma maneira, os sujeitos que são notabilizados na mídia se constroem como personagens dos meios de comunicação e do senso comum através de narrativas que operam de maneiras semelhantes às das artes. É patente a crítica à forma como essas notícias criam, muitas das vezes, espetáculos que têm por intenção comover e distrair, e o pouco comprometimento com a informação e o debate legítimo (MARTINS, SILVA2017, p.54).

Outra questão perceptível é que em muitas passagens há a representação do próprio *self* ou de suas demandas pessoais. Difícil é a identificação da encenação performática. No entanto, “o processo, que reconstitui as mitologias pessoais, é intensamente mobilizador promovendo catarses emocionais, intensidades físicas, acirramento de conflitos e uma extenuação corporal” (COHEN, 1988, p. 43).

Como já mencionado, não é possível a distinção do real do performático, mas o que se pode imaginar é que o autor tente transcrever seus sentimentos na obra, a fim de fazer uma catarse emocional, ainda assim, não se sabe quem sente, se o autor ou o personagem ou até mesmo ambos.

## 5.2 PERFORMANCE SOCIAL

A *performance* social já foi usada em determinados períodos da história. No teatro da Renascença, por exemplo, encenava-se o cotidiano da vida social, mas coube ao século XX as implicações sociais dessa percepção da vida nas relações sociais, principalmente a partir da segunda metade desse século na *pop art* dos anos 60 e 70 e no movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos (1955-1968) que clamava por direitos raciais igualitários. Nesse período, a *performance* passa a integrar também as análises do comportamento social.

A *performance* na avaliação de Carlson (2010) se apresenta de diferentes maneiras e não se apoiam em nenhum campo ou disciplina particular. Mapeá-la é uma tarefa árdua. Para o autor, a *performance* deve ser entendida como uma prática contraditória, fluida e mutante. “A *performance* cultural pode, de fato, funcionar como uma espécie de metacomentário sobre a sociedade” (GOMES, 2013, p.31).

Restringindo o conceito, Carlson (2010) defende ainda que a *performance* demanda de participação física profissional, portanto uma habilidade a ser treinada. Porém, seu uso corriqueiro aponta para além da

*performance* corporal, representando um comportamento recuperado ou, conforme Schechner (2012) um “comportamento restaurado”.

Goffman (1959) define *performance* como a “atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua diante de um conjunto de espectadores e que exerce alguma influência sobre os espectadores”. Em *A representação do eu na vida cotidiana* (1959), Goffman apresenta o conceito de interação ao apontar a reciprocidade dos sujeitos sobre as ações uns dos outros, que induz a outros participantes. “Tomando um participante particular e seu desempenho como um ponto de referência básico, podemos chamar aqueles que contribuem com os outros desempenhos de plateia, observadores ou coparticipantes” (GOFFMAN, 2004, p. 24).

Para Schechner “a *performance* é uma categoria abrangente que inclui jogos, esportes, brincadeiras, o desempenho na vida cotidiana e rotina como parte fluída da atividade teatral”. As narrativas e as ações corporais dramáticas expressam crises, separações e conflitos nos quais o personagem se põe em desequilíbrio para buscar o equilíbrio “narrativo, social e psicofísico” Schechner, (2012).

A narrativa de *Divórcio*, mesmo aceitando a intenção do artista, Ricardo Lísias, tanto na execução da obra, quanto na sua performance, enquanto um personagem que diz respeito a um autor conhecido, é preciso ter em mente que sua ação sofre limitação pela indeterminação vivenciada na recepção do leitor/espectador em relação à obra. O autor, no mesmo instante em “que é presente e dirige a amplitude de significados a partir da obra, e de si como auto personagem, se estabelece também na sua ausência e no jogo com o espectador. Ele se conforma nesse interstício” (MARTINS E SILVA, 2017, p. 65).

Giorgio Agamben, ao analisar sobre a morte do autor, propõe o estabelecimento da autoria no “jogo” entre o testemunhar da presença-ausência do autor pelo espectador e a autoridade. Dessa forma, conforme o

autor, como a subjetividade entra no jogo, da mesma forma, o autor se posiciona no encontro que se entende como *performance*:

O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. (AGAMBEN, 2012, p. 63)

O que se destaca em *Divórcio* é justamente esse jogo que seu autor realiza em sua autoficção extraliterária. Essa ficção pode ser o reconhecimento de que a elaboração da subjetividade também ocorre no mundo real.

Michael Jackson defende em *Paths Toward a Clearing*, (2007), que “o empirismo radical não deve admitir nenhum elemento em sua construção que não tenha sido experimentado, para ter sentido imediato.” Seu estudo era dirigido às questões da etnografia. O empirismo radical exige um foco na experiência viva, preocupada não com identidade e fechamento, mas com interjogo e interação, com o impulso que nos leva a desestabilizar ou confundir a ordem fixa das coisas. ” (GOMES, 2013, p.32).

Usando o corpo da mesma maneira que os outros, no mesmo ambiente, [o etnógrafo] encontra-se a si mesmo informado por uma compreensão que pode então ser interpretada de acordo com seus próprios costumes ou inclinações, ainda que ela permaneça baseada num campo de atividades práticas e que, portanto, permaneça em consonância com a experiência daqueles entre quem ele viveu (JACKSON, 1989, p.135) citado por SAUTCHUK , e SAUTCHUK,2014, p.592).

Muitos autores contemporâneos utilizam do empirismo radical fazendo de suas obras verdadeiros experimentos sociais, cuja finalidade é criar novos sentidos resultantes do processo interativo entre a obra e seus leitores em busca de novas maneiras de reproduzir ou representar a cultura e o mundo

social. Esse empirismo se assemelha ao *happening*, pois é resultado de interações únicas, que ganham novos significados a cada representação.

Pensar o corpo a partir da *performance* remete a uma capacidade inovadora de criar e de recepcionar a arte a qual envolve outros sentidos, para além da leitura. O corpo é a marca performática arrolado ao texto literário:

Corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. É a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que vem dotado de uma significação incomparável, ele existe imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior (ZUNTHOR, 2007, p. 23).

