

**UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO**

Taíssi Alessandra Cardoso da Silva

**REFLEXOS DO EU: RICARDO LÍSIAS E A PUBLICIZAÇÃO DO SUJEITO AUTOR**  
**NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Santa Cruz do Sul

2016

Taíssi Alessandra Cardoso da Silva

**REFLEXOS DO EU: RICARDO LÍSIAS E A PUBLICIZAÇÃO DO SUJEITO AUTOR  
NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras – Mestrado (PPGL), Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos Comunicacionais e Poéticos da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Ana Cláudia Munari Domingos

*Dra. Ana Cláudia Munari Domingos*

Professor Orientador – UNISC

*Dr. Rafael Eisinger Guimarães*

Professor examinador – UNISC

*Dra. Ana Paula Klauck*

Professor examinador - IFES

Santa Cruz do Sul

2016

Para minha avó, Maria Thereza, que hoje ao lado da Mãe de Deus,  
guarda no céu o meu lugar.

*Totus tuus Mariae.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, autor da minha vida, que escreveu esse sonho na eternidade muito antes que eu pudesse imaginar e depois se fez narrador para me revelar que eu seria protagonista dele.

À minha mãe, Maria Claudete, por todo o amor concretizado na comida servida, na casa limpa, na roupa lavada, no joelho dobrado; por não me deixar desacreditar e nem desistir dessa história; por entender os meus silêncios e sempre responder a eles com o carinho de um abraço; e por permanecer de pé ao meu lado todas as vezes em que a minha narrativa parecia se encaminhar para um final nada feliz.

Ao meu pai, Renato, por todo o apoio e carinho que consolam o coração.

Aos amigos, que abrigam parte da minha história, por compreenderem minhas ausências, sustentaram-me em suas orações e me ajudarem tantas vezes a enxergar o que os meus olhos não alcançam.

Aos colegas de mestrado, especialmente à Francine, Arlei, Roseane e Samara que, muito além das referências bibliográficas, dividiram comigo as terças-feiras, os pacotes de bala, os copos de café, as vitórias e as angústias dessa trajetória; que se tornaram personagens da minha história e tantas vezes me encorajaram com reflexões valiosas e palavras amigas ao longo desses dois anos, toda a minha gratidão.

À minha orientadora, Ana, por acreditar e apostar em mim desde o início da minha trajetória acadêmica; pelo cuidado e carinho maternos; pelos lanches, aprendizados e por todo o crescimento que a orientação e a convivência proporcionaram, e por ser tão grande por dentro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, da Unisc e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos.

## RESUMO

Este trabalho busca entender algumas relações entre a literatura de autoficção e a publicização do sujeito autor imerso no universo midiático, a partir da análise dos romances de Ricardo Lísias e seus comentários na internet. Partindo de uma revisão bibliográfica que conceitua os objetos circunscritos nesse trabalho, analisamos que espécie de narrador surge na produção literária de jovens escritores brasileiros selecionados pela Revista Granta em 2012 e observamos algumas de suas ações em redes sociais na direção de caracterizar a referência as suas obras e a presença da ficção. Em seguida, analisamos e contextualizamos a modalidade de escritura denominada autoficção, especialmente no que tange às aproximações entre as instâncias do narrador e do autor e entre biografemas e ficção, e aprofundamos o estudo das teorias midiáticas da comunicação contemporânea de modo a caracterizar a sociedade da qual emerge o corpus deste estudo. Por fim, investigamos as obras literárias – *O céu dos suicidas* (2012), *Divórcio* (2013) e *Delegado Tobias* (2014) – e as narrativas midiáticas de Ricardo Lísias e identificamos nelas estratégias da publicidade.

**Palavras-chave:** publicização do autor, romance de autoficção, Ricardo Lísias, hipermodernidade, redes sociais.

## ABSTRACT

This study seeks to understand some relationships between autofiction literature and publicity of the subject author immersed in the media universe, from the analysis of novels by Ricardo Lísias and his comments on the internet. Starting from a bibliographical review which conceptualizes the circumscribed objects in this work, it is analyzed what kind of narrator appears in the literary production of young Brazilian writers, selected by the magazine *Granta* in 2012; and it is observed some of their actions on social networks to characterize the reference with their works and the presence of fiction. Then it is analyzed and contextualized the form of writing called autofiction, especially when it comes to similarities between instances of the narrator and the author, and between biographical traits and fiction. The study is deepened in media theories of contemporary communication in order to characterize the society which emerges from the corpus of this study. Finally, it is investigated the following literary works - *O céu dos suicidas* (2012), *Divórcio* (2013) and *Delegado Tobias* (2014) - and also the media narratives by Ricardo Lísias. Advertising strategies were found in them.

**Keywords:** publicity of the author, autofiction, Ricardo Lysias, hypermodernity, social networks.

“Nesse muro gastei muitos e exaustivos meses de trabalho; porém,  
não me achei seguro enquanto não o vi pronto”  
(Daniel Defoe, em *Robinson Crusôé*).

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1 ROMANCE: UMA FRESTA POR ONDE ESPIAR</b> ....	<b>11</b>
1.1 Antes e depois do “felizes para sempre” .....	11
1.2 Discutindo a relação entre autor e narrador.....	20
1.3 Autoficção: o caminho para o espelho.....	24
1.4 Proibido para maiores de 40 anos.....	32
<b>2 SOCIEDADE DO EU</b> .....	<b>37</b>
2.1 Hipermodernidade: um universo leite com pera.....	40
2.2 Narciso 3.0.....	45
2.3 O narrador em frente ao espelho.....	52
<b>3 INDIVÍDUOS NA VITRINE E NA PRATELEIRA</b> .....	<b>60</b>
3.1 O raio estetizador.....	63
3.2 Quem não é visto não é lembrado .....	68
<b>4 ROMANCES: JANELAS ESCANCARADAS</b> .....	<b>72</b>
4.1 Metodologia .....	72
4.2 Alice atravessa o espelho .....	74
4.3 A pele que me desabita .....	100
4.4 Pedro e o lobo.....	128
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>154</b>

## INTRODUÇÃO

“São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão. Essas vozes que tencionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário” (Regina Dalcastagnè).

Em *Surpreendido pela alegria*, ao relatar a influência em sua vida de algumas amizades conquistadas na Universidade de Oxford, C.S. Lewis destaca a presença de Arthur Hamilton Jenkin, um de seus primeiros amigos na vida acadêmica, e sua peculiar capacidade de desfrutar de tudo com a maior intensidade possível:

Aprendi com ele que devemos tentar uma rendição completa àquilo que o ambiente oferece no momento, seja o que for; numa cidade sórdida, buscar os lugares mesmos onde a sordidez se eleva à repugnância, e quase à grandeza; num dia lúgubre, encontrar a mata mais lúgubre e gotejante; num dia ventoso, buscar a escarpa onde o vento sopra mais forte. Não havia nenhuma ironia betjemânica nisso; só uma determinação séria, mas jovial, de esfregar o nariz na própria quiddidade de cada coisa, regozijando-se por ser ela (tão esplendidamente) o que é (LEWIS, 1998, p. 205).

Da mesma forma, ousou dizer que a escolha pelo tema e especialmente pelo corpus de análise deste trabalho se deu pela mesma motivação de desfrutar da forma mais intensa possível da autoficção e da publicização do indivíduo contemporâneo que busco analisar. Ricardo Lísias é, a meu ver, o mais autoficcional dentre os autores que exploram o gênero, nessa geração de jovens escritores brasileiros que seguem a tendência da escritura em primeira pessoa e que gostam de embaralhar seus biografemas entre suas narrativas ficcionais. É, também, aquele que com mais habilidade utiliza as mídias sociais para vender seu trabalho e sua imagem. Por essa razão, quando minha orientadora propôs que eu estudasse esse movimento contemporâneo da literatura brasileira eu não tive dúvidas em relação à escolha do meu objeto de análise, pois considero justo e coerente com a minha pesquisa render-me ao corpus da forma mais potencializada possível, a fim de tentar, ao máximo, perceber sua natureza essencial.

A escolha deste tema, portanto, justifica-se pela originalidade de um dos exemplos destas novas estéticas que se agrupam nos chamados “romances do eu”. A literatura de autoficção é um fenômeno contemporâneo que parece refletir uma condição social que invade nossos dias e, por isso, torna-se relevante na medida em que nos ajuda a compreender traços específicos dessa sociedade como a necessidade de autopromover-se no ciberespaço, de narrar em primeira pessoa, de publicizar a vida e a intimidade e de cultuar-se narcisisticamente. Este

estudo torna-se pertinente ainda pelo fato de cotejar duas áreas do conhecimento: a narrativa literária e a narrativa midiática no ciberespaço. As reflexões filosóficas e sociológicas acerca da sociedade contemporânea também contribuem para a complexificação da pesquisa, enriquecendo a análise dos textos.

O principal objetivo do meu trabalho é, portanto, entender de que forma a literatura de autoficção serve como instrumento de publicização do sujeito autor imerso no universo midiático, a partir da análise das narrativas de Ricardo Lísias. Para problematizar essas questões, inicialmente eu busquei analisar que espécie de narrador surge na produção literária de jovens escritores brasileiros selecionados pela Revista Granta em 2012 e verificar o comportamento desses sujeitos na internet, na direção de caracterizar as referências às suas obras e a presença da ficção nas publicações e escrituras oriundas desse ambiente. Além disso, foi necessário analisar e contextualizar a modalidade de escritura denominada autoficção, especialmente no que tange à instância do narrador e sua aproximação com o sujeito autor, e aprofundar o estudo das teorias midiáticas da comunicação contemporâneas de modo a caracterizar a sociedade da qual emerge o corpus deste estudo. Por fim, investiguei as narrativas literárias e midiáticas de Ricardo Lísias a fim de identificar nelas técnicas e princípios característicos da publicidade.

Para organizar todo esse trabalho, optei por dividir a pesquisa em quatro capítulos. No primeiro está concentrado um resgate histórico das teorias do romance baseado em autores como Bakhtin, Lukács, Forster e Watt, estudiosos que demonstram a versatilidade do gênero romanesco e a sua evolução ao longo dos diferentes períodos históricos, sociais e culturais, fase para a qual contribuiu o olhar contemporâneo de Cimara Melo. Nesse mesmo capítulo, proponho uma discussão acerca das relações que se estabelecem entre autor e narrador desde o surgimento do romance até a atualidade para, enfim, chegar aos estudos que discutem a literatura de autoficção, cuja compreensão é guiada por Figueiredo, Martins e Klinger. Ainda no primeiro capítulo, faço uma apresentação da Revista Granta e dos principais autores selecionados para a edição dos melhores jovens escritores brasileiros, contextualizando suas obras dentro dos romances autoficcionais e aproveitando para apresentar meu objeto de estudo.

No segundo capítulo, busquei conceituar a sociedade contemporânea hipermoderna, caracterizando-a a partir de autores como Bauman, Lipovetsky e Schollhammer, e identificando nela o indivíduo hipernarcisista que emerge desse universo. Neste capítulo, também apresentei alguns modelos de classificação do narrador elaborados por autores como Friedman, Benjamin e Santiago, até chegar ao conceito de narrador pós-humano utilizado por

Felinto e Santaella. Já no terceiro capítulo, apresentei um breve histórico e alguns conceitos referentes ao universo da publicidade, utilizando autores como Carrascoza, Carvalho e Sandmann. Em seguida, eu trago novamente Lipovetsky para falar sobre a estetização do mundo e explicar este fenômeno que se agiganta e se potencializa na sociedade contemporânea. A publicização do sujeito que se coloca, muitas vezes, como mercadoria também é discutida ao final desse capítulo.

Finalmente, no quarto capítulo são abordados os métodos utilizados na análise do corpus selecionado, especificando nosso modo de observá-lo e concretizá-lo como fenômeno que confirma nossa hipótese. Para tanto, foi escolhida a Teoria do Efeito, de Wolfgang Iser, que autoriza as concretizações que propomos a esses textos. Em seguida são apresentadas as análises das três obras de Ricardo Lísias selecionadas como corpus deste trabalho: *O céu dos suicidas* (2012), *Divórcio* (2013) e *Delegado Tobias* (2014). Esse recorte pode ser justificado pela autenticidade das narrativas de Lísias, que demonstram um grande potencial autoficcional, sendo, no Brasil, uma das amostras mais emblemáticas do gênero.

É importante dizer também que a decisão de escrever essa dissertação utilizando a primeira pessoa do singular se justifica no grau de imersão com que me dispus a desenvolver essa pesquisa e que, portanto, não me permite outra escolha que não dizer muitas vezes como “eu” percebo o projeto literário de Ricardo Lísias ao desfrutar com a maior intensidade possível daquilo que ele oferece em cada narrativa.

## 1. ROMANCE: UMA FRESTA POR ONDE ESPIAR

“Se você quer conhecer uma nação, não leia literatura. Nem uma página. Escritores de ficção têm pouco ou nada a dizer sobre seu país. Toda arte é egoísta, mas a literatura é a mais egoísta de todas. Não há como escrever honestamente sobre qualquer coisa que não seja nós mesmos. Um escritor pode tentar maquiagem esse fato com todas as suas forças, mas nunca escapará dele” (Daniel Galera).

### 1.1 Antes e depois do “felizes para sempre”

Os conceitos de literatura e, particularmente, o de romance – que ao meu estudo interessa de forma especial – foram retomados algumas vezes ao longo da história de sua existência e, até hoje, o romance é um gênero que costuma gerar certa contradição quanto às suas qualidades definidoras, sendo catalizador de conflitos entre diferentes pensadores e correntes dos estudos literários. Mas é justamente graças a essa sua qualidade razoavelmente plurivalente que podemos classificar obras esteticamente tão divergentes – ainda que igualmente contemporâneas – como *Eles eram muito cavalos* (2000), de Luiz Ruffato, e *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, como romances, assim como já o foram *Helena*, de Machado de Assis, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Para que eu possa chegar ao meu alvo principal neste capítulo, que é a estética do romance contemporâneo, portanto, penso ser justo percorrer brevemente algumas importantes definições do gênero. Mikhail Bakhtin (2002), um dos grandes estudiosos da linguagem, define o romance como “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (BAKHTIN, 2002, p. 74). Para o autor, um dos aspectos mais importantes do gênero é o homem que fala e sua voz discursiva, enquanto que a linguagem é evidenciada por ele como uma característica essencial do romance. Bakhtin (2002) afirma que a principal dificuldade no estudo do gênero romanesco reside na singularidade do próprio objeto, pois se trata de um gênero inacabado, em constante construção: “O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos” (BAKHTIN, 2002, p. 398).

O trabalho do húngaro George Lukács também estabelece um grande marco para o gênero romanesco. Sua obra *A teoria do romance* (2000) tornou-se um clássico como estudo e análise do romance, pois introduziu uma nova forma de analisar as relações entre o gênero e a modernidade, através de uma perspectiva sociológica. O pensamento de Lukács foi fortemente influenciado por Hegel e pelo contexto social e político da Primeira Guerra Mundial. Muito descontente com a situação e atormentado pela guerra, Lukács acaba

abraçando o marxismo e evidenciando em sua obra um grande repúdio à sociedade burguesa e uma desilusão frustrada em relação ao mundo desenhado pelos valores do capitalismo, com o qual o autor é incapaz de identificar-se.

A intenção de Lukács a partir dessa obra que discute o romance é contrapor dialeticamente a origem pré-capitalista utópica de onde surge a epopeia à modernidade capitalista problemática de onde emerge o romance. Apesar do caráter um tanto binário da pesquisa, a obra de Lukács segue como um cânone consagrado, especialmente para as discussões acerca dos contatos entre o romance e a sociedade moderna. *A Teoria do romance* repercutiu em inúmeros debates sobre a literatura e o contexto social, motivando textos clássicos como *O narrador*, de Walter Benjamin, e *A posição do narrador no romance contemporâneo*, de Theodor Adorno, todos seguidores da mesma corrente marxista.

Cimara Valim de Melo (2013), doutora em Letras pela UFRGS, autora do livro *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea* e pesquisadora dedicada aos estudos do gênero romanesco, afirma que a obra-prima de Lukács serve como base para estudos literários até hoje, quase um século depois de sua publicação. Ainda é perceptível a importância da teoria lukasiana sobre o gênero, mesmo que seu próprio autor tenha-lhe dirigido críticas negativas, afinal, a ideia do romance como uma “expressão consciente do homem sobre si mesmo na busca pelo autoconhecimento e pela integração em um mundo carente de significado inclui definitivamente a romanesca dentro das discussões sobre literatura e modernidade” (MELO, 2013, p. 29). Lukács (2011) entende o indivíduo problemático do romance como alguém que procura o sentido que lhe é ausente, frustrando-se a cada nova tentativa de superar a má-infinitude.

A sociedade concebida por Lukács (2011) é contraditória, degradada e desprovida de valores autênticos e é dentro desse universo que ele projeta o romance como “a epopeia de um mundo sem deuses”. Desse modo, a dialética do romance é representada pela ruptura do indivíduo com o mundo. A personagem, qualquer que seja, confronta-se com um universo desumano e individualista; sentindo-se impotente diante da magnitude dos problemas sociais que é incapaz de resolver, o sujeito se isola. A partir da relação estabelecida entre esses indivíduos, Lukács (2011) propõe diversos tipos de romance: romance do idealismo abstrato, romance da desilusão, romance da educação, romance psicológico. Todas estas tipologias representam os diferentes níveis de desconforto das personagens frente ao mundo em que estão situadas.

O autor contrapõe a coletividade que regia o mundo da epopeia à incompletude e descontinuidade que habita o romance. O indivíduo romanesco, portanto, está muito mais

ligado a um alienamento exterior e a uma busca constante pela interioridade, refugiando-se em si mesmo, enquanto a epopeia tem na comunidade sua razão de ser, com valores sólidos, responsabilidade e equilíbrio. O conceito de romance para Lukács pode ser entendido como “a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imensidão do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Já sob um olhar contemporâneo, o poeta e crítico português Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1996) considera que o romance tenha se transformado, especialmente a partir do século XIX, na mais significativa e labiríntica forma de manifestação literária dos tempos modernos, abandonando o posto de simples narrativa de entretenimento para apresentar-se como estudo da alma humana e das relações sociais. O autor explica a origem e os diversos significados atribuídos ao vocábulo romance, desde o princípio:

Na Idade Média, o vocábulo *romance* [...] designou primeiramente a língua vulgar, a língua romântica que, embora resultado de uma transformação do latim, se apresentava já bem diferente em relação a este idioma. Depois, a palavra *romance* ganhou um significado literário, designando determinadas composições redigidas em língua vulgar e não em língua latina, própria dos clérigos. Apesar das suas flutuações semânticas, o vocábulo *romance* passou a denominar sobretudo composições literárias de cunho narrativo. Tais composições eram primitivamente em verso – o romance em prosa é um pouco mais tardio –, próprias para serem recitadas e lidas, e apresentavam muitas vezes um enredo fabuloso e complicado (SILVA, 1996, p. 672).

Silva (1996) esclarece o fato de que a literatura europeia da Idade Média era frequentada por duas correntes romanescas: o romance de cavalaria, que normalmente culminava em um final feliz para a história de amor narrada, e o romance sentimental que, ao contrário, costumava apresentar um final trágico. Já no período renascentista, o autor nos lembra que foi a vez do romance pastoril – uma narrativa que mesclava prosa e verso, saturada pela tradição bucólica – adquirir notoriedade. Somente a partir do século XVII o romance começa a proliferar-se de forma extraordinária, já sob o signo do movimento barroco. Silva (1996) recorda que, ainda assim, até o século XVIII o romance ocupou um lugar inferior e desprestigiado na literatura, pois se dirigia principalmente ao público feminino, sendo considerado pelo poder público um perigoso elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, como retrata o primeiro romance realista, *Madame Bovary*.

O resgate histórico do autor demonstra, ainda, que ao revelar-se nas literaturas europeias, o romance já havia adquirido sua liberdade e reconhecimento, construindo uma

considerável tradição. “Entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas no século XIX, o público do romance alarga-se desmedidamente e, para satisfazer a sua necessidade de leitura, escreveram-se numerosos romances” (SILVA, 1996, p. 681). Entretanto, a metamorfose que leva à criação dos modelos romanescos que hoje são chamados de “clássicos do século XIX” se dá a partir do lançamento dos romances de Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Kafka, entre outros.

Cinquenta anos depois da teoria do romance de Lukács, o crítico literário britânico Ian Watt (2010) afirma que ainda não existem respostas suficientemente satisfatórias para muitos questionamentos universais acerca do romance, seu surgimento e, de forma especial, sobre a diferença que emerge na produção das narrativas literárias ficcionais do início do século XVIII, onde o romance nasceu. O autor atesta, no entanto, que o “realismo” é considerado, em geral, a diferença essencial que separa o romance do início do século XVIII da narrativa literária de ficção anteriormente produzida. Ele também atenta para um fato importante acerca desse diferencial romanesco:

Entretanto esse emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta (WATT, 2010, p. 11).

Watt (2010) também explica que a escassez de convenções formais no romance não é motivo de preocupação, pois o gênero recusa a tradição dos enredos. Ele revela que, embora não seja simples determinar o grau de originalidade de um enredo, existe outra diferença preponderante entre o romance e as formas literárias anteriores. O autor cita Defoe e Richardson como exemplos precursores do romance na escrita inglesa, pois foram os primeiros escritores que deixaram de buscar inspiração para seus enredos na mitologia, na História e nas lendas do passado. Watt (2010) entende que essa característica os separa de Chaucer, Spenser, Shakespeare e Milton, escritores que geralmente utilizavam enredos tradicionais e que “o fizeram porque aceitavam a premissa comum de sua época segundo a qual, sendo a Natureza essencialmente completa e imutável, seus relatos – bíblicos, lendários ou históricos – constituem um repertório definitivo da experiência humana” (WATT, 2010, p. 14).

A autonomia do romance em relação às demais narrativas literárias é acentuada pelo romancista britânico Edward Morgan Forster (1969), que trata de forma secundária as

diversas regras inventadas até então. O autor denomina o gênero como uma das áreas mais úmidas da literatura, irrigada por muitos riachos e que por vezes acaba transformada em um pântano acidentado. Esse terreno úmido, para ele, não pode ser enfrentado com princípios, sistemas ou aparelhamentos complicados, pois necessita a todo instante ser reexaminado. “E quem é o reexaminador? Bem, receio que seja o coração humano, que seja um assunto de homem para homem [...]. O teste final de um romance será nossa afeição por ele” (FORSTER, 1969, p. 16).

Em sua pesquisa, Forster (1969) não demonstra grande preocupação em diferenciar histórica e ideologicamente os séculos em que se desenvolveu o romance, ainda que não despreze os vínculos existentes entre eles. Para o autor, no entanto, essas seriam questões de ordem secundária, uma vez que o seu interesse recai verdadeiramente sobre o ser humano, o indivíduo, o sujeito que a estética artística transforma em personagem. Ele afirma que “existem duas forças no romance – os seres humanos e um punhado de várias coisas que não são seres humanos, e é tarefa do romancista ajustar essas duas forças e conciliar suas reivindicações” (FORSTER, 1969, p. 83). É possível perceber essa predileção pela humanidade já na apresentação de seu livro *Aspectos do romance*, onde Dionísio de Oliveira Toledo, professor de Teoria Literária, revela que Forster só se sente integralmente confortável ao refletir sobre as pessoas.

Forster (1969) justifica seu interesse no fato de que o romance é fundamentado na natureza humana, na qual, diferentemente da História, não acontecem fatalidades. Para o autor:

Tudo o que é observável num homem, quer dizer, suas ações e a parte de sua existência espiritual que pode ser deduzida de suas ações – cai no domínio da história. Mas seu lado romanesco e romântico (*as partie romanesque ou romantique*) inclui “as paixões genuínas, isto é, sonhos, alegrias, tristezas e meditações que a polidez ou vergonha impedem-no de mencionar”; e expressar este lado da natureza humana é uma das principais funções do romance (FORSTER, 1969, p. 35).

Ele explica que na vida cotidiana torna-se praticamente impossível que nos compreendamos uns aos outros, afinal as pessoas não são transparentes e também não têm o hábito de confessar umas às outras tudo o que lhes ocorre durante a vida. O conhecimento é muito superficial, revelamos apenas o pouco necessário para manter as relações sociais e os vínculos de intimidade. Mas, de acordo com Forster (1969), “as pessoas num romance podem ser completamente entendidas pelo leitor, se o romancista quiser; sua vida interior, assim como a exterior, pode ser exposta” (FORSTER, 1969, p. 36). Considero importante resgatar

aqui esse aspecto tão marcante no estudo de Forster pelo fato de que a minha pesquisa alcança esse sentido do sujeito que fala a partir de um contexto social e artístico. Desse modo, a importância atribuída aos indivíduos se justifica na análise das obras selecionadas, inseridas naquela que parece ser uma esfera da estética da literatura brasileira contemporânea, reflexo de uma sociedade ególatra, que muitas vezes se mostra indiferente ao grande contingente humano que se encontra ao seu redor.

Toledo (1969) também retrata o caráter despretensioso e, de certa forma, ingênuo com que Forster realiza sua análise do gênero romanesco. Ele reconhece que o estudo surge das obras que o autor leu e amou e, por isso, “E. M. Forster não tolera os eruditos, discutidores do que não leram, teorizadores do que não compreenderam” (TOLEDO, 1969, p. XVI). Assim, os estudos de Forster (1969) procedem com autenticidade a partir de sua experiência pessoal. Além disso, não posso deixar de mencionar que Forster é autor da célebre classificação das personagens de romance entre planas e redondas ou esféricas. Essa classificação é considerada por muitos como uma das mais eficientes e completas, tendo influenciado diversos estudiosos da literatura.

O norte-americano Wayne C. Booth (1980), outro grande crítico literário, também repudia os esforços empregados pela crítica na tentativa de classificar precisamente a qualidade de um romance, devido a sua essência heterogênea que nem sempre se adequa a determinados padrões avaliativos. Para o autor, o problema reside no fato de que a crítica se divide basicamente em dois grandes lados: os que pretendem que o romance reflita fielmente a vida e a realidade e os que, por outro lado, desejam purificar o gênero, de modo a afastá-lo da essência humana.

Assim, por um lado pede-se vivacidade dramática, convicção, sinceridade, fidelidade, um ar de realidade, realização completa do tema, intensidade de ilusão; por outro lado pretende-se ausência de paixão, impessoalidade, pureza poética, pura forma. De um lado diz-se a realidade tem que ser experimentada, do outro quer-se forma que seja contemplada. Poderia escrever-se uma história dialéctica da crítica moderna em termos de combate entre os que pensam a ficção como algo que, acima de tudo tem que ser real [...] e os que lhe pedem que seja pura – mesmo que a pureza artística leve à irrealidade e à desumanização da arte (BOOTH, 1980, p. 55).

Outra forma de analisarmos o romance é a partir da observação de seus elementos como, por exemplo, faz o sociólogo norte-americano Norman Friedman (2002), no final da década de 50 do século XX, que estabelece uma tipologia para os diferentes pontos de vista que se aplicam dos narradores de ficção, a partir do desaparecimento da figura do autor nos estudos literários. Friedman classifica os narradores de acordo com a intencionalidade

pretendida pelo autor e o efeito que o mesmo objetiva causar em seu leitor através de sua posição em relação ao fato narrado. O autor enfatiza o uso dessas estratégias na construção do texto e dos personagens que o compõe, assim como a relação estética que se institui entre o autor e sua obra.

Friedman remonta a Platão para distinguir os conceitos de imitação (mimese) e narração simples, afirmando que, no entanto, o discurso já não se limita somente a essas duas classificações. Ele analisa o “ponto de vista” na ficção com o intuito de “distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa” (FRIEDMAN, 2002, p. 169), considerando como ponto de vista a perspectiva a partir da qual o autor decide construir sua narrativa, suas vozes e seu posicionamento em relação aos demais elementos que constituem a diegese.

A partir da classificação apresentada, Friedman (2002) cita Beach para afirmar que, diferentemente dos romancistas vitorianos, os autores de seu tempo seguiram uma espécie de “moda”, pois as pessoas apreciariam a sensação de pertencer a uma experiência real que ignora a interferência de um guia autoral. Ainda que muitos escritores canônicos considerem como finalidade primordial da ficção a produção de uma ilusão a mais totalitária possível, Friedman (2002) entende que cada tipo de história demanda uma espécie singular de ilusão capaz de sustentá-la. Para isso é necessário selecionar uma técnica adequada a fim de se atingir um determinado efeito.

Nesse sentido, Melo (2013) entende o romance como o gênero da diversidade e liberdade, uma vez que ele não apenas não está sujeito a regras preestabelecidas como se apresenta constantemente aberto ao novo, reinventando-se de maneira independente, sem prender-se a escolas ou movimentos, marcando uma significativa transformação de toda a literatura. Para a autora, o gênero romanesco “é o camaleão da literatura, pois cresce a cada nova aparência e escapa de cada um que tenta apanhá-lo através de uma teoria classificatória” (MELO, 2013, p.19). Melo (2013) afirma ainda que o pensamento acerca do romance levamos a uma busca pelas sombras da história social, percorrendo caminhos que refletem sobre os modos de representação da vida através da narrativa, para assim encontrar as relações que se estabelecem entre ficção e realidade ao longo do tempo. Ela entende que esse gênero possui a “capacidade de transfiguração do real”, relativizando verdades instituídas e sua própria existência a todo o momento. A autora compara o romance aos gêneros descritos na Poética de Aristóteles e observa que ele é uma soma de gêneros,

pois contém sensações e ritmos inerentes à poesia, a extensão e a força representativa da epopeia e um pouco do cômico e do trágico encontrados na ação teatral; em sua heterogeneidade, podemos dizer que nele palpita um pouco de cada arte, um pouco de cada época, um pouco de cada homem, sem nunca deixar de representar o processo da vida (MELO, 2013, p. 84).

Já no âmbito da literatura brasileira, Melo (2013) explica que o percurso do romance como gênero reflete as profundas transformações pelas quais passou até chegar ao que hoje é definido pelas obras dos escritores contemporâneos:

Do romance de raízes românticas até as produções da atualidade, há um universo de possibilidades discursivas que se unem em prol de releituras do passado e do presente, da liberdade estética, da denúncia, do desbravamento da cultura e das tradições do país, da análise do mundo interior, e principalmente, dos questionamentos sobre o mundo passado e presente (MELO, 2013, p. 24).

Como afirma Melo (2013), o romance, que está vinculado ao livro – pois sua difusão relaciona-se diretamente à invenção da imprensa –, ainda que tenha suas raízes na Antiguidade, atravessou fases históricas prodigiosas e lúgubres, buscando em cada uma delas uma forma de pensar o mundo, até alcançar a modernidade, o terreno fecundo onde encontrou suporte para crescer e frutificar rapidamente. Aguiar e Silva (1996) reforça essa ideia ao dizer que o romance segue sendo a forma literária mais importante do momento histórico e social que vivemos, especialmente pelas possibilidades expressivas oferecidas ao autor e pela facilidade de difusão e influência que exerce no público alcançado.

A versão contemporânea do romance desenvolveu a capacidade de transfigurar o real, expressando os conflitos do indivíduo consigo mesmo e com o mundo em que está inserido. Para Melo (2013), o romancista contemporâneo busca inspiração para suas obras justamente na degradação do ser humano que caracteriza a sociedade moderna, na massificação cultural e no individualismo que faz da humanidade objeto de si mesma. O dinamarquês radicado no Brasil Karl Erik Schollhammer, semiótico e estudioso da Literatura Comparada, concorda com essa definição e acrescenta que “o uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões de urgência de falar sobre e com o ‘real’” (2011, p. 15).

A ambiguidade é apresentada por Melo (2013) como uma das características fundamentais do romance contemporâneo. A autora afirma que o gênero não morreu, mas transformou sua forma e conteúdo acompanhando as tendências que regem a vida da sociedade contemporânea. Para ela, o romance

assumiu a sua natureza paradoxal, com um quê de narração, reportagem, biografia; com tons ora poéticos, ora dramáticos, ora extraliterários; com a condensação de características de outras esferas artísticas, como a fotografia, o cinema, a música, a arte digital; com a preocupação cada vez maior em expressar a transgressão dos limites espaço-temporais face à globalização e à virtualização do mundo (MELO, 2013, p. 47).

Além disso, as produções ficcionais contemporâneas afastam o romance dos padrões tradicionais, as molduras tornam-se invisíveis, o tempo da narrativa mescla o presente com todos os outros. Transpomos o abismo que existia entre narrador e personagens aproximando-os e, muitas vezes, até confundindo-os, a exemplo das narrativas autoficcionais que são objeto deste estudo, que então incluem as instâncias do escritor e do autor nessa mistura de vozes e personas. A difusão das dimensões torna a classificação cada vez mais incerta, rompendo com a tradição sem abandonar o gênero. Neste sentido, Schollhammer (2011) afirma que o único consenso em torno da estética contemporânea do gênero romanesco é que não há mais espaço para o surgimento de um novo cânone.

Para Melo (2013), as indagações e questionamentos também são elementos de extrema relevância no romance contemporâneo, uma vez que ele não se preocupa em fornecer respostas, mas em lançar indagações, chocando o receptor ao forçá-lo a se retirar da sua zona de conforto, quando se depara com formas e conteúdos que lhe causam estranhamento. A autora afirma que “na literatura da atualidade, cada vez mais somos instigados a participar da obra, a agir sobre ela, a questionar para transformar – esse poder de abertura é a resistência contra a alienação do ser no mundo massificado” (MELO, 2013, p. 74).

Nesse sentido, Schollhammer (2011) recupera a leitura que Roland Barthes fez das *Considerações intempestivas*, de Nietzsche, para afirmar que o verdadeiro contemporâneo não é o sujeito que se identifica e mergulha no seu tempo, mas aquele que, por sentir-se deslocado, torna-se capaz de enxergá-lo e retratá-lo. O autor lembra que um dos traços insistentemente retratados pela crítica literária brasileira contemporânea é a presentificação, característica da produção atual que se revela inclusive no imediatismo do seu próprio processo criativo e na ansiedade gerada pela impossibilidade de intervir nessa realidade conturbada com a qual o sujeito não se identifica. Dessa forma, “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu objeto presente” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 10).