O entendimento de Zumthor sobre a percepção do corporal com a poética aponta para relevância da expressão corporal no texto literário:

tratando-se da presença corporal do leitor de "literatura", interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões *orais* da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena. Neste ponto remeto ao belo livro de I. Fonagy, *la vive voix*. Um certo número de realidades e de valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de "*performance*". (ZUNTHOR, 2007, p. 27-28).

Em sua tese de doutorado *A performatividade na cultura contemporânea*, Pedron (2006) expõe que: "A exemplo do que acontece na *performance*, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser exclusivamente racional e passa a ser construído pelas pulsões corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos" (PEDRON, 2006, p.97).

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. [...] 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. 7-8).

O relato narrativo de Lísias com exposição corpórea do narrador que sai do corpo do personagem reduz os limites e aproxima leitor ao narrador. A imagem da exposição do corpo em carne viva que se movimenta em câmara lenta atrai o leitor, que se prende às sensações, construindo uma “dimensão corpórea do relato empreendida por uma voz narrativa localizada em um espaço de performance” (LEAL, 2012, p.50). Uma representação corpórea que encena a reconstrução da vida do personagem, evidenciando questões voltadas à subjetividade.

O texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem [grifos da autora] (KLINGER, 2012, p. 49 citado por SILVA; GUIDIO, 2015, p. 5).

Em *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*, (Sesi, 2020), a doutora em psicologia Tania Rivera expõe: “o que a presença do corpo denuncia, para além de qualquer reafirmação de sua existência individual, é a sua fugacidade, a condição mortal, passageira, do homem” (RIVERA, 2014, p. 19). Nesse sentido, a imagem do corpo em “carne viva” aponta para o sujeito fragilizado frente a sua própria condição e remete a um olhar para além do texto, uma vez que:

Emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra – essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre corpo e arte, entre corpo e sujeito. Algo se subtrai e nos atinge na presença maciça de um corpo oferecido ao olhar. Nesse jogo, refletir sobre a performance é construir uma reflexão sobre a própria noção de sujeito hoje. Em outras palavras, a performance põe em questão o sujeito – e a arte, talvez seu reduto mais próprio (RIVERA, 2014, p. 20).

O narrador de *Divórcio*, no momento que faz uso da *performance* corporal, simula um indivíduo instável e inquieto:

“Você é louco, Ricardo, todo mundo sabe. Isso só está acontecendo porque você é louco. Mas, depois de alguns dias, ela parou de atender meus telefonemas. Em carne viva, eu enviava um SMS com agressões e outro em seguida pedindo desculpas” (LÍSIAS, 2013, p. 49).

Na atualidade, há uma grande oferta de trabalhos, em diferentes áreas, abordando o tema *performance*: “vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas” (MELIN, 2008, p. 9), que representam a disseminação da *performance* em vários segmentos culturais.

Essa abertura do tema como categoria, possibilita sua pesquisa junto da literatura contemporânea, principalmente num momento em que o sujeito desse período sente extrema necessidade de se expressar a partir de si mesmo, usando de todas as ferramentas a seu alcance, inclusive o corpo.

## 6. EVOLUÇÃO NARRATIVA PARA ALÉM DO LIVRO

A narrativa de *Divórcio* como antes já mencionado, provoca certo desconforto em seu leitor, causado pela dúvida do que seria real ou ficcional. O próprio autor em sua afirmativa “Tive mesmo a certeza de estar vivendo um dos meus textos” (LÍSIAS, 2013, p.118) não deixa claro, a quem corresponde os pensamentos, sentimentos e vivências.

De acordo ao pacto narrativo, o leitor seria o responsável por decidir no que acreditar ou não. No entanto, na atualidade, com as informações presentes em mídias e redes sociais, é possível que o leitor busque fazer algumas checagens a fim de encontrar subsidio para sua leitura e elenca-la como verossímil.

Em um artigo do jornal Folha de São Paulo, o qual divulgou conteúdos sobre a obra até mesmo antes da publicação, o que se pode notar é a relação

ambígua que chama a atenção para alguns dados colocados em pauta, ao dizer que os relatos foram elaborados ficcionalmente. E isso ressalta, portanto, a dúvida a quem pertenceria realmente os depoimentos. Se ao autor, ao narrador, ou ao personagem?

Um escritor apontado como expoente da nova geração se casa com uma jornalista da área cultural com sólida carreira. O casamento dura três meses. Termina quando o marido depara com o diário da mulher, e se sente ultrajado. [...] Ele decide tornar pública a situação, elaborando-a ficcionalmente. O diário reaparece com considerações contundentes. As cenas de sexo são descritas em minúcias. E então se descortinam as mazelas do ambiente profissional da ex-mulher (Folha de São Paulo, 2013).

Quando questionado, o autor não confirma e nem desmente sobre a possível fronteira entre o que seria pessoal e o que seria do personagem. Em resposta à Folha de São Paulo, limitou-se a dizer que: "Meu livro tem um ponto de partida pessoal e traumático e a partir dele criei um texto de ficção. A literatura não reproduz a realidade, mas sim cria outra". [...] "Na literatura contemporânea universal, isso é ponto pacífico".

Lísias está presente constantemente na mídia: entrevistas à televisão e jornais, Facebook, contos publicados, etc. O autor é um personagem em evidência que faz da vida privada um livro aberto, principalmente da parte que lhe traz interesse, a qual ele transforma em ficção. O autor não quer se enquadrar como um fingidor, um simulador, ou um relator de sua vida privada, mas um autor que finge o fingimento, representando e performatizando seu homônimo.

O farto material produzido por Lísias fora do livro *Divórcio* cria uma função a mais da autoficção, baseada na "superação da fronteira entre obra literária e biografia do autor, ou seja, a fronteira entre arte e vida" (GALLE, 2011, p.112). Mas que por inúmeras vezes não fica claro a que pertence: à arte ou pertence à vida.