Schollhammer (2011) reconhece que a literatura contemporânea, apesar de empenhar-se em oferecer um retrato narrativo dos problemas sociais e da realidade exterior, não deixa

de lado a dimensão pessoal e íntima, pois o escritor hodierno é um sujeito que tenta equilibrar a experiência subjetiva e a desordem do contexto social e histórico. O autor também lembra que essas inspirações modernas podem não estar necessariamente referenciadas na literatura, ou seja, podem emergir do centro da vida do próprio escritor, como muitas vezes acontece. Dessa forma é perceptível o crescimento da atenção dedicada à pessoa do escritor e a figura do autor, “tornou-se chique ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia mesmo antes de publicar o primeiro livro” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 19).

Regina Dalcastagnè (2012), doutora em Teoria Literária, professora, pesquisadora e coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea na Universidade de Brasília, também enxerga que, na literatura contemporânea, o jogo vai muito além de estilos e escolhas repertoriais, o que conta verdadeiramente para o autor é a possibilidade de fazer ouvir sua voz que discursa sobre si mesmo e sobre o mundo e a visibilidade recebida através disso. A tendência da escritura em primeira pessoa reflete um pouco deste cenário que borra as fronteiras entre narrador e autor, confundindo ficção e realidade. Schollhammer (2011) define esse tipo de escrita como “uma ficção que se apropria da experiência de vida” (p. 106), instalada no limite entre ficção e autobiografia, essa narrativa utiliza a ficção justamente como instrumento de aprofundamento na história construída a partir de um relato que se justifica no desafio determinado pela experiência vivida.

## **1.2 Discutindo a relação entre autor e narrador**

Essa tendência contemporânea de revalorizar a experiência pessoal na narrativa literária e na escrita em primeira pessoa é apresentada por Schollhammer (2011) como o “retorno do autor” e justificada como um filtro na tentativa de compreender a realidade. Para ele, “nesse mesmo movimento, são revalorizadas as estratégias autobiográficas, talvez como recursos de acesso mais autêntico ao real em meio a uma realidade em que as explicações e representações estão sob forte suspeita” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 107). A incapacidade de questionar as premissas desses procedimentos autorreflexivos e metaliterários é um dos perigos apontados por Schollhammer (2011), que atenta para o fato de que essa reescritura nem sempre é tratada com a seriedade merecida. Para ele, evidencia-se que esse tipo de narrativa tem mostrado a força de sua presença na ficção brasileira recente com uma contribuição que não pode ser ignorada. Ainda assim é preciso lembrar que hoje nenhum escritor é capaz de produzir a partir do nada – sem considerar a intertextualidade inata à literatura – e já demonstrei aqui que não há nenhuma pretensão desse tipo por parte dos autores

contemporâneos, que, apesar de se aventurarem muitas vezes em um caminho próprio, sempre acabam esbarrando na tradição que os precedeu.

Certamente a escrita em primeira pessoa não é algo inédito. Através de um estudo acerca da escrita de jornais e diários íntimos, Rosa Meire Carvalho (2001), doutora em Educação, Comunicação e Tecnologias e professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Tiradentes, demonstra que desde muito antes do advento do ciberespaço os escritores já utilizavam essa prática como confessionalário, local de catarse, partilha ou instrumento de autoconhecimento. Ainda que no cenário contemporâneo os diários e jornais pessoais encontrem na tela do computador e nas mídias sociais um suporte específico para sua publicização, é preciso lembrar que nem sempre foi assim:

Até 1994, quando começaram a surgir os primeiros diários e jornais pessoais na internet, a concepção que se tinha sobre o diarismo era exatamente oposta àquela atualmente apresentada pela versão *on-line*. Pelo menos no que diz respeito à publicização de seu conteúdo, os diários e jornais pessoais *on-line* desfazem totalmente uma tensão fundamental existente em boa parte da tradição do diarismo: a de que eles não eram escritos para serem publicados. O diarismo *on-line* modifica assim a natureza dos diários e jornais pessoais, quebrando com a tradição existente em grande parte do diarismo manuscrito (CARVALHO, 2001, p. 238).

Dessa forma, a escrita de diários no ambiente virtual transforma a essência privada e secreta que esse tipo de escritura carregava em seus primórdios. Carvalho (2001) entende que essa mudança em relação à audiência é o principal agente transformador dessa tradição narrativa que perde o caráter íntimo e solitário para ganhar publicidade nos blogs, websites e mídias sociais. Para Carvalho, “apesar de também revelarem a intimidade, aspectos da vida privada do autor, os diários *on-line* são escritos com a expressa intenção de serem publicizados por seu autor” (CARVALHO, 2001, p. 251).

Machado de Assis certamente é um dos exemplos mais emblemáticos e canônicos de nossa tradição literária, afinal “desde o dia em que Bentinho se transformou em Dom Casmurro e passou a narrar seu drama, o leitor brasileiro teve de abandonar a confortável situação de testemunha crédula” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.75). Uma vez rompido o chamado pacto da suspensão da descrença, o diálogo passa a acontecer a partir de um narrador que, ao mesmo tempo em que não nos promete lealdade, tenta nos seduzir através da sinceridade com que expõe seus sentimentos e afetos. De acordo com Dalcastagnè (2012), ainda hoje muitos leitores são aliciados pela estratégia discursiva da narrativa de Machado de Assis, enquanto outros, conscientes das regras, entram no jogo proposto pelo autor e se deleitam com ele.

O romance contemporâneo faz uma releitura da estética inaugurada por Machado. Dalcastagnè (2012) afirma que o narrador não é mais aquele sujeito poderoso, que comanda e sabe de tudo, no seu lugar vemos nascer alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens e perde-se dentro da própria história.

Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los (DALCASTAGNÈ, 2012, p.75).

No entanto, a autora alerta que um narrador deste feitio exige um leitor compromissado, afinal não se pode mais dialogar com o mundo de forma inocente, é preciso desconfiar das pretensões dessa figura literária. Esses narradores que frequentam a literatura contemporânea – confusos, obstinados e mentirosos – estão sempre nos incitando a tomar partido durante a leitura, para que, assim que o fizermos, eles possam demonstrar quem efetivamente somos. Assim, posso concordar que “o narrador, e também o leitor, da literatura contemporânea não são sujeitos comprometidos apenas com a matéria narrada” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 76). De forma geral, o relevante já não é descobrir de quem foi a traição que a narrativa retrata, mas, sim, esclarecer o que nós entendemos por traição, desvelando nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo. “Ou seja, o leitor, refletido no narrador, torna-se personagem de uma discussão – que, sem dúvida, será tão mais rica quanto mais consciente de si, de seus valores e seus preconceitos, for esse leitor” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 77).

A predisposição à desconfiança é um fenômeno que, de acordo com Dalcastagnè (2012), a literatura também ajudou a construir em nós para que pudéssemos reconhecer que sempre existe um ou mais intermediários entre nós e o que é narrado. Entre o leitor e a narrativa há sempre um sujeito que organiza a matéria narrada e faz escolhas que influenciam a maneira como nossa leitura será concretizada. A junção dos fragmentos, as preferências e simpatias, restos de conversas e imagens que não se efetivam são cuidadosamente (des)organizadas pelo autor, que Dalcastagnè (2012) afirma ser o sujeito que entra em cena na organização dessas estruturas.

Esse sujeito é definido pela autora como alguém meio atrapalhado, capaz de confessar sua incompetência, explicitar suas limitações e incapacidades expressivas, seus impasses, desejos e até seus equívocos. Ele volta a atenção para si mesmo numa estratégia objetiva para evidenciar o que é de seu interesse na história. Assim, enquanto somos atraídos e conduzidos

por suas confissões, desabafos e revelações, “[...] ele nos vai conduzindo em direção aos seus objetivos, privilegiando o desmemoriado, dando-lhe o foco narrativo. Até que o outro – se insubordina, confrontando-se com o autor e questionando toda a condução da narrativa” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 102).

A interferência do escritor em seu texto é um fenômeno crescente na literatura contemporânea, em que a presença daquele que fala é intencionalmente ressaltada, de modo a localizá-lo no contexto a partir do qual escreve. Dalcastagnè (2012) acredita que essa presença deva crescer ainda mais daqui para frente, tanto na esterilidade do exercício puramente narcisístico, quanto na exploração desse fenômeno como estratégia estética e discursiva. Desse modo, o autor torna-se o ponto central da narrativa contemporânea, sentindo-se obrigado a expor-se de alguma maneira, às vezes a partir de um personagem ou utilizando seu próprio nome e sobrenome a fim de confundir ficção e realidade. Dalcastagnè (2012) considera essa uma atitude coerente, pois toma o escritor também como uma peça desse jogo. “Se os narradores estão confusos, as personagens desarticuladas e os leitores desconfiados, qual a situação do autor, cada dia mais pressionado entre as exigências do campo literário e as impossibilidades do mercado?” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 106). Klinger (2012) também vai ao encontro dessa ideia e cita Ítalo Moriconi (2005) para evidenciar o traço mais saliente na ficção recente: a frequência autobiográfica real do autor empírico em narrativas que, sobretudo, são ficcionais.

Para Foucault (1994), o autor existe como *função autor*: um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura (KLINGER, 2012, p. 29).

O fato é que, como leitores, nunca fomos tão invocados pela literatura, com tanta frequência e intensidade, como hoje o temos sido. Os narradores hesitantes e as personagens perdidas dirigem-se à consciência do leitor, esperando seu reconhecimento, sua afiliação e cumplicidade emocional ou estética, para que sua existência seja legitimada. A narrativa brasileira contemporânea vive um momento muito interessante, pois parece empenhada em discutir a si própria.

### 1.3 Autoficção: o caminho para o espelho

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

Para entendermos melhor a autoficção é preciso especificar algumas de suas características, a fim de situá-la dentro da crescente onda de “romances do eu”. Trata-se de um gênero literário híbrido que mescla ficção e autobiografia. O termo foi cunhado pelo francês Serge Doubrovsky, em 1977. Anna Faedrich Martins (2014), doutora em Letras e pesquisadora na área de romances contemporâneos de autoficção, explica que, para o autor do termo, a autoficção é considerada uma história em que “a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional” (DOUBROVSKY, 2011 apud MARTINS, 2014, p. 26). É importante, no entanto, entendermos que as definições primárias de Doubrovsky sofreram mudanças e foram atualizadas por novos estudos, de modo que hoje a autoficção doubrovskyana é tomada como um exemplo do gênero encontrado entre diversos outros.

Para Eurídice Figueiredo (2013), importante pesquisadora do gênero no Brasil, por exemplo, a autoficção é considerada como “um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61). Figueiredo entende que muitas coisas mudaram desde o início dos estudos de Doubrovsky; assim, ela considera que a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, tida como uma condição irrevogável para a autoficção nos estudos iniciais de Doubrovsky, já não é mais uma premissa exigida. Ela afirma que há muitas facetas

da autoficção atualmente, pois o gênero tomou direções muito diferentes daquelas que foram estabelecidas pelo seu “criador”.

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

Martins (2014) completa essa definição assegurando que, apesar dessa unidade de identidade entre o sujeito empírico – que viveu a história – e o ficcional – que a narra –, o gênero se anuncia como ficção. Assim, Figueiredo (2010) cita Villan (2005) para assegurar que a autoficção é tida como uma variante “pós-moderna” da autobiografia, pois nessa categoria narrativa não há uma verdade literal ou um discurso histórico e coerente, muito menos uma reconstrução arbitrária de fragmentos. Há, ao contrário, uma tendência a deformar os fatos ou reformá-los através de artifícios. Figueiredo (2010) cita, ainda, Robin (1997) para reafirmar essa tendência, ao dizer que há um esforço por parte desse modelo narrativo no sentido de embaralhar os sinais e marcas da experiência factual e biográfica e aperfeiçoar os efeitos polifônicos através de recursos da escrita, principalmente através das diferentes vozes. As referências a si mesmo revelam a elaboração ficcional a partir do repertório do próprio autor, onde seus biografemas<sup>1</sup> são deformados ou reformulados para instituir uma diegese verossímil. Esse formato de narração corrobora, uma vez mais, com aquilo que Figueiredo (2013) aponta como preceito para a autoficção: a impossibilidade de oferecer a verdade.

Carla Vidal Oliveira de Lima (2011), que também possui pesquisas na área da autoficção, entende o gênero como uma narrativa que hibridiza as características da autobiografia e do romance, suscitando a reflexão acerca das transformações que ocorrem no processo de escrita e na figura do próprio escritor. Ela afirma que o artista moderno deseja justamente converter sua própria vida em uma obra de arte; assim, são de suas experiências factuais e subjetivas que emerge a matéria-prima de sua criação. A autora lembra, ainda, que as autobiografias e os romances autobiográficos, considerados narrativas híbridas, são

---

<sup>1</sup> O conceito de biografema provém de um neologismo que Barthes explica em *A câmara clara*: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (1984, p. 51). Assim, o biografema seria um elemento da biografia do autor que passa a constituir o texto ficcional quando transformado em linguagem.

mensurados pelos autores canônicos como literatura menor. Nesse sentido, a autora entende que “houve um salto qualitativo entre o romance autobiográfico e a autoficção, que passa da dissimulação e ocultação para a simulação e aparência de transparência” (LIMA, 2011, p. 51). Para ela, a dificuldade em definir a modalidade ainda reside na posição instável que ocupa o gênero. Essa hibridização dos gêneros, no entanto, pode também contribuir para transpor esquemas receptivos de leitura estigmatizados, produzindo novos efeitos no leitor.

O estudo de Martins (2014) vem ao encontro dessa questão, apontando para o fato de que Doubrovsky considerava que a autoficção seria composta por conteúdos inteiramente biográficos e, hoje, a versatilidade adquirida pelo gênero permite que a matéria da narrativa seja reinventada de diversas formas através dos recursos que encontramos na linguagem e no discurso do texto literário: “Dessa forma, é importante observar um esforço por parte dos teóricos (pós-Doubrovsky) em ampliar a classificação limitadora existente, entendendo diferentes formas de autoficção” (MARTINS, 2014, p. 26). Vincent Colonna (2004) é um desses novos pesquisadores do campo autoficcional apresentados por Martins (2014). O autor considera quatro tipos diferentes de narrativas autofissionais: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção espetacular e a autoficção intrusiva. Para ele não existe apenas uma espécie de autoficção, mas várias, da mesma forma que há muitas maneiras de ficcionalizar um personagem histórico.

Diana Klinger (2012), professora e doutora em Teoria da Literatura, também contribui significativamente com os estudos da narrativa autoficcional na atualidade. Ela evoca o crítico francês Jacques Lecarme, que sugere que o gênero autoficcional já teria sido explorado por alguns autores antes que Doubrovsky o trouxesse à tona. Martins (2014) colabora no esclarecimento dessa questão, dizendo que o fenômeno da autoficção antecede sua conceitualização. Ela afirma que Doubrovsky reitera esse fato em diversas entrevistas, ainda que em outras oportunidades ele já tenha classificado seu romance *Fils* como o primeiro exemplar do gênero.

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

A autoficção foi uma criação instigada pelo desafio que Doubrovsky sentiu ao se deparar, na obra *Le pacte autobiographique*, de Lejeune, com os limites que o pacto estabelecia, uma vez que Lejeune afirmava na obra a possibilidade teórica de existir um romance onde houvesse identidade de nomes entre autor, narrador e personagem, ainda que lamentasse o fato de não existir nenhum exemplo. Em 1977, então, Doubrovsky escreve *Fils*, um romance no qual o narrador possui o mesmo nome do autor, apesar de sua jornada ser fictícia. “Doubrovsky chamou a seu romance de autoficção: ‘ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se quer, autoficção’” (KLINGER, 2012, p. 42).

Klinger (2012) reitera a noção de que, para Doubrovsky (1998), a autoficção abriga-se entre a autobiografia e o romance, um entre lugar que funciona a partir de um reenvio incansável, um estado impossível e inacessível que se encontra fora da operação do texto. É importante esclarecer também que, conforme Klinger (2012), a partir da definição de autobiografia de Philippe Lejeune, a diferença entre ficção e autobiografia não se limita à relação existente entre os acontecimentos da vida e sua transposição no texto, pois existe um pacto implícito ou explícito estabelecido entre o autor e o leitor, que funciona através de vários indexadores textuais presentes na publicação. São esses indexadores que determinam a maneira como o texto será lido. Dessa forma, para classificarmos um texto como autobiografia ou ficção não basta analisar sua elaboração estilística, é preciso compreender e aderir ao pacto estabelecido seja ele ficcional ou referencial.

Assim, a autoficção me parece mais compatível com o contexto contemporâneo do que a autobiografia, afinal:

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma ‘verdade’ prévia a ele, que o texto viria saciar (KLINGER, 2012, p. 45).

Ainda que eu concorde plenamente com a distinção apresentada pelos autores que diferenciam a autoficção da autobiografia, não posso deixar de mencionar o estudo de Manuel Alberca (2007) que, em *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, apresenta a autoficção como filha ou irmã mais nova do romance autobiográfico. Para o autor trata-se de um mecanismo designado para sustentar a fragilidade identitária do sujeito pós-moderno ao qual se atribui maior relevância e originalidade do que realmente mereça. Ele compara a narrativa autoficcional com as histórias contadas por crianças que, ao narrarem um

enredo colocam-se como protagonistas dele, incorporando seu nome ao relato. “Ao fim e ao cabo, a autoficção supõe a capacidade de inventar uma história a partir da vida e das fantasias de si mesmo e tomar as dos outros para construir uma aventura própria” (ALBERCA, 2007, p. 128)<sup>2</sup>.

Alberca (2007) também não deixa de reconhecer que o romance autoficcional possui um caráter inquietante que provoca uma reação de instabilidade na recepção do leitor. Para ele, a autoficção é a estratégia autobiográfica mais transgressora que podemos encontrar entre os romances do eu, pois há um salto qualitativo na instalação de um dispositivo autobiográfico e fictício que não tem relação com a quantidade de referências biográficas. O autor (2007) entende o caráter ambíguo da autoficção, no sentido da exibição e do ocultamento, como uma estratégia de proteção desenvolvida pelo autor que tem medo de ser taxado como narcisista.

Para Klinger (2012), o essencial na autoficção não é a relação estabelecida entre o texto e a vida do autor, mas entre o texto e a sua possibilidade de impulsionar a criação de um mito denominado por ela “mito do escritor”. A autora (2012) acredita que a autoficção contribui na construção desse mito, apresentando o escritor como uma figura localizada no inerente entre a mentira e a confissão. Ela entende que “a noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma *performance* do autor” (KLINGER, 2012, p. 46).

Klinger (2012) também traz à tona as características psicanalíticas que Doubrovsky observa na autoficção, tomando-a como uma ficção de si no sentido de que o sujeito cria um “romance de sua vida”. Para Doubrovsky (1988), conforme Klinger (2012), a autoficção é uma ficção criada pelo escritor que decide mostrar-se por si mesmo, incorporando experiências de análise na produção do texto e não somente no tema. Para ela:

Interessa, sobretudo, que a psicanálise, história (biográfica) e ficção não são dois polos de uma oposição. A (auto)biografia que se põe no lugar da cura é “ficção” que conta para o paciente como a história de sua vida. Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma *ficção de si*. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio. É dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Doubrovsky deriva o conceito de autoficção (KLINGER, 2012, p. 47).

---

<sup>2</sup> Tradução minha. No original: “Al fin y al cabo, la autoficción supone la capacidad de inventar una historia a partir de la vida y las fantasias de uno mismo y aprovechar las de otros para construir una aventura propia” (ALBERCA, 2007, p. 128).

Martins (2014) cita um artigo de Camille Renard (2010) em que a autora também analisa a escritura autoficcional como prática de cura, utilizando como corpus de análise o romance *Fils*, do próprio Doubrovsky. Neste artigo, Renard verifica três elementos que estão vinculados à proposta de um gênero literário novo: o inconsciente, a escritura e a cura analítica. Essa reflexão possibilita um melhor entendimento acerca da autoficção enquanto prática de cura nesta dimensão psicanalítica que ela adquire, como uma escrita terapêutica:

A escritura da cura analítica expressa, graças à autoficção, o inconsciente do autor/narrador. Depois que a psicanálise atacou a noção de identidade pessoal que funda tradicionalmente a escritura do eu, a ambição da autoficção consiste em renovar o gênero autobiográfico. Mas ao estabelecer uma escritura do inconsciente, “pós-analítica”, Doubrovsky realiza um discurso sobre o significado sócio-cultural de sua obra. A autoficção literária revelaria as evoluções de um indivíduo contemporâneo à identidade equivocada (RENARD, 2010 apud MARTINS, 2014, p. 35 e 36).

Assim, Martins (2014) percebe que o indivíduo da autoficção, que está às voltas em busca de si mesmo, não apenas reflete o seu inconsciente na escrita, como também, através do texto literário, constrói imagens coletivas, revelando neuroses da sociedade contemporânea. Dessa forma, a produção literária deste tempo também serve como um instrumento de conhecimento do indivíduo contemporâneo e do espírito que paira neste tempo, suas mutações sociais, seus anseios e desilusões – e que está na origem do romance. Martins (2014) apresenta também as contribuições da ensaísta e pesquisadora brasileira da Literatura Comparada Luciana Hidalgo (2013), que reconhece a urgência da situação pessoal de muitos autores que fazem da escrita um instrumento de terapia ou cura, por vezes ultrapassando todos os limites, ainda que geralmente eles sejam inteiramente capazes de superar o puro registro do depoimento. Por essa razão, o tema do luto é um assunto que permeia a autoficção tanto no Brasil quando na França, sendo predominante também a presença de pais e filhos de autores como heróis nos romances de autoficção.

Em relação ao que interessa do autobiográfico na autoficção, pode-se dizer que não é a correspondência verdadeira dos fatos, mas o que a pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010) chama de “ilusão da presença”, aquilo que permite o acesso ao lugar de onde emana a voz que conversa com o leitor. Dessa forma, a autoficção difere da ficção autobiográfica, conquistando outra dimensão, uma dimensão que humaniza o sujeito da escrita, no sentido de fazer entender que ele não é um ser pleno, mas, como afirma Klinger (2012), apenas o resultado de uma construção que acontece tanto dentro do texto ficcional quando fora dele, na “vida real”.

Para a autora, quando entendemos o texto autoficcional dessa forma, o caráter naturalizado da autobiografia é quebrado e transformado em um discurso que exhibe o indivíduo e o questiona ao mesmo tempo, “ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*” (KLINGER, 2012, p. 51). Klinger (2012) também cita Foucault para reforçar a ideia de que a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas faz parte da constituição do sujeito, modelando a noção de indivíduo. Em continuidade com esse paradigma, o discurso autobiográfico moderno mostra-se como alicerce para a construção e o estímulo do discurso autoficcional, que para a autora implica uma “nova noção de sujeito”.

Assim, a autoficção também se apresenta como um texto inacabado, improvisado, que se constrói na medida em que o processo da escrita acontece. Klinger (2012) elabora, enfim, sua própria definição de autoficção, tomando o gênero como:

uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57).

Nesse sentido Martins (2014) também contribui com a discussão em torno do gênero autoficcional quando afirma que, diferentemente da autobiografia, que é um relato retrospectivo, a autoficção trata da escrita do tempo presente, engajando o leitor de forma direta nas obsessões históricas do autor. Desse modo, o gênero, como afirma Doubrovsky em entrevista concedida a Philippe Vilain (2005), objetiva mostrar o “eu” no presente em diversas épocas da vida. Martins (2014) explica que:

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

Martins (2014) mostra ainda que “a autoficção não é necessariamente uma narração em prosa, como Lejeune caracteriza a forma da autobiografia. Na autoficção, é possível misturar os gêneros, modificar a forma, ousar, experimentar, escrever um texto de estrutura híbrida” (MARTINS, 2014, p. 25). Para Doubrovsky, conforme Martins (2014), a escrita autoficcional pode abolir a estrutura narrativa linear, romper com a sintaxe clássica, utilizar-se de muitos artifícios, inclusive de espaços vazios e associações livres. Essa liberdade é

justificada pelo autor justamente no fato de que essa escrita tem o intuito de traduzir a fragmentação, a quebra, a impossibilidade do “eu” de encontrar uma unidade harmoniosa, sobretudo ao lidar com as memórias.

Doubrovsky (apud Martins, 2014) acredita que toda narrativa de si mesmo é passível de ser ficcionalizada e coloca seu conceito de ficção como “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na ‘realidade’, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola” (DOUBROVSKY, 1988 apud MARTINS, 2014, p. 30). Desse modo, apesar de ter como ponto de partida as experiências vividas pelo autor, ao narrá-las, a autoficção faz com que esse autor perca o domínio da escrita, do falso, do verdadeiro, da realidade, da ficção, da invenção, da imaginação e do esquecimento. É por essa razão que Martins (2014) atesta que o pacto da autoficção com o leitor é o “pacto oximórico”, um pacto contraditório e ambíguo, pois não se pode mais verificar com o autor os fatos verdadeiros e a invenção, de modo que talvez nem ele saiba defini-los ou separá-los mais. A decisão diante da ambiguidade do gênero é do leitor, que decide a partir de qual protocolo irá realizar sua leitura do texto.

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

No Brasil, o perfil da literatura contemporânea levantado por Martins (2014) sinaliza claramente que a autoficção tem sido uma prática muito recorrente de nossa literatura. No país, a maior parte dos protagonistas desses romances são escritores que apresentam uma reflexão profunda sobre o conceito de arte e sobre a sua própria escritura, ainda que muitos neguem o rótulo da autoficção. O nome da personagem nem sempre está explícito na narrativa, “mas a identidade onomástica está ali, por meio do não-dito, o pacto é igualmente estabelecido, através do jogo e do uso de máscaras ficcionais” (MARTINS, 2014, p. 43).

A força dessa tendência autorreferencial e autoanalítica fica ainda mais evidente a partir do lançamento da edição “Os melhores jovens escritores brasileiros”, da Revista *Granta*, em 2012. Ali foram selecionados textos de vinte autores<sup>3</sup> brasileiros com menos de

---

<sup>3</sup> Os autores selecionados foram: Cristhiano Aguiar, Javier Arancibia Contreras, Vanessa Barbara, Carol Bensimon, Miguel del Castillo, J.P. Cuenca, Laura Erber, Emilio Fraia, Julián Fuks, Daniel Galera, Luisa Geisler, Vinicius Jatobá, Michel Laub, Ricardo Lísias, Chico Mattoso, Antonio Prata, Carola Saavedra, Tatiana Salem Levy, Leandro Sarmatz e Antônio Zerxesky.

quarenta anos para compor esta edição da revista britânica, sendo constatado, a partir de seus textos, que grande parte deles escreve autoficção.

#### **1.4 Proibido para maiores de 40 anos**

A Revista *Granta* é uma das mais célebres e influentes revistas literárias de língua inglesa. Fundada em 1889 por alunos da Universidade de Cambridge, na Inglaterra, a *Granta* é hoje uma das publicações literárias mais tradicionais e de maior prestígio. Inicialmente, a proposta da revista era discutir temas políticos e de interesse da universidade, lançando autores da própria instituição. Mais tarde ela foi relançada com o intuito de destinar-se a jovens escritores, abrigando diversos autores ingleses até iniciar o processo de internacionalização, em 2009, quando passou a lançar edições em espanhol, búlgaro, português, norueguês, sueco e chinês.

Os escritores selecionados para a edição brasileira lançada em julho de 2012 escrevem todos em primeira pessoa, sendo que grande parte deles, que já possuem obras publicadas, demonstra aspectos autoficcionais em suas obras. Em *Nu, de botas* (2013) obra que reúne crônicas publicadas em jornais e revistas, por exemplo, Antonio Prata não nega que a narrativa seja totalmente baseada nas memórias de sua infância. No entanto, o autor alerta para o fato de que a história não é escrita do ponto de vista de um adulto que olha com saudosismo e melancolia para sua infância alegre e distante. A obra, narrada em primeira pessoa, busca voltar até a infância para relatar os acontecimentos da época com o olhar, os sentimentos e as reações daquela criança, revisitando as memórias com o esforço de não apenas as presentificar, mas também de fazer delas um retrato do “eu” no presente daquela época. Antonio Prata nasceu em 1977, em São Paulo, tem nove livros publicados, entre eles *Douglas* (2001), *As pernas da tia Corália* (2003), *Adulterado* (2009), *Meio intelectual, meio de esquerda* (2010). Ele também mantém uma coluna às quartas no caderno “Cotidiano” do jornal *Folha de São Paulo* e escreve para televisão.

Em *Esquilos de Pavlov* (2013), Laura Erber, outra autora selecionada pela *Granta*, estrutura sua obra, que é denominada na ficha catalográfica como “ficção brasileira”, sobre memórias contadas por vozes distintas que falam, ambas, em primeira pessoa. Há uma voz que narra e outra que justifica a narração, além disso, os capítulos são permeados por fotografias e desenhos que caracterizam a personalidade de uma autora que também é artista visual e cuja tese discute autores e ideias que permeiam a sua ficção. O artista citado pela personagem, inclusive, é objeto da tese de doutorado de Laura, que nasceu em 1979 e mora no

Rio de Janeiro. Ela é artista visual, formada em Letras, com doutorado em literatura pela PUC-Rio, foi escritora em residência na Akademie Schloss Solitude de Stuttgart e no Pen Center de Antuérpia. Publicou contos e ensaios em diversas revistas e tem quatro livros de poesia, entre eles *Os corpos e os dias* (2008), finalista do Prêmio Jabuti na categoria poesia.

Personagens de *Paisagem com dromedário* (2010), Érika, Alex e Karen tem uma história cujas características são semelhantes no sentido da fragmentação estrutural. A obra de Carola Saavedra conta a história de um triângulo amoroso narrado pela personagem Érika. A história, porém, é relatada pela personagem através de gravações de áudio que são realizadas durante sua estada em uma ilha vulcânica. As gravações são fragmentadas e interrompidas a todo instante por barulhos, situações e personagens externos que são narrados com uma estética diferente daquela que é atribuída à narração em primeira pessoa da protagonista e reforçam a instância do aqui-agora. Essa descontinuidade narrativa diz respeito também à identidade da personagem, que através do relato dessas memórias tenta compreender o esfacelamento de sua própria identidade diante dos acontecimentos que a conduziram até a situação em que se encontra naquele momento. Carola Saavedra nasceu no Chile, em 1973, e mudou-se para o Brasil com três anos de idade. Morou na Espanha, na França e na Alemanha, onde concluiu um mestrado em Comunicação. Vive no Rio de Janeiro e é autora dos romances *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008) – eleito o melhor romance pela Associação Paulista dos Críticos de Arte e finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti –, *Paisagem com dromedário* (2010), vencedor do Prêmio Rachel de Queiroz na categoria “jovem autor” e finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti, e *O inventário das coisas ausentes* (2014). Seus livros estão sendo traduzidos para o inglês, francês, espanhol e alemão.

Luisa Geisler também explora as fronteiras da escrita de si em seu livro *Quiçá* (2012), onde a autora mescla capítulos narrados em primeira pessoa pela protagonista Clarissa, de 11 anos, com capítulos menores e confusos que podem ser constituídos por diálogos entre personagens desconhecidos, citações, relatos, anotações e até anúncios publicitários. Esses fragmentos quebram drasticamente a linearidade da leitura e servem para ilustrar o momento conturbado de transição que a protagonista vive ao entrar na adolescência. Luisa Dalla Valle Geisler nasceu em Canoas (RS) e publicou seu primeiro livro, *Contos de mentira* (2012), aos 19 anos quando foi vencedora do Prêmio SESC de Literatura. A obra também foi finalista do Jabuti na categoria Contos e crônicas. Seu segundo livro e primeiro romance, *Quiçá* (2012), foi finalista do Prêmio Machado de Assis (FBN), do Prêmio Jabuti (categoria Romance) e do Prêmio São Paulo de Literatura. A autora é graduada em Relações Internacionais pela

ESPM/RS, cursa Ciências Sociais (UFRGS), é aluna do Mestrado em Escrita Criativa da PUCRS e já foi colunista da página final na revista *Capricho* entre novembro de 2011 e novembro de 2012.

Em *Barba ensopada de sangue* (2012), Daniel Galera – que também foi selecionado para compor a edição brasileira da Revista Granta – explora essa mesma estética através da estrutura de um texto fragmentado e permeado por paratextos. As notas de rodapé, que muitas vezes contém a transcrição de um e-mail ou de uma conversa ao telefone, se agigantam nas páginas do livro e chegam a tomar mais espaço do que o próprio corpo do texto narrativo, estendendo-se por mais de uma página. Os elementos da realidade estão presentes no texto e podem ser identificados na cidade em que a narrativa se desenvolve, Garopaba, onde Galera se exilou durante o período em que escrevia o romance. A natação e a corrida, matéria essencial na vida do protagonista da obra e também uma paixão declarada do escritor, servem para reiterar, uma vez mais, a presença de biografemas na narrativa. Além da fragmentação estrutural, a confusão psicológica da sociedade contemporânea também se revela na inconstância e imprevisibilidade do protagonista, que se mostra perdido e incapaz de harmonizar sua identidade. Daniel Galera nasceu em São Paulo, mas cresceu e passou grande parte da vida em Porto Alegre. Além de escritor, também é tradutor e, dentre os 13 livros traduzidos por ele, predominam autores das novas gerações de ingleses e norte-americanos. É formado em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e foi um dos precursores do uso da internet para a literatura. Galera tem quatro romances publicados: *Até o dia em que o cão morreu* (2003); *Mãos de Cavalo* (2006); *Cordilheira* (2008), que ganhou o Prêmio Machado de Assis de Romance, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional em 2008, além do 3º lugar no Prêmio Jabuti; *Barba ensopada de sangue* (2012) que recebeu o 3º lugar no Prêmio Jabuti e foi o vencedor da categoria de Melhor Livro do Ano no Prêmio São Paulo de Literatura, em 2013.

Já Ricardo Lísias, autor das obras que compõe o corpus de análise desse trabalho, talvez seja o caso mais emblemático desta prática no Brasil. Lísias nasceu em 1975, em São Paulo e é Mestre em Teoria Literária pela Unicamp e Doutor em Literatura Brasileira pela USP. Ele estreou na literatura em 1999, com o romance *Cobertor de estrelas*, que escreveu enquanto ainda cursava Letras na Unicamp. Autor de sete livros e “protagonista” de dois deles, Ricardo Lísias tirou o terceiro lugar no Prêmio Portugal Telecom de 2006 com *Dois praças* (2005), foi finalista do Prêmio Jabuti de 2008 com *Anna O. e outras novelas* (2007), do Prêmio São Paulo de Literatura em 2010 com *O livro dos mandarins* (2009) e vencedor do prêmio de melhor romance da APCA/2012, Associação Paulista de Críticos de Arte com *O*

*céu dos suicidas* (2012). Tanto no romance *O céu dos suicidas* (2012) quanto em *Divórcio* (2013) e também no seu e-folhetim *Delegado Tobias*, o autor e o narrador/protagonista das obras têm o mesmo nome. O mais interessante em Lísias é que ele, assim como muitos dos autores contemporâneos, não se limita às páginas de sua narrativa. O autor dá entrevistas, publica textos e imagens em suas redes sociais que fazem com que a história de seus livros (ou seria de sua vida?) tenham continuidade e se confundam o tempo todo. As polêmicas narrativas de Lísias, por sua vez, servem ao autor também como um recurso de midiaticizar-se, despertando a curiosidade do leitor e conduzindo-o por um caminho que o leva até o consumo das suas obras de autoficção, rótulo que Ricardo nega com convicção.

Os narradores de Lísias apresentam uma personalidade esquizofrênica, uma linguagem nervosa, e muitas vezes ao longo da narrativa fazem reapropriações de outros textos do autor, mencionando seu processo de criação, como nestes trechos do romance *Divórcio* (2013): “Será que tudo não passa de um conto que estou escrevendo? Senti uma enorme pressão na cabeça. Já aconteceu com uma personagem minha, o Damião” (LÍSIAS, 2013, posição 53 de 2801)<sup>4</sup>; “Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens” (pos. 153); “Já aconteceu com algumas das minhas personagens” (pos. 901). Luciene Azevedo (2013), ao analisar algumas obras de Lísias, reafirma a presença de elementos que autenticam sua característica autoficcional. A autora menciona “duas outras marcas do retrato de Lísias como escritor: a ampla pesquisa para a escrita dos textos e a discreta menção a dados biográficos ficcionalizados” (AZEVEDO, 2013, p. 88).

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

Após o anúncio do divórcio, feito pelo próprio Lísias nas redes sociais de que participa na internet, “Meus três Marcelos” passa a circular. O texto trata da dor do personagem, identificado como Ricardo, depois da leitura do diário escrito por sua mulher. A plaquete, distribuída aos alunos do curso “Os contos clássicos do século

---

<sup>4</sup> A leitura de *Divórcio* foi feita em uma edição digital Kindle. Daqui em diante, marcaremos a localização da citação apenas com a abreviatura “pos.”, sempre a partir de 2801 páginas.

XX”, ministrado por Lísias, incorpora à própria narrativa o episódio factual: “Comecei a dar um curso de contos 34 dias depois de quase ter-me matado” (AZEVEDO, 2013, p. 103).

Azevedo (2013) atenta, no entanto, para as complexificações do jogo sugerido por Ricardo Lísias, “pois se o autor, cujo nome aparece na capa, insiste em apresentar-se como personagem, seja pelas menções aos títulos dos livros publicados, seja pelo uso de seu nome próprio ou de suas iniciais, R.L., que protocolo de leitura deve ser seguido?” (AZEVEDO, 2013, p. 94). Para autora, o problema reside na confusão das solicitações incompatíveis feitas ao leitor, que não sabe se deve lançar-se na suspensão da descrença ou na idiotia da objetividade, afinal, “o texto não parece acomodar-se facilmente a nenhum protocolo de leitura” (AZEVEDO, 2013, p. 107).

Os jovens autores selecionados pela Revista Granta e, particularmente, Ricardo Lísias, que se torna então o nosso objeto de estudo, são exemplos dessa transição na escrita em primeira pessoa que ganha nova força, nova estética, nova intenção e novos efeitos.

## 2. SOCIEDADE DO EU

“Nada, desconfio eu, é mais desconcertante na vida de qualquer homem do que descobrir que existem pessoas muitíssimo parecidas com ele” (C.S. Lewis).

Diante do levantamento histórico acerca do romance, através do qual percorremos parte do caminho que nos trouxe até o momento atual, pontuado a partir do desenvolvimento do gênero romanesco, entendemos que a arte se mostra sempre como um reflexo daquilo que somos enquanto sociedade. Dessa forma, acredito que seja imprescindível para a compreensão do fenômeno autoficcional esclarecer, também, o que essas narrativas retratam em relação ao nosso comportamento social, mesmo porque minha hipótese coloca em evidência justamente essa relação. Nesse sentido, Schollhammer (2011) afirma que a enxurrada de narrativas autobiográficas tem revelado um “exibicionismo performático que apela para o lado mais espetacularizado da cultura midiática” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 110). Por desestabilizar as posições solidificadas do autor, personagem e leitor, essa estratégia acaba por relativizar a realidade retratada na narrativa, concretizando apenas uma situação de exibição e observação ao tentar expor uma experiência de forma mais espontânea.

Para Schollhammer (2011), no entanto, a questão da exposição do autor não deve ser reduzida a um simples exibicionismo, pois a popularidade da autobiografia e a introdução de referências subjetivas na ficção não devem ser vistas como um simples retorno à introspecção psicológica em oposição à escrita comprometida com diversas formas experimentais do realismo. O autor considera que observar o que aproxima essas duas estratégias estéticas e tentar entender o que emerge delas seja mais interessante do que ficar preso nesse dualismo. Ele cita Mark Selzer (1998), que entende tudo isso como um reflexo do que ele chama de “cultura da ferida”, uma espécie de inversão da esfera pública e privada que impacta nossa sociedade contemporânea. Nesse âmbito, “a intimidade privada é exposta como o interior de um casaco virado, exibida e vivida em público num constante curto-circuito entre o individual e a multidão” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 115). Para Schollhammer (2011) trata-se de uma “patologização em torno de feridas traumáticas” (p. 115), sofrimentos coletivizados de alguma forma que se agregam e que se envolvem emocionalmente contrapondo-se a um tempo em que a indiferença reina soberana na esfera privada e na vivência particular.

O mergulho no cotidiano e nos processos íntimos que envolvem afetos básicos de dor, medo, melancolia e desejo aparece, assim, na literatura contemporânea, sem o peso do estigma que atingia a literatura existencialista ou psicológica das décadas de 1950 e 1960, pois agora a intimidade justifica-se na exploração dos caminhos do

corpo e da vida pessoal, de seus recursos de presença e de afirmação criativa, de dispositivos privados, numa cultura massificada, inumana e alienante. Trata-se de uma hipóstase do comum e do banal por trás da qual se esconde uma ilusão da realidade verdadeira, ligada aos sentimentos íntimos que agora reivindicam pertinência pública, numa cultura em que o sentimentalismo virou matéria-prima dos processos simbólicos (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 117).

Dessa forma, esses processos de espetacularização e exibicionismo que se refletem de modo tão evidente nas mídias sociais através do relato minucioso do cotidiano, da revelação da dor, da necessidade constante de autenticar o êxito pessoal através de fotografias e excertos de autoafirmação, manifestam um fenômeno que expressa muito bem aquilo que vivemos no mundo contemporâneo. Dentre as tentativas de elaborar um conceito acerca do tempo em que vivemos, Zygmunt Bauman (2001) é um dos que apresenta a pós modernidade<sup>5</sup> como uma segunda fase da modernidade, a qual ele chama de “modernidade líquida”. Para o autor, os princípios e características da contemporaneidade se assemelham a muitos aspectos apresentados pela matéria em seu estado líquido. Ele afirma que, assim como os líquidos, a sociedade muda constantemente de forma, especialmente quando submetida a algum tipo de tensão. Bauman (2001) define a “fluidez” como principal metáfora para o que ele denomina “estágio presente da era moderna”. O autor discorre acerca de diversas características que diferenciam o estado sólido do líquido, confrontando a rigidez e estabilidade do sólido com a mobilidade e inconstância dos fluidos para dizer que “essas são razões para considerar ‘fluidez’ ou ‘liquidez’ como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, *nova* de muitas maneiras, na história da modernidade” (BAUMAN, 2001, p. 9).

A primeira fase da modernidade descrita por Bauman (2001) encontrou-se com os sólidos que a antecederam, mas estes já enfrentavam o processo de desintegração. Assim, a sociedade moderna, de acordo com o autor, demonstrava urgência neste fenômeno do derretimento, pois ansiava pela descoberta de sólidos ainda mais duradouros. “Essa nova ordem deveria ser mais ‘sólida’ que as ordens que substituíra, porque, diferentemente delas, era imune a desafios por qualquer ação que não fosse econômica” (BAUMAN, 2001, p. 10). Ainda que nenhum molde tenha sido quebrado sem ser, quase imediatamente, substituído por outro, há um novo sentido adquirido nessa segunda fase da modernidade, que já não objetiva a reinvenção do sólido, nem a substituição de uma estrutura rígida por outra. Para Bauman (2001) o derretimento dos sólidos é um traço permanente da modernidade, mas a sua

---

<sup>5</sup> É importante dizer que todas as vezes em que utilizo o termo pós modernidade ou pós moderno, na verdade, estou me referindo ao universo contemporâneo em que vivemos e que está situado logo após a modernidade, que prefiro chamar de modernidade líquida ou hipermodernidade, mas que ainda é nominada dessa forma em algumas obras de Bauman consultadas para a construção desse trabalho.

orientação foi redirecionada para um novo alvo: a dissolução das forças que mantêm a ordem. A modernidade fluida lança ao fogo outros sólidos, o que está sendo derretido neste momento “são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas” (BAUMAN, 2001, p. 12).

O autor entende que passamos por um período onde nada está dado de antemão, onde os trabalhos passam pela autoconstrução individual. Trata-se de “uma versão individualizada e privatizada da modernidade, e o peso da trama dos padrões e a responsabilidade pelo fracasso caem principalmente sobre os ombros do indivíduo” (BAUMAN, 2001, p. 14). Bauman (2001) aponta para uma mudança na condição humana, produzida pelo advento da “modernidade líquida”. Ele afirma que a guerra travada nessa era tem o intuito de destruir as muralhas que impedem o fluxo de novos poderes globais, explorando espaços anteriormente inacessíveis. É, sobretudo, um tempo em que se evita o que é durável na busca pelo transitório.

Nesse sentido, o autor mostra também que nos tempos modernos a principal ansiedade associada à identidade era a apreensão com a durabilidade. Hoje, no entanto, as pessoas vivem preocupadas em evitar o compromisso. Bauman resume a situação dizendo que “a modernidade foi construída em aço e concreto; a pós modernidade, em plástico biodegradável” (BAUMAN, 2011, p. 113). Ele expõe o fato de que, na modernidade, um dos grandes problemas de identidade estava localizado na construção de uma identidade sólida e estável, que pudesse ser mantida. Na pós modernidade, o problema de identidade está atrelado à busca de soluções para se evitar a fixidez e manter-se aberto às opções que possam surgir. A pós-modernidade sustenta a bandeira da reciclagem, enquanto a modernidade tinha como lema a criação.

Para o autor, a era pós-moderna transforma a identidade numa representação teatral do eu, um jogo que propicia a liberdade de escolha. Ele entende que “na sociedade contemporânea, longe de a identidade desaparecer, ela é reconstruída e redefinida” (BAUMAN, 2011, p. 112), mas atenta para o perigo do descontrole que pode ser gerado pela efemeridade e pelas mudanças constantes e radicais de identidade. Neste cenário, Giles Lipovetsky (2004), filósofo francês e teórico da hipermodernidade, concorda com a concepção de Bauman sobre a sociedade contemporânea e alerta para o caminho individualista que vem se alargando em um tempo que ele chama de “hipermodernidade”.

## 2.1 Hipermodernidade: um universo leite com pera

Diante da percepção de que o caráter totalizante da modernidade já não cabe mais na sociedade que construímos, Bauman (1998) entende que a necessidade de apresentar a versão mais ordenada da realidade no romance ficcional moderno cedeu lugar ao simples acúmulo de acontecimentos minimamente sensatos e coerentes, dispersos na realidade caótica do mundo pós moderno. O autor afirma que as posições da ficção e da realidade foram invertidas no universo contemporâneo, de modo que “quanto mais o ‘mundo real’ adquire os atributos relegados pela modernidade ao âmbito da arte, mais a ficção artística se converte no refúgio – ou será, antes, na fábrica? – da verdade” (BAUMAN, 1998, p. 157). É preciso, no entanto, observar, como nos alerta o autor, que essa verdade artística pós-moderna apresenta-se como uma verdade consciente de suas limitações e disposta a relativizar-se diante do surgimento de novas verdades.

Para André Lemos (2004), professor e pesquisador na área da comunicação, a modernidade é um projeto inacabado, difícil de ser cumprido pela sua estrutura rígida, técnica e burocrática. O autor afirma que a ruptura com a modernidade deu-se a partir do reconhecimento ou da consciência despertados pelo advento da sociedade de consumo e das mídias de massa. Além disso, para ele, os meios de comunicação, que dinamizam a sociedade de consumo, são os principais catalizadores das crises da noção de história e das metanarrativas modernas. Sébastien Charles (2004), professor de filosofia moderna e francesa contemporânea na Universidade de Sherbooke, no Canadá, também considera que a transição da modernidade à pós-modernidade deve-se aos valores veiculados pelas mídias de massa, especialmente pelo fomento à cultura hedonista e psicologista que elas proporcionam.

Lemos (2004) explica que “o termo pós-moderno aparece, pela primeira vez, na esfera estética, mais precisamente no domínio da crítica literária” (LEMOS, 2004, p. 63). É nesse espaço que ele adquire o status de crítica e serve para diferenciar o movimento das vanguardas do alto modernismo. Lemos (2004) lembra ainda que a pós-modernidade é o campo de desenvolvimento da cibercultura, que provoca na sociedade uma transformação cultural e uma mudança nos paradigmas espaçotemporais. Pierre Lévy (2010), um dos nomes mais recorrentes no estudo da cibercultura, entende que a “simulação” está entre os novos modelos de conhecimento que emergem nesse âmbito, ocupando um lugar central a partir do

surgimento da era digital. Para Levy (2010), a simulação<sup>6</sup> é justamente um modo especial de conhecimento que encontra vazão no advento da cibercultura, tomando o lugar da teoria, da experiência, do pensamento e da industrialização.

Lemos (2004) concorda com as premissas de Lévy (2010), compreendendo os meios de comunicação midiática como instrumentos dessa simulação ou “formas técnicas de alterar o espaço-tempo” (LEMOS, 2004, p. 68). Jean Baudrillard (1991), sociólogo e filósofo francês, denomina essas mudanças sociais ocasionadas pelo surgimento de novos instrumentos comunicacionais como “a era da simulação”, apontando para um espaço onde os referenciais de real e verdade são liquidados, nenhum sistema de equivalência é oferecido e onde passa a vigorar a artificialidade. Dessa forma, “já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Ou seja, a oportunidade de se reproduzir o real é anulada frente à dissolução das molduras entre ele e o virtual.

O extermínio da realidade é apresentado por Baudrillard (2001) como uma condição irreversível, diante da qual nos deparamos com a impossibilidade de identificar ou diferenciar o verdadeiro e o falso, onde tudo parece flutuar entre duas extremidades sem a pretensão de fixar-se em nenhuma delas. No entanto, ao contrário do que se pensa, o autor não atribui o desaparecimento do Real a sua ausência, mas a overdose de realidade que nos bombardeia diariamente, roubando-nos os referenciais que ancoram nosso esclarecimento. Para Baudrillard (2001), em um mundo onde os acontecimentos reais são cada vez mais precedidos pela realização virtual dos fatos, os sujeitos não são apenas alienados, mas privados de toda a alteridade nas relações que se estabelecem.

Esse fenômeno também é descrito por Bauman (1998) a partir do conceito de simulacro, embora o ato de simulação não deva ser reduzido ao fingimento:

Pode-se dizer, utilizando a linguagem heideggeriana, que a forma especificamente pós-moderna de “ocultamento” consiste não tanto em esconder a verdade do Ser por trás da falsidade dos seres, mas em obscurecer ou apagar inteiramente a distinção entre verdade e falsidade dentro dos próprios seres e, desse modo, tornar os temas do “cerne da questão”, de sentido e de significado absurdos e inexpressivos (BAUMAN, 1998, p. 158).

As redes sociais são, assim, um grande aliado na desconstrução da realidade e na criação de simulacros identitários. Bauman (2011) traz um exemplo clássico em uma de suas

---

<sup>6</sup> Abro a página do *Google Street View*, digito “Filipinas” e saio andando pelas ruas de Paoay, uma cidade onde nunca pisei de verdade, mas que posso explorar através de uma experiência simulada que a tecnologia me proporciona.

cartas do mundo líquido moderno, em que ele fala sobre a incapacidade que o sujeito contemporâneo desenvolveu de ficar sozinho. O autor apresenta uma matéria veiculada no jornal *Chronicle of Higher Education*, que relata a história de uma adolescente que enviou três mil mensagens de texto em um mês. Um cálculo rápido revela que a média de mensagens da garota ficou em uma mensagem a cada dez minutos, se tomarmos apenas o tempo em que ela esteve acordada. “Assim, a adolescente nunca ficou sozinha por mais de dez minutos; nunca ficou só consigo mesma, com seus pensamentos, seus sonhos, seus medos e esperanças” (BAUMAN, 2011, p. 13).

Bauman (2011) entende que diante da hostilidade de um mundo desconhecido, imprevisível e surpreendente, a perspectiva da solidão pode parecer intimidadora. O autor destoa das vozes que justificam esse fenômeno de escape da solidão através da conexão virtual, atribuindo-o unicamente ao avanço tecnológico. Para ele os aparelhos eletrônicos “[...] respondem a uma necessidade que não criaram; o máximo que fizeram foi torná-la mais aguda e evidente, por colocarem ao alcance de todos, e de modo sedutor, os meios de satisfazê-la sem exigir qualquer esforço maior que apertar algumas teclas” (BAUMAN, 2011, p. 14). O autor cita ainda os walkmans – primeiros aparelhos portáteis – que vinham acompanhados da promessa de que o consumidor nunca mais estaria sozinho.

Certamente não é difícil elencar uma série de razões pelas quais a solidão se apresenta a nós como uma ameaça aterrorizante, o fato é que o crescimento do ciberespaço e das relações virtuais mediadas por aparelhos eletrônicos tem amenizado a inconveniência da solidão, funcionando como um paliativo homeopático que modera e encobre nossas lacunas e vazios existenciais. Bauman (2011) afirma que a sensação proporcionada pela rede, mesmo que ilusória, de estarmos de alguma forma conectados, já é o bastante para aliviar a dor de estar só: “O dia inteiro, sete dias por semana, basta apertar um botão para fazer aparecer uma companhia do meio de uma coleção de solitários” (BAUMAN, 2011, p. 15). Dessa forma, nunca mais precisaremos estar sós, o universo online oferece a possibilidade de alcançar a todos com um toque e ainda que alguém esteja indisponível, sempre haverá outro sujeito a quem alcançar para suavizar a ausência.

Assim, “também não há necessidade de sentir medo de estar sozinho, da ameaça de expor-se à exigência de outros, a um pedido de sacrifício ou de comprometimento, de ter de fazer alguma coisa que você não quer só porque outros querem que você faça” (BAUMAN, 2011, p. 16). As relações se estabelecem de uma forma descomprometida e facilitada, não é preciso empregar grande esforço para que a convivência seja agradável, pois sempre há novas pessoas às quais se conectar e novos grupos aos quais unir-se, de modo que o ciberespaço

cada vez mais proporciona ao indivíduo fechar-se em suas convicções unindo-se a outros sujeitos que pensam de modo semelhante ao dele. Bauman (2011) nos lembra de que facilmente podemos escapar da multidão ou de um diálogo enfadonho, basta demonstrar que estamos ocupados dedicando nossa atenção à tela, digitando uma mensagem ou passando os olhos em uma imagem que acabamos de receber. Assim, não serão feitas exigências e nada mais poderá ocupar a nossa atenção.

Diante do individualismo e do hedonismo produzidos pela lógica de sedução midiática, Gilles Lipovetsky (2004) propõe um avanço na conceitualização da sociedade contemporânea e afirma que a modernidade ainda não foi totalmente superada, de modo que hoje, na concepção do autor, não vivemos um mundo pós-moderno, mas uma terceira fase da modernidade: a hipermodernidade. “Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é *hiper*? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa?” (LIPOVETSKY, 2004, p. 53). Lipovetsky (2004) explica que o mérito do neologismo “pós-moderno” concentrava-se em apontar uma reorganização social e cultural, uma mudança no sentido rumo ao qual nos dirigíamos enquanto sociedade e que era diferente daquela direção que seguíamos antes disso. No entanto, hoje, ele entende que esse conceito já tenha sido superado e esteja entrando em desuso, uma vez que a sugestão do novo e da superação do antigo, atrelados ao neologismo há mais de trinta anos, já não permanecem ligados a esse discurso. Ainda assim, o autor admite que a transição das fases e a mudança em relação a nossas concepções de mundo se deram de forma muito veloz, de modo que ao mesmo tempo em que nascia o universo pós-moderno, já estava sendo esboçada a hipermodernização do mundo. A pós-modernidade é tomada por ele, portanto, como um estágio de transição – um breve momento que já não é mais o nosso – entre a modernidade e a hipermodernidade.

A hipermodernidade de Lipovetsky (2004), por conseguinte, atenta para a potencialização e a intensificação da experiência humana, de forma que em nossos dias é possível perceber a dimensão exponencial incorporada na prática da vida social:

Cada domínio apresenta uma vertente excrescente, desmesurada, “sem limites”. Prova disso é a tecnologia e suas transformações vertiginosas nos referenciais sobre a morte, a alimentação ou a procriação. Mostram-no também as imagens do corpo no hiper-realismo pornô; a televisão e seus espetáculos que encenam a transparência total [...] Para lutar contra o terrorismo e a criminalidade, nas ruas, nos shopping centers, nos transportes coletivos, nas empresas, já se instalam milhões de câmeras, meios eletrônicos de vigilância e identificação dos cidadãos: substituindo-se à antiga sociedade disciplinar-totalitária, a sociedade da hipervigilância está a postos. (LIPOVETSKY, 2004, p. 55).

Assim, o mundo hipermoderno estabelece um paradoxo no qual, por um lado, o sujeito demonstra uma enorme preocupação com o corpo, a saúde, a higiene e o seguimento de determinações médicas e sanitárias. Enquanto, por outro lado, prolifera-se o que Lipovetsky (2004) chama de “patologias individuais”, ou seja, um tipo de anarquia comportamental baseada em consumismo, compulsões e vícios. Para o autor, a essa nova fase ordena uma evolução acelerada sem oferecer nenhuma escolha ou alternativa ao indivíduo que não essa: evoluir. O ritmo acelerado combinado à modernização técnica venceu as ideias ultrapassadas e segue forçando em nós uma mudança, afinal, “quanto menos o futuro é previsível, mais ele precisa ser mutável, flexível, reativo, permanentemente pronto a mudar, supermoderno, mais moderno que os modernos dos tempos heroicos” (LIPOVETSKY, 2004, p. 57).

Sébastien Charles (2009), mesmo sendo parceiro de Lipovetsky na investigação dos tempos hipermodernos, não compartilha inteiramente do otimismo expresso pelo colega no sentido de que o nosso mundo esteja dotado dos meios necessários para arcar com a atribuição e responsabilidade dos excessos por ele produzidos. “Eu acho que, quando somos juiz e parte ao mesmo tempo, temos frequentemente a tendência de nos livrar dos encargos que pesam sobre nós e sermos menos severos para conosco do que o seriam outrem.” (CHARLES, 2009, p. 11). Para o autor, a hipermodernidade surge como uma modernização e uma racionalização constantes da modernidade. Ele afirma que ainda não fomos capazes de romper com a modernidade e, portanto, nos encontramos a uma distância significativa da pós-modernidade. Charles (2009) entende que estamos muito bem inseridos neste tempo que prefere chamar de hipermodernidade, onde ele reconhece a radicalização de uma modernidade desprovida de ilusões e concorrentes e determinada pelo seu caráter intenso e exacerbado de potencializar os valores modernos.

Charles (2004), que também faz uma introdução ao pensamento de Lipovetsky, contextualiza a hipermodernidade dentro de uma sociedade liberal, flexível e indiferente. O autor explica essa terceira fase da modernidade caracterizando-a como uma imersão social na era do *hiper*, marcada pelo hiperconsumo e, principalmente, pelo hipernarcisismo – um conceito imprescindível para nossa hipótese sobre os narradores da literatura contemporânea de autoficção.

## 2.2 Narciso 3.0

O hipernarcisismo, como uma das principais características da sociedade contemporânea, é definido por Lipovetsky (2005) como um novo estágio de individualismo, pois inaugura o surgimento de um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo mesmo, com seu corpo, com os outros, com o mundo e com o tempo introduzindo, assim, uma nova fase nas relações sociais. O narcisismo contemporâneo pode ser observado através do comportamento dos indivíduos com os quais compartilhamos as mídias sociais na internet, onde é possível identificar uma grande necessidade de autoafirmação nas publicações que, em geral, nos chegam. O famoso *selfie*, um exemplo emblemático que chegou ao ponto de produzir a demanda de um instrumento específico para sua execução, o *selfie stick*, tornou-se uma fonte de retratos do Eu que visam um grande número de *likes*, comentários e compartilhamentos do sujeito, assegurando seu caráter narcisístico e de promoção do indivíduo. A este interessa muito mais mediatizar sua vida e seus interesses do que compartilhar conteúdos que possam agregar algum valor ou conhecimento àqueles que fazem parte de sua rede de amigos e, às vezes, importa muito mais essa mediatização do que a própria experiência da vida.

Lipovetsky (2005) entende que a sociedade contemporânea vive hoje um individualismo exacerbado que elimina toda a preocupação com as tradições e com a posteridade. O sujeito contemporâneo pratica o culto do “presenteísmo”, onde o predomínio do “aqui-agora” leva o indivíduo a viver intensamente todas as possibilidades oferecidas pelo momento. Ele considera que esse comportamento seja ocasionado pela ameaça e incerteza que circunscrevem o futuro, fazendo com que o sujeito se debruce constantemente sobre o presente, na tentativa de protegê-lo, reciclá-lo e arrumá-lo. A consagração do presente surge, justamente, da revolução do cotidiano, que estimula os novos modelos de vida e canaliza todas as paixões nesta instância temporal. “Instala-se o ‘narcisismo coletivo’, sintoma social da crise generalizada das sociedades burguesas, incapazes de enfrentar o futuro de outro modo, a não ser com desespero” (LIPOVETSKY, 2005, p. 33). Assim, a compressão do tempo, a brevidade e a lógica urgentista instauram na sociedade as marcas da insegurança e do pânico.

A partir das mudanças percebidas no ambiente social e na relação com o presente, Charles (2009) destaca o domínio do medo diante da incerteza que se coloca na perspectiva de um futuro, onde tudo se torna preocupante e assustador. Nesse sentido, o autor afirma que o indivíduo, em nível pessoal, encontra-se muito mais fragilizado e desequilibrado e aponta isso

como uma marca da sociedade hipermoderna. Complexa e paradoxal, essa sociedade é capaz de, ao mesmo tempo, estimular o prazer (através de alternativas hedonistas e consumistas) e produzir um comportamento angustiado e insatisfeito no mesmo sujeito. Charles (2009) entende que uma das consequências desse paradoxo seja a formação de uma sociedade esquizofrênica e incapaz de encontrar o equilíbrio entre o excesso e a moderação.

O comportamento hedonista, dentre muitas outras características do indivíduo hipermoderno, pode ser atribuído às desilusões em relação à política, economia e a própria ciência, que eram vistas como soluções possíveis e como caminhos seguros que guiavam o sujeito à felicidade. Charles (2009) explica que essa atribuição da responsabilidade em relação à realização e à felicidade entregues a própria liberdade do indivíduo fez com que ele se colocasse como centro da sua lógica de vida. Dessa forma, de acordo com o autor, a felicidade deixou de ser um valor coletivo e foi modernizada de modo a tornar-se uma realização, em primeiro lugar, individualista a cumprir-se aqui e agora, onde em primeira instância é preciso criar as condições para que, no presente, o indivíduo alcance a felicidade. Assim, “a multiplicação dos desejos dos prazeres parece tão indefinida quanto a dos medos e das angústias, o que produz um indivíduo ‘paranóico’, que tem medo de tudo e de todos, desconfiado e vulnerável, num mundo que o convida ao prazer e à diversão” (CHARLES, 2009, p. 147).

A reorganização do passado que atribui sentido ao presente também é um conceito trabalhado por Bauman (1998), que reafirma a instabilidade e desconfiança que atravessam a sociedade contemporânea. Para o autor, a obsolescência planejada, que substitui a durabilidade e a estabilidade das mercadorias que adquirimos, também se projeta na construção de identidades que podem ser assumidas e descartadas com grande facilidade pelo indivíduo. Dessa forma, “a determinação de viver um dia de cada vez, e de retratar a vida diária como uma sucessão de emergências menores, se tornaram os princípios normativos de toda estratégia de vida racional” (BAUMAN, 1998, p. 113). Assim, quando o presente é tomado como a única instância temporal da vida do sujeito hipermoderno, é necessário cercar-se de cuidados para que ele se mantenha isolado do passado e do futuro e isso compreende a impossibilidade de apegar-se a qualquer lugar, relacionamento ou compromisso a longo prazo. Para Bauman (1998) o culto do presente torna-se incompatível com a coerência, a lealdade e qualquer tipo de promessa. Trata-se basicamente de:

proibir o passado de se relacionar com o presente. Em suma, cortar o presente nas duas extremidades, separar o presente da história. Abolir o tempo em qualquer outra forma que não a de um ajuntamento solto, ou uma sequência arbitrária, de

momentos presentes: aplinar o fluxo do tempo num *presente contínuo* (BAUMAN, 1998, p. 113).

Desse modo, a exigência de uma flexibilidade contínua desafia o sujeito a construir uma identidade que não seja firme ou fixa, mas que seja capaz de transparecer aos outros um pouco de responsabilidade e coesão. Bauman (1998) afirma que a peça essencial desse jogo é a mobilidade, de modo que o indivíduo possa deslocar sua identidade quando as circunstâncias exigirem. De qualquer forma, o autor entende que nenhum ser humano pode afirmar com total segurança sua permanência em um determinado lugar, afinal, independentemente de onde estivermos, sempre nos sentiremos, ao menos em parte, deslocados.

Dalcastagnè (2012) também contribui com o tema do presenteísmo, revelando que esse sentido recriado do presente, muitas vezes não passa de um embuste. Para a autora, “a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um autor – dele” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.81). Desse modo, ela entende que o próprio autor deve crer que a narrativa tenha o poder de dar sentido ao que não tem, pois quando ele reconhece sua voz como um filtro para as outras, assume que ao narrar a dor de um personagem, na verdade, é da sua que ele está falando, é do seu retrato angustiado, de modo que o passado retratado pela história da personagem desemboque, inevitavelmente, no seu presente.

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 é 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”, nas palavras de David Harvey, encontra expressão em *Teatro*, de Bernardo de Carvalho, mas também em *As mulheres de Tijucoapo*, de Marilene Felinto (DALCASTAGNÈ, 2012, p.89).

A autora pondera que talvez todas as narrativas no fundo sejam uma tentativa de fugir de sentimentos que nos ocorrem em meio a solidões profundas, onde não temos nem sequer a certeza de estarmos vivos. “Enquanto se fala (ou se escreve), diriam Julianos, Totonhins, Rísias e tantos narradores sem nome, pressupõe-se a presença – por remota que seja – de alguém que ouve (ou lê). É ele (ela) quem confirma minha existência” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 92). Por essa razão, para ela, por mais que estejam mergulhadas no passado, as narrativas em primeira pessoa não poderiam situar-se em outro tempo que não o presente: “nossa existência precisa ser confirmada aqui e agora, todos os dias” (DALCASTAGNÈ,

2012, p. 92). Em *Divórcio*, Lísias confirma muito bem esse conceito ao utilizar a metáfora da perda de sua pele após o episódio traumático da separação; nas primeiras linhas do romance autoficcional, o narrador afirma: “Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido” (pos. 41 de 2801). E mais adiante:

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? (pos.150)

O autor, que brinca a todo instante com a noção de ficção e realidade também confirma a ideia de Dalcastagnè (2012) de que o espaço da ficção hoje é tão ou mais traiçoeiro do que o da realidade. A intenção não é a de confortar ou consolar ninguém, nem de estabelecer verdades ou lições de vida, mas de reafirmar na narrativa literária a imprevisibilidade e as armadilhas que o mundo apresenta. Tudo isso aqui, em um romance de nossos dias, fragmentado, ambíguo e inconcluso, onde o autor é apenas mais um “herói problemático”.

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. Lipovetsky (2005) afirma que isso explica, em parte, a abundância de informações às quais somos expostos diariamente e a fugacidade com que os acontecimentos noticiados pela mídia se substituem, impedindo que uma emoção duradoura parasite o indivíduo.