A leitura extraliterária que o leitor dispensa sobre o autor o confunde entre a realidade e a invenção:

Comparando a proporção entre o tempo que o público assiste às manifestações extraliterárias de um autor e o tempo que se aplica para ler seus livros, a imagem midiática do autor começa a dominar a imagem formada a partir da obra. A autoficção pode enfrentar esse problema com uma estratégia ofensiva: apresentar uma obra que desde já não permite mais distinguir entre vida real e ficção, entre obra e realidade (GALLE, p. 112-113).

Para além do extraliterário, *Divórcio* se parece a uma obra de engenharia cirurgicamente construída, preparada como uma peça performática a ser reapresentada muitas vezes. O autor “deixou vaziar” uma intimação extrajudicial do advogado de sua ex-esposa, a qual ameaçava tornar público as informações contidas em seu diário. O teor deste documento revela a mesma história do romance, porém o autor Lísias, busca se proteger dizendo “xeroquei o diário para me resguardar”, dessa maneira ele quer garantir que ele seria a vítima, e não ela. Novamente, o que se denota é que a realidade por muitas vezes parece pertencer aos relatos ficcionais ou vice-versa.

Após o episódio do vazamento da intimidação, o autor publica seu primeiro conto na revista Piauí, o qual diz respeito a certo diário, além de se remeter a um personagem que se dedica ao esporte, de maneira catártica, para suportar a separação.

Algum tempo depois, surge o capítulo um de *Divórcio*, sem mesmo o livro existir, que acabou por disseminar-se pelas redes sociais, captando a solidariedade do público pelo seu sofrimento ao folharem suas páginas, “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”. (LÍSIAS, 2013, p. 164).

Tem-se a impressão que Lísias faz *merchandising* de si e remete o resultado à sua produção literária. Conduz sua narrativa para além das páginas

e, ao mesmo tempo, sua realidade para dentro da ficção, orquestrando cada passo ou cada publicação na forma de paratextos ou epitextos: “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” de acordo com (GENETTE, 2001, p. 453). Todos os temas abordados por Ricardo Lísias na mídia acabam “desaguando” no livro. Criação literária nascida do trauma, o diário da esposa, o divórcio, tudo pertence tanto à integralidade do alcance e da leitura, quanto em relação ao pacto ficcional dos conteúdos do diário encontrados no livro. Para (GALINDEZ-JORGE 2010, p. 14): “essas idas e vindas do texto publicado aos manuscritos e vice-versa permitiram-me pensar na possibilidade do que passei a chamar de espaços escriturais”. “Espaços onde a escritura acontece como método em prática, projeto (literário) em andamento - e, sobretudo, visto sua publicação, como parte de uma ampla *performance* literária” (VIEIRA, 2017 p.188). Esses espaços poderiam ser correspondidos a lacunas a serem respondidas. O que é real? O que é ficcional? Não seria justamente este o objetivo do autor e também sua forma de se respaldar juridicamente, não deixando claro essas informações?

*Divórcio* é uma construção literária que tem caminhos paralelos, muito próximos, com o homônimo Ricardo Lísias. Ao usar suas obras para tornar pública sua vida pessoal e sua intimidade, o autor, de forma propositalmente desordenada, atrela a obra e a vida. O teor do diário real se confunde com o ficcional e o que se revela no livro suspende o pacto romanesco e fica “vagando” entre o espaço da obra, o diálogo midiático, a interpelação judicial e o mundo real.

O resultado desse emaranhado textual com referências idênticas, para o leitor, traduz-se em “uma performance autoral inalienável, que permeará o romance e a voz atribuída a esse narrador-protagonista” (VIEIRA, 2017 p.188). Essa performatização autoral é comum em Ricardo Lísias.

Em Inquérito policial: *Delegado Tobias* (2014, Lote 42), Lísias constrói uma narrativa a partir de um depoimento prestado à polícia após denúncia

sobre falsificação de documentos. Além do romance ficcionalizar essas situações, mantendo a homonímia e a analogia de história de vida autor-personagem como, antes da publicação, o autor publicou no Facebook um vídeo onde era agredido e anunciava o livro. Lísias se transforma em objeto de si mesmo ao atuar como o personagem em peça homônima ao romance. Sujeito e objeto do mesmo show, uma vez que “a autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto” (KLINGER, 2007, p. 26), presumindo uma escrita do eu, que de alguma maneira, cria uma máscara para si mesmo, para apresentar um show teatral, “um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (KLINGER, 2007p. 25). Para (VIEIRA, 2017, p 189), “o sujeito autoral da autoficção não é um ‘ser’ pleno cuja existência ontológica possa ser provada”, mas o resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto quanto fora dele, na mesma vida.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da contemporaneidade oferece um caminho com inúmeras alternativas, mas que podem se transformar em um labirinto cheio de surpresas que obrigam a um retorno ao princípio. Está em constante modificação e, muitas vezes, isso ocorre durante a jornada. Entretanto, o estudo da autoficção oferece a oportunidade da investigação e do acompanhamento de uma coisa viva, instigante e agitada, no qual o pesquisador é parte integrante desse processo.

A autoficção é um gênero marcado pelas características da autobiografia, pelo uso do eu, do uso do discurso em primeira pessoa e da descrição de si mesmo, mesclados à ficção. Essa prática. Muitas vezes, evidencia a espetacularização do ser humano, da sua intimidade, do um comportamento narcisista e sua atuação performática. Um sujeito que, na medida em que se mostra, precisa ser visto também pelo olhar do outro. Para só assim se ver reconhecido.

A presença constante do indivíduo junto de si e de sua obra, bem como a extrema necessidade da exposição desse indivíduo para que seja integrado, ou se sinta notado no meio é um dos eventos mais notáveis de boa parcela da literatura contemporânea. Nesse sentido, a literatura da autoficção promove a si e, ao mesmo tempo, serve como ferramenta de publicitação do eu autor, envolto às diferentes e incontáveis formas de exposição e comercialização que mídias oferecem.