Na verdade, o narcisismo foi gerado pela deserção generalizada dos valores e finalidades sociais, ocasionada pelo processo de personalização. A anulação dos grandes sistemas de sentidos e o hiperinvestimento no Eu andam de braços dados: nos sistemas com “aparência humana”, que funcionam para o prazer, o bem-estar, a despadronização, ou seja, psicológico, desembaraçado dos enquadramentos de massa e projetado para a valorização geral do indivíduo. É a revolução das necessidades e sua ética hedonista que, atomizando suavemente os indivíduos e esvaziando aos poucos as finalidades sociais de seus significados profundos, permitiu que o discurso psi se enxertasse no social e se tornasse um novo *éthos* de massa [...]. 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 autor alerta ainda para potencialização do isolamento social do qual o narcisismo também está a serviço, uma vez que o alvo de todos os investimentos torna-se o Eu. Esse

fenômeno permite uma radicalização do desinteresse pela esfera pública e uma adaptação da personalidade articulada pelos sistemas de personalização que encorajam, a partir de seus mecanismos, a concretização de um deserto social, onde o Eu deve ser a preocupação central e o indivíduo está apto à auto-absorção. O narcisismo consiste, enfim, em um sistema de circularidade perfeita, “canalizando as paixões para o Eu, que assim se promove a umbigo do mundo” (LIPOVETSKY, 2005, p.35). Para Lipovetsky (2005), esse grande investimento no Eu também agrava a incerteza e a interrogação, à medida que faz da sua individualidade o principal objeto de atenção e interpretação. Dessa forma, “o Eu se torna um espelho *vazio* à força de ‘informações’, uma pergunta sem resposta à força de associações e análises, uma estrutura aberta e indeterminada que exige sempre e cada vez mais terapia e anamnese” (LIPOVETSKY, 2005, p. 37).

O narcisismo, que surge em uma referência ao conhecido mito de Narciso, um belo rapaz muito orgulhoso e arrogante, filho de um deus e de uma ninfa, que se apaixona por seu próprio reflexo, atualiza-se para acompanhar a tendência hipermoderna. O Narciso contemporâneo não se encontra mais imobilizado diante de seu reflexo, pois nem mesmo tem uma imagem, ele tornou-se uma busca interminável por Si Mesmo. Encontra-se na órbita da sua individualidade, sem referências, sem unidade, esvaziado de sua identidade, como um “conjunto impreciso”. Desnortado, o novo Narciso é descrito por Lipovetsky (2005) como um ser perdido e fragmentado, vítima de um processo de personalização que torna suas referências do Eu duvidosas e esvaziadas de todo conteúdo definitivo.

Dessa forma, Lipovetsky (2005) compreende o narcisismo não apenas como uma paixão pelo conhecimento de si mesmo, mas também como uma paixão da publicização íntima do Eu, que ele diz podermos comprovar através da enxurrada de biografias e autobiografias que têm sido publicadas. Arrisco-me, aqui, a comprovar essa lógica publicitária do sujeito também através das mídias sociais, uma vez que Charles (2009) afirma que uma das manifestações da lógica excessiva da hipermodernidade é a mercantilização desenfreada não apenas das coisas, mas também dos seres. Renato Essenfelder, Doutor em Ciências da Comunicação e colunista do site do jornal Estadão, escreveu recentemente sobre as motivações que o levaram a desativar o seu perfil pessoal no Facebook<sup>7</sup>, e a principal delas revelou algo que vem ao encontro daquilo que discutimos aqui: o lucro. Essenfelder (2015) afirma que o objetivo da rede social em questão é somente lucrar em todos os sentidos possíveis: com a publicidade, com nossas informações pessoais, nossos comentários, através

<sup>7</sup> Disponível em: <http://vida-estilo.estadao.com.br/blogs/renato-essenfelder/tres-meses-sem-facebook>. Acesso em: agosto.2015.

do mapeamento de nossos hábitos, etc. Ele entende que essa finalidade muito clara e óbvia que está intrínseca na lógica da rede se confunde e acaba sendo absorvida pelos usuários que, de acordo com o autor, acabam se expondo nela como mercadorias em prateleiras.

Charles (2009) explica esse reflexo mercantilista seguindo o espírito da potencialização de um mundo onde tudo é “hiper”. O hiperconsumo, nesse sentido, é revelado pelo autor como “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). Meu objeto de estudo ilustra bem essa lógica à medida que utiliza suas redes sociais como prateleiras onde o escritor se oferece como um personagem ambíguo, especialmente no Facebook, onde todas as polêmicas que circunscrevem suas obras são publicizadas, muitas vezes em caixa alta e com chamadas características de manchetes de jornal: “SOMOS BEST SELLER!”; “E O ROMANCE 'DIVÓRCIO' CONTINUA!”; “NÃO DESISTAM DE MIM!”; “NO UOL. TODO MUNDO CONTINUA PASMO!”; “PRINCIPAL SITE DE NOTÍCIAS JURÍDICAS FALA DO ‘DELEGADO TOBIAS’” (FACEBOOK. Ricardo Lísias, 2015). Para Charles (2009) no universo contemporâneo o sujeito não se satisfaz mais apenas em viver, é necessário verbalizar e, mais do que isso, mostrar como se vive. A relação com a arte muitas vezes não é diferente:

A expressão de si mediatizada tornou-se um dos fantasmas dos nossos artistas contemporâneos, que não desejam mais ser admirados e permanecer desconhecidos, como sonhavam os poetas românticos, simplesmente porque eles sabem que ser conhecidos tornou-se um estágio obrigatório para o sucesso (CHARLES, 2009, p. 139).

Além disso, o autor afirma que atualmente demonstra-se uma tendência à psicologização de todas as linguagens, onde é necessário dizer em primeira pessoa, revelar suas motivações, liberar sua personalidade e emoções, expressar seu sentimento íntimo, de modo que aqueles que não o fazem sempre que possível são acusados de estarem afundados na frieza e o no imperdoável anonimato.

É aí que se encontra a armadilha, pois quanto mais os indivíduos se libertam das regras e dos costumes em busca de uma verdade pessoal, mais seus relacionamentos se tornam “fraticidas” e associativos. [...] esmagando o outro sob o peso de confidências pessoais, deixamos de respeitar a distância necessária para manter o respeito pela vida particular dos demais: o intimismo é tirânico e “incivilizado”. [...] A dissolução dos papéis públicos e a compulsão de autenticidade engendraram uma incivilidade que se manifesta, de um lado, pela rejeição às relações anônimas com os

“desconhecidos” na cidade e intimidade confortável no nosso gueto interior (LIPOVETSKY, 2005, p. 46).

Lipovetsky (2005) entende que o Narciso de nossos dias é aquele que renuncia a toda e qualquer militância religiosa, desligando-se de grandes ortodoxias, aderindo aos modismos de forma descomprometida, dispensando a justificativa de suas escolhas e despindo-se de grandes motivações. O investimento narcisístico é reforçado pela mídia e pela rede de informações e comunicação a qual estamos constantemente expostos, que se esforça para fazer desaparecer a noção de real. E quando o real torna-se inabitável, Lipovetsky (2005) afirma que a única saída é refugiar-se dentro de si mesmo, por detrás dos fones de ouvido, onde o barulho da música é mais forte do que o barulho da vida, “da exterioridade real”. A saída dessa concha geralmente é motivada por aquela tentativa de reforçar-se como sujeito desse aqui-agora, instaurar-se no simulacro.

Para o autor, “o que caracteriza nosso tempo é menos a fuga diante do sentimento que a fuga diante dos *sinais* do sentimentalismo” (LIPOVETSKY, 2005, p. 57). Esses paradoxos da hipermodernidade e do indivíduo hipernarcisista de Lipovetsky também são apontados com clareza por Charles (2004):

Narciso maduro? Mas ele não para de invadir os domínios da infância e da adolescência, como se se negasse a assumir sua idade adulta! Narciso responsável? Pode-se realmente pensar isso quando os comportamentos irresponsáveis se multiplicam, quando as declarações de intenção não se concretizam? [...] Narciso eficiente? Que seja, mas ao custo de distúrbios psicossomáticos cada vez mais frequentes, de depressões e estafas flagrantes. Narciso gestor? É de duvidar, quando se observa a espiral de endividamento das empresas. Narciso flexível? Mas se é a tensão nervosa o que o caracteriza no âmbito social quando chega a hora de perder certos benefícios adquiridos! [...] Os indivíduos hipermodernos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários das modas, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos (CHARLES, 2004, p. 27 e 28).

Desse modo, assim como ocorre em diversos momentos na história da humanidade, a sociedade hipermoderna também reflete suas características na produção artística contemporânea. A figura narcisística insegura e instável, a perda de referencialidade do real, o caráter efêmero e descartável das relações, o culto do presente e a sedução midiática também estão representados na arte. A literatura, assim como tantas outras formas artísticas, vem sendo transformada significativamente nesses tempos de instabilidade e inovação, de forma particular no que se refere ao nosso objeto de estudo. Por essa razão acreditamos que a voz deste novo Narciso também se faz ouvir nas narrativas literárias autoficcionais e, para que

possamos distinguir com mais clareza essa tendência, é imprescindível que tomemos conhecimento das características que nela se fazem presentes.

### **2.3 O narrador em frente ao espelho**

A figura do narrador já foi muito estudada ao longo da história e muitos pensadores formularam suas concepções sobre ela a partir de estudos como o de Walter Benjamin (1975), que define três estágios evolutivos da história do narrador. O primeiro momento é o do narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência. A segunda fase diz respeito ao narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor. Já o terceiro estágio seria o do narrador jornalista, cujo trabalho é somente transmitir a informação. Talvez seja preciso lembrar que toda a implicância de Benjamin para com o romance provém de sua indiscutível ligação com o surgimento da imprensa e o avanço do capitalismo frente aos descontentamentos de um marxista que sofreu na pele as consequências da Segunda Guerra Mundial.

Assim, o autor entende que “o narrador é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte” (BENJAMIN, 1975, p. 65). Ele valoriza muito o olhar do sujeito que narra, afirmando que é necessário que o sujeito se coloque dentro da história narrada. Benjamin (1975) defende um narrador participante, dizendo que “a experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer essa experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez transforma-se na experiência daqueles que ouvem a história” (BENJAMIN, 1975, p. 66). Dessa forma, Benjamin (1975) sustenta sua tese de que nenhum narrador pode esterilizar seus textos mantendo-se constantemente imparcial, pois a marca do narrador é sempre revelada através de sua narrativa, como as mãos do artista são percebidas através de uma obra de cerâmica. O autor compara o trabalho do narrador com o de um artesão, defendendo também esse conceito de *narrador artesão*, cujo maior exemplo para ele se encontra na obra literária de Nicolau Lescov.

Benjamin (1975) lamenta o fato de que “só raramente nos damos conta do fato de o interessante de guardar na memória as histórias narradas ser dominante no relacionamento ingênuo entre ouvinte e narrador” (BENJAMIN, 1975, p. 73). O autor entende que a companhia do narrador ao longo da leitura de uma história é o que garante a dedicação da atenção, da parte do leitor, a essa narrativa.

A caracterização do artesanato como um atributo que engrandece o narrador é reafirmada muitas vezes por Benjamin (1975), que se esforça para distinguir esse sujeito – o narrador artesão, aquele indivíduo capaz de resguardar a aura da arte – daquilo que é produzido de modo massivo ou massificante. Ele declara que esse indivíduo tem suas raízes sempre no povo e, especialmente, nas classes artesanais. Enfim, nas palavras do autor, o narrador é “um indivíduo capaz de permitir que o pavio de sua vida se consuma inteiramente na suave chama de sua narração. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra” (BENJAMIN, 1975, p. 81).

Nesse sentido, Silviano Santiago (2002) questiona essa necessidade de que o leitor receba a narrativa como um relato de experiência em seu artigo “O narrador pós-moderno”, onde ele aponta a observação como um caminho possível, demonstrando que se pode narrar uma história a partir de outro ângulo: do lado de fora da narrativa, como mero espectador da ação. Assim, o autor entende o narrador pós-moderno como um sujeito mais passivo e o compara a um repórter e a um mero espectador. Santiago (2002) afirma que esse narrador distribui a história como um espetáculo ao qual assiste da plateia, demonstrando o valor do narrador pós-moderno, que é diferente daquele construído por Benjamin (1975), cujos estudos demarcavam outro momento da sociedade e dos fenômenos culturais, ainda sob o signo do advento do jornal e do cinema.

Santiago (2002) valoriza a narrativa jornalística, como observadora, em detrimento da narrativa romanesca, que se coloca como agente da história, demarcando então uma diferença próxima àquela dada por Benjamin. Para o autor a “sabedoria” transmitida pelo narrador pós-moderno provém da observação da vida alheia, pois a figura do narrador passa a ser a de quem se interessa pelo outro e acompanha sua vida, incidentes e fatos. No entanto, ainda assim, Santiago (2002) não deixa de observar que mesmo quando esse narrador se apresenta com o intuito de falar do outro, acaba falando de si, pois a partir do filtro, dos argumentos e da forma com que nos é apresentado um determinado texto, nós podemos perceber de que modo o narrador escolheu contar essa história e essa escolha é o que autentica a voz do narrador e a sua existência.

Dessa forma, a partir dessa desconstrução, a narrativa pós-moderna passa a não ter mais o chamado “jogo do bom conselho”, que acontecia entre os mais experientes. A sabedoria e admiração provém do mais velho, que observa a incapacidade do jovem de narrar. Assim, a ação pós-moderna se revela na forma como a encaramos: sempre como uma sabedoria, seja da ingenuidade, seja experiência. Para Santiago (2002) o narrador pós-

moderno se comporta dessa forma, pois deseja observar o seu passado no presente de um jovem:

Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquarterado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem (SANTIAGO, 2002, p. 56).

Santiago (2002) explica que esse narrador observador auxilia na atribuição de sentido à vida. Ao contrário do narrador descrito por Benjamin (1975), para quem o declínio da narrativa clássica está associado à exclusão da morte na cultura moderna, o olhar do narrador pós-moderno volta-se para a luz, a alegria e o hedonismo. Santiago (2002) conclui seu texto fazendo uma analogia entre o narrador típico de Edilberto Coutinho e a “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, que se revela um campo fértil para a investida crítica que esses narradores, enquanto observadores, podem ser capazes de realizar. O autor afirma que a experiência do olhar se recobre de palavra e cria a narrativa em uma sociedade onde “dar uma espiadinha” tornou-se um modismo que acaba transformado tudo em espetáculo.

Norman Friedman (2002), ao fazer um histórico das formas de narrar, também descreve uma série de narradores que são diferenciados pelo foco narrativo e pela perspectiva a partir dos quais o objeto é narrado. O autor cita Henry James (1907-09) para dizer que a ficção, enquanto arte, não pode apenas afirmar-se como verdadeira, mas é necessário que ela convença que o é de fato, de modo que a narrativa seja contada por si mesma sem a necessidade de intervenção da voz do autor.

Se a ‘verdade’ artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

Após realizar um breve levantamento das formas utilizadas para narrar as histórias de grandes romancistas como James Joyce, Friedman (2002) empenha-se em estabelecer uma distinção entre o “contar” e o “mostrar” dentro da narrativa romanesca, movimentando-se entre as duas extremidades para demonstrar de que forma um autor pode dar a conhecer a sua história. Ele afirma que a preocupação central dentro romance é a de que a narrativa seja crível ao leitor, engajando-o em sua estrutura, e, para tanto, aponta algumas questões que podem auxiliar na identificação do ponto de vista adotado pelo escritor:

1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que disposição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?) (FRIEDMAN, 2002, p. 171 e 172).

A partir disso, o autor busca responder a essas questões traçando uma tipologia dos tipos de narrador, desde aquele que se faz mais presente dentro da história (autor onisciente intruso) até o que se mantém mais afastado dela (câmera). Friedman (2002) inicia sua classificação esclarecendo a importância da distinção entre os conceitos de cena imediata e sumário narrativo, que estão relacionados à quantidade de conhecimento que o narrador detém sobre o que narra e a forma escolhida para revelar esse conhecimento ao leitor. Ele explica que a sumarização é uma prática típica do narrador que se intromete na ação, pois ele subverte o próprio espaço-tempo da história: corta ou aumenta partes, comenta às vezes, ou seja, ele dá preferência em “contar”. Já a cena é um exercício comum ao narrador que “mostra”, que não interfere na história, que a coloca diante do leitor como uma câmera, o mais perto do que aconteceu, sem cortar, esticar ou diminuir.

Feitos os devidos esclarecimentos, Friedman (2002) classifica então, primeiramente, o chamado *Autor Onisciente Intruso*, cuja marca mais evidente é a intromissão e as generalizações autorais acerca da vida, modos e moral, que podem ou não relacionar-se de forma direta com a estória contada. Dessa forma, é possível que o autor mescle pensamentos, sentimentos e emoções propriamente suas às de seus personagens, enquanto sua liberdade é ilimitada. Esse é o narrador típico das narrativas do Romantismo, por exemplo, nos romances epistolares de José de Alencar.

A segunda classificação do autor diz respeito ao *Narrador Onisciente Neutro* que, de acordo com ele “difere do Autor Onisciente Intruso apenas devido à ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa)” (FRIEDMAN, 2002, p. 174). Ainda assim o autor não abdica de sua voz ou de seu direito de utilizá-la na narrativa. A característica predominante da onisciência é preservada, de modo que o autor continua descrevendo as cenas estabelecidas do seu ponto de vista, sempre pronto a intervir entre o leitor e a história. Esse narrador se estabelece entre o Romantismo e o Realismo, quando a distância entre o narrador e os acontecimentos precisava aumentar para instituir outro grau de realismo.

Ao negar voz direta nos procedimentos narrativos ao autor, encontramos um narrador denominado “*Eu*” como *Testemunha*, que é um personagem que fala ao leitor em primeira pessoa e possui certa familiaridade com os elementos da narrativa que conta. Segundo Friedman (2002), ele pode fazer inferências acerca dos sentimentos e pensamentos dos personagens e seu ponto de vista pode aproximar ou distanciar o leitor da narrativa. Já o *Narrador Protagonista* é aquele que narra a história inserido nela como personagem principal. Nesse caso, algumas vantagens são perdidas, como a mobilidade e amplitude, uma vez que o narrador encontra-se subordinado à própria história, limitando-se a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. O narrador testemunha é aquele presente nos textos em que é necessário um grau maior de verossimilhança, visto narrar de dentro da diegese sem ter vivenciado os fatos. Já o narrador protagonista pode falar de emoções e sensações visto que vivenciou pessoalmente os acontecimentos, modo que se torna corrente durante o Modernismo.

Friedman (2002) aponta para o fato de que o “*Eu*” como *Testemunha* e o *Narrador Protagonista* são pontos de vista que caminham para a omissão tanto do autor quanto do narrador, desaparecimento esse que se concretiza de forma ainda mais clara com a *onisciência seletiva múltipla*. “Nesse ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). A *onisciência seletiva*, por sua vez, limita o leitor à mente de um único personagem, deixando-o em um centro fixo.

O *Modo Dramático* disponibiliza informações que se limitam ao que as personagens fazem e falam. Essa categoria é comparada a uma peça dramática, não há nenhuma indicação direta acerca daquilo que as personagens pensam, sentem ou percebem, ainda que isso possa ser inferido. Finalmente, *A Câmera*, é considerada por Friedman (2002) o último ponto de vista em matéria de exclusão autoral, modo de narrar que sofre influências da estética cinematográfica. Com ele objetiva-se transmitir, a partir de um *medium* de registro, um recorte de vida aparentemente sem seleção ou organização. Assim, o autor entende que todas essas formas de apresentar a narrativa ao leitor podem ser eficazes desde que a técnica esteja adequada ao efeito pretendido.

Frente à explanação de Friedman sobre as formas de narrar e suas tendências na história da literatura, evidencia-se que essa figura continua em mutação e seu vigor parece ressurgir atualmente com mais expressividade, a partir dessas narrativas que tem emergido contemporaneamente. Sabemos que a arte sempre retoma e reelabora formas e estilos antigos, assim, Felinto e Santaella (2012), pesquisadores da área da comunicação, percebem que o

contemporâneo tem recorrido insistentemente a formas tipicamente barrocas, de modo que muito dessa categoria estética e intelectual estaria alcançando agora o seu ápice e seu esgotamento. Desta forma, o barroco em muito se relaciona com a literatura contemporânea e o novo estilo de narrar que esta arte tem sugerido, pois ele é definido pelos autores como um “fazer de conta”, um teatro que tem como bastidores o nada. “O barroco é uma busca desesperada do centro perdido, pois é fingida” (FELINTO E SANTAELLA, 2012, p. 16).

Como vimos anteriormente, a contemporaneidade é um terreno extremamente propício para falarmos de simulação, uma vez que vivemos o advento das redes sociais e da comunicação virtual, quando as novas tecnologias facilitam essa espécie de criação. Assim, o sujeito encontra cada vez mais possibilidades de representar uma identidade falsa ou recriar sua identidade com o propósito de forjar uma realidade que não condiz com aquela que habita. Isso se torna ainda mais confuso à medida que o ciberespaço cresce e os indivíduos assumem um grande contingente de papéis e máscaras. “O que é ‘realidade’, se ela é capaz de tanta simulação?” (KELLNER, 2001 apud FELINTO E SANTAELLA, 2012, p. 33). A pergunta de Kellner ecoa em uma sociedade que tem a liberdade de escolher deixar a confortável e conhecida zona das experiências humanas para experimentar novas identidades pós-humanas.

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

Para explicar esse contexto, Felinto e Santella (2012) evocam a obra de Katherine Hayles (1999), que desenhou um perfil pós-humano na virada para o século XXI. Hayles afirma que não importa a identidade que vamos conceder aos significantes que escorregam pela tela do computador, quando olhamos para eles já nos tornamos pós-humanos. Ainda que nenhuma intervenção corporal tenha sido realizada, a tecnologia cria novos modelos de subjetividade que podem surgir até em modelos inalterados: “[...] No paradigma da vida artificial, a máquina torna-se o modelo para compreender o humano. Assim, o humano transfigura-se em pós-humano” (HAYLES, 1999 apud FELINTO E SANTAELLA, 2012, p.

40). O pós-humano, portanto, trata do reconhecimento de que a “natureza humana” é um artifício idêntico a todas as demais invenções provenientes do ser humano.

É necessário, no entanto, primeiramente explicar e compreender a diferenciação que existe entre o pós-humano e o pós-humanismo, pois “o primeiro refere-se à condição humana promovida pelo estado de coisas vigente. Já o segundo diz respeito aos discursos cuja proliferação essa condição estimula” (FELINTO E SANTAELLA, 2012, p. 35). Desse modo, o pós-humanismo é entendido pelos autores como uma narrativa digital contemporânea extremamente relevante, cujos principais elementos encontram-se nas temáticas da transcendência, espiritualismo tecnológico, informatização do real e expectativa futurista utópica.

Felinto e Santaella (2012) também expõem o pensamento de Flusser, que considera a tortuosidade da experiência humana, da poesia e do indefinível como uma forma necessária de contrabalancear a retidão e a linearidade do pensamento calculador e científico. “Flusser afirma que hoje, como nunca antes, é clara a necessidade da ficcionalidade para o pensamento científico. Mais que isso, importa ressaltar que a ciência deve ser entendida como um caso especial de ficção” (FELINTO E SANTAELLA, 2012, p. 67). Para Flusser, conforme os autores, o vínculo entre ciência e ficção é de suma importância, afinal, do contrário, a pretensão da ciência de ser inteiramente verdadeira a tornaria totalmente desinteressante.

Este equilíbrio entre as exatidões e humanidade científicas, entre os cálculos e as artes, entre as diversas formas de comunicação e suas estruturas complexas também são examinadas por Santaella (2010), que considera a potencialização da produção de subjetividade como um dos aspectos mais relevantes dos processos comunicativos tecidos rizomaticamente nas redes. Esta produção de subjetividade, por sua vez, desencadeia um novo estágio de individualismo que já explicamos aqui: o narcisismo.

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

O narrador artesão de Benjamin, o observador de Santiago e o afônico de Friedman são substituídos por um sujeito voltado para si mesmo, confuso, obcecado pela sua autoimagem desconstruída, cheio de incertezas e com uma personalidade fragmentada. O narrador contemporâneo já não é apenas pós-moderno, pois além das incertezas e angústias de

uma realidade simulada, ele também carrega a mutação de um indivíduo que não pode escapar ao impacto cognitivo e social que o ciberespaço e a cultura digital ocasionaram. É um sujeito que narra a si mesmo para, em seguida, negar-se. É alguém que ficcionaliza a vida porque sabe que a realidade se perde no instante em que acontece e o que resta nunca é real o suficiente para ser vivido. O narrador contemporâneo se parece muito com o indivíduo pós-humano, um novo Narciso apaixonado por aquilo que ele não sabe que (não) é.

### 3. INDIVÍDUOS NA VITRINE E NA PRATELEIRA

“O slogan – que substitui a máxima e o provérbio – é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência” (Giorgio Agamben).

Essas tendências contemporâneas sociais e comportamentais também são, evidentemente, observadas pelos profissionais da comunicação, especialmente os publicitários, que se mostram sempre muito interessados em adequar suas estratégias às demandas que a sociedade apresenta. Nesse sentido, desde o surgimento da propaganda no Brasil, o texto publicitário tem sofrido alterações estruturais, linguísticas e estéticas que acompanham as tendências contemporâneas, buscando uma aproximação com o consumidor que se renova ao sabor das épocas. No início, os anúncios, chamados de classificados ou reclames, eram dotados de uma estética pobre, constituída basicamente de informações sem ilustração alguma. “Estes anúncios usavam uma linguagem simples, sem artifícios de convencimento, que primava pela informação objetiva e era bem adjetivada, a exemplo do que já se empregava em Portugal na propaganda.” (MARTINS, 1997, p. 24).

João Anzanello Carrascoza, publicitário, doutor em Comunicação Social, professor e escritor, aponta que “mais de meio século depois do primeiro classificado com característica de aviso, nota-se uma consciência de critérios na elaboração das mensagens” (CARRASCOZA 1999, p. 75). O autor explica que esse tipo de anúncio adquire notoriedade sobrepondo-se ao classificado e inaugurando o que ele chama de “uma nova fase da propaganda brasileira.” Nelly Carvalho (1996), professora e pesquisadora nas áreas de publicidade, cultura e linguagem, observa que a publicidade, que no início limitava-se a informar, muito rapidamente se afasta desse modelo e passa a seguir uma lógica e uma linguagem autênticas, incorporando e explorando a sedução e a persuasão enquanto abandona a objetividade informativa.

Essa mudança relaciona-se diretamente com a chegada dos escritores e artistas ao cenário propagandista. “Não foram poucos os escritores e poetas no Brasil que eventual ou regularmente colocaram seu talento a serviço da publicidade” (CARRASCOZA, 2003, p. 65). Os escritores e jornalistas protagonizaram a cena publicitária no Brasil durante as primeiras décadas do século XX, e seus textos eram acompanhados por ilustrações de artistas renomados. A razão desta aproximação, classificada como óbvia por Carrascoza (2003), é a intimidade que os escritores tinham com o texto, o que de acordo com o pensamento da época, os tornava aptos a redigir anúncios publicitários. Naquele período, embora os textos

fossem maiores, o caráter informativo ainda era a regra que vigorava nas mensagens publicitárias.

Ao compreendermos a evolução da linguagem publicitária, percebemos que o seu caráter informativo foi sucumbindo gradativamente diante do advento de uma nova estética textual muito mais próxima da narração. Sabemos que o texto narrativo literário é sempre ficcional, e, assim, comprometido com o caráter do verossímil. A publicidade, por sua vez, transita entre dois universos análogos que se aproximam do paralelo ficção/verossimilhança. Carvalho (1996) afirma que a linguagem publicitária “concilia o princípio do prazer com o da realidade” (p. 11), uma vez que é sustentada por uma argumentação icônico-linguística que tem por objetivo convencer o consumidor por duas vias: consciente e inconscientemente.

Essa argumentação é estruturada em forma de diálogo, gerando, porém, uma relação de assimetria, onde o emissor, ainda que por vezes se utilize da forma imperativa do verbo, se distancia da própria expressão que transmite. Carvalho (1996) aponta para o fato de que o verdadeiro emissor permanece ausente do circuito da fala. O receptor, por sua vez, é tocado pela atenção desse emissor, que se relaciona com o objeto da mensagem transmitida. Isso nos remete às relações entre autor e narrador, uma vez que no texto publicitário, o autor, que é identificado por Carvalho (1996) como “verdadeiro emissor”, se ausenta da narrativa enquanto o narrador assume a sua voz e as relações com o interlocutor, criando um espaço de ficção.

No caso da publicidade, cuja linguagem tem grande apelo persuasivo, a relação com o receptor se dá num constante chamado, que tenta incansavelmente convencê-lo a mudar sua atitude. Para Carvalho (1996, p. 19), o texto publicitário, ao ser construído, leva em conta o que ela chama de “receptor ideal da mensagem”, que se refere ao público que a mensagem criada deseja atingir e que nos lembra facilmente o “leitor modelo” de Umberto Eco (1985), que é definido por Vincent Jouve como “o leitor ideal que responderia corretamente (isto é, de acordo com a vontade do autor) a todas as solicitações – explícitas e implícitas – de um lado do texto” (JOUVE, 2002, p. 46). Torben Vestergaard e Kim Schroder (2000, p. 25), pesquisadores da área da comunicação, confirmam essa premissa, distinguindo os três participantes de uma situação comunicativa da propaganda: anunciante, produto e comprador potencial. Ao idealizar um receptor na elaboração da mensagem, o publicitário, assim como o narrador, estabelece um diálogo com esse “personagem” que conhece o contexto e compreende a linguagem empregada. Para que essa construção seja eficaz, Carvalho (1996) explica que ela deve se estruturar na escolha de um vocabulário usual para o público ao qual se destina.

Ao encontro de outras formas textuais, como a literária, por exemplo, a linguagem publicitária também se organiza impondo valores, mitos, ideias e outras simbologias. Os recursos comumente usados pela publicidade se apropriam das funções da linguagem, em especial a apelativa e a estética. Antônio José Sandmann, professor e pesquisador na área da linguagem, explica que algumas das características da função apelativa, que enfatiza o interesse no receptor ou interlocutor, são: “períodos interrogativos, verbo no modo imperativo, pronomes pessoais e possessivos de 2ª pessoa, verbo na 2ª pessoa, vocativos, pronomes de tratamento e dêiticos” (SANDMANN, 2012, p. 27). Já a função estética recebe destaque pelo aspecto criativo que carrega. Sandmann (2012) entende que ela está centrada na mensagem ou na forma comunicativa que estabelece com o interlocutor. Alguns dos recursos linguísticos que identificam essa função são a rima, o ritmo, o jogo com a palavra, a paronomásia e a aliteração, “cujo objetivo é chocar ou causar estranhamento, fazendo o destinatário parar e se ocupar com o texto e seus objetivos.” (SANDMANN, 2012, p. 29 e 30).

Goiamérico Felício Carneiro dos Santos, poeta, publicitário e professor pesquisador nas áreas de literatura, comunicação, cibercultura e consumo, afirma que a dimensão lúdica da linguagem não é um atributo exclusivo de ordem literária e que, portanto, como observamos na função estética, essa linguagem “vem sendo construída sob novas premissas: seduzir, provocar o estranhamento no sujeito para, então, cumprir um novo papel” (SANTOS, 2006, p. 72). O papel dessa linguagem é lançar desafios e enigmas que devem ser assimilados pelo leitor que, no caso da publicidade, assume o papel de consumidor. Desse modo, ele entende que a mensagem publicitária deixa de ser explícita e adota um caráter discreto e dissimulado. Carrascoza (1999) também observa que as narrativas publicitárias são construídas, cada vez mais, de maneira a tornar o produto um componente sutilmente inserido no contexto da história contada e, por essa razão, os argumentos utilizados são, naturalmente, subjetivos na sua maioria e esse formato não constitui casos isolados de anúncios avulsos, mas muitas vezes se desdobram em campanhas inteiras. Carlos Reis, no mesmo sentido, afirma que:

o discurso publicitário tende cada vez menos a impor produtos, procurando, pelo contrário, evidenciar necessidades (...) a satisfazer e anseios a concretizar; assim o consumidor vê no que lhe é apresentado já não alguma coisa inculcada, mas a supressão de uma lacuna (REIS, 1981, p. 452).

Essa subjetividade sugere uma cumplicidade com o público, uma vez que nem tudo está explícito e há espaços, criados de modo proposital, a serem preenchidos pelo leitor. Elizabeth Moraes Gonçalves (2006), professora e pesquisadora na área da comunicação,

declara que este receptor assume o papel de cúmplice e parceiro no jogo da interlocução, uma vez que é responsável pela contextualização da mensagem, atribuindo coerência a um enunciado que, à primeira vista, pode parecer até incoerente. A autora, ao analisar o texto publicitário, afirma que ele “não é um texto que se desenvolve na linearidade – grande parte do significado a ser apreendido fica na leitura das entrelinhas ou da situação que o envolve” (GONÇALVES, 2006, p. 18). Completa ela, ainda, que a publicidade tem explorado com recorrência o recurso sugestivo em seus textos, utilizando a possibilidade de deixar que algumas informações fiquem subentendidas. Para Martins (1997), que também reforça essa ideia, “mais do que a significação explícita, o que conta no texto publicitário é o que está subjacente, implícito, o que é conotado” (MARTINS, 1997, p. 40). As lacunas e espaços em branco destinados a interlocução do receptor nos fazem lembrar que o narrador, à medida que constrói esses espaços, conversa com alguém que já conhece o contexto e que pode, dessa forma, preencher essas lacunas e atribuir sentido completo ao texto.

### **3.1 O raio estetizador**

O narrador contemporâneo que descrevemos acima, no entanto, já não limita suas narrativas ao ambiente literário tradicional, tampouco depende de estruturas específicas ou da mídia impressa. Ele ultrapassa o limite do livro, do e-book e dos diversos suportes de leitura conhecidos para fazer ecoar sua voz nas redes sociais, onde a diegese tem continuidade.

De acordo com Lipovetsky (2014), todo esse fenômeno também se apresenta como um reflexo do momento em que vivemos, onde os sistemas de produção, distribuição e consumo são condicionados e reorganizados por uma série de procedimentos de natureza estética. O autor faz um resgate histórico e contextualiza esse fenômeno de estetização do mundo que vivemos hoje dentro do avanço de uma cultura de globalização capitalista. Ele explica que, na Antiguidade, a estética apresentava um caráter mais ritualístico, vinculado a mística religiosa sendo encarada como uma forma de expressão, ainda sem nenhum caráter profissional ou artístico. Com a ascensão da aristocracia se estabelece uma distinção entre o artesão e o artista e uma nova fase estética, onde o artista concentra seus esforços em bem servir e agradar o público elitizado é inaugurada. Nessa época a arte também rompe os vínculos até então estabelecidos com os mitos religiosos, consolidando um processo de secularização. A fase da estetização moderna, por sua vez, promove a complexificação da esfera artística, onde ela é emancipada da Igreja, passando a reconhecer-se a partir de critérios específicos de

legitimidade e valor. Nesta fase criam-se dois universos antagônicos: um vanguardista e purista e outro mais preocupado com o valor comercial da arte e o lucro.