O intercalar do texto ficcional com a autobiografia em discurso de primeira pessoa, transitando pelo “entrelugar” de Doubrovsky, mas com uma concepção da contemporaneidade, que ainda não está bem definida, oferece uma grande lista de questionamentos que surgem através da narrativa, principalmente por conta das antíteses e dos paradoxos que a autoficção

oportuna. Ademais, a sociedade contemporânea vive um momento de extrema exposição da imagem de si, uma necessidade narcísica de ser vista e de se reconhecer a si, a partir do outro. A literatura, então, ao representar um ser humano contemporâneo mostra que a prática da escrita em si é um reflexo da contemporaneidade e, o autor, quando faz a literatura de si mesmo, é um espelho do sujeito contemporâneo voltado para a própria imagem e a própria criação. O reflexo sobre esse sujeito é potencializado pela publicitação de tudo que cerca a obra e as especulações em torno da vida pessoal do autor. Assim, *Divórcio*, e seu autor, estão em todo lugar: das prateleiras da livraria, às páginas do Facebook, instigando ao leitor a consumir Ricardo Lísias.

Ao fazer um estudo sobre a origem das narrativas, percebe-se que elas surgiram das narrativas orais, nas quais o contador tinha uma capacidade performática de transmitir, detendo para si a atenção do ouvinte. Os testemunhos, as cartas, o diário, a autobiografia e a autoficção também não fogem de a necessidade do ser humano demarcar sua presença no mundo onde vivem. Porém, cada uma com suas peculiaridades que atendem ao contexto a que estão inseridas. A autoficção é um gênero, ainda que sem uma definição específica por parte da crítica, que busca atender àquilo que o romance e a autobiografia não dão conta. A autoficção permite um relato das lacunas que a autobiografia não permite, a reprodução de uma vida idealizada. Ela também permite um novo pacto narrativo, o qual se apresenta diferente do pacto romanesco, do autobiográfico e do ficcional. Um pacto paradoxal, um pacto escolhido pelo leitor, pois não é possível entender a literatura sem um pacto. É assim que se desenvolve a narrativa de Ricardo Lísias em *Divórcio*.

Outra característica marcante da contemporaneidade é sua identificação com o processo de espetacularização que transforma o ser em produto com valor comercial, na qual a exposição e a performance são fundamentais para “comercializar” esse novo eu. Um eu público e midiático que se reconhece pelas curtidas e acessos em suas redes sociais. *Divórcio* apresenta um indivíduo contemporâneo narcisista ao trazer à tona um evento complexo como

uma perda constituída pela separação. Narrado em primeira pessoa, unilateral, sem nenhum direito ao contraditório, e tampouco sem o conhecimento do ponto de vista dos demais personagens. Apenas a visão da “vítima”. A pele em carne viva retrata um ser angustiado que tira da metáfora da perda da pele, uma punição, um autoflagelo sobre o próprio ser. *Divórcio* não permite se vir pelo olhar do outro, característica da falta de alteridade, comum na atualidade. Ao mesmo tempo, remete ao outro a dor que passa. Punindo a si, sentencia o outro.

Lísias constrói seu personagem a partir desse pacto paradoxal com seu leitor, oferecendo a ele os elementos necessários para que descreva cada personagem. Assim o faz em *Diário da Cadeia* (Record, 2017), criando um personagem com o pseudônimo de Eduardo Cunha, nome homônimo a um político brasileiro conhecido. Já em *Divórcio*, o autor não é necessariamente uma “personalidade conhecida”, assim, o autor oferece ao pacto suas fotos de infância, seu casamento arruinado e sua imagem nas frequentes aparições na mídia, reforçando a relação onomástica entre autor, narrador e personagem e levando o leitor a reconhecer no personagem ficcional, a imagem do próprio autor.

Lísias não induz somente o leitor em *Divórcio*. Utiliza seu conhecimento sobre psicologia, religião e mitologia para, propositalmente, possibilitar diferentes leituras críticas, que apesar de não apontadas neste trabalho, merecem um comentário e possibilitam estudos que abordem esses temas. Lísias, narrador, sai de sua casa levando consigo seu exemplar de *Ulisses* de James Joyce, deixando para trás, uma mulher adúltera em uma forma de um endereçamento à personagem Molly Bloom criada por James Joyce na paródia moderna à *Odisseia* de Homero. A “ressurreição” do personagem Lísias ocorre na décima quinta estação, sua peregrinação pelos quinze quilômetros da maratona de São Silvestre, onde o público, que também é fruto da contemporaneidade o trai, preferindo imagem de si no evento, em detrimento de olhar para quem ali performatiza. Um homem castigado que não tem

lembrança do sétimo dia. O dia em que se deveria descansar. O que Odisseu, de Homero, leva dez anos para realizar e Leonard Bloom em *Ulisses*, de Joyce, vinte e quatro horas, Lísias faz no decorrer da maratona: em uma hora e vinte cinco minutos, uma retrospectiva de cinco meses, denotando uma atuação cirúrgica e performática do autor na construção de cada elemento no livro.

A engenharia literária de Lísias em *Divórcio* o diferencia da autoficção francesa. Barthes, por exemplo, atribuiu ao “efeito do real” ao se remeter a autoficção, já que devido à existência de elementos não funcionais não há maneiras de comprovar o que seria real do ficcional, enquanto que Lísias subverte o conceito do realismo de Barthes quando aproxima sua autoficção contemporânea à realidade. *Divórcio* traz fatos os quais são demonstrados através de documentos, como o diário, e imagens as quais comprovariam os acontecimentos. Uma forma de efeito de realidade singular, com aparência tão próxima da realidade que até mesmo o desrealiza, como diria Alberca, apresentando uma concepção potencializada do real que o texto projeta. Se assim não fosse, a escrita de Lísias seria mais um romance em narrativa de primeira pessoa. Nesse sentido, o real é apenas uma ficção. O leitor, protagonista do pacto, pode acreditar, a seu prazer, que o real é fantasia, fazendo a ficção desfrutar como complemento da verdade ética impossível de definição, permitindo assim, que sua intimidade ou o espaço do outro sejam invadidos sem necessidade de escusas, pois a ética está contida no estatuto pactuado.