Lipovetsky (2014) denomina o momento estético que vivemos hoje como um processo de “hiperarte”: “depois da arte-para-os-deuses, da arte-para-os-príncipes, e da arte-pela-arte, estamos agora na arte-para-o-mercado que triunfa” (LIPOVETSKY, 2014, p. 32). O autor explica que a sensibilidade e os afetos veiculados pela indústria de consumo através do design, da moda, da publicidade, do cinema etc. seduzem o indivíduo através da construção de um universo estético híbrido que alcança todos os estilos. Estamos, portanto, inseridos em um mundo fortemente marcado pela abundância e pelo ecletismo estético. Diante dessa realidade, Lipovetsky (2014) observa o cruzamento entre a sociedade do espetáculo e o imperativo comercial, que resulta em um fenômeno nomeado pelo autor como “transestético”, “onde se mistura *design* e *star system*, criação e *entertainment*, cultura e show business, arte e comunicação, vanguarda e moda” (LIPOVETSKY, 2014, p. 33). Trata-se de uma hipercultura comunicacional e comercial que se apresenta como sinal de contradição na sociedade do espetáculo, uma vez que não promove a separação ou a divisão, mas o cruzamento dos diferentes gêneros. “O antigo reino do espetáculo desapareceu; foi substituído pelo do hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e comercial do divertimento” (LIPOVETSKY, 2014, p. 33).

A sociedade do hiperespetáculo promove, ainda, o consumo turístico através de uma estratégia que Lipovetsky (2014) chama de “disneyficação”. Dessa forma, os mais simples e comuns ofícios são reinventados e aplicados dentro dessa lógica estética de glamourização:

Os jardineiros tornaram-se paisagistas, os cabeleireiros *hair designers*, os floristas artistas florais, os cozinheiros criadores culinários, os tatuadores artistas tatuadores, os joalheiros artistas joalheiros, os costureiros diretores artísticos, os construtores de automóveis “criadores de automóveis”. Frank Gehry é celebrado por todo o lado como um arquiteto artista. Mesmo alguns *business-men* são descritos como “artistas visionários” (Steve Jobs). [...] o capitalismo trabalha para construir e difundir uma imagem artística dos seus atores, para artializar as atividades económicas (LIPOVETSKY, 2014, p. 34).

É através da “estrelização” dos *chefs* cozinheiros, designers e outros que o capitalismo favoreceu o desenvolvimento de um indivíduo estético ou, como prefere Lipovetsky (2014), transestético. Isso porque esse sujeito já não se limita a um esteticismo antigo ou tradicional, compartimentado e hierarquizado, pois está inserido em uma cultura democrática e heterogênea. Lipovetsky (2014) caracteriza esse indivíduo transestético como um ser reflexivo, eclético e nômade. Trata-se de alguém ao mesmo tempo exigente, consumista,

deslumbrado com o descartável, com as celebridades e com o divertimento fácil. É assim que o sujeito contemporâneo constitui um modelo estético da vida pessoal, fazendo disso um ideal recorrente em nossos tempos. Afinal, “à estetização do mundo econômico responde uma estetização do ideal de vida, uma atitude estética para com a vida” (LIPOVETSKY, 2014, p. 37).

Diante dessa estetização econômica e social, Lipovetsky (2014) aponta para a dificuldade de imaginarmos carreiras artísticas que perdurem por trinta ou quarenta anos. O que vemos mais frequentemente são artistas instantâneos, efêmeros, explosivos e degradados, fadados ao esquecimento depois do primeiro sucesso de vendas. Essa necessidade de mudança constante por parte do público consumidor é que dita as regras do jogo. Nesse sentido, Lipovetsky (2014) cita as adaptações de logotipo que o Google faz de maneira pontual, normalmente por um dia, para celebrar ocasiões e eventos especiais. Ele chama isso de estética do hiperconsumo de massas, onde predomina o emocionalismo consumista e a dependência de mudanças que forneçam sensações e experiências renovadas. Trata-se de “um modelo de vida transestética centrado nos prazeres dos sentidos, no desfrute da beleza, na animação perpétua de si” (LIPOVETSKY, 2014, p. 70).

Assim, é perceptível o reflexo dessa demanda que parte do comportamento do consumidor e invade as linhas de produção, exigindo uma estética renovada em tudo o que a esse indivíduo pode ser oferecido. Desse modo, a publicidade deixa de ter apenas um caráter utilitário para tornar-se, muitas vezes, um produto com qualidades artísticas. Em edições comemorativas e versões limitadas os produtos e embalagens passam a ser desejados como objetos de colecionador. As latas da Coca-cola, de Nescau, de Leite-moça entre tantos outros exemplos comprovam que a publicidade tem se empenhado em atender a essa demanda estética.

Lipovetsky (2014) observa as mudanças que a publicidade, nas diferentes fases do capitalismo, ajudou a consolidar na sociedade. Na primeira fase ela se impõe como uma estética inovadora que compõe a paisagem urbana, um elemento de decoração na cidade moderna. Mais adiante, a publicidade contribuiu para o surgimento do consumidor hipermoderno a partir do seu olhar estético, desenvolvendo novidades e seduzindo pela moda e pela aparência dos produtos. Assim, “O *design* moderno é tanto um instrumento de marketing como um agente de transformação dos modos de vida, da relação dos indivíduos com o consumo, com o tempo e com a estética cotidiana” (LIPOVETSKY, 2014, p. 293). Já na terceira fase do capitalismo, a publicidade procura concretizar, através de uma estética individualista e híbrida, a sensação de bem-estar e de sucesso individual.

Esse anseio estético contemporâneo também representa um pouco a tensão existente entre as esferas pública e privada, onde o sujeito demonstra a cada dia mais a necessidade de afirma-se nos espaços em que habita, principalmente, no ambiente virtual. Nesse sentido, Carvalho, Prior e Moraes (2013) lembram que a ideia de dar visibilidade a si mesmo remonta à Antiguidade clássica, na qual a confirmação do indivíduo na *polis* acontecia a partir de uma aparição pública, de uma apresentação quase publicitária do sujeito. Os autores afirmam, no entanto, que, a partir da expansão do capitalismo industrial e do crescimento das metrópoles no século XIX “a representação dos sujeitos em público deixa de ser sobretudo um mecanismo de identificação social, para passar a ser também – e essencialmente – produtora de significados pessoais acerca de cada sujeito” (CARVALHEIRO, PRIOR, MORAIS, 2013, p. 104).

É dentro desse contexto que surge o indivíduo que Carvalho, Prior e Moraes (2013) definem como “personalidade em público”. Mais do que um estereótipo ou tipologia de personalidade, esse cenário instaura a crença generalizada de que o caráter está condicionado à aparência e dessa perspectiva resulta a ansiedade dos sujeitos privados, que passam a investir no controle e na representação de sua imagem para a audiência. Ainda que as motivações variem em diferentes épocas e situações, o indivíduo contemporâneo, em geral, segue orientando sua vida a partir dos sinais emitidos pelo outro. Dessa forma, a visibilidade serve hoje como um instrumento de autenticação da existência humana, “os indivíduos convertem-se em objectos do olhar, em seres sujeitos ao escrutínio do olhar uns dos outros” (CARVALHEIRO, PRIOR, MORAIS, 2013, p. 106). Não há dúvidas de que o ambiente virtual e as comunidades alocadas no ciberespaço potencializam essa dinâmica mas, mais do que isso, Carvalho, Prior e Moraes (2013) percebem que o desenvolvimento das mídias digitais tem condicionado a organização dos espaços públicos e da subjetividade dos sujeitos, que buscam construir sua identidade visando uma maior aceitação e conformidade, atuando de maneira previsível e calculada afim de obter do outro sempre uma resposta positiva.

A exposição de elementos da vida privada, estratégia cada vez mais recorrente nas mídias sociais, também é observada por Carvalho, Prior e Moraes (2013), que atentam para o deslocamento das informações de âmbito pessoal, dos bastidores para as fachadas. Os autores afirmam que o indivíduo contemporâneo incorporou a máxima: “Aquele que não se expõe não existe!” O mundo passou a ser regido pela interação mediada e pela capacidade de tornar-se visível a qualquer preço, o que também desencadeia um novo tipo de relação entre a publicidade e a privacidade, onde:

O *medium* converte o espaço privado em mercadoria, sobretudo se esse espaço privado oferecer produtos atractivos que despertem a curiosidade de um público consumidor de produtos culturais de carácter cada vez mais lúdico. É, justamente neste sentido, que o espaço privado, *to idion*, passa a ser objecto de consumo, numa lógica onde se estreitam as velhas fronteiras entre publicidade e privacidade (CARVALHEIRO, PRIOR, MORAIS, 2013, p. 108).

Os autores reconhecem, assim, que a propriedade privada já não é mais um refúgio seguro onde o sujeito pode se esconder da publicidade, uma vez que o próprio universo da informação passou a se interessar muito mais por boatos e rumores da vida privada de personalidades públicas. A privatização do público e a espetacularização da intimidade estão muito bem representados nos *reality shows* e nos *talk shows*, mas esses fenômenos também estão presentes nas relações de visibilidade e interação que as mídias sociais promovem enquanto convidam o usuário a publicizar-se. Assim, Carvalheiro, Prior e Morais (2013) confirmam que as conexões estabelecidas entre os indivíduos através das redes sociais alimentam-se, essencialmente, dessa visibilidade. Neste convite à publicização do sujeito, também estão implícitos alguns códigos, como a ideia de promover o indivíduo como uma mercadoria cujo valor se mede a partir do nível de intimidade publicizada. “Neste sentido, e à semelhança do que acontece com um produto, a visibilidade está directamente relacionada com uma boa apresentação, o que no contexto destes espaços sociais online significa dizer que é fundamental a construção e projecção de uma imagem atraente” (CARVALHEIRO, PRIOR, MORAIS, 2013, p. 111).

Essa tendência à publicização da vida pessoal nas redes sociais também é investigada de maneira mais pontual por Carvalheiro, Prior e Morais (2013), que tomam o Facebook como objeto empírico e analisam a forma como ele favorece e instiga o usuário a essa prática. Os autores afirmam que, ainda que existissem outras redes sociais em 2006, quando o Facebook tornou-se publicamente acessível, não é possível ignorar alguns dos diferenciais que ele trouxe para quebrar com a lógica que imperava neste tipo de ambiente até então. Enquanto muitas redes sociais utilizavam o anonimato como um atrativo para o usuário – que era convidado a criar um *nickname*, através do qual poderia proteger sua identidade real e a partir do qual se apresentava aos usuários com quem interagira – o Facebook surge com uma lógica totalmente contrária a essa, fomentando um espaço onde o sujeito é convidado a criar um perfil com dados reais.

Com algumas características muito particulares, o Facebook parece ter sido desenvolvido com uma anatomia que instiga o usuário a partilhar cada vez mais informações de âmbito pessoal. “Segundo o próprio site, a publicidade destas informações ajuda a

reconhecer e a descrever os utilizadores, permitindo que os indivíduos se encontrem facilmente uns aos outros” (CARVALHEIRO, PRIOR, MORAIS, 2013, p. 114). Algumas informações, como a fotografia de perfil, o gênero e o nome do usuário, inclusive, são obrigatoriamente públicas no Facebook. A atualização de status, as preferências literárias, cinematográficas, políticas, esportivas e culturais são alguns dos aspectos que ajudam o indivíduo a construir o seu perfil na rede e a publicizar a sua identidade neste espaço.

Neste sentido, acontece também uma transformação no valor e na significação que o indivíduo atribui à privacidade. “Dado que quem não é visto não existe, a reserva da intimidade da vida privada parece vir muito depois da vontade de representação e encenação em público” (CARVALHEIRO, PRIOR, MORAIS, 2013, p. 115). Assim, o prazer em revelar-se supera a preservação da privacidade e alicerça essa relação estreita entre a publicidade e a privacidade.

Mas ao contrário das lógicas de revelação presentes noutros media, no Facebook são as próprias dinâmicas de interação que são exploradas e é a partir destas que a revelação é estimulada. A arquitetura do Facebook estimula assim os indivíduos a revelar informação sobre si, sem que, no entanto, tenham uma clara noção de que o estão a fazer. Quer isto dizer que, por um lado, os indivíduos revelam informação para não se sentirem excluídos – e, neste sentido, o Facebook funciona como uma estrutura que explora essa necessidade –, mas, ao mesmo tempo, torna esse processo natural através de um sistema de actualizações constantes (CARVALHEIRO, PRIOR, MORAIS, 2013, p. 115).

Enfim, Carvalho, Prior e Morais (2013) entendem que o que há de mais interessante em relação ao Facebook não é a revelação pessoal, nem a construção de um espaço democrático de exposição mediada, mas o apagamento das fronteiras entre o público e o privado, uma vez que dentro da rede elas perdem o sentido. “Podemos, por isso, ver o Facebook como um palco mediatizado de encenação, como um espaço de partilha de peculiaridades individuais que visam à construção de uma identidade mediática onde visibilidade e exposição se interpenetram” (CARVALHEIRO, PRIOR, MORAIS, 2013, p. 117). Os autores afirmam que a abundância em relação às alternativas de exposição é algo inédito e acaba invadindo e até impossibilitando o direito à intimidade resguardada que alguns sujeitos ainda desejam preservar.

### **3.2 Quem não é visto não é lembrado**

Diante deste fenômeno da publicização do sujeito, parece justo apresentar aqui a definição de Vander Casaqui, Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São

Paulo e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo, para esse conceito. O autor entende que “o termo publicização tem relação com a etimologia da palavra publicidade, originária que é do termo em latim *publicus*, significando o ato de tornar público” (CASAQUI, 2011, p. 141). Casaqui (2011) defende o conceito de publicização como um meio de identificar diferentes formas de comunicação que apresentem caráter comercial, ainda que de forma implícita e discreta. Os vínculos estabelecidos entre consumidores e marcas, mercadorias e corporações que não assumem diretamente a dimensão formal do apelo à aquisição de produtos também se enquadram nesse conceito.

Sobre essa questão, Vera França (2006), professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, também contribui, afirmando que:

O ato de publicizar (disponibilizar informações, imagens, narrativas) atualiza um sistema de regras de seleção, de modos de participação: o público se constitui como paciente — que sofre, experimenta, é afetado — e agente — que reage, seleciona, adota um comportamento. Ele faz parte do processo, embora de maneira diferente daqueles que criam as representações (produtores), porque seu lugar e sua perspectiva são outros. Ambos são igualmente importantes no processo — e é a partir da relação de pertencimento na ação estabelecida em conjunto que produtores e públicos devem ser pensados (FRANÇA, 2006, p. 82).

É por essa razão que, para Adolpho Queiroz (2006), publicitário e pós doutor em Marketing Político, estamos atualmente vivendo o quinto ciclo da publicidade e da propaganda no Brasil, um ciclo virtualizado. Ele afirma que esse é um período desafiador pelo seu caráter imediatista, onde a vida útil dos anúncios pode durar dias, horas ou minutos. Para atender a essa demanda, Santos (2006) observa que o discurso publicitário se reveste de determinados atributos compostos por linguagens plurissígnicas, que chegam até a ordem do hipertexto. De acordo com o autor, essa linguagem vem sendo imposta, ao longo do tempo, em todos os ambientes e situações do cotidiano, principalmente a partir da expansão do ciberespaço.

Casaqui (2011) reafirma essas mudanças no âmbito publicitário e aponta indícios que revelam essa transformação, a exemplo dos conceitos de *transmedia storytelling*, *buzz marketing*, *mobile marketing* e marketing de guerrilha. Para ele a publicidade já não se empenha em trabalhar sozinha, mas busca estar integrada a outras estratégias, de modo que as mercadorias ofertadas aos consumidores sejam, sempre que possível, disfarçadas por um processo complexo de interação comunicacional. Essas estratégias não deixam de ser uma resposta ao novo papel que o indivíduo contemporâneo assumiu enquanto consumidor e

receptor que, ao mesmo tempo, é agente das próprias ações que desencadeiam o processo de comunicação. É importante que esse sujeito sinta que sua subjetividade e sua perspectiva individual são valorizadas. Arquimedes Personi e Priscila Ferreira Perazzo (2013), professores e pesquisadores na área da comunicação, citam a escritora argentina Beatriz Sarlo para dizer que a ciência e a academia têm assumido também essa postura, de modo a valorizar o ponto de vista da primeira pessoa, sua subjetividade e de reconhecer o espaço que essa dimensão pode ocupar na ciência.

Gino Giacomini Filho (2013), professor e pesquisador nas áreas de comunicação, publicidade e propaganda, marketing e turismo, também sinaliza as transformações no exercício da publicidade apontando para as mudanças na atividade humana, que é o que condiciona todo esse processo. Para ele, a interatividade pode ser encarada como um instrumento a favor do anunciante, pois “os mecanismos virtuais possibilitam mensurar melhor a eficácia dos anúncios, além de oferecer meios para pesquisar, conhecer e se relacionar melhor com o receptor” (GIACOMINI FILHO, 2013, p. 18). Dessa forma o profissional dessa área é capaz de melhorar e ajustar o conteúdo de acordo com as reações dos consumidores de seus anúncios, que hoje desempenham um papel essencial na criação, recepção e interpretação daquilo que consomem. É claro que nem todo o receptor será ativo e participante, uma vez que existem variados tipos de consumidores que se comportam de diversas formas. O fato é que a repercussão nas mídias digitais é sempre muito maior, tanto em relação aos acertos quanto (ou mais) no que diz respeito aos erros. Giacomini Filho (2013) lembra ainda que “os boatos, que antes ficavam restritos a uma comunidade, com as mídias sociais podem ganhar fórum global, caso de uma campanha publicitária polêmica” (GIACOMINI FILHO, 2013, p. 23). O autor cita exemplos de algumas campanhas que foram denunciadas ao Conar (Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária) e foram proibidas de continuar em veiculação devido à inadequação de conteúdo, faixa etária, horário de veiculação e uma série de impeditivos que acabaram repercutindo fortemente e, muitas vezes, contribuindo (talvez até mais do que a campanha em si) para publicizar e dar visibilidade àquelas marcas denunciadas. As narrativas de Ricardo Lísias, que aqui são objeto de meu estudo, também servem como exemplo dessa forma de ganhar audiência por meio da polêmica que repercute no ambiente virtual.

Essas relações de visibilidade e essa necessidade de publicização são justificadas por Asunción Escribano Hernández (2011), poeta, professora e pesquisadora, na medida em que ela reconhece que, em nosso tempo, escritores e objetos promocionais têm compartilhado uma característica comum que é a de terem se transformado em produtos. A autora segue dizendo,

ainda, que há vários escritores que sabem muito bem elaborar suas marcas a partir do modo como decidem se posicionar no espaço público. “Não que esses artistas não tenham talento, mas eles têm sido capazes de inventar uma pessoa fictícia para construir uma marca e vender essa ficção, facilmente assimilada pela cultura da imagem, onde a linha divisória entre realidade e ficção desaparece” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 31)<sup>8</sup>.

Como já constatei em uma pesquisa anterior (SILVA E DOMINGOS, 2014), a contextualização histórica das relações entre publicidade e literatura revela que a cumplicidade dos gêneros não é algo exclusivamente contemporâneo, mas que acontece desde o surgimento da atividade propagandística no Brasil. Um dos autores que reafirma essa ideia é Carrascoza (2003), para ele “não é novidade que a propaganda, desde seus primórdios, foi buscar, em outras áreas do conhecimento, artifícios para fortalecer-se como estratégia discursiva de persuasão” (CARRASCOZA, 2003, p. 57). Isso porque a linguagem da propaganda desempenha um papel fundamental no anúncio publicitário, sua função é gerar empatia, prender, atrair, chamar atenção. Antônio José Sandmann (2012) também entende que os recursos linguísticos devem ser explorados pelo publicitário “na busca incessante de meios estilísticos que façam com que o leitor ou ouvinte preste atenção ao seu texto, chocando-o até se for necessário” (SANDMANN, 2012, p. 12 e 13). O que podemos perceber agora, no entanto, é uma forma renovada de relacionamento estabelecido entre a publicidade e o universo literário, vinculado de forma mais evidente às estratégias do autor, que se utiliza da narrativa nas mídias sociais para mostrar-se, promover-se e vender-se.

---

<sup>8</sup> Tradução minha. No original: “No es que tales artistas carezan de talento, sino que ha sabido inventarse una persona ficticia para fabricarse una marca y vender esa ficción, asimilada fácilmente por la cultura de la imagen donde la línea divisoria entre la realidad y la ficción desaparece” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 31).

## 4 ROMANCES: JANELAS ESCANCARADAS

### 4.1 Metodologia

Para analisar o corpus desse trabalho, utilizarei como metodologia a análise textual interpretativa, por se tratar de uma pesquisa qualitativa de análise empírica. Dessa forma, a leitura dos textos selecionados parte dos princípios concebidos pela Estética da Recepção, especialmente da Teoria do Efeito, de Wolfgang Iser (1996, 1999) que, por considerar o leitor uma instância ativa do texto, me habilita ao processo hermenêutico da interpretação.

Assim, a partir das teorias e conceitos apreendidos através da revisão bibliográfica, vou analisar as narrativas literárias e midiáticas de Ricardo Lísias, contextualizando o espaço de onde emergem as suas vozes narrativas e os jogos textuais que este sujeito propõe ao leitor, especialmente no que tange às instâncias do escritor/autor e do narrador/personagem. A seleção dos textos literários do autor que compõem o corpus do estudo segue os critérios da autoficção que, no caso de Lísias, se aplica de forma mais evidente a partir do romance *O céu dos suicidas* (2012). A obra *Divórcio* (2013) e o e-folhetim *Delegado Tobias* (2014) – e-book lançado em forma de folhetim e distribuído em cinco capítulos semanais – também compõe o nosso material de análise.

Além disso, essas narrativas literárias serão cotejadas a outras narrativas midiáticas do autor: entrevistas, publicações em redes sociais e blogs. Essas narrativas oriundas do ciberespaço serão alcançadas através das postagens coletadas no perfil pessoal no Facebook do autor – perfil esse que é público e, portanto, acessível a todo usuário daquela rede –, onde encontramos, ao longo da leitura dos textos literários de Lísias, informações interessantes e conflitantes que convertem esse espaço em um ambiente paradoxal. As entrevistas do autor em portais, revistas e jornais também constituem um conjunto de paratextos que mantém relação com outros textos literários dele e, por essa razão, é possível imaginar que muitas das respostas oferecidas por Lísias são pensadas a partir da recepção destes textos e, assim, pretendemos alcançá-las também.

Através da leitura, interpretação e concretização dos textos que integram esse corpus, farei uma análise criteriosa do diálogo existente entre as vozes narrativas do escritor e o seu leitor. Instaurando-me como leitora, desejo perceber se estas vozes autoficcionais que não seguem um protocolo de leitura tradicional emergem do investimento narcisístico potencializado pelo ciberespaço e refletido por uma sociedade que cultua a mídia e seu desejo de publicizar-se.

Para entender um pouco melhor essa teoria que me habilita a propor concretizações para os textos, preenchendo as lacunas entre os sentidos provocados pela linguagem verbal e pela visual é importante dizer que:

Os estudos de Estética da Recepção voltam-se sobre o texto (como uma estrutura esquemática em que se entrelaçam ditos e não ditos) – e lá está o leitor invisível que ela procura. A Teoria do Efeito, de Iser, insere certo grau de visibilidade, permitindo ao crítico evidenciar seu próprio horizonte de sentido no texto, possibilitando que ele próprio seja o leitor, tornando-se, portanto, entrevistado no texto, ao assumir posições nas lacunas. A meu ver, essa é a única forma de praticar a proposição teórica sem que a infinidade de concretizações possíveis (uma para cada leitor!) torne infinito o processo, ou, numa perspectiva contrária, feche o sentido, como se o texto fosse um quebra-cabeças de peças definidas. (DOMINGOS, 2011, p. 13).

Vincent Jouve, em *A leitura*, também estabelece os parâmetros tomados pela Estética da Recepção e nos ajuda a entender que ao estudar a leitura é necessário observar o conjunto narrativo sob uma perspectiva diferente, tomando-o não como um sistema autônomo, mas através da relação que estabelece com o leitor. Por esse motivo, não basta que o narratário seja identificado e descrito, é preciso, além disso, questionar-se acerca da reação do leitor diante do papel que lhe é proposto pelo texto. Neste sentido, Jouve (2002) entende que Wolfgang Iser e Umberto Eco, através de seus conceitos de leitor implícito e leitor modelo, demonstram esse interesse em transpor o sentido da narrativa, uma vez que, para eles, o texto não se encerra nele mesmo, mas na concretização que cabe ao leitor.

Assim, não sendo possível limitar uma obra pela visão do seu autor, Jouve (2002) afirma que é, de fato, a relação recíproca que se estabelece entre escritor e leitor que necessita ser analisada. Ele classifica a leitura como uma atividade de comunicação, onde a história literária é muito mais a história de seus inúmeros leitores do que a da obra propriamente dita. Esses leitores, por sua vez, são construídos a partir da ideia de que existe, estruturalmente, um papel sugerido para o receptor em qualquer construção textual. Dessa forma, o leitor avança os diferentes níveis do texto construindo sua recepção de forma gradual, partindo das composições mais simples para decifrar as mais complexas.

O problema que surge dessa técnica de análise focada nas relações entre o narratário e o texto é o fato de que “para descrever as reações do leitor modelo, Eco é obrigado a passar pelas reações de um leitor empírico que não é outro senão ele mesmo” (JOUVE, 2002, p. 48). Ao me apropriar desse método, portanto, assumo os mesmos riscos de Eco e tantos outros ao exercerem o papel do leitor.

## 4.2 Alice atravessa o espelho

Lançado em abril de 2012, *O céu dos suicidas* é um romance narrado em primeira pessoa, onde o protagonista, Ricardo Lísias, homônimo do autor da obra, narra a experiência traumática vivida a partir do suicídio de seu amigo André. A história se desenvolve a partir do abalo causado pela morte desse grande amigo do narrador, revelando os sentimentos de culpa e remorso que corroem e repercutem no desequilíbrio que toma conta de Ricardo a partir dessa perda. Esse narrador, que é um especialista em coleções e, na verdade, não coleciona nada, se empenha em provar que, ao contrário do que muitas doutrinas religiosas afirmam, os suicidas também são dignos do céu. Nessa busca por explicações e justificativas para seus conflitos interiores, ele tenta retomar o trabalho como consultor de colecionadores, mas acaba sendo agressivo com todos aqueles que procuram seus serviços; visita o último lugar em que o melhor amigo esteve internado antes de cometer suicídio e passa a desenvolver, paralelamente aos relatos de suas experiências pessoais, uma história envolvendo uma senhora idosa que é visitada com frequência pela neta, acompanhando a relação das duas e a vida da avó que definha; faz uma viagem ao Líbano na busca de explicações para um suposto envolvimento do seu tio-avô com o terrorismo que, na verdade, não passa de uma obsessão sem fundamento algum; e, nessa viagem, ele tem uma experiência com um senhor idoso que o coloca de joelhos em uma igreja, o gesto o conforta e se torna outra obsessão nos momentos de crise.

Embora a ficha catalográfica de *O céu dos suicidas* classifique a obra como ficção brasileira sabemos, por declarações do próprio autor, que a narrativa parte de um evento traumático real, que é a morte de um grande amigo de Lísias (o escritor). Ainda que isso certamente não interfira na classificação do livro, visto que este dado é ficcionalizado, em 2012, ao falar sobre o livro recém lançado na abertura da temporada anual do Paiol Literário<sup>9</sup>, comentando justamente sobre essa questão entre a ficção e o factual, o autor declarou:

O motor inicial do romance é o suicídio, em 2008, de um dos meus melhores amigos desde o tempo da faculdade. Nessa época, eu estava encerrando outro romance. Eu me vi na situação de ter que continuar escrevendo e não conseguir escrever sobre outra coisa. Tentei escrever sobre o suicídio de maneira não-ficcional, de maneira ensaística, não deu certo; tentei escrever sob o ponto de vista de um suicida, também não deu certo; até que eu consegui essa forma, que é um cara enxergando o suicídio de um grande amigo. Isso é verdadeiro. Mas somente parto de um fato verdadeiro. Posso estar mentindo e ser tudo verdade. Ou pode ser tudo mentira. A vida do autor

<sup>9</sup> Evento promovido pelo jornal Rascunho, em parceria com o Sesi Paraná e a Fundação Cultural de Curitiba.

está sempre no texto, mas ela não está da maneira como as pessoas pensam (LÍSIAS, 2012).<sup>10</sup>

Essa fala de Lísias já anuncia um pouco daquilo que vamos encontrar não somente em *O céu dos suicidas*, mas em toda a sua obra mais recente. A combinação de elementos ficcionais e autobiográficos anunciada pelo autor, assim como o seu discurso ambíguo que gera certa desconfiança no leitor, são recursos que servem para autenticar os critérios apresentados por Figueiredo (2013), Martins (2014) e Klinger (2012) na classificação de uma obra autoficcional, não apenas pela combinação justificada dessas informações, mas também pela estética literária que a narrativa revela. Lísias, no entanto, não aceita que seus romances sejam rotulados como autoficção e prefere chamar sua estética de “projeto literário”, título que para ele representa melhor a proposta que vem construindo ao longo dos últimos anos.

Essa primeira narrativa que estou analisando apresenta algumas peculiaridades na sua forma, por exemplo, todos os capítulos têm menos de duas páginas de extensão e são apresentados ao leitor de forma extremamente fragmentada, característica essa que muito tem a ver com a personalidade do narrador e as circunstâncias em meio às quais ele conta a história. Os capítulos nem sempre seguem a ordem lógica, sequencial e muito menos cronológica dos fatos narrados, revelando outro aspecto que qualifica a narrativa autoficcional. A história não é oferecida ao leitor de maneira linear, existem espaços vazios e momentos em que o narrador expõe suas próprias limitações: “Não vou conseguir terminar este capítulo” (LÍSIAS, 2013, pos. 754). Sabemos de antemão que a fragmentação e a descontinuidade também são aspectos que representam o estilo de vida do sujeito hipermoderno, que se encontra extremamente fragilizado e desequilibrado, e que se traduz na literatura contemporânea. Portanto, também entendo que essa personalidade seja reflexo de uma construção que representa alguns dos atributos que o indivíduo contemporâneo exhibe.

É possível identificar no Ricardo Lísias que narra a história traços de instabilidade característicos do narrador de autoficção, condição que, como vimos anteriormente, também reflete a personalidade do indivíduo hipermoderno. A morte do melhor amigo e o peso da culpa, por tê-lo expulsado de sua casa poucos dias antes de que ele cometesse suicídio, provocam um transtorno e uma irritabilidade intolerante no narrador, desencadeando um comportamento impulsivo, ambíguo e hostil, que faz com que ele seja extremamente grosseiro e agressivo com as pessoas que se aproximam para, em seguida, arrepender-se disso. Essa hostilidade também representa muito bem a escrita nas redes sociais e o

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ricardo-lisias/>. Acesso em: novembro.2015.

comportamento hodierno em geral. Ao longo da narrativa é possível identificar uma série de episódios onde esse comportamento confuso se repete: o narrador se desculpa pelas ofensas lançadas e logo depois volta a agredir o objeto de suas grosserias. Há uma passagem, por exemplo, em que Ricardo está obstinado em descobrir a razão pela qual seu tio-avô trocou uma série de cartas com destinatários residentes em países árabes. Desconfiado de que o sujeito tivesse um envolvimento com o terrorismo na década de 1970 e 1980, ele procura uma tia que passa o tempo desenhando árvores genealógicas. A mulher se mostra nervosa e o repreende quando ele toca no assunto: “A velhota fechou a cara e, nervosa, disse que não é porque meu amigo se matou que posso incomodar a memória dos que se foram pela vontade de Deus” (LÍSIAS, 2013, pos. 317). Não demora muito para que, ao sentir-se contrariado e repreendido, o narrador comece a despejar sua agressividade na mulher: “Então vai tomar no cu, sua filha da puta. Cuspi na cara dela mas, com o grito, a desgraçada se afastou e acabei atingindo a tal árvore genealógica” (LÍSIAS, 2013, pos. 325). Alguns capítulos depois, o narrador se arrepende e decide se desculpar: “Vou pedir desculpas para a minha tia” (LÍSIAS, 2013, pos. 385). Mas, logo adiante, volta a agredi-la com palavras outra vez:

Acabo de ver que a velhota da árvore-genealógica aceitou minhas desculpas. Vou ter que dizer para a senhora, além de muito obrigado, que estou quase descobrindo aquilo lá. E outra coisa: a senhora não passa de uma colecionadora de fascículos de banca de jornal. Não quero suas desculpas. E se ele foi terrorista as pessoas precisam saber, sua colecionadora de fascículo de merda (LÍSIAS, 2013, pos. 398).

O distúrbio da bipolaridade volta a assombrar o narrador em diversas ocasiões onde ele tenta retomar o seu trabalho, assessorando colecionadores. Em um desses episódios, Ricardo visita um colecionador de objetos militares que pretende contratá-lo para organizar e catalogar sua coleção, mas a insônia que perturba o narrador desde o suicídio de seu melhor amigo é utilizada como justificativa para a oscilação constante de humor que o desequilibra neste momento:

Muita gente pensa que não dormir causa cansaço e fraqueza. A disposição desaparece e a cabeça acaba mais lenta. É verdade, mas o pior é a irritação. Dá raiva. Quase gritei com o colecionador quando, depois de me mostrar alguns capacetes que pertencem ao exército soviético durante a Segunda Guerra, ele abriu uma caixa com miniaturas de bombeiros vendidas em banca de jornal (LÍSIAS, 2013, pos. 570).

Por um instante, depois de quase ceder ao impulso da agressividade, o narrador confessa com alívio: “Consegui me controlar, mas foi por pouco” (LÍSIAS, 2013, pos. 570). Logo depois, no entanto, ele revela a perturbação com as ideias do cliente: “O senhor não

acha melhor descobrir quem foi esse soldado, porra?” (LÍSIAS, 2013, pos. 574). Nas linhas seguintes Ricardo demonstra, uma vez mais, o conflito interior que é travado para manter a postura comedida: “Depois disso, acabei me contendo” (LÍSIAS, 2013, pos. 574). O narrador chega a admitir certa empatia ao final da conversa com o colecionador e potencial cliente: “No final, simpatizei com ele” (LÍSIAS, 2013, pos. 574). Assim que os conflitos voltam a assolar o protagonista, no entanto, ele cede ao impulso da agressividade e vai direto ao computador procurar um meio de descarregar sua dor: “Depois, senti vontade de chorar, mas prendi a respiração e me aguentei. O esforço me animou e afastei a autocomiseração. Mas não tem jeito: a raiva volta em alguns instantes. Olhei o relógio e liguei o computador” (LÍSIAS, 2013, pos. 590). É interessante observar que as ofensas lançadas na internet aparecem repetidas vezes ao longo da narrativa como uma válvula de escape empregada de forma duplicada, pelo narrador e pelo autor, como um subterfúgio característico da autoficção, utilizadas como uma forma de resolver seus conflitos: “Sua besta, estou escrevendo para dizer que não vou trabalhar com a sua coleção desorganizada e tonta. Fica mesmo com esses fascículos. Coloca tudo no bolso das fardas russas, sua anta” (LÍSIAS, 2013, pos. 590). A atitude impulsiva logo gera um novo arrependimento e o narrador não hesita em retratar-se: “Pedi desculpas para o colecionador e prometi que, se ele ainda estivesse disposto a trabalhar comigo, em no máximo uma semana eu mandaria um projeto com inúmeras propostas para organizar a coleção dele” (LÍSIAS, 2013, pos. 617). Mas o transtorno é tão intenso que, em seguida, ele relata uma nova agressão: “Antes mesmo de receber a resposta, porém, escrevi outro e-mail ofendendo-o” (LÍSIAS, 2013, pos. 617). O desequilíbrio segue e atinge o narrador no momento em que ele encontra um texto desse colecionador de objetos militares criticando-o na internet. A reação é súbita: “Respondi imediatamente. Aproveitei para deixar claro que só um grupo de imbecis perderia tanto tempo com aquela anta. Como não conseguiria mesmo dormir direito, passei o resto da madrugada ofendendo todo mundo na internet” (LÍSIAS, 2013, pos. 622). Novamente, o arrependimento não tarda em aparecer e agrega um novo remorso à aflição: “Pela manhã, naturalmente, me arrependi. Tentei pedir desculpas mas minha conta tinha sido excluída” (LÍSIAS, 2013, pos. 622).

O impulso de ligar o computador e buscar uma forma de catalisar a dor e a raiva através da ofensa aos outros também é um reflexo da sociedade contemporânea. Com uma frequência muito maior do que a desejada nos deparamos com discursos de ódio nas redes sociais, especialmente no Facebook. Um exemplo recente aconteceu nas eleições presidenciais de 2014 no Brasil. Nesta ocasião, um grande número de cidadãos residentes na região sul do país – especialmente gaúchos – compartilharam publicações preconceituosas

que ofendiam os eleitores da região norte e nordeste do país em seus perfis no Facebook. As postagens insinuavam uma superioridade da região sul do Brasil em relação à região norte e nordeste, justificada no fato de que nesses estados a candidata reeleita havia ganhado mais votos, enquanto o sul elegia o adversário. O sujeito contemporâneo parece necessitar defender-se atacando o outro, e as redes sociais se apresentam como um instrumento que fomenta esse comportamento. Além disso, ao sujeito imerso nesse ambiente não é necessário pensar ou criar um conteúdo com argumentos que gerem um debate saudável, basta compartilhar uma imagem, uma frase ou um discurso generalista e preconceituoso, que muitas vezes é apenas uma reprodução, não uma criação. O narcisismo individualista aparece de forma bastante evidente em *O céu dos suicidas*. O narrador apresenta sua dor como se ela fosse o centro do universo e a utiliza como um álibi, uma carta branca, que lhe permite perder o controle e ofender todos aqueles com os quais se relaciona, sem se preocupar com as consequências disso e anulando qualquer alteridade, da mesma forma como os discursos raivosos e nada altruístas se propagam nas redes sociais. Isso aparece de forma bem clara em uma conversa que o narrador tem com sua mãe ao telefone, quando ela lhe diz:

[...] você é um ótimo filho, só que se tornou mimado e arrogante. Você não ouve ninguém, Ricardo, atropela todo mundo e se sente o dono da verdade. Você não vê o tanto que seus irmãos gostam de você e não ouve nada do que as pessoas dizem. Você sempre se achou melhor que os outros, nunca aceitou os próprios limites e quando é contrariado age como um moleque. [...] Agora você vai virar um adulto e não esse moleque arrogante. [...] Se você respeitasse um pouco mais as pessoas e esquecesse um minuto o próprio umbigo, compreenderia os sentimentos dos outros (LÍSIAS, 2013, pos. 975).

O discurso da mãe retrata com precisão a personalidade do narrador e, conseqüentemente, o indivíduo contemporâneo que ele representa: um sujeito que não aceita ser contrariado, considera-se superior aos demais e não sabe lidar com suas frustrações. Lísias manifesta esse fenômeno em mais um trecho da obra, onde o narrador visita o herdeiro de uma coleção de taxímetros que o contrata para avaliar seu acervo e mais uma vez acaba irritando-se com o sujeito, sem nenhuma justificativa, e não resiste ao impulso de ofendê-lo também. Novamente o estopim da raiva parece ser desencadeado pela insônia:

A raiva acaba aumentando nessas situações e você começa a ter certeza, mais uma vez, de que não vai dormir. Fiquei com um imenso ódio do cheiro do mar e, sem muito controle, liguei o computador. Antes de ver um e-mail da minha mãe falando de um psiquiatra ótimo, escrevi para o herdeiro dos taxímetros e avisei que tinha mais o que fazer do que ficar dando um preço para aqueles objetos bobos. E, olha, não precisa ficar passando pano até brilhar, não, seu amator. Só tirar o pó já está bom (LÍSIAS, 2013, pos. 637).

Dessa vez a agressão virtual não parece suficiente para o narrador e, alguns capítulos adiante, ele volta a ofendê-lo, mas agora por telefone: “Telefonei para o herdeiro dos taxímetros e disse que não cuidaria daquela bosta. Vende para um desmanche, idiota” (LÍSIAS, 2013, pos. 791). O desequilíbrio segue e acaba refletindo também nas relações cotidianas que se estabelecem face a face. Em um determinado momento, o narrador está andando na praia, deita-se na areia e adormece (ou quase isso, nem ele sabe dizer ao certo o que aconteceu). Ele permanece ali por um bom tempo e o sol acaba provocando queimaduras que, pela sua própria descrição, imagina-se que sejam um tanto sérias. Então ele se dirige a uma farmácia para comprar um produto que possa amenizar as queimaduras, e a atendente acaba sendo a vítima da vez: “A balconista da farmácia insinuou que talvez fosse melhor ir ao hospital. Insinuei que talvez fosse melhor ela ir à merda” (LÍSIAS, 2013, pos. 791). No mesmo capítulo, o narrador, ainda obstinado com a ideia de que seu tio-avô estivesse envolvido com o terrorismo, despeja suas grosserias sobre a atendente de uma instituição onde ele imaginava encontrar alguma pista que o levasse adiante em sua obsessão pelo tema:

Fui direto à Fundação Arquivo e Memória de Santos. Pedi à mulherzinha que me atendeu todos os registros que pudesse haver sobre a presença de terroristas na cidade. Então, sua tonta, vou explicar melhor. Meu tio-avô trocou cartas, durante toda a década de 1970, com uma pessoa que vivia em Santos. Desconfio que essas cartas tenham ligação com o terrorismo. Não sei o nome da pessoa, minha senhora. Também não sei o endereço. Então a senhora vá tomar no cu (LÍSIAS, 2013, pos. 795).

Essas passagens revelam, uma vez mais, que as relações virtuais refletem as relações pessoais do indivíduo, pois a hostilidade do narrador e sua falta de altruísmo também se mostram de modo evidente nas relações fora do ambiente virtual. Em outro capítulo quando, enfim, Ricardo aceita fazer uma consulta com o psiquiatra, ele acaba não gostando daquilo que ouve do médico, não toma o medicamento receitado e falta à reconsulta. Logo adiante, no entanto, parece arrependido: “Pedi desculpas ao psiquiatra por ter faltado ao retorno” (LÍSIAS, 2013, pos. 1175). Mas, ao final da mesma consulta em que se desculpa ele volta a ser grosseiro com o médico: “Você não tem o direito de medir a minha dor! Vai tomar no cu, seu filho da puta, psiquiatra de merda” (LÍSIAS, 2013, pos. 1182).

Em *O céu dos suicidas*, o comportamento agressivo do narrador expresso através de e-mails, telefonemas e até pessoalmente reproduz um pouco do comportamento do indivíduo contemporâneo nas redes sociais, onde o direito de manifestar uma opinião muitas vezes acaba sendo confundido com o direito de ofender o outro, agredindo e repreendendo a opinião

alheia. Na obra, o narrador começa ofendendo as pessoas na internet, depois passa a ofendê-las ao telefone, em seguida as agressões verbais são aplicadas nas interações sociais face a face e, finalmente, ele acaba agredindo fisicamente um grupo de pessoas que expressam uma opinião divergente da dele. Da mesma forma, o comportamento hostil e intolerante que facilmente identificamos nas redes sociais através de publicações com milhares de compartilhamentos acaba por refletir-se em ações concretas de hostilidade e violência.

Outro comportamento do narrador que podemos facilmente associar a um sintoma que identificamos em muitos usuários do Facebook e de redes sociais de modo genérico é a maneira superficial com que ele lida com temas complexos como dogmas e doutrinas religiosos. Em algumas ocasiões, além da hostilidade, o narrador também se utiliza do senso comum para construir seus argumentos. É o que acontece na passagem em que Ricardo visita uma igreja católica em São Paulo e procura um padre para conversar sobre o destino dos suicidas após a morte. Ele se mostra autoritário e declara aos padres que o atendem que as religiões (de modo generalista) estão equivocadas quanto ao destino dos suicidas. Uma única frase é o suficiente para que a hostilidade venha à tona e inunde as palavras agressivas que são dirigidas aos padres a partir de então. Ao final de todas as acusações, de nazismo a pedofilia, o narrador completa: “Antes de sair, cuspi na cara do padre pedófilo filho da puta” (LÍSIAS, 2013, pos. 1237).

Um pouco antes disso ele visita um pastor em uma igreja protestante e a agressão também é seu argumento para justificar a conquista do céu pelo seu amigo suicida: “Olha aqui, seu filho da puta, não sei como vocês dessas religiões saem por aí fazendo propaganda de Deus, você já viu Deus?, me responde, seu filho da puta: você já viu Deus? Então vai tomar no cu. Vai todo mundo tomar no cu” (LÍSIAS, 2013, p. 1039). Não existem argumentos ou um olhar aprofundado nos diálogos estabelecidos com aqueles que contrariam o narrador, ele repete as mesmas palavras ofensivas diversas vezes, como se essa fosse a única arma que possui para se defender e provar que está certo. Como não é capaz de convencer os outros, ele os agride, até fisicamente, como na passagem em que visita um centro espírita: “Quando o sujeito disse que os suicidas são frouxos, meti a mão nele” (LÍSIAS, 2013, pos. 1266). Nesse episódio, no entanto, diferentemente dos relatos anteriores, onde as agressões não eram revidadas pelas vítimas, o narrador acaba sofrendo as consequências de seu comportamento: “Não sei quantos espíritas me surraram. Pelo tamanho do estrago, não foram poucos” (LÍSIAS, 2013, pos. 1275).

Além da hostilidade e da dificuldade de relacionamento identificadas nas interações sociais do narrador, o transtorno desencadeado pelo suicídio de André, aliado à sua

personalidade ególatra, fazem-no externar a raiva que sente do melhor amigo por ele ter se matado, gritando constantemente na rua: “Quando tudo começou, minha primeira reação foi sentir ódio do André. Tenho vergonha de dizer: mal ele tinha sido enterrado, eu o xingava, falando sozinho na rua. A primeira crise aconteceu depois que saí da delegacia” (LÍSIAS, 2013, pos. 205); “Então, saí gritando. Devo ter xingado todo mundo, mas com certeza foi o André quem mais ouviu” (LÍSIAS, 2013, pos. 211). Ricardo admite que esse comportamento é fruto de um desequilíbrio, uma vez que não é de sua natureza lidar com as dificuldades dessa forma: “Nunca tinha gritado tanto. Trato meus problemas em silêncio. Eu os organizo e reorganizo na cabeça, como se fossem uma coleção, até solucioná-los” (LÍSIAS, 2013, pos. 219).

Algumas vezes o narrador descreve certo tipo de alucinação que tem com o amigo morto e que também está relacionada às suas crises: “Vi um cara gordinho e de cabelo comprido andando perto de mim. – André – eu gritei. Era o André. Tentei alcançá-lo enquanto gritava. – André – eu berrava na calçada cheia de gente. Acho que todo mundo olhou. [...] Não era o André e senti outra vez raiva dele” (LÍSIAS, 2013, pos. 330). Ele também expressa um tipo de solidão e indiferença que percebe no mundo ao seu redor e que qualifica de certa forma a sociedade contemporânea, narcisista e egocêntrica, indiferente à dor e ao sofrimento alheio:

Tenho feito descobertas: quando a gente grita na rua, ninguém repara. Nesse último acesso, fiquei nervoso por quase ter ido até minha antiga república e, como não consegui chorar, voltei gritando. Agora, no entanto, não culpei nem xinguei o André. Para ser sincero, esqueci dele enquanto gritava na rua (LÍSIAS, 2013, pos. 366).

Essa percepção se repete mais tarde, quando ele tem uma crise de choro sentado em um banco de uma praça, onde duas senhoras idosas aparecem e tentam consolá-lo:

Muito tenso, resolvi sair para andar, mas na esquina reparei que, se continuasse na rua, logo começaria a gritar e a chorar de novo. Nessas ocasiões, a dor se intensifica quando a gente descobre que, por pior que o nosso rosto esteja, é difícil alguém olhar. Se tivermos sorte, duas velhinhas (LÍSIAS, 2013, pos. 1063).

Existe, ainda, uma série de “gritos” que estão intimamente ligados a interação de Ricardo com André antes da morte do amigo, especificamente em um momento traumático que o narrador repete e reconstrói algumas vezes ao longo da narrativa. Trata-se da última vez em que André esteve na casa de Ricardo, quando o narrador flagra o amigo, transtornado, cortando a pele com um canivete: “Foi um erro ter ouvido as fofocas do André. Gritei,

nervoso, para ele parar de se cortar” (LÍSIAS, 2013, pos. 379); “Gritei quando vi que os móveis da sala estavam todos fora do lugar” (LÍSIAS, 2013, pos. 729); “Também o lembrei aos berros de que não colecionava selos” (LÍSIAS, 2013, pos. 729); “Fiquei perplexo por alguns segundos e depois gritei que ele não faria aquilo na minha casa” (LÍSIAS, 2013, pos. 735); “Não sei se gritei. Acho que sim: estava com ódio. O André tinha se revelado o maior filho da puta do mundo” (LÍSIAS, 2013, pos. 786); “Eu o flagrei cortando a pele das mãos com o canivete. Fiquei muito nervoso e gritei” (LÍSIAS, 2013, pos. 1080). É interessante também esse paralelismo torto que o narrador faz dos fatos: fofoca, se cortar, móveis fora do lugar, não colecionar selos, invasão do espaço. Como se tudo tivesse o mesmo valor, refletindo uma sociedade de valores invertidos, que muitas vezes despreza e desvaloriza a vida empenhando grande preocupação e esforços em conquistas mesquinhas.

Ao longo da narrativa, em suas crises, parece que o narrador assume o transtorno psíquico do amigo suicida. É como se ele se apropriasse da dor de André, a fim de justificar a si mesmo, justificando aos outros, buscando um modo de elaborar a tragédia e amenizar a culpa que o consome: “Minha irritação aumenta, não consigo me controlar e de novo começo a gritar na rua. Os suicidas sofrem” (LÍSIAS, 2013, pos. 529); “Para mim, já estava se tornando um hábito: gritei na rua, sentei em uma praça e comecei a chorar. – Esses filhos da puta não conhecem Deus. – Eu alternava um soluço muito forte com os berros: – Esses filhos da puta não conhecem Deus” (LÍSIAS, 2013, pos. 1042).

Ainda que o narrador relate diversas vezes ao longo da história os episódios em que saiu na rua gritando nos momentos de crise, ele também repete em muitas ocasiões que, na verdade, é o mundo quem grita com ele. Esse comportamento não é apenas uma reação ao trauma, mas também um reflexo das manifestações que têm ocorrido no Brasil nos últimos anos, as quais Lísias já defendeu e das quais se revelou participante em algumas entrevistas e publicações em seu perfil no Facebook. Além disso, o narrador se sente tão culpado pela morte do amigo, por ter negligenciado as dores dele, que nutre dentro de si mesmo a sensação de que o mundo grita o acusando e responsabilizando pelo suicídio de André: “O que aconteceria se eu tomasse aquele remédio? Talvez a sensação de que o mundo não para de gritar passasse. Ou meu sono se regularizaria” (LÍSIAS, 2013, pos. 1125); “Já faz algum tempo, tenho a impressão de que o mundo inteiro está gritando” (LÍSIAS, 2013, pos. 1180); “Resolvi andar um pouco. Antes de sair, prometi para mim mesmo que não gritaria na rua. A frase do psiquiatra paspalho não me saía da cabeça: não é o mundo que grita, sou eu” (LÍSIAS, 2013, pos. 1192); “Senti de novo o imenso barulho da cidade grande, aquele monte de carros, as buzinas, as pessoas na rua, todo mundo falando tão alto, o mundo inteiro

gritando e a impressão de que o nervosismo nunca mais vai deixar o meu corpo” (LÍSIAS, 2013, pos. 1200); “Então eu sou o demônio? O mundo só grita, o mundo não para de berrar e eu estou tomado pelo demônio!” (LÍSIAS, 2013, pos. 1242).

A autoficção, como uma narrativa onde a matéria-prima da criação emerge da subjetividade pessoal do escritor, se mostra também como processo de cura para esse sujeito que se narra. Em *O céu dos suicidas* há muitas passagens onde o narrador reconstrói o último encontro com André, as últimas ligações, o momento em que foi noticiado de sua morte e em todas essas passagens ele também reconstrói o sentimento de culpa, por não ter sido capaz de compreender a dor e o desequilíbrio doentio que afligiam seu melhor amigo e por enxergar-se justamente como aquele tipo ególatra que ele recrimina, reconhecendo-se como mais um na multidão. O relativismo e a indiferença aparecem nestes trechos como reflexo das relações contemporâneas que os indivíduos estabelecem. Relações descomprometidas e centradas no seu próprio eu:

De novo, começo a chorar. Não consigo resistir. Estou chorando porque o André se enforcou uma semana depois de ir embora da minha casa. Choro porque falei que na minha frente ele não iria se cortar. Na minha casa, não. Estou chorando nesse hospício chique porque só fico nervoso. Nesse hospício chique. Fico nervoso e ao mesmo tempo me sinto fraco. E choro porque não entendi nada. Comecei a chorar no meio de todos eles porque coloquei um apelido no André. A gente ria muito. Choro porque a gente ria muito, porque o coloquei para fora de casa e uma semana depois me ligaram para dizer que ele tinha se enforcado. O meu amigo estava muito sozinho. O meu amigo se enforcou. Não paro de chorar porque o André tinha se enforcado, porque só fico nervoso e porque todo mundo diz que quem se mata não vai para o céu (LÍSIAS, 2013, pos. 443).

No seguimento da narrativa, depois de alguns engasgos do narrador, o leitor vai descobrindo as razões da angústia e da culpa que ele carrega. Na verdade, Ricardo insiste fortemente em provar que os suicidas são dignos de alcançar o céu porque se sente culpado pela morte do amigo e, conseqüentemente, pela sua condenação eterna (na qual ele, na verdade, nem acredita realmente). A salvação, nesse caso, também serve como uma metáfora para a autocondenação eterna a qual o narrador se sente destinado: “O André era muito bom na cozinha. Antes de se enforcar, passou uma semana na minha casa e, na noite em que brigamos, preparou um escondidinho de carne-seca para pedir desculpas” (LÍSIAS, 2013, pos. 463); “Eu devia ter percebido” (LÍSIAS, 2013, pos. 477). A certa altura da história, em uma das primeiras vezes em que relata detalhadamente a cena em que encontra o amigo se cortando em sua casa, o narrador admite a vergonha que sente de seu comportamento na ocasião: “Fui até o interfone, pronto para pedir que o porteiro chamasse a polícia. Mas o André se levantou, repetiu duas ou três vezes que era meu amigo e veio caminhando com o

canivete nas mãos, na minha direção. Não consigo lembrar direito, Ou melhor: tenho vergonha” (LÍSIAS, 2013, pos. 737). Mais adiante ele volta a relatar o fato, encorajado, dessa vez, a narrar o acontecimento de maneira integral e admitindo o medo que sentiu de ser agredido fisicamente por seu melhor amigo, o que causou um grande constrangimento e fez com que André fosse embora de sua casa sem saber que essa seria a última vez que o veria:

Ele se levantou com o canivete. Peguei uma cadeira. – Se você vier, te acerto, você não pode comigo, André. – Lembro direitinho: – Nunca vou te fazer mal, Ricardo. Ele foi embora nesse momento. Acho que no dia seguinte, ou uns dois dias depois, ele me ligou: – Ricardo, vou me internar de novo, fica de olho em tudo e me ajuda. – André, eu não aguento mais, foi isso que respondi. Então acho que se passaram mais uns dois dias e me telefonaram dizendo que ele tinha se enforcado (LÍSIAS, 2013, pos. 1081).

O narrador também detalha o momento em que a polícia encontrou o corpo e a cruel solidão e indiferença em que o amigo estava imerso, sentimentos que ficam escondidos atrás do último número identificado pela polícia no celular de André: uma ligação de telemarketing. Além disso, também pesa o fato de ele tê-lo procurado algumas vezes antes do enforcamento, enquanto Ricardo o ignorava:

Algumas horas depois, o telefone celular dele tocou. A polícia identificou o número: era um telemarketing. Ninguém mais o procurou. Ninguém se deu conta de que ele tinha sumido. Minhas pernas tremiam quando o telefone tocava. Por duas ou três vezes, nos dias seguintes à visita que destruiu meu apartamento, deixei de atender (LÍSIAS, 2013, pos. 776).

As cenas são descritas dolorosa e detalhadamente: “Depois achei que ele tivesse resolvido me deixar em paz. [...] Ele tinha se enforcado.” (LÍSIAS, 2013, pos. 776); “Quando o cheiro ruim começou a incomodar as pessoas que moravam perto, alguém chamou a polícia. Não sei quais são os procedimentos quando esse tipo de coisa acontece. Devem ter simplesmente arrombado a porta e encontrado o corpo já enforcado por vários dias” (LÍSIAS, 2013, pos. 781); “Nesse mesmo dia, recebi uma ligação. Ricardo, o André se enforcou. Ricardo, a polícia achou o corpo do André enforcado. Já faz alguns dias. Ricardo, o seu amigo. Ricardo, você, Ricardo, o André, Ricardo. Enforcado, Ricardo. O André se enforcou, Ricardo” (LÍSIAS, 2013, pos. 781). A fragmentação da narrativa permeia toda a obra, como é possível perceber, é difícil identificar, pela forma como a narrativa é estruturada, o discurso direto e o discurso indireto, as falas nem sempre estão identificados por travessões, por vezes é custoso diferenciar os diálogos e os pensamentos, a repetição confunde e todos os pronomes convergem no “eu”:

Eu chorava porque não esquecia a voz do meu amigo pedindo para passar o fim de semana em casa, depois o rosto dele deformado pelos remédios, me ajuda, Ricardo, mas eu estava esgotado, amigão. Eu chorava lembrando as ideias dele sobre os templários, como ele se dizia um grande professor, ele era muito novo e foi para o hospício, meu grande amigo, mas eu chorava sobretudo porque sozinho, muito sozinho com a sujeira escorrendo pelo ralo do banheiro de um hotel do Líbano, tinha acabado de descobrir quem eu sou de verdade: um bosta, deixei meu grande amigo André se enforcar (LÍSIAS, 2013, pos. 959).

Existe outro atributo do indivíduo hipermoderno que é muito forte na obra de Lísias e recebe certo destaque em *O céu dos suicidas*: a relação exacerbada do sujeito com o corpo. O hedonismo e a supervalorização do corpo estão presentes na obra e exercem um papel importante nas crises e alucinações que acometem o narrador ao longo da história. Uma das fantasias criadas por Ricardo é a de que a intensa troca de cartas de seu tio-avô com destinatários do Líbano nas décadas de 1970 e 1980 estaria ligada ao envolvimento dele com o terrorismo no país, quando, na verdade, mais tarde descobrimos que o sujeito havia deixado um filho perdido no Líbano e as cartas eram sua tentativa de encontrá-lo. Antes de descobrir a verdadeira razão das cartas, no entanto, o narrador obstinado em desvendar esse mistério – que se revela como mais uma forma de fugir de seus verdadeiros conflitos internos e de lidar com o trauma do suicídio do melhor amigo –, decide impulsivamente viajar para o Líbano a fim de coletar informações com familiares residentes no país e provar sua tese. Nesta viagem Ricardo vive uma experiência mística envolvendo seu corpo que seguirá permeando o restante da obra. A certa altura da viagem, depois de ser sequestrado, quase morto e já decidido a voltar ao Brasil, o narrador entra em uma igreja, senta-se em um dos bancos e acaba deitado, dormindo: “De repente, senti que, bem de leve, a mão de alguém tentava me erguer. Com o pouco dos olhos que consegui abrir, reparei que um senhor muito idoso estava me colocando ajoelhado” (LÍSIAS, 2013, pos. 986). Em seguida o homem sugere: “- É desse jeito, meu filho” (LÍSIAS, 2013, pos. 986). Após um curto espaço de tempo, o narrador tem alucinações ou sonhos, não sabemos ao certo, pois pouco antes ele afirma sua condição exausta e sonolenta:

Passaram-se alguns minutos e então senti necessidade de respirar fundo. Quando enchi os pulmões a igreja se encolheu. Talvez eu é que tenha me expandido até que meus braços assumissem a extensão das paredes. Estava muito forte, mas mesmo assim consegui me levantar. Minha vista enxergou um clarão que se empalideceu muito rapidamente, e o Velho passou duas ou três vezes perto de onde eu estava. Na minha frente, um pouco atrás do Velho, na última vez em que Ele apareceu, o André acenou para mim de um jeito quase imperceptível (LÍSIAS, 2013, pos. 993).

A palavra “Velho” aparece grafada em maiúscula, como se fosse um nome próprio ou como sinônimo de “Deus”, uma vez que logo adiante o pronome “Ele” também aparece

escrito da mesma forma, como se se referisse ao nome sagrado do criador segundo o cristianismo. A situação se repete mais algumas vezes ao longo da narrativa, e o narrador também insinua em certos momentos que o sujeito que o tocou seria um padre: “De repente, como tinha acontecido na igreja do Líbano, de novo fiquei muito forte. Assumi o tamanho do poste, ou talvez até mesmo da metade da rua. Tive a sensação de que o padre idoso voltaria. Depois Dele, eu iria rever o André” (LÍSIAS, 2013, pos. 1196).

O desconforto provocado pela ansiedade e pelo desequilíbrio que atormentam o narrador diante das lembranças do amigo que ele rememora ao longo da narrativa que constrói são sempre traduzidas em seu corpo. Ele vive em busca de alguém que o toque como aquele velho sacerdote na igreja do Líbano e que esse toque traga algum conforto ao seu corpo e acalme sua ansiedade: “Duas senhoras se sentaram ao meu lado, repetindo o que foi meu filho várias vezes, até uma delas tocar de leve as minhas costas com uma das mãos. Meu corpo se acalmou” (LÍSIAS, 2013, pos. 1042).

As alucinações com o amigo também permeiam esse instante de conforto proporcionado pelo toque amigável de seu corpo: “De repente aconteceu algo com meu corpo, fiquei muito forte, e vi o André acenando de longe” (LÍSIAS, 2013, pos. 1092). Essa oscilação no tamanho do corpo é outra questão que transpõe a narrativa e está ligada a inconformidade do narrador com o ambiente. Ele se sente hostilizado e incapaz de encontrar equilíbrio em sua vida depois da morte do amigo e tenta traduzir isso através das reações contrastantes que seu corpo expressa diante da variação constante de sentimentos que ele vive. O corpo do narrador se expande e é revestido de grande força quando ele se sente calmo, mas quando a ansiedade o atormenta ele rapidamente diminui: “[...] a impressão de que o nervosismo nunca mais vai deixar o meu corpo. Aquele Senhor não vai tocar as minhas costas outra vez. [...] Diminuí na mesma hora” (LÍSIAS, 2013, pos. 1201); “De repente, meu corpo se acalmou. A enfermeira começou a limpar as feridas e outra vez me senti do tamanho do quarto” (LÍSIAS, 2013, pos. 1295); “Uma espécie de felicidade eufórica me invadiu e fiquei com medo de diminuir de novo” (LÍSIAS, 2013, pos. 1201).

Essa expansão do corpo que o narrador sente crescer quando se mostra confiante e confortável me leva também ao símbolo do gigante que, de acordo com Chevalier (1999), no dicionário de símbolos, manifesta a indigência espiritual e as forças saídas da terra. De acordo com o autor, para derrotar um gigante a mitologia orienta que é necessário que se conjuguem os golpes de um deus e de um homem, o que justificaria tantos substantivos comuns grafados como nomes próprios pelo narrador sempre que esse fenômeno acomete seu corpo:

[...] pode-se ver que *Deus precisa dos homens* nessa luta contra a bestialidade terrestre; e que o homem também precisa de Deus. A evolução da vida no sentido de uma espiritualização crescente é o verdadeiro *combate dos gigantes*. Mas essa evidência implica um esforço do homem, que não deve contar só com as forças do alto para triunfar de tendências involutivas e regressivas, imanes nele. O mito dos Gigantes é um apelo ao heroísmo humano. O gigante representa tudo aquilo que o homem tem de vencer para libertar e expandir sua personalidade (CHEVALIER, 1999, p. 470).

A chave para o problema também é encontrada a partir da relação do narrador com o corpo: “Perguntei para o Médico se acaso eu acalmasse meu corpo o mundo pararia de gritar comigo” (LÍSIAS, 2013, pos. 1319). Nesse caso o médico aparece grafado em letra maiúscula e é ele o sujeito que acalma e aconselha o narrador a resolver seus problemas através da relação de controle com seu corpo: “– Claro que sim. As pessoas gritam com você porque estão ansiosas e porque percebem que você está ansioso” (LÍSIAS, 2013, pos. 1319). Ou seja: todos estamos ansiosos, é uma característica de nosso tempo. O problema da ampliação do corpo e da falta de conformidade com o ambiente se resolve a partir da conversa com o médico que o tranquiliza e do tratamento amigável da enfermeira, que cuidam e amparam o corpo do paciente: “Meu corpo estava calmo e agradei a Deus: nada mais me deixaria ansioso” (LÍSIAS, 2013, pos. 1325). Nesse momento, quando a narrativa se aproxima do final, o equilíbrio que o narrador procura também aparece traduzido na relação com seu corpo: “Meu corpo então finalmente se acomodou ao meu tamanho” (LÍSIAS, 2013, pos. 1354). Finalmente, os ferimentos sofridos na briga com os espíritas também servem como metáfora para o trauma que fere a sua alma ao longo de toda a história: “Procurei localizar onde meu corpo tinha sido ferido. Não foi difícil: em quase todo lugar” (LÍSIAS, 2013, pos. 1373).

Há uma característica na narração de Lísias que também diz respeito ao modo fragmentado e inconcluso de contar histórias no mundo contemporâneo, especialmente no que diz respeito ao romance de autoficção. O esforço empregado na tentativa de embaralhar os sinais e efeitos polifônicos através de diferentes vozes fica evidente no paralelo que a narrativa traça entre a história de superação de Ricardo em relação a morte do melhor amigo e a história de uma neta que visita a avó quase todos os dias na última clínica em que André esteve internado antes de suicidar-se. O narrador conta ao leitor que não é difícil ter acesso ao local e a primeira vez que ele consegue entrar na instituição é fingindo estar com a família da moça que visita a avó. Nem sempre é possível ter conhecimento da forma como Ricardo foi parar dentro da clínica, mas ele sempre deixa margem para que o leitor imagine que não se

trata de uma tarefa difícil: “Quando entrei, sempre com uma facilidade incrível para atravessar o portão” (LÍSIAS, 2013, pos. 1141).

Em algumas passagens o narrador, que até então se mostra como personagem da narrativa, parece adquirir uma onisciência seletiva, como neste trecho onde ele intui o pensamento da neta: “Sei o que a menina está pensando: nunca vamos te deixar sozinha, vovó” (LÍSIAS, 2013, pos. 423). Em outros ele parece conhecer até as suas opiniões mais secretas: “Umás poucas enfermeiras param na frente dela e desejam bom-dia. Ela não responde. Será que ouve? A neta acha que sim. Por isso, chega alegre, falando bom-dia e como você está linda, vovó” (LÍSIAS, 2013, pos. 507); “Ela sabe que estou aqui, a neta pensa, quase falando em voz baixa. – Vou sempre vir aqui, vovó – sussurra” (LÍSIAS, 2013, pos. 507).