Foucault, em seu tempo, descreveu a importância do papel do autor em determinar sua responsabilidade sobre sua criação. Este mesmo autor alijado pelo estruturalismo e pelo formalismo russo. O auto proclamado eu que a atuação e a *performance* da linguagem foram eliminadas no entendimento de Barthes, tem na literatura contemporânea uma nova significação, principalmente a partir da participação midiática na literatura que acabou com a aura misteriosa da figura do autor ao colocá-lo nas capas ou páginas do próprio livro ou nas redes sociais, provocando no leitor um desejo em conhecer o

criador. Nesse sentido, é aceitável o entendimento de que o autor contemporâneo tem participação ativa, tanto na produção, quanto na comercialização de sua produção literária. A exposição pública de Ricardo Lísias na mídia faz dele um performista que atua em diferentes frentes, para além da literatura. As diversas interseções das falas de si, na ficção ou nas diferentes mídias, criam um mito. *Divórcio* vai ainda mais além, pois em que pese à participação ativa do autor em todas as fases que seguem para além da narrativa, invadindo não só as redes sociais, mas o espaço privado do autor e de terceiros, também permite um distanciamento desse mesmo autor para detrás das cortinas da ficção, evitando assim uma responsabilização sobre fatos que podem ser entendidos como pessoais a outros. Assim, poderia se indagar que ele ressuscita e mata o autor?

Por fim, não seria exagero considerar que o uso do nome do autor em seu personagem ficcional pode dar o entendimento de uma intenção autoficcional, principalmente se a literatura de Lísias for pensada como uma construção ainda singular.

Lísias não publicita a obra, mas a si mesmo, levando consigo, sua produção literária, confundindo a diegese e fazendo de si, uma ficção. Sua obra, além de enquadrar-se a um gênero contemporâneo, ganha visibilidade através das mídias, como as redes sociais as quais publicitam seu trabalho.

*Divórcio* é uma construção autoficcional que apresenta com fidelidade a sociedade contemporânea do show do eu e da sociedade do espetáculo específico, a literatura e as redes sociais integram ao show do eu, a sociedade do espetáculo.

## REFERENCIAS

AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2012.

ALBERCA, M. **El pacto ambíguo**. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.

ALFELD, E. 2019 **A performatização da poética da desumanização**: errância do sujeito e da escrita literária. In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 23, n. 47, p. 153-165, 1º quadrimestre de 2019. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/download/19405/14699/>. Acesso em 26/06/2020.

ALMEIDA, M A. **Memórias de um sargento de milícias**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

ALVES, M. A. S. **O autor em questão em Barthes e Foucault**. Thaumazein, Ano VII, v. 9, n. 17, Santa Maria, p. 3-14, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/1499/pdf>.> Acesso em 15/01/2020.

AQUINO, R. **Autoficção nos tribunais**.

ARFUCH, L. **O Espaço Biográfico**: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro:UERJ, 2010.

ASSIS M. **A mão e a luva**. São Paulo: Mérito, 1959.

AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Orgs.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1942.

BARROS, J. **TEMPO E NARRATIVA EM PAUL RICOEUR**: considerações sobre o círculo hermenêutico. In Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Janeiro/ Fevereiro/ Março/ Abril de 2012 Vol. 9 Ano IX nº 1 ISSN: 1807-6971. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/> >Acesso em 27/12/2020.

- BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4217539/mod\\_resource/content/4/Barthes\\_%20a%20morte%20do%20autor.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4217539/mod_resource/content/4/Barthes_%20a%20morte%20do%20autor.pdf) acesso em 18 de setembro de 2020.
- BEIGUI, A. **Performances da escrita**. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 21 n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011< Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>> Acesso em: 06/02/2020.
- \_\_\_\_\_. O autor e a personagem na atividade estética. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 1ª ed.1985.São Paulo: Brasiliense,1987. Disponível em: [https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin\\_Walter\\_Obras\\_escolhidas\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf). Acesso em: 26/06/2020.
- BIRMAN, J. **Mal estar na atualidade**. A psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,2012 A.
- BIRMAN, J. **Sou visto, logo existo**: a visibilidade em questão In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tirania da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.
- BIRMAN, J. (2013). **Programa Invenção do Contemporâneo**. Recuperado de <https://vimeo.com/71267710>.
- BIRMAN, J. (2014). **O sujeito na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2014.
- BIRMAN, J. (2014). **Drogas, performance e psiquiatrização na contemporaneidade**. *Ágora*, 17 (Número especial), pp. 23-37. Disponível em:<

[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S15161498201400030003&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S15161498201400030003&lng=pt&tlng=pt). > Acesso em:09/06/2020.

BIRMAN, J. (2016). **Sexualidade e narcisismo nos arquivos da psicanálise - O Édipo em questão**. In J. Birman (Ed.), *Amar a si mesmo e amar o outro: narcisismo e sexualidade na psicanálise contemporânea* (pp. 23–41). São Paulo: Zagodoni.

BIRMAN, J. CUNHA, M. P. **Muros do vazio: Narciso revisitado**. In *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 49.2, p. 30-49, 2017. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v49n2/v49n2a03.pdf>. > Acesso em:09/06/2020.

BRUM, E. **Patologias do vazio: um desafio à prática clínica contemporânea**. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 24, n. 2, p. 48-53, jun. 2004. <Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932004000200006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932004000200006&lng=pt&nrm=iso)>.acessosem 11 jun. 2020. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932004000200006>.

BRUNER, J. **Atos de significação**. 2. ed. Trad. Sandra Costa. São Paulo: Artmed, 2002.

BUNGART NETO, P. **O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu “exército de um homem só”**. In: \_\_\_\_\_; PINHEIRO, A. S. (Orgs.). *Estudos culturais e contemporaneidade: literatura, história e memória*. Dourados-MS: Editora UFGD, 2012, p. 161-180.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras: 1979.

CAVALHEIRO, J.S. **A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault**. In *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n.11/2, p. 67-81, dez. 2008. < Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5433/2237-4876.2008v11n2p>. > Acesso em: 19/01/2020.