Depois da inserção da avó e da neta na narrativa elas começam a aparecer de modo natural; alguns capítulos são iniciados com a narração das cenas que acontecem entre as duas como se isso fizesse parte da história. Depois de um capítulo onde Ricardo narra uma noite mal dormida, o capítulo seguinte inicia-se assim: “A neta se assustou quando não encontrou a avó no banco de sempre, mas logo viu que, por algum motivo, as enfermeiras a tinham trocado de lugar” (LÍSIAS, 2013, pos. 600). O narrador conhece os sentimentos da garota e de seu namorado, que também surge na narrativa, seus anseios e expectativas:

Vim apresentar o meu namorado, vó. Por um instante, a garota se sentiu apreensiva, pois queria muito que os dois se dessem bem. O rapaz sorriu, fez um gesto com o braço direito e se aliviou ao perceber que não precisaria falar nada. Não conseguiria. Se alguém o observasse, notaria seus olhos piscando um pouco mais que o normal e as três ou quatro tentativas fracassadas de engolir em seco (LÍSIAS, 2013, pos. 600).

As passagens que seguem também expressam bem essa onisciência do narrador – que mais parece uma postura egocêntrica muito característica do sujeito hipermoderno, que acaba sempre antecipando o pensamento do outro sem escutá-lo, fazendo com que prevaleça o ponto de vista do “eu” – ainda que Ricardo possa estar imaginando tudo isso enquanto os observa na clínica que, a essa altura o leitor já sabe, pode ser facilmente acessada: “A avó às vezes faz breves movimentos de cabeça, que a neta gostaria muito que fossem gestos de aprovação com o pescoço” (LÍSIAS, 2013, pos. 605); “Ele dá mais alguns passos, mas sente algo mais forte que o compele a participar daquilo” (LÍSIAS, 2013, pos. 405). A típica confusão do sujeito hipermoderno também aparece nas contradições de um narrador dissimulado, que hora afirma ao seu leitor não deter uma informação específica para, em um próximo capítulo descrevê-la. É o que acontece com o encontro entre André e a garota que visita a avó. Em um primeiro

momento, Ricardo afirma não saber se os dois haviam se conhecido durante a internação do amigo naquele lugar, ao mesmo tempo a forma como ele se questiona acerca disso passa a caracterizar um narrador observador:

Não sei se ele conversou com a neta alguma vez. É bem provável, já que nem nos piores momentos deixou de ser galanteador. Nas duas vezes em que a neta testemunhou as enfermeiras tentando fazer a avó andar um pouco, o André estava perto. Talvez ele tenha se oferecido para ajudar (LÍSIAS, 2013, pos. 664).

Logo após um capítulo narrando a viagem do narrador a Beirute e sua primeira noite no Líbano, o leitor encontra um capítulo onde Ricardo conta em detalhes o encontro entre André e a neta fragilizada pelo estado da avó. Ele narra a cena no presente e com uma onisciência diferente daquela apresentada dos fragmentos anteriores, muito mais característica de um autor onisciente intruso:

Como se afastou para a avó não vê-la chorando, a neta está a poucos metros do André. A garota cobre o rosto e a delicadeza do gesto chama a atenção do meu amigo. Ele se aproxima e diz, murmurando no mesmo tom com que garantiu que não me faria mal, que tudo vai ficar bem. [...] A neta percebe que o André compreende a dor que quase lhe tira o equilíbrio e apoia o corpo na lateral do dele. [...] Só por isso, senhor Deus, o André merece ir para o céu” (LÍSIAS, 2013, pos. 849 e 854).

Além de defender e justificar os méritos do amigo através dessas “falsas memórias”, o narrador vai além e passa a apresentar ao leitor uma onisciência ainda maior quando narra o diálogo entre a garota e os pais, que abandonaram a avó naquela clínica. A revolta e agressividade nas palavras representam bem a imaginação do narrador, pois em muito se assemelham aos discursos raivosos e hostis que ele desenvolve ao longo da história. Além disso, o sentimento de abandono e negligência também é passível de identificação com a culpa que o narrador alimenta dentro de si:

Quando voltou para casa, a menina finalmente teve coragem de dizer para os pais tudo o que segurava desde os quinze anos: a avó poderia sim morar com eles, se precisasse ela tomava conta todos os dias, eles a tinham abandonado e iam uma vez por mês fazer uma visita por causa da culpa. E quando ouviu que os pais pagavam uma casa de repouso cara, casa de repouso merda nenhuma, e se vocês querem saber mais, vou dizer: você e mamãe, no dia que vocês dois precisarem de mim, eu e meu noivo já combinamos que vamos cuidar de vocês até o último dia, vocês não vão para hospício chique não, não tenham medo, desgraçados (LÍSIAS, 2013, pos. 1017).

As narrativas de Lísias, no entanto, não se restringem ao universo literário. Como exímio intérprete do indivíduo contemporâneo hipernarcisista e como sujeito imerso no

ciberespaço, o escritor tem o hábito de divulgar seu trabalho através de seu perfil pessoal no Facebook. A publicização de Lísias começa tímida em *O céu dos suicidas*. Em seu perfil, o escritor anuncia o lançamento do livro e os textos verbais, com títulos em caixa alta, se assemelham a chamadas publicitárias (Imagem 1). O texto que legenda a imagem da capa do livro parece contraditório em um primeiro momento, mas a contradição surge, justamente, com o intuito de despertar a curiosidade do leitor: “APELO: NÃO COMPREM MEU LIVRO!”. Em seguida é possível compreender, pelo texto que segue, que a publicação de abril de 2012 é, na verdade, um convite para o lançamento do livro onde ele também será comercializado.

A publicação de Lísias apresenta dois elementos básicos de uso comum na criação de um anúncio publicitário: título e texto de apoio. Além disso, não é somente na estrutura que o texto do escritor revela o apelo publicitário, mas também no conteúdo, uma vez que o título manifesta o desejo de atrair a atenção do leitor de forma irônica, despertando seu interesse e conquistando sua atenção a fim de que ele não desista da leitura e chegue até o texto de apoio, onde será atingido pela mensagem principal e concretizará o sentido da publicação: lançamento do seu novo livro. A imagem da capa do livro que também integra essa postagem parece servir, uma vez mais, como forma de atrair o leitor, pois há algum tempo as pesquisas<sup>11</sup> já revelam que os usuários do Facebook se interessam muito mais por textos imagéticos do que verbais e esse tipo de conteúdo gera muito mais interação e engajamento por parte dos usuários.

---

<sup>11</sup> Uma pesquisa revelou que publicações com fotografias geram até 120% mais engajamento do que outros tipos de publicações no Facebook. Disponível em: [http://www.ragan.com/Main/Articles/Infographic\\_Photo\\_posts\\_get\\_120\\_more\\_engagement\\_on\\_46290.aspx](http://www.ragan.com/Main/Articles/Infographic_Photo_posts_get_120_more_engagement_on_46290.aspx). Acesso em: novembro.2015.

### Imagem 1 – 3 de abril de 2012



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.<sup>12</sup>

Alguns dias após o lançamento do livro em São Paulo, Lísias compartilha novamente a imagem de capa da obra (Imagem 2), mas dessa vez a legenda destaca um texto do poeta Ronaldo Cagiano, qualificado como “ótimo” pelo autor e que, logicamente, tece elogios a *O céu dos suicidas*. A personalidade hipernarcisista do indivíduo contemporâneo é identificada pela qualificação atribuída ao texto que elogia o trabalho do escritor e que corrobora para a sua publicização. Esse tipo de estratégia se assemelha à propaganda testemunhal, que explora o depoimento positivo – geralmente de alguma personalidade conhecida – para agregar credibilidade à marca, serviço ou produto anunciado. Já em julho de 2012, Lísias compartilha a imagem de um texto veiculado no jornal Gazeta do Sul, que também elogia seu livro recém lançado. Na ocasião, a legenda (Imagem 3) anuncia que a primeira edição da obra está se esgotando nas livrarias. Além do apelo testemunhal, que explora a opinião de um sujeito que, em tese, possui algum tipo de (re)conhecimento no âmbito da literatura, nessa publicação o

<sup>12</sup> Todos os fragmentos e imagens que compõe as análises foram retirados do perfil pessoal de Ricardo Lísias no Facebook, cuja privacidade encontra-se em modo “público”, portanto, acessível a todos os usuários da rede.

escritor também se vale de uma tática muito utilizada nas peças publicitárias de varejo, que é a de autenticar a qualidade de um produto através do número de vendas alcançado pelo exemplar. Dessa forma, o consumidor passa a nutrir o desejo de possuir esse produto como se precisasse usufruir da vantagem de tê-lo antes que essa oportunidade deixe de existir.

### Imagem 2 – 24 de abril de 2012

**Ricardo Lísias**  
24 de abr de 2012 às 12:04 · 🌐

Mais um ótimo texto sobre "O céu dos suicidas", dessa vez pelo poeta Ronaldo Cagiano, publicado no "Diário da manhã" de Goiânia. O final do texto dele me marcou:

O céu dos suicidas é um romance que apostou no mínimo de recursos formais para escarafunchar os nossos insondáveis abismos interiores. Enredo simples, mas de potência devastadora, comunica com o máximo de eficiência, intensidade e densidade esse campo quase intransponível da angústia humana, ambiente repleto de desordem, transtornos e fatalidades. Obra pungente, que não nos deixa indiferentes ou ilesos após sua leitura, desfere aquele soco no estômago que nos faz refletir sobre a perda de referenciais (estéticos, políticos, éticos e filosóficos que particularizam as décadas pós-Guerra Fria) e que a era de progresso material e tecnológico em que vivemos não foi capaz de retomar, impondo às gerações recentes uma trajetória excludente, de frustrações e insularidade. É uma daquelas obras imprescindíveis, como já o disse Kafka numa carta a um amigo, pois "necessários são os livros que se abatem sobre nós como a desgraça, como a morte de alguém que amamos mais do que a nós mesmos".



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Imagem 3 – 20 de julho de 2012

Festival de Literatura de Paraty, a Rio. Foram 20 volumes, de até 35 anos, escritos como os melhores jovens escritores brasileiros. Segundo um dos editores da revista, são nomes que vão ditar as regras da literatura nos próximos anos.

Não acredito totalmente a lista de vencedores, escritores, como em qualquer concurso. Questões de afiliação de que são os melhores e vão querer o que vão se escrever daqui para adiante no Brasil. É uma pretensão muito grande e que detesta os nomes antigos, há máximos, porque dizem que são autores representativos da nossa geração, mas parece não mais o marketing do que a arte e isso não é nada bom para a literatura.

Ricardo Lísias, 35 anos, faz, com justiça, parte da lista. Desde *Colher de dentes* (editora Rocco), em 1998, o escritor vem sendo enaltecido pela crítica e foi traduzido em alguns países. O romance *O céu dos suicidas* recebeu vários prêmios e foi considerado um dos melhores romances da última década. Justamente quando escrevia essa obra, Lísias recebe do amigo do suicídio

de um grande amigo. A tragédia pessoal levou de moda para sua mais recente obra.

Com dois filhos (Letícia Afonso) e uma filha, mesmo sendo real a fato que a desatenção, e apesar de o narrador protagonista ter os mesmos nome e sobrenome do escritor, é uma nota perturbadora por absorber um tema tão de forma muito contundente e crítica. O protagonista sente-se designado com a atitude do amigo que fez sua própria vida (muito primeira reação foi sentir falta do amigo).

Tenho vergonha de dizer: muitas vezes, sinto, sinto, sinto, eu e ninguém, falando sozinho na rua! Mas revoltado ainda ele, fica com a indiferença da religião por aqueles que comitem esse ato. Há pontos do cotidiano do cotidiano de que não havia nenhum tipo de trabalho religioso no ambiente, foi um suicídio, minha irradiação aumenta, não consigo me controlar e de novo começo a gritar na rua. Os suicidas sabem. Deus desagrada!

Ricardo Lísias – o narrador-personagem, não o escritor – é apaixonador e estivo a atividade



A narrativa é composta por capítulos curtos e frases rápidas, reflexão da pressão do protagonista em resolver seus problemas. O autor, ao mesmo tempo em que sente aversão por um personagem tão subjetivo, imbuído com ele detalha maneira que começa a também sentir falta do mundo, dos amigos, das mulheres, de Deus. Em conversa a um jornalista, Ricardo diz: Tenho a impressão de que o mundo inteiro está girando. Como imposta, o médico afirma: Não é o mundo que

grita, Ricardo, é você. É um grito de um ser humano desesperado, que quer continuar a viver, porém também quer compreender o inferno ao seu redor e, consequentemente, entender o inferno dentro de si mesmo.

Cristiane Neves Pery é jornalista em Letras e Bolsista de CNPQ. Segundo um jornalista, foi um suicídio em um de seus últimos projetos. Querestremar@outlook.com.br

**HIPERTROFIA ABLAR (SUO) EXCESSIVO DAS ABILAS!**

À hipertrofia causa inchado, descarrilar e situações constrangedoras ao paciente. É quando há excesso de suor em determinados pontos do corpo. Os sintomas mais comuns são: coceira, tontura, náusea e vômito. A contagem das glândulas e a impetuosidade semem que quem sofre exatidão de sintomas. A contagem das glândulas feita no momento, sob a supervisão de um especialista, é o método mais eficaz para tratar a hipertrofia de suor. Os sintomas são mínimos, de cura de 10, em 20 minutos, inofensiva. A possibilidade de recorrência do problema varia entre 2% e 10% das vezes.

**DR. JULIANO DE A. BREUNIG** CRM 2002

Médico Dermatologista  
Título de Especialista da Sociedade Brasileira de Dermatologia

Rua Rogério de Medeiros, 330 - Vila Rocio - Fátima (Urundeuva)  
São. Cruz do Sul - RS - (51) 3713-2961 - juliano@breunig.com.br

**Dr. Alexandre Giehl**  
CRM 15.518 Especialista em Doença Periodontais

**CAUSAS:**  
Cíveis  
Trabalhistas  
Previdenciárias

**APOSENTADORIAS:**  
- Por tempo de contribuição  
- Especial (Rural)  
- Por idade  
- Por incapacidade a qualquer tempo  
- Negativa pelo INSS  
- Revisão de benefício  
- Insuficiência  
- Demissão do Trabalho (Luz / Dor)

Rua Júlio de Castilhos, 718 - Centro - Santa Cruz do Sul - RS  
Fones (51) 3713.5278 / 3717.4022 / 3713.2822 / 3717.3174  
www.dralexandregiehl.com.br e-mail: agiehl@viva.com.br

**Curtir** **Comentar**

**Marcar foto**

 **Ricardo Lísias**  
Povo do meu Brasil: corram às livrarias, pois falta pouco para acabar a primeira edição!

Bom dia de frio paulistano para todo mundo.

Curtir · Comentar · Compartilhar · 20 de julho de 2012

👍 57 pessoas curtiram isso.

👉 1 compartilhamento

De: Fotos de Ricardo Lísias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:  
🌐 Público

📌 Marcar esta foto

Abrir visualizador de fotos

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Em 13 de outubro do mesmo ano, a capa de *O céu dos suicidas* volta a ser compartilhada pelo autor, mas dessa vez para reproduzir na legenda da imagem um texto veiculado no jornal “O Globo”, onde Ricardo Lísias é apontado como um dos autores que é alvo de maior interesse entre os agenciados por Lucia Riff (Imagem 4). Ao final da legenda, na chamada digna de imperativos máximos da publicidade, a ordem surge disfarçada de sugestão: “Comprem: ‘O céu dos suicidas’”. Além do imperativo que de forma muito objetiva faz um apelo à compra do livro, é interessante observar como, no contexto desta publicação, o escritor substitui o lugar do livro e expõe-se como produto. A matéria divulgada na postagem cita Lísias de forma genérica, sem mencionar nenhuma obra específica. Assim, ainda que utilize o texto jornalístico para divulgar seu livro mais recente, o que está sendo vendido, de fato, é o nome do escritor.

### Imagem 4 – 12 de outubro de 2012



Curtir Comentar Marcar foto

**Ricardo Lisias**  
No "O GLOBO" de ontem:

"Se não fosse a crise, venderíamos muito mais"

Também em Frankfurt, a agente literária Lucia Riff conta que teve uma grata surpresa ao perceber que, em quase todas as reuniões de negócios marcadas para falar de seus autores, três novos nomes de seu catálogo foram alvo de grande interesse internacional: Ricardo Lísias, Emilio Fraia e Vanessa Barbara.

— Se não fosse a crise na Europa, estaríamos vendendo muito mais livros para o exterior — diz Lucia. — É até engraçado o que acontece quando eu falo dos livros do Ricardo, do Emilio e da Vanessa. Eu explico rapidamente as histórias, mostro que eles emocionam com qualidade literária e um texto fácil de ler. Aí, só no fim da apresentação, falo que eles têm livros novos para sair e que foram incluídos na "Granta".

Viva o feirão! Comprem: "O Céu dos suicidas"!!

Curtir · Comentar · Compartilhar · 13 de outubro de 2012

72 pessoas curtiram isso.  
5 compartilhamentos

De: Fotos de Ricardo Lisias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com: Público

Marcar esta foto

Abrir visualizador de fotos  
Fazer download  
Incorporar publicação

Denunciar foto

Ba

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

A capa do mesmo livro volta a ser compartilhada em dezembro por uma razão nobre. *O céu dos suicidas* é eleito pela Academia Paulista de Críticos de Arte (APCA), na ocasião, o melhor romance publicado em 2012. A legenda publiciza o prêmio do autor, sua gratidão aos jurados e a lista dos demais autores e suas respectivas obras, contempladas pelo prêmio (Imagem 5). Dessa vez, de forma bastante evidente, a estratégia é legitimar a qualidade do produto através do seu reconhecimento confirmado por um prêmio. Alguns dias depois, ainda no mês de dezembro, a imagem compartilhada pelo autor em seu perfil mostra a prateleira de uma livraria que não pode ser identificada, onde seu livro aparece em 3º lugar entre as ficções mais vendidas (Imagem 6). Não há legenda ou qualquer texto verbal acompanhando a fotografia. Nesse caso, a tática é estabelecer uma ligação entre a qualidade do produto e a quantidade de exemplares comercializados, levando o leitor a guiar suas práticas de consumo através daquilo que os outros estão consumindo.

### Imagem 5 – 11 de dezembro de 2012



Curtir Comentar Marcar foto

 **Ricardo Lísias**  
 PREMIO APCA 2012 - MELHOR ROMANCE

Amigos, bom dia! Meu livro "O céu dos suicidas" foi eleito ontem pela Academia Paulista de Críticos de Arte (APCA) o melhor romance publicado no ano de 2012.

Obrigado aos jurados! E muito bom dia para nós todos, que o meu já começou bastante bem!!

São os seguintes os premiados na categoria Literatura:

Romance: O Céu dos Suicidas - Ricardo Lísias (Alfaguara)

Ensaio/Crítica: O Som da Revolução-Uma História Cultural do Rock 1965/1969 - Rodrigo Merheb (Ed. Civilização Brasileira)

Infanto-Juvenil: A Máquina do Poeta, Nelson Cruz (Ed. SM)

Poesia: Um Útero é do Tamanho de um Punho - Angélica Freitas (Ed. Cosac-Naify)

Contos/Crônicas/Reportagens: Aquela Água Toda - João Anzanello Carrascoza (Cosac-Naify)

Tradução: Ulysses - Caetano W. Galindo (Cia. Das Letras/Penguin)

Biografia: Marighella, o Guerrilheiro que Incendiou o Mundo - Mário Magalhães (Cia. Das Letras)

Curtir · Comentar · Compartilhar · 11 de dezembro de 2012

 279 pessoas curtiram isso.

 36 compartilhamentos

De: Fotos de Ricardo Lísias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:  
 Público

 Marcar esta foto

Abrir visualizador de fotos  
 Fazer download  
 Incorporar publicação

Denunciar foto

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Imagem 6 – 23 de dezembro de 2012



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

As chamadas em caixa alta voltam a aparecer no perfil do escritor em janeiro de 2013, quando a capa do livro volta a ser compartilhada. Nesta ocasião, a legenda surge para justificar a ausência de sua obra nas prateleiras das livrarias (Imagem 7). O apelo no final do texto é evidentemente emocional: “Não desistam, se faz favor”. Esse apelo, por sua vez, é um dos mais recorrentes na publicidade, utilizando a estratégia de conquistar o consumidor a partir de um argumento afetivo. Finalmente, em março de 2013, o escritor compartilha sua foto na premiação da APCA (Imagem 8). A imagem, uma vez mais, aparece acompanhada de uma legenda em caixa alta que destaca, justamente, o título da obra, o prêmio e a categoria em que o livro foi premiado. A publicação é usada como forma de publicizar o escritor e semear um interesse pela obra premiada.

### Imagem 7 – 30 de janeiro de 2013



Curtir Comentar Marcar foto

**Ricardo Lísias**  
 "O CÉU DOS SUICIDAS": PACIÊNCIA, POVO BRASILEIRO!

Amigos, bom dia de frio aqui em São Paulo. E estamos no meio do verão... Recebi algumas "reclamações", então queria me explicar: nas festas de fim de ano, meu romance "O céu dos suicidas" se esgotou. Com o recesso, a nova reimpressão atrasou um pouco. Mas outra edição está sendo providenciada para muito logo.

Não desistam, se faz favor!

Curtir · Comentar · Compartilhar · 30 de janeiro de 2013

👍 52 pessoas curtiram isso.

🔄 1 compartilhamento

De: Fotos de Ricardo Lísias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:  
 🌐 Público

📌 Marcar esta foto

Abrir visualizador de fotos

Fazer download

Incorporar publicação

Denunciar foto

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

### Imagem 8 – 18 de março de 2013



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

A publicidade aparece de forma mais declarada em junho do mesmo ano, onde a imagem da capa do livro volta a aparecer no perfil de Lísias e a legenda da imagem já denuncia: “MOMENTO PROPAGANDA”. (Imagem 9). Em seguida o mesmo imperativo veiculado em outubro do ano anterior volta a apelar para a aquisição do livro: “Povo, comprem meus livros”. O título em caixa alta, com um apelo descontraído que já revela de início o objetivo de publicizar algo, serve como estratégia para conquistar a simpatia do leitor e atraí-lo para o texto de apoio, onde se exhibe o produto anunciado.

Imagem 9 – 19 de junho de 2013



Curtir Comentar Marcar foto

**Ricardo Lisias**  
MOMENTO PROPAGANDA

(Não vou dizer "momento plim plim" senão me lincham)

Povo, comprem meus livros!

É isso aí, estou indo dormir feliz pra caralho. (Desculpa o palavrão, mãe, mas eu vi a senhora falando vários no Largo da Batata segunda feira...)

Curtir · Comentar · Compartilhar · 19 de junho de 2013

130 pessoas curtiram isso.

1 compartilhamento

De: Fotos de Ricardo Lisias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:  
Público

Marcar esta foto

Abrir visualizador de fotos

Fazer download


Incorporar publicação

Denunciar foto

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

O envolvimento com o leitor e a expectativa de engajamento aparecem em uma publicação em agosto de 2013, onde a imagem da capa do livro aparece acompanhada de uma longa legenda. O texto inicia com a típica chamada em caixa alta e um apelo: “TOPAM TORCER POR MIM???” (Imagem 10). A seguir o escritor explica no texto da legenda que *O céu dos suicidas* está entre os dez finalistas do prêmio Bourbon Zaffari de Literatura de Língua Portuguesa. Mas a essa altura, em agosto de 2013, todos os olhares já estavam voltados para o lançamento mais recente e polêmico de Lísias: *Divórcio*.

### Imagem 10 – 13 de agosto de 2013

 **Ricardo Lísias**  
13 de ago de 2013 às 12:47 • 🌐

TOPAM TORCER POR MIM??

Amigos, agora há pouco meu romance 'O céu dos suicidas' (meu penúltimo livro, lançado no ano passado) foi anunciado como um dos dez finalistas do Prêmio Bourbon Zampari de Literatura de Língua Portuguesa!

Torçam por mim!

Divulgados os 10 finalistas do 8º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura.

Em cerimônia realizada na manhã de hoje, no Shopping Bourbon Country, a Presidente da Comissão Julgadora, Regina Zilberman, anunciou as obras e autores finalistas. Confira abaixo:

A noite das mulheres cantoras - Lídia Jorge ...  
Barba ensopada de sangue - Daniel Galera  
Domingos sem Deus - Luiz Ruffato  
Habitante irreal - Paulo Scott  
Infâmia - Ana Maria Machado  
Lívia e o cemitério africano - Alberto Martins  
O céu dos suicidas - Ricardo Lísias  
O que os cegos estão sonhando? - Noemi Jaffe  
Solidão continental - João Gilberto Noll  
Uma duas - Eliane Brum

A premiação é destinada ao melhor romance de língua portuguesa publicado nos últimos dois anos. O vencedor será anunciado durante solenidade de abertura da 15ª Jornada Nacional de Literatura, dia 27 de agosto, e ganhará R\$ 150 mil.



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

#### 4.3 A pele que me desabita

A narrativa de *Divórcio* gira em torno do trauma ocasionado pela separação do narrador – que, da mesma forma que na obra analisada anteriormente, leva o mesmo nome do

autor e narra sua história em primeira pessoa – de sua esposa, uma jornalista que escreve todas as noites em um diário logo depois que o marido adormece. Um dia Ricardo encontra esse diário, o lê e se revolta contra a maneira depreciativa com que a esposa o descreve nesses registros onde, inclusive, confessa tê-lo traído com um cineasta famoso durante a cobertura do Festival de Cannes de 2011. O livro, lançado em 2013, é dividido em quinze capítulos cada um intitulado como um quilômetro da Corrida Internacional de São Silvestre. A corrida e a literatura são os meios que o narrador encontra para se recuperar da dor da separação que o faz sentir-se em carne viva, sem pele. Ao longo da narrativa são inseridos trechos do suposto diário e também fotografias pessoais do escritor, de sua infância e família em preto e branco.<sup>13</sup>

A capa do livro já insere o leitor na atmosfera da narrativa que ele adentra. O sentimento de dor e até de morte que o narrador revela e tenta traduzir ao longo da história se mostra na imagem de um rosto envolvido por um saco plástico. A angústia e a opressão começam a ser narradas a partir dos elementos pré-textuais, através dos quais o leitor já tem indícios da agonia que vai encontrar nas palavras de Lísias. A deformação da pele causada pelo plástico se relaciona também com a deformação das instâncias narrativas que se confundem e misturam na obra. O que percebemos nesse romance também tem a ver com boa parte dos conceitos que circunscrevem a literatura contemporânea, principalmente no que tange à autoficção. Ricardo Lísias aparece como um sujeito de muitas identidades: escritor, narrador, personagem, e a obra *Divórcio* não nos auxilia em nada na distinção destes sujeitos, ao contrário, corrobora para a instauração do caos na mente do leitor, que tende a atribuir a todos esses sujeitos, obviamente distintos, uma mesma voz.

Quando o leitor de *Divórcio* se depara, na obra, com alguém chamado Ricardo Lísias e encontra ali muitas coincidências entre o narrador da história e o autor homônimo, é difícil não observá-lo como aquele sujeito que escreve em outras mídias, que tem um perfil no Facebook, que concede entrevistas e faz ecoar polêmicas em torno de uma obra publicada e classificada como romance, mas constantemente questionada por críticos e profissionais da mídia por conter tantos aspectos autobiográficos. É claro que essa leitura pragmática é provocada pela postura do narrador e parece inteiramente proposital. Aliás, ao longo da

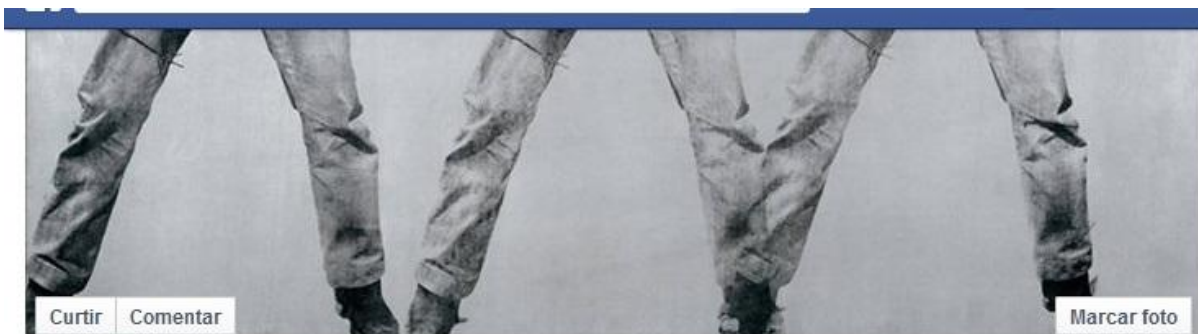
---

<sup>13</sup> Em entrevista, quando perguntado a respeito das imagens, o autor confirma que as fotografias fazem parte de seu acervo pessoal quando diz: “Na verdade, as fotografias, pra mim, serviam um pouco pra aumentar essa questão de colocar a verossimilhança sempre em jogo. Mas eu queria dizer uma coisa curiosa: muitos dos aspectos autobiográficos do romance não são autobiográficos, é uma vida minha realmente inventada. Evidentemente que as fotos são verdadeiras, mas as histórias daquelas fotos é uma história manipulada” (LÍSIAS, 2015). Disponível em: <http://www.cafecolombo.com.br/ideias/entrevista-ricardo-lisias-fala-sobre-o-polemico-romance-divorcio>. Acesso em: dezembro.2015.

narrativa misturam-se as vozes de quatro Lísias diferentes: escritor, autor, narrador e personagem.

O caráter efêmero e transitório da hipermodernidade também pode ser identificado na identidade que Ricardo Lísias, autor – que, diferentemente do escritor (aquela persona criada pelo autor, que aparece no último capítulo de *Divórcio* para aparar os excessos cometidos ao longo da narrativa), responde pelo livro e publiciza-o nas redes sociais – constrói a partir das entrevistas que repercutem sua obra polêmica. Ele nega o rótulo autoficcional atribuído pela crítica ao seu romance, reverberando o descompromisso dos indivíduos contemporâneos para com a construção de uma identidade estável. A abertura às múltiplas possibilidades parece muito mais atraente do que a estabilidade que o comprometimento pré-estabelecido exige. Ainda em setembro de 2013, um mês após o lançamento de *Divórcio*, o escritor fez questão de publicar em seu perfil pessoal no Facebook um texto (Imagens 11 e 12) explicando as razões que o levavam a desaprovar o termo “autoficção”, utilizado por alguns estudiosos para classificar seu romance.

### Imagem 11 – 3 de setembro de 2013



**Ricardo Lisias**

O QUE ME INCOMODA NO TERMO 'AUTOFICÇÃO'

Eu sei que categorias de análise são sempre limitadas (e que os estudiosos sabem disso) e que na maioria das vezes elas auxiliam o trabalho crítico sobre as obras de arte. Por força das circunstâncias, meus dois últimos romances, 'O céu dos suicidas' e 'Divórcio' estão sendo observados, algumas vezes, com o auxílio do termo 'autoficção'. Eu me incomodo um pouco com isso e, pedindo desculpas pela sumariaidade, vou tentar explicar minhas razões. Aliás, elas são simples.

Em geral, a 'autoficção' é definida como uma espécie de mistura, às vezes radical, entre a invenção e a realidade. O que me incomoda é justamente essa história de realidade. Parece que o termo aceita com naturalidade que os tais acontecimentos da tal vida real entrem, de um modo ou de outro e com mais ou menos intensidade, em uma obra de arte. Para aceitar isso é preciso aceitar que a linguagem tenha a capacidade de representar a realidade.

Enfim, não aceito.

Não compreendo por que as pessoas que olham um quadro enxergam ali um cachimbo e não um quadro. Para aceitar com tanta tranquilidade o termo 'autoficção', eu teria que passar por cima tanto de teóricos quanto de artistas muito importantes para mim como Wittgenstein, Foucault, R. Magritte, A. Warhol e Samuel Beckett. Eu teria que desconsiderar grande parte da linguística e da filosofia da linguagem – e naturalmente não vou fazer isso...

De: Fotos de Ricardo Lisias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:

Público

Marcar esta foto

[Abrir visualizador de fotos](#)

[Fazer download](#)

[Incorporar publicação](#)

[Denunciar foto](#)

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Ba

### Imagem 12 – 3 de setembro de 2013 – 2

A arte não reproduz a realidade em nenhum grau. Ela intervém sobre a realidade através da criação de um objeto estético. Se eu fosse continuar, começaria a partir da ideia de 'intervenção' a falar nas relações entre arte e política.

Por fim, devo dizer que estou tratando apenas da utilização corrente do termo 'autoficção'. Não estudei a fundo os ensaios dos especialistas e imagino que eles não sejam tão superficiais quando falam de arte e sobretudo de 'realidade'.

Bom dia a nós todos.

PS: meu texto faz um caminho inverso e é inspirado em um texto sobre o meu livro 'Divórcio'. É a brilhante leitura de Victor da Rosa publicada no novo número do sopro. Vou colocar o link nos comentários.


Curtir · Comentar · Compartilhar · 3 de setembro de 2013

39 pessoas curtiram isso.

6 compartilhamentos

**Ricardo Lísias** Esse é o link do brilhante texto de Victor da Rosa:  
3 de setembro de 2013 às 11:38 · Curtir · 2

**Ricardo Lísias** <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/divorcio.html>

 **SOPRO 94 - Onde está sua ruptura? (Victor da Rosa)**  
CULTURAE BARBARIE.ORG

3 de setembro de 2013 às 11:38 · Curtir · 7

**Regina Azevedo** Olha, Ricardo, penso que a arte, inspirada na realidade, a reproduz de alguma maneira, mesmo que com significantes distorcidos. Pelo menos aquilo que consideremos ser "realidade". Saiba que estou terminando de ler seu Céu dos Suicidas e tenho algo muit... [Ver mais](#)

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Lísias mostra em seu texto, porém, que não tem um conhecimento profundo acerca dos estudos autoficcionais e a sua implicância com o termo se justifica, portanto, em algumas aplicações superficiais que o autor identificou não se sabe de que forma. Esse comportamento pode ser associado, novamente, a uma das características da sociedade contemporânea, a necessidade que o indivíduo hipermoderno parece apresentar de expressar sua opinião, desejo esse que encontrou um canal na internet. Esse conteúdo opinativo, no entanto, em boa parte dos casos costuma ser superficial, sem aprofundamento dos meandros que envolvem aquele conhecimento ou fato avaliado, sem pesquisa, consulta a fontes ou validação de dados. Os argumentos, muitas vezes, partem de premissas equivocadas, apenas para que o sujeito não perca a oportunidade de mostrar que possui uma “opinião formada” acerca de um

determinado assunto que está sendo amplamente comentado na rede. No caso de Lísias, em seu texto ele mesmo se desculpa pela “sumaridade” de suas observações, confirmando não ter aprofundado o estudo daqueles que, de fato, se dedicaram a construir algum conhecimento relevante acerca do tema que ele discute, e esse discurso reaparece em uma entrevista com o autor publicada em setembro de 2015 no canal “Quintal Fyabomb”, no Youtube<sup>14</sup>. Nessa ocasião, mais uma vez Lísias atesta sua falta de interesse e conhecimento no tema da autoficção: “Eu nunca estudei essa coisa da autoficção. Nunca. Simplesmente apareceram dizendo que eu estava fazendo e eu fui olhar uma ou outra coisa para ver do que se tratava” (LÍSIAS, 2015).