CARVALHO, M. T. P., & VIANA, T. D. C. (2012). **Do negativo em Freud e Green** : *ALTER - Revista de Estudos Psicanalíticos*, 30(2), 39–54.

CARVALHO, A. T. S. (2016). **Relações teórico-metodológicas entre a AD e a Narrativa de Vida**. In I. L. M. Melo & M. S. de Souza (Eds.), **Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso** (pp. 21–42). Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG.

CLARA, C.J.S.S. **Melancolia e narcisismo**: a face narcísica da melancolia nas relações melancolia nas relações do eu com o outro. In *Mental*- ano V - n. 9 - Barbacena - nov. 2007 - p. 131-150. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/mental/v5n9/v5n9a09.pdf>. Acesso em: 23/10/2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. Editora: Perspectiva. São Paulo, 2002.

COELHO PACE, A. A. B. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. 2012. Dissertação de mestrado( Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês), departamento de letras modernas. Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CUNHA, E. **Notas sobre o predador** – destinos atuais do narcisismo e de sua cultura. In: J.A.P. Silva (Ed.). **Modalidades de gozo**. Salvador: Campo Psicanalítico, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. **Grammaire du sens et de l'expression**. Paris, Hachette, 1992.

DEBORD, G. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELORY-MOMBERGER, C. (2006). **Formação e socialização**: os ateliês biográficos de projetos. *Educação e Pesquisa*, 32(2), 359-371. .< Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/250988238\\_Formacao\\_e\\_socializacao\\_os\\_atelies\\_biograficos\\_de\\_projeto](https://www.researchgate.net/publication/250988238_Formacao_e_socializacao_os_atelies_biograficos_de_projeto). > Acesso em 26/06/2020.

CHEVALIER, J ; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Éditions Robert Laffort, 1982.

DOUBROVSKY, Serge. "O último eu." In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FREUD, S. **Introdução ao narcisismo**. Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. (1974). **Estudos sobre a histeria (1893-1895)**. Edição Standard Brasileira da Obras Completas e de Sigmund Freud, Vol. 2). Rio de Janeiro: Imago.1974.

FAEDRICH, A. **O conceito de autoficção**: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea.< Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto+Completo-0.pdf>> Acesso em 26/06/2020..

\_\_\_\_\_. FAEDRICH, A. M. **Autoficções** : do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea / Anna Faedrich Martins. - Porto Alegre, 2014. 251 f. : il. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS. Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dar. Ana Maria Lisboa de Mello. Coorientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dar. Jacqueline Penjon. < Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2148/2/456796.pdf.txt> Acesso em 26/06/2020.

\_\_\_\_\_. FAEDRICH, A. M. **Uma discussão teórica acerca da autoficção**: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. In *Letrônica*, Porto Alegre v.4, n.1, p.182, jun./2011. < Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984>. > Acesso em 14/03/2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

FORTES, I. **A psicanálise face ao hedonismo contemporâneo.** In Revista Mal-estar e Subjetividade – Fortaleza – Vol. IX – Nº 4 – p. 1123-1144 – dez/2009. Disponível em <https://periodicos.unifor.br/rmes/article/download/4904/3914>. Acesso em 12/06/2020.

FOUCAULT, M. Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2º Ed.. Org. Manoel Barros da Moura. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forence Universitária. 2009.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992

FREUD, S. (1914). **Sobre o narcisismo:** uma introdução. In: Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2004. **Ensaio sobre o espaço e o sujeito.** Lygiaclark e a psicanálise. In *Ágora* (Rio J.) v.11 n.2 Rio de Janeiro jul./dez. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982008000200004&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982008000200004&lng=pt&tlng=pt) Acesso em: 16/02/2020.

\_\_\_\_\_ (1915/1944) "Vergänglichkeit " (Sobre a Transitoriedade), in *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, v. X, p.358-361.

GALLE, H. **O gênero autobiográfico: possibilidade(s), particularidades e interfaces.** 2011. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GARCIA-ROSA, L.A. **Freud e o inconsciente.** 24.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2009.

GASPARINI, P. **O último eu.** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) *Ensaio sobre a autoficção.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GAY, Peter: **Freud, uma vida para nosso tempo** SP. Ed. Companhia das Letras. 1988.

GENETTE, G. **Paratextos Editoriais.** Tradução de Jane Lewin. Nova Iorque. Cambridge University Press. 2001.

GENETE, G. **Discurso da narrativa.**3.Lisboa:Veja,1995.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Editora: Perspectiva, São Paulo, 2009.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Editora: Vozes. Rio de Janeiro, 2002.

GOMES, F. **O espectador performer**: A exposição de si no cenário das tecnologias digitais/ Fernanda de Oliveira Gomes – Rio de Janeiro: UFRJ/CFCH/ECO, 2013 170 fls. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação, CFCH. Disponível em: file:///C:/Users/Janderson/OneDrive/Desktop/tese\_fgomes\_2013.pdf. > Acesso em: 23/06/2020.

GOULEMOT, Jean Marie. “**As práticas literárias ou a publicidade do privado**.” In: CHARTIER, Roger. História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOLDBERG, R. **Performance Art. From Futurism to the present**. New York, Thames and Hudson, 1988.

GREEN, A. **Orientações para uma psicanálise contemporânea**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

HAN, B.C. **Sociedade da transparência**. Trad. Enio Paulo Giachina. Petrópolis: Vozes, 2017.

HIDALGO, L.. **Autoficção brasileira**: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 22/ 03/ 2020.

HIDALGO, L. **A autoficção nos tribunais**. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ruth-de-aquino/noticia/2013/08/autoficcao-nostribunais.html>. Acesso em: 05/09/2020.

JAGUARIBE, B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

JACKSON, M. 1989. **Paths toward a clearing**: radical empiricism and ethnographic inquiry. Bloomington: Indiana University Press.1989. Disponível

em: <https://pt.scribd.com/document/384128761/191981874-Jackson-1989-Paths-Toward-a-Clearing-PDF>. Acesso em: 21/10/2020.

KLINGER, D.. **A escrita de si** : o retorno do autor In: \_\_\_\_\_. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese (doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.<Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 21/01/2020.

KUPERMANN, D. **Revisitando “Freud, 1914: o ano que não terminou”**. In: BIRMAN, J. et al. **Amar a si mesmo e amar o outro**.1ª ed.-São Paulo: Zagodoni, 2016. Disponível em <[https://www.larpsi.com.br/media/mconnect\\_uploadfiles/a/m/amar\\_a\\_si\\_mesmo\\_e\\_amar\\_o\\_outro.pdf](https://www.larpsi.com.br/media/mconnect_uploadfiles/a/m/amar_a_si_mesmo_e_amar_o_outro.pdf)> Acesso em: 12/06/2020.

LANGARO, F. BENETTI, S. **Subjetividade contemporânea**: narcisismo e estados afetivos em um grupo de adultos jovens. *Psicol. clin.* [online]. 2014, vol.26, n.2, pp. 197-215. ISSN 0103-5665. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652014000200012](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652014000200012). Acesso em> 11/06/2020.

LAPLANCHE, J. PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

LASCH, C. **A Cultura do Narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças e declínio, Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LASCH, C. **O Mínimo Eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Editora brasiliense, 1986.

LEAL, I. **Saber histórico e mimese em Paul Ricoeur**. In Revista Expedições: Teoria & Historiografia | V. 6, N.2, Agosto -Dezembro de 2015. .<Disponível em: [https://www.revista.ueg.br/index.php/revista\\_geth/article/view/3449/2963](https://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/view/3449/2963). Acesso em> 27/12/2020.

LEAL, J. **Literatura e performance**: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer. 2012. 174p Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.< Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP8RVH4C/1/tese\\_juliana\\_leal\\_ve rs\\_\\_o\\_final\\_25032012.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP8RVH4C/1/tese_juliana_leal_ve rs__o_final_25032012.pdf). Acesso em> 07/02/2020.

LEJEUNE, P. **Qu'est-ce que le pacte autobiographique?** 2006. Disponível em: [https://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](https://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html). Acesso em: 21/10/2020.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LIPOVETSKY, G. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Manole, 1983.

LÍSIAS, R.. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013. Disponível em: < <https://literaturaufalarapiraca.files.wordpress.com/2016/11/divorcio-ricardo-lisias.pdf> > Acesso em 27/06/2020.

\_\_\_\_\_. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.< Disponível em : <https://ru.b-ok2.org/book/2470230/47bbbb.>> Acesso em 27/06/2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida às jornalistas Rúvila Avelino e Victória Cirino em 09/09/2015 no Kaya Kafé em São Paulo. Disponível em: [http://www.usp.br/cje/babel/exibir2.php?edicao\\_id=15&materia\\_id=164](http://www.usp.br/cje/babel/exibir2.php?edicao_id=15&materia_id=164). Acesso em 24/03/2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Anna Faedrich Martins. **Autoficções** : do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea Disponível em: <http://meriva.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>.

\_\_\_\_\_. Ponto de partida para romance 'Divórcio' foi 'pessoal e traumático'. Entrevista concedida ao jornalista Morris Kachani via email. Folha de S.Paulo, São Paulo, 03 de ago. de 2013. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320746-ponto-de-partida-para-romance-divorcio-foi-pessoal-e-traumatico.shtml>. >. Acesso em: 04 de mar. de 2020.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MARTINS, A. SILVA, R. **A ausência-presença performática do autor**: Ricardo Lísias e sua Vista particular. In IPOTESI, JUIZ DE FORA, v.21, n.2, p.53-67, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19438/10416>.> Acesso em: 05/01/2021.

MEIRELES, C. **Problemas da literatura infantil**. São Paulo: Summus, 1979.

MELIN, R. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MOUTINHO, K., Meira, L., & DE CONTI, L. (2013). **Desenvolvimento e construção narrativa de sentidos de identidade**. In K. Moutinho, P. Villachan-Lyra, & A. Santa-Clara (Eds), *Novas tendências em Psicologia do Desenvolvimento: Teoria, pesquisa e intervenção* (pp. 133-158). Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco.< Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010237722016000200216#t1](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010237722016000200216#t1). Acesso em:> 09/01/2020.

MUNARI E SILVA. **O romance de Ricardo Lísias: janelas escancaradas para o sujeito hipermoderno**. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/23691>. Acesso em: 04/01/2021.

\_\_\_\_\_. Simulação e narcisismo na literature de autoficção. In Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/317350484\\_Reflexos\\_do\\_eu\\_simulacao\\_e\\_narcisismo\\_na\\_literatura\\_contemporanea\\_de\\_autoficcao?enrichId=rgreq-13ddb9c184dd31b79e316ad1e48a948e-](https://www.researchgate.net/publication/317350484_Reflexos_do_eu_simulacao_e_narcisismo_na_literatura_contemporanea_de_autoficcao?enrichId=rgreq-13ddb9c184dd31b79e316ad1e48a948e-)

XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzMxNzM1MDQ4NDtBUzo1MDE5NTY3MTc5NDQ4MzJAMTQ5NjY4NzlxNTQxNg%3D%3D&el=1\_x\_2&\_esc=publicationCoverPdf. Acesso em: 04/01/2021.

NELSON, T. (1974) **Computer Lib: You can and must understand computers now/Dream Machines: New freedoms through computer screens—a minority report** (1974), Microsoft Press, rev. edition 1987: ISBN 0914845497. Disponível em: <http://linkedbyair.net/bin/Ted%20Nelson%20Computer%20Lib%20Dream%20Machines%20-%201st%20edition%201974.pdf>. Acesso em: 21/10/2020.

NORONHA, J. M. G. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, R.M.A, LAGE, V.L.C. (orgs). **Literatura, crítica e cultura IV: interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2010. p.241-254.

\_\_\_\_\_. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PLATÃO. **Diálogos**: Fedro, O primeiro Alcibíades; Cartas. Tradução de C. A. Nunes; Coordenação de B. Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.

SAINTE-BEUVE, C.-A. Pierre Corneille. In: BRUNN, Alain (ed.) L'auteur. Paris: Flammarion, 2001. p. 141-146.

PEDRON, D.A. **UM OLHAR SOBRE A performatividade na cultura contemporânea**: a performance como conceito e a Produção artística de Diamela Eltit. 2006. 172p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.< Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6WEPXT>> Acesso em: 09/02/2020.

PEREIRA, L. M. **O retorno do autor e as escritas de si na ficção brasileira contemporânea**. In Anais do IX Sappil – Estudos de Literatura, UFF, nº 1,

2018.< Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/IXSAPPIL-Lit/article/view/1035>. Acesso em: 21/01/2020.

PINHEIRO, T. **Narciso no espelho do século XXI**: Diálogos entre a Psicanálise, as Ciências Sociais e a Comunicação. Disponível em: <https://www.narciso21.com/>. Acesso em: 21/01/2020.

PROUST, M. O método de Sainte-Beuve. In: Contre Sainte-Beuve: **notas sobre crítica e literatura**. Tradução de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 49-62.

RAMOS, G. **São Bernardo**. 17. ed. São Paulo: Martins, 1972.

RANK, O. **Uma contribuição sobre o narcisismo**. Trad. Caio Padovan e Norma Müller. In: Revista Lacuna 6 de dezembro de 2016 artigo, n -2, Tradução. Disponível em: [https://revistalacuna.com/2016/12/06/n2-02/#\\_ftn36](https://revistalacuna.com/2016/12/06/n2-02/#_ftn36). Acesso em: 23/10/2020.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.

RAVETTI, G. **Retórica performática**: a catacrese do narrador no romance contemporâneo. Caderno de Letras da UFF. Dossiê: Diálogos Interamericanos, nº38,p.71-87,2009. <Disponível em: [://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/38/artigo4.pdf](http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/38/artigo4.pdf) > Acesso em 26/06/2020http.

RIVERA, T. **O avesso do imaginário** – arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Sesi, 2020.

RICOEUR, P. **LA VIDA**: *un relato en busca de narrador*. In: *ÁGORA* (2006), Vol. 25, nº 2: 9-22. <Disponível em: <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/11/ricoeur-la-vida.pdf> >Acesso em: 27/12/2020.

RIESSMAN, C. (2005). Narrative Analysis. In N. Kelly, C. Horrocks, K. Milnes, B. Roberts, & D. Robinson (Eds.), *Narrative, memory & everyday life* (pp 1-7).

Huddersfield, England: University of Huddersfield. <Disponível em: <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/4919/>. > Acesso em: 26/06/2020.

SANTOS, A.C.O. **Indiferença e humilhação:** efeitos do narcisismo contemporâneo nas relações de desigualdade social. 2018. 92 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Programa de Pós Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018. Disponível em:> [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFAL\\_74aa7feee96724593f7b153a3979ea8b](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFAL_74aa7feee96724593f7b153a3979ea8b). .> Acesso em 11/06/2020.

SARLO, B. **TEMPO PASSADO:** cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SAUTCHUK , C. SAUTCHUK. J. **Enfrentando poetas, perseguindo peixes:** sobre etnografias e engajamentos \_\_\_\_ JACKSON, Michael. Paths toward a clearing: radical empiricism and ethnographic inquiry. In Mana vol.20 no.3 Rio de Janeiro dez. 2014. <Disponível em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010493132014000300575&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010493132014000300575&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). >Acesso em 15/06/2020.

SCHECHNER, R. 2006. **“O que é performance?”**, em Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SILVA, Carla Piovezam da; GUIDIO, Milena Cláudia Magalhães Santos. **Um corpo em carne viva:** Os indícios autobiográficos em Divórcio, de Ricardo Lísias. Anais da XIV Abralic, 2015, ps.1-10. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456146666.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456146666.pdf)>. Acesso em: 15/06/2020.

SILVA, I. **Eu fotografado:** as narrativas de si em tempos de selfie / Isis Grazielle da Silva; orientador Daniel Kupermann. -- São Paulo, 2019. 127f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2019.< Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-13112019-180326/pt-br.php>. > Acesso em:13/02/2020.

Silva, I. G. **Eu fotografado**: as narrativas de si em tempos de selfie / Isis Grazielle da Silva; orientador Daniel Kupermann. -- São Paulo, 2019. 127f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2019.< Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-13112019-180326/pt-br.php>. >Acesso em:13/02/2020.

SILVA, J. B. **Reflexões sobre autoficção**: uma leitura de Divórcio, de Ricardo Lísias/Janaína Buchweitz e Silva; Aulus Mandagará Martins, orientador- Pelotas,2017.100f. Dissertação (Mestrado -Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas,2017.< Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2018/09/JANAINA-BUCHWEITZ-E-SILVA.pdf>. >Acesso em:13/02/2020.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O percevejo. Rio de Janeiro, 2003.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SENNETT, R. **O Declínio do Homem Público**: as tiranias da intimidade. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**. Coord. Cesar Benjamin 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SOUZA, E. M.. **Notas sobre a crítica biográfica**. In: ——. Crítica cultt. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 111-120. In

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, I. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VIEGAS, A. C. **Com a palavra, o autor** – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade. In Cadernos de estudos culturais, CampoGrande, MS, v.

2, n. 4, p. 9 – 24, jul./dez. 2010.< Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4484>> Acesso em: 19/01/2020.

VIEIRA, W. **Pacto com o diabo**: Ricardo Lísias e a autoficção contemporânea. In estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 51, p. 182-205, maio/ago.2017. .< Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10221/9045>. > Acesso em: 01/03/2020.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

**Os intocáveis**. Direção: Éric Toledano e Olivier Nakache. Produção: Laurent Zeitoun. Yann Zenou. TF1 Films Production. Gaumont. Chacorp. Quad Films. Tem Films. California Films.2011.< Disponível em <https://torrentdosfilmes.org/intocaveis-intouchables2012-bluray-720p-dublado-torrent-download/>> Acesso em:20/01/2020.