Nesse sentido, percebemos que o romance *Divórcio*, de forma um pouco mais evidente ainda do que *O céu dos suicidas*, conversa de perto com as características que definem a sociedade hipermoderna contemporânea. A identidade de Lísias é fluida e moldável tanto na ficção quanto naquilo que se sabe acerca do sujeito que assina como autor do romance. A instabilidade emocional do narrador romanesco é típica de uma sociedade onde tudo é efêmero e transitório. A inconstância entre a voz de um narrador que, ora é autodiegético, ora exterioriza a consciência sobre a ficção, permeia a obra e se divide em momentos em que ele afirma ter vivido, de fato, tudo o que descreve na narrativa, assumindo uma posição para além daquele universo diegético: “Acabo de achar a folha com as frases autobiográficas que redigi naquele dia. Um pouco abaixo do meio, depois do comentário sobre o enterro da minha avó, escrevi várias vezes com caneta vermelha: ACONTECEU NÃO É FICÇÃO” (LÍSIAS, 2013, pos. 153 e 161), fazendo surgir do narrador autodiegético o escritor que o desenha. Já em outros fragmentos esse narrador-escritor assegura que é tudo ficção: “Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto” (LÍSIAS, 2013, pos. 153). Não há nenhum vestígio de solidez ou concretude na narrativa de *Divórcio*, o narrador parece estar constantemente fora de juízo e o delírio de estar vivendo a ficção ou ficcionalizando a realidade é a única constante nessa narrativa: “Só pode ser ficção” (LÍSIAS, 2013, pos. 153); “Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance” (LÍSIAS, 2013, pos. 2034).

A fragmentação formal e a ausência de linearidade perpassam todo o texto. Como reconstrução regida pela memória – através de um confuso narrador – e por outros textos – anotações de um personagem à beira do colapso, a narração vai e volta no tempo, misturando sua voz com a de personagens, de e-mails, conversas, telefonemas, e muitas vezes

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXviahEmBrY>. Acesso em: novembro.2015.

parafrazeando dizeres de outros com modulação irônica: “Agora, por exemplo, estou me lembrando do episódio na fila da Notre Dame. Cinco horas para entrar aí dentro? Mas, Ricardo, é um monumento da história humana. A Notre Dame é um monumento da história humana! Joguei-me em um enorme clichê e não percebi.” (LÍSIAS, 2013, pos. 330); “Ricardo, a Notre Dame é um monumento da história humana. O Festival de Cannes tem uma tradição humanista e Lars von Trier é *persona non grata*” (LÍSIAS, 2013, pos. 1381). As anotações recolhidas do diário da ex aparecem em itálico, mas as suas falas, recolhidas da memória, misturam-se às do narrador, repetidas, parafrazeadas – é possível ao leitor *escutar* o tom da imitação, sardônico.

A fragmentação e descontinuidade identificadas no romance anterior também são características fortes em *Divórcio*, aliás, parece que a estética de *O céu dos suicidas* é um ensaio do que vai ser potencializado em escala muito maior neste romance. O narrador em algumas passagens parece tão perturbado e perdido que escreve frases que terminam sem fazer sentido, incompletas, como se a metáfora da perda da pele se aplicasse de forma tão profunda a sua vida que até mesmo escrever certas palavras torna-se insuportavelmente doloroso, de modo que ele não o faz: “Sei que está muito difícil, mas vou te dizer uma coisa: essa mulher fez a maior” (LÍSIAS, 2013, pos. 138); “Por que você foi casar? Todo mundo sabe...” (LÍSIAS, 2013, pos. 1524); “Depois de quatro meses de casamento, minha ex-mulher me deixou um diário me chamando de” (LÍSIAS, 2013, pos. 1847). Além disso, em outras ocasiões ele mesmo admite ter se perdido ou, no mínimo, desviado do caminho pretendido na construção da narrativa, mais especificamente em alguns capítulos onde então o escritor afirma: “O capítulo fracassou” (LÍSIAS, 2013, pos. 1565); “Passei dez dias esquematizando esse trecho, mas consegui pouquíssima memória”; “De novo, estou cometendo um erro. Pretendia concluir este capítulo dizendo que o choque entre o ruído interno que sempre precisei ordenar e a indiscrição da mulher por quem me apaixonei cegou-me e me fez cometer o maior erro da minha vida” (LÍSIAS, 2013, pos. 435).

Outra estratégia utilizada pelo narrador para confundir o leitor é a forma como ele retrata os personagens. Alguns são citados nominalmente e podem ser identificados, assim como o narrador, com seus homônimos na vida real, como o psicanalista e a advogada e atual esposa do escritor. Já a ex mulher, o cineasta com quem ela o trai e outras ex namoradas mencionadas pelo narrador – que passa boa parte do romance lembrando suas experiências sexuais – diversas vezes tem seus nomes substituídos pela letra “x” colocada entre colchetes: “A [X], como alguns dos meus colegas mais talentosos, saiu do Brasil atrás de condições um pouco melhores” (LÍSIAS, 2013, pos. 132); “Você não é o ex-marido da [X]?” (LÍSIAS,

2013, pos. 1868); “Meus três Marcelos’ não cita o nome do nosso jurado [X] e muito menos a piada que foi o Festival de Cannes de 2011” (LÍSIAS, 2013, pos. 2058); “Você está mexendo com muita gente poderosa. A [X] tem o apoio de todo mundo. Ela não está sozinha” (LÍSIAS, 2013, pos. 2103). Essa estratégia de suprimir o nome das personagens serve para confundir o leitor e fazê-lo desconfiar ainda mais da relação que a narrativa constrói entre ficção e realidade. A letra “X” indica uma censura, um nome impronunciável e desperta a curiosidade do leitor. O narrador poderia muito bem atribuir a essas personagens – que, o leitor já sabe, são inspiradas em personalidades da vida real – nomes fictícios, mas ele prefere substituí-los por essa letra que, coloquialmente é utilizada no lugar de palavras sigilosas, confidenciais, secretas ou genéricas e que acabam aproximando personagem e sujeito real, pela negação a uma figuração ficcional.

*Divórcio* também é um livro de muitas repetições. O símbolo da reconstrução da pele passa pela reelaboração do trauma vivido diversas vezes. Em muitas passagens o narrador descreve repetidamente a sensação de estar morto nos dias que se passaram logo após ter lido o diário em que a ex-mulher o ofende e confessa tê-lo traído e quando ele, conseqüentemente, sai de casa e se isola em um cômodo que ele chama de “cafofo”. A confusão emocional de Ricardo tem uma relação direta com esse sentimento de morte e de profunda dor que ele vivencia, e isso interfere diretamente no seu modo de narrar, uma vez que em diversas ocasiões ele afirma não se lembrar de certas coisas em função disso: “Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011. Neles, devo estar morto” (LÍSIAS, 2013, pos. 41); “[...] não sei como estou aqui, pois não tenho certeza de estar vivo; dois meses atrás enxerguei nitidamente meu corpo morto” (LÍSIAS, 2013, pos. 1844). Além disso, há uma máxima que é repetida pelo narrador constantemente ao longo da narrativa sobre essa sensação de morte, ele afirma que a próxima vez que morrer será a última: “Morro só mais uma vez” (LÍSIAS, 2013, pos. 60); “Só morro mais uma vez” (LÍSIAS, 2013, pos. 722); “Morro só mais uma vez” (LÍSIAS, 2013, pos. 1103); “Nunca vou conseguir, talvez por algo que já revelei: minha próxima morte vai ser a última” (LÍSIAS, 2013, pos. 12035). Sobre essa série de repetições constantes do livro, o próprio narrador afirma: “Divórcio é um livro repetitivo” (LÍSIAS, 2013, pos. 2040). E essa repetição se justifica, uma vez mais, na necessidade que esse sujeito apresenta de convencer a si mesmo dos acontecimentos que viveu, o processo de cura passa pela reconstrução e pela narração do trauma: “Repeti os capítulos anteriores. Quero muito ser forte: preciso de mil repetições” (LÍSIAS, 2013, pos. 2577).

Além disso, a constante autorreferencialidade é substancialmente presente na narrativa de Lísias. O narrador faz referência a si mesmo – seus sentimentos, suas reações, suas opiniões sobre os fatos e pessoas – o tempo todo, como se só ele existisse como personagem e faz lembrar, outra vez, o sujeito hipernarcisista de Lipovetsky (2004). Mas essa autorreferencialidade também constrói o sentido metaficcional da obra, onde o narrador-protagonista também é um escritor e menciona muitas vezes seu processo de criação e suas obras: “Será que tudo não passa de um conto que estou escrevendo? Senti uma enorme pressão na cabeça. Já aconteceu com uma personagem minha, o Damião” (LÍSIAS, 2013, pos. 153); “Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens” (LÍSIAS, 2013, pos. 153); “Já aconteceu com algumas das minhas personagens” (LÍSIAS, 2013, pos. 901).

Ao fazer uso de biografemas, o escritor simula uma realidade que não existe, pois mesmo que o evento traumático da separação seja real e tenha sido ocasionado pelo tão mencionado diário, ainda existe a manipulação das memórias deste evento e a versão unilateral de um sujeito motivado pela dor e pela mágoa da traição. “O narrador de *Divórcio*, embora traga outras vozes, é extremamente parcial, como qualquer sujeito traído, em carne viva, à beira do abismo existencial” (DOMINGOS e CARDOSO, 2014, p. 13). Esse narrador constrói um simulacro identitário de seu homônimo, que assina como autor da história, cuja narrativa elabora uma simulação da vida desse autor e do drama ocasionado pela separação.

A auto reflexividade e os conceitos de desconstrução dos princípios canônicos na literatura contemporânea, também são perceptíveis no romance de Lísias. A dissociação entre autor e narrador, considerada imprescindível na concepção moderna da literatura, e pela qual alguns teóricos chegaram a anunciar a “morte do autor”, cede espaço a uma nova elaboração literária: “Na porta, lembrei-me do pen drive com o que tinha escrito até ali do romance *O céu dos suicidas*” (LÍSIAS, 2013, pos. 277); “Preciso dar aula, confirmar a viagem ao Recife e, a todo custo (escrevi mesmo ‘a todo custo’), retomar *O céu dos suicidas*” (LÍSIAS, 2013, pos. 788). Além das referências ao livro analisado anteriormente, o narrador também se remete a André e ao suicídio que, como já sabemos, são o ponto de partida da narrativa de *O céu dos suicidas*: “Quando meu amigo André morreu, por três ou quatro vezes precisei me isolar para planejar o resto da vida” (LÍSIAS, 2013, pos. 416); “O André me pedindo ajuda e eu não entendendo nada. Eu que jamais admiti não achar uma solução para qualquer coisa, deixei-o no pior momento da vida dele” (LÍSIAS, 2013, pos. 1006); “Ao saber que o André tinha se matado, peguei minha mochila e fui ao Parque do Ibirapuera. Fiquei quatro horas esticado na

grama” (LÍSIAS, 2013, pos. 1256); “Eu ainda precisava terminar meu romance sobre o suicídio do André” (LÍSIAS, 2013, pos. 1800).

Outra semelhança entre os narradores das duas obras é a sua personalidade ambígua, mas intensa, demonstrando um comportamento agressivo e arrependendo-se logo depois de seus insultos, lançados predominantemente na internet, através de e-mails. A insônia, apresentada pelo narrador de *O céu dos suicidas* como a principal fonte de irritação, volta a aparecer como vilã em *Divórcio*: “A insônia causa muita irritação” (LÍSIAS, 2013, pos. 81). Dessa vez, o principal alvo da hostilidade de Ricardo é a ex-mulher: “Eu tinha aberto o computador para mandar uma mensagem agredindo minha ex-mulher. Logo depois, enviei uma declaração de amor. O terceiro e-mail foi para o advogado superdidático que ela tinha contratado. Também o ofendi bastante” (LÍSIAS, 2013, pos. 138); “Ter perdido uma das capacidades que mais cultivo, a de mergulhar com o máximo de profundidade dentro de mim, deixava-me bastante irritado. Então ofendi minha ex-mulher” (LÍSIAS, 2013, pos. 180); “Não lembro se escrevi ou não um e-mail agredindo minha ex-mulher. Devo ter enviado, sim” (LÍSIAS, 2013, pos. 437); “De maneira nenhuma, conseguia parar com o ridículo ritual de mandar um e-mail agredindo minha ex-mulher e, um pouco depois, outro pedindo desculpas com uma declaração de amor” (LÍSIAS, 2013, pos. 585); “Além de tudo, resolveu bancar a frágil. Vou ofendê-la de novo” (LÍSIAS, 2013, pos. 591); “Os dias anteriores tinham se resumido a andar de madrugada o tempo que aguentasse e, depois, ficar agredindo minha ex-mulher e o advogado dela por e-mail ou SMS” (LÍSIAS, 2013, pos. 640); “De novo, a raiva tomou conta de mim. Devo ter ficado trêmulo. Senti vontade de ofender o advogado. Almofadinha, não me venha falar em tese. Mandeí um SMS para minha ex-mulher, chamando-a de vagabunda. Não lembro a resposta” (LÍSIAS, 2013, pos. 926).

Além disso, ainda é preciso destacar o sintoma da indiferença que circunscreve a sociedade contemporânea, consequência do autocentrismo já aqui descrito, que também surge através do narrador de *Divórcio* em várias passagens do romance. A palavra “ninguém” aparece repetidamente ao longo da narrativa, expressando a invisibilidade que os sujeitos e seus dramas pessoais adquirem em meio à rotina frenética das grandes cidades: “Se caísse, ninguém perceberia” (LÍSIAS, 2013, pos. 65); “Ninguém, uma palavra que ecoaria na minha cabeça com mais frequência que a imagem do meu corpo sem pele no caixão do cafofo” (LÍSIAS, 2013, pos. 65);

Quem pensa sem ar: ninguém, por exemplo. Você pode chorar desesperadamente na avenida mais importante da América Latina. Ninguém vai te ajudar. Ninguém me perguntou nada quando entrei na linha errada do metrô e olhei confuso para o

letreiro. Eu precisava que um velho me dissesse algo, ou uma moça, mas ninguém me olhou no metrô de São Paulo no pior dia da minha vida (LÍSIAS, 2013, pos. 65).

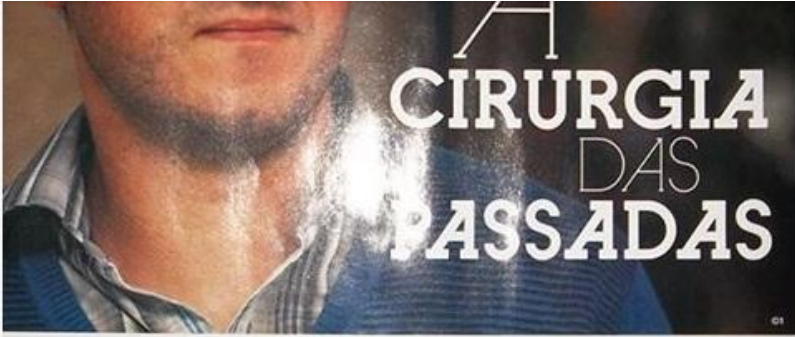
O desprezo que Ricardo percebe é descrito com insistência: “Naquele momento, ninguém se importa com as minhas pernas. Ninguém” (LÍSIAS, 2013, pos. 71); “Ninguém ofereceu ajuda” (LÍSIAS, 2013, pos. 74); “Ninguém vai me perguntar o que aconteceu?” (LÍSIAS, 2013, pos. 284); “Ninguém veio falar comigo. Ninguém me perguntou nada” (LÍSIAS, 2013, pos. 318); “Também percebo que há muita gente ao meu redor. Ninguém fala comigo” (LÍSIAS, 2013, pos. 318); “Se caísse ali, ninguém me socorreria” (LÍSIAS, 2013, pos. 528); “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. Ninguém perguntou nada. *Ninguém* poderia ser o nome desse romance” (LÍSIAS, 2013, pos. 908); “E quando li o diário. Ninguém me ofereceu ajuda. Ninguém me perguntou absolutamente nada” (LÍSIAS, 2013, pos. 1012); “Ninguém me olhou. [...] Vou ficar sozinho para sempre” (LÍSIAS, 2013, pos. 1183). O medo da solidão está expresso na descrição contínua do desinteresse daqueles sujeitos pela sua condição. Como se, mais uma vez, o mundo fosse obrigado a compadecer-se dele e olhá-lo com pena. Esse fenômeno também reflete um pouco a personalidade narcisista desse narrador que esquece que há no mundo dores muito maiores do que a sua que, da mesma forma, parecem invisíveis ao seu próprio olhar, assim como ele não se apieda da situação de sua ex companheira.

As relações exacerbadas com o corpo, outra característica que identifica o sujeito hipermoderno, são mostradas em todo o romance, especialmente através da metáfora da pele, que o narrador sente desprendida do corpo no momento em que descobre o que sua ex-mulher escondia: “O que deixou meu corpo morto, no entanto, não foi nada disso. A seguinte frase tirou-me toda a pele: Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda” (LÍSIAS, 2013, pos. 1471). O desprezo com que a esposa o retrata no diário aliado à dor da traição e ao conseqüente reconhecimento do fracasso nesse relacionamento levam o narrador a sentir uma dor tão grande e intraduzível que ele precisa usar uma metáfora para que o leitor não a imagine menor do que a dor de uma pessoa que teve toda a sua pele arrancada e agora se encontra em carne viva: “Um corpo sem pele é muito sensível. O calor aumenta a impressão de queimado, e o frio, por sua vez, parece que vai direto para os ossos” (LÍSIAS, 2013, pos. 689); “Comigo, perceberam meu corpo sem pele. Se assoprassem, eu cairia” (LÍSIAS, 2013, pos. 716); “Como meu corpo não tinha pele, eu passava o tempo inteiro conferindo meus ossos e os órgãos mais importantes” (LÍSIAS, 2013,

pos. 932). Esse simbolismo da perda de pele é uma das representações mais admiráveis da narrativa, pois é com a pele que sentimos e sem ela, portanto, é como se o narrador não fosse capaz de sentir. É a representação de uma morte em vida. Ao mesmo tempo, a ausência dessa camada do corpo faz com que ele se sinta exposto, mas tão intimamente exposto que seus órgãos internos tonam-se visíveis. Ricardo usa o corpo também como instrumento de cura e expõe a integralidade do ser quando afirma: “Vou me salvar. Meu corpo vai ajudar a minha cabeça: não estou dentro de um livro que escrevi” (LÍSIAS, 2013, pos. 1203).

A corrida, por sua vez, surge como um meio de reconstituição da pele e, conseqüentemente, da vida, do juízo e da rotina do narrador. Correr serve, ao mesmo tempo, como uma fuga, uma válvula de escape, pois tudo o que está a sua volta fere o corpo sem pele, então ele precisa fugir; e também como um meio de recobrar o fôlego, de buscar o ar que lhe falta em tantos trechos da narrativa: “Não tenho certeza, mas acho que, depois de mais ou menos uma semana com esse treino todos os dias, a minha [pele] começou a renascer. Ainda bem, pois pretendia aumentar o tempo das corridas e meu pé com certeza iria doer mais” (LÍSIAS, 2013, pos. 1195); “Comecei a escrever exatamente depois da corrida que vou narrar no próximo capítulo. Ela me trouxe uma pele nova” (LÍSIAS, 2013, pos. 2486). Por fim, o narrador afirma que a literatura é parte do seu corpo: “A conclusão é obrigatória: a literatura é agora parte vital não apenas da minha vida simbólica, mas até do meu corpo” (LÍSIAS, 2013, pos. 1970); “Na verdade, provavelmente para mostrar para mim mesmo que consigo escrever um livro depois de ter morrido uma vez” (LÍSIAS, 2013, pos. 1684). Não é só o narrador-protagonista que cultiva o hábito de correr, o autor utiliza-se do hábito da corrida para publicizar a sua obra. Em outubro de 2013, Lísias divulga em seu perfil no Facebook (Imagem 13) uma resenha de *Divórcio* publicada na revista 02, especializada em corridas.

Imagem 13 – 8 de outubro de 2013




**“UMA PESSOA COM TANTA FALTA DE AR PRECISA SAIR PARA UM ESPAÇO ABERTO... PARA RESPIRAR DE NOVO, PRECISEI CORRER”**

POR ZÉ AUGUSTO DE AGUIAR


Todos aqui conhecem o poder terapêutico de correr: o alívio e a libertação do estresse cotidiano; a fuga das aflições que as passadas mais intensas e o corpo banhado-abençoado de suor nos proporciona. Ou a gostosa sensação de evolução e superação quando baixamos nossos tempos. Só que correr pode ser algo ainda maior, com os quilômetros ganhos funcionando como um medicamento poderoso contra o coração e a mente dilacerados. Este é o estado emocional de Ricardo, protagonista do livro *Divórcio*: um homem arrebatado pelo adultério mais cruel, não apenas físico, mas psicológico. A traição é descoberta quando encontra o diário que sua esposa escrevia ao seu lado na cama, enquanto ele dormia. Ela vai registrando com sarcasmo seus defeitos como homem e marido. Depois de anos de relacionamento e apenas quatro meses de casamento, Ricardo encontra o diário e sente que está morto por dentro. Pior, sente o corpo em carne viva, metáfora de suas feridas mais que expostas. A pele que não tem mais é a sanidade que vai deixando-o, partido pela crueldade de sua mulher tão bela e sexy quanto fria, fútil e “facinha”, como ela sempre dizia ser.

[Curtir](#) [Comentar](#) [Marcar foto](#)


 **Ricardo Lisias**  
AGORA NA REVISTA DE CORRIDA O2

Amigos, depois da Piauí, agora é a revista especializada em corridas O2 que destaca meu novo romance "Divórcio":

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Compartilhar](#) · 8 de outubro de 2013

 27 pessoas curtiram isso.

De: Fotos de Ricardo Lisias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:  
 Público

 [Marcar esta foto](#)

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Já em 31 de dezembro do mesmo ano o autor divulga na rede social uma foto de sua participação na Corrida Internacional de São Silvestre (Imagem 14), autenticando novamente a relação entre seus biografemas e a ficção.

**Imagem 14 – 31 de dezembro de 2013**



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Em carne viva, o sujeito vai-se construindo através da narração, como se a pele fosse a última camada, dada pelo lápis do escritor. Esse “sentir-se descoberto” também é uma queda de máscaras, que significa tanto o desvelamento do cinismo que ele encontra na ex, na relação

entre eles e mesmo no “círculo social” que ele passara a habitar pelo casamento, quanto a negativa de si mesmo como personagem verossímil – uma contradição regida pela dualidade personagem/narrador-autor/escritor: “A única pessoa real exposta neste livro sou eu. Não havia como ser diferente. Estava sem pele e qualquer máscara doía demais” (LÍSIAS, 2013, pos. 2507). Ao leitor que assistiu ao filme que concorria em Cannes naquele ano no festival – *A pele que habito*: Ricardo está desabilitado de si – também é possível trazer uma referência e lembrar do horror daquele personagem que recebe a contragosto uma nova pele. Uma das alegorias do romance de Lísias está justamente nessa transformação, em que os biografemas parecem ter-se descolado do autor, como a pele do narrador, para virar o tecido do texto, que vai cobrindo-o novamente e, assim, construindo-o como personagem. Narrar é isso mesmo: transformar a pele – nossa percepção do mundo – em ficção. Esse sujeito sem pele veste-se, protege-se, adquire personalidade, com o tecido do texto.

Mas, se ainda assim o leitor quer ter motivos para crer que o romance seja autobiográfico, contrariando o que o autor diz sobre seu texto – e ele mesmo já disse que o leitor tem essa liberdade –, deve pelo menos desconfiar do narrador, afinal, ele declara várias vezes não estar em seu juízo normal. Suas primeiras palavras são: “Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido” (LÍSIAS, 2013, pos. 41) e então se seguem noites em claro, confusão emocional, esquecimento – ele chega a pedir os apontamentos de um aluno para poder escrever um trecho sobre sua aula –, além de bebidas alcoólicas e, talvez, drogas. Há quinze referências a momentos de tontura. Duas noites antes de ir a uma festa onde um vendedor de ecstasy arrisca uns versos e onde ele ouve histórias sobre sua ex mulher embalado pela vodka, o narrador tem uma alucinação, a outra acontece quando ele lê o diário no metrô de São Paulo. Como confiar nesse narrador à beira da loucura? (SILVA E DOMINGOS, 2014, p. 9).

Assim, o tempo da narrativa não é o mesmo da narração, que é construída através das anotações, folhas autobiográficas, a cópia de um diário cujo original já não existe e a ajuda de testemunhos. Enquanto vive o trauma e treina corrida e enquanto sua pele nasce, o personagem está escrevendo outro romance e dois contos, acontecimentos que estão no passado do Ricardo Lísias narrador: “Levantei e forcei as pernas no chão, como faço em momentos de crise. Não senti tontura ou falta de ar. Agora, escrevendo, acho estranho” (LÍSIAS, 2013, pos. 272). Essa não simultaneidade também pode ser desmentida, se tomarmos o narrador como alguém que observa a si mesmo: enquanto Ricardo Lísias se autorregenera escrevendo *O céu dos suicidas*, o narrador Ricardo Lísias observa-o, e o reconstrói através da ficção, escrevendo *Divórcio* a partir das anotações do outro.

A descontinuidade, já descrita aqui, é colocada pelo próprio narrador como um problema, quando ele se coloca como leitor do romance em construção– mas, neste momento,

ao falar do narrador em terceira pessoa, a voz que surge é a do escritor: “[...] planejei tudo para que, em um crescendo de indignação, o narrador chegasse à conclusão final. Eu e ele nos descolamos. [...] no próximo capítulo, o narrador sai para que Ricardo Lísias volte à cena” (LÍSIAS, 2013, pos. 2552). Nesse capítulo, escrito por último, após a leitura do romance, é o escritor que vem para aparar as arestas e, confirmando a confusão entre os papéis, tirar a culpa de si: “Não sei se seria honesto creditar essa falha à condição do narrador. [...] Estou com medo de que, na verdade, tenha sido um problema do autor” (LÍSIAS, 2013, pos. 2374). Foi o autor – aquele a quem são creditados os direitos do livro – que sofrera o trauma, é dele, assim, que devemos desconfiar, diz-nos o, agora, escritor-narrador. Os outros problemas, quase todos, dizem respeito àquelas anotações autobiográficas – perfil do avô, listas –, biografemas que o escritor – então personagem que manuscreeveu os textos – decidiu cortar.

No entanto, no último capítulo, muitas delas surgem, reforçando a ideia do desaparecimento/corte do narrador que falava até então. Outro defeito está no próprio discurso: o escritor sabe que errou a dose ao descrever a “elite brasileira” tomando como parâmetro a ex-mulher. Quem julga o discurso, assim, não é o narrador, mas o escritor – ou seja, quem fez uma análise parcial e magoada dos jornalistas e do “círculo cultural” não foi o narrador – uma construção ficcional – mas o escritor (SILVA E DOMINGOS, 2014, p. 14).

O autor, no capítulo que lhe cabe ao finalizar o livro, continua reafirmando o caráter ficcional de sua obra: “Divórcio é um livro de ficção em todos os seus trechos. Agradeço às três pessoas que foram fundamentais no processo que ele recria, mas que não aparecem na trama” (LÍSIAS, 2013, pos. 2225). E atestando seu direito de converter um evento traumático em obra de arte: “Tenho, sim, o direito a elaborar ficcionalmente a violência a que fui submetido” (LÍSIAS, 2013, pos. 2761) – afirmação essa que coloca esses elementos exatamente como biografemas.

Em seguida ao lançamento de *Divórcio* iniciou-se a polêmica sobre o nível de veracidade do romance, quando o autor respondeu a inúmeras perguntas sobre se ele seria autobiográfico. No site da Revista Brasileiros, em uma das tantas entrevistas concedidas, Lísias responde à insistente pergunta sobre o conteúdo de seu romance:

A ideia inicial do livro parte de um evento traumático, como no *Céu dos Suicidas*, mas eu não gosto dessa palavra realidade. Acho que é uma questão de linguagem e as pessoas ficam querendo saber o que aconteceu na minha vida, como

se eu pudesse dois anos depois recompor o que aconteceu dois anos antes. O que aconteceu se perdeu no momento em que aconteceu (LÍSIAS, 2013).<sup>15</sup>

Entrevistado pela Folha de São Paulo (3 de ago. 2013), Lísias falou novamente sobre o trauma como ponto de partida e reafirmou o fato de que produziu um “texto de ficção”, completando: “Na literatura contemporânea universal, isso é ponto pacífico. [...] não pode haver uma confusão entre autor e narrador, mesmo que o narrador tenha o mesmo nome do autor” (Folha, 2013) – essas são palavras do autor, pois escritor e narrador conhecem bem o valor da estratégia de confundir narrador e escritor. A “morte do autor”, neste caso, é necessária, para evitar que o leitor proceda da mesma forma com as personagens, colando a ex-mulher do narrador-protagonista-escritor Ricardo Lísias à ex-mulher do autor Ricardo Lísias – e basta procurá-la usando os critérios do narrador, para encontrar a jornalista que cobriu o Festival de Cannes em 2011 para um jornal – aquela que entrevistou o Lars Von Trier em seguida a ele transformar-se em *persona non grata* no evento.

Ricardo Lísias, portanto, utiliza-se dessa estratégia narrativa para confundir o leitor e publicizar um sujeito que se confunde com o personagem e com o narrador de seu romance. A polêmica e até a suposta ameaça judicial ocasionadas pelo livro servem muito bem aos interesses editoriais do autor. No entanto, parece que nem ele esperava que sua obra alcançasse tamanha repercussão e, por isso, Lísias admite as contradições que encontramos em algumas de suas entrevistas:

É desagradável a leitura apolítica. Mas há o fato também que a minha reação [em relação a repercussão de Divórcio] foram [sic] muito ruins. Eu não estava acostumado com o tipo de assédio que aconteceu naquele momento. Eu não sabia muito bem como reagir. Dei entrevistas muito ruins, tive reações muito incoerentes umas com as outras. As pessoas me ligavam pra dizer que o livro tinha sido proibido. Eu tenho 12 pedidos de entrevista para comentar a proibição do livro. Mas ele nunca foi proibido (LÍSIAS, 2015)<sup>16</sup>.

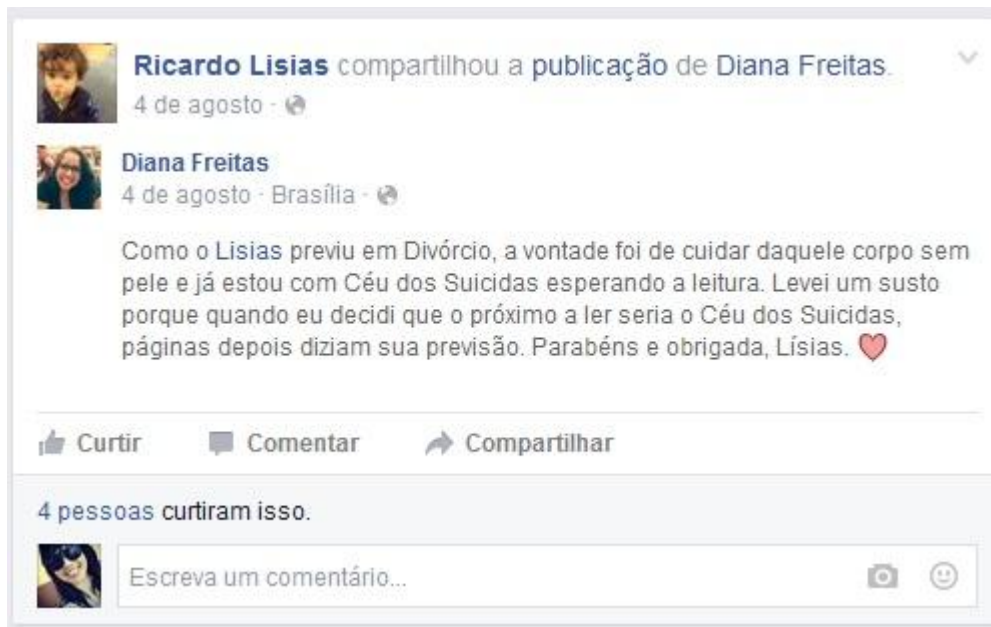
A publicização do romance inicia na própria narrativa, onde o narrador afirma a possibilidade sustentada pela estética da obra: “Não sei quantas pessoas vão ler *Divórcio*. Provavelmente, um pouco mais do que meus outros livros. Alguns vão gostar tanto que, no mesmo dia, acabarão procurando *O céu dos suicidas*” (LÍSIAS, 2013, pos. 2597). E a previsão do narrador se cumpre na vida do autor, em 4 de agosto de 2015, Lísias compartilha

<sup>15</sup> Disponível em: [http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/#.U6nR0\\_lDW5I](http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/#.U6nR0_lDW5I). Acesso em: outubro.2015.

<sup>16</sup> Disponível em: [http://www.vice.com/pt\\_br/read/o-ricardo-lisias-quer-enganar-voce](http://www.vice.com/pt_br/read/o-ricardo-lisias-quer-enganar-voce). Acesso em: setembro.2015.

em seu perfil no Facebook a publicação de uma leitora (Imagem 13) que é surpreendida pela intuição de seu comportamento em relação aos livros do autor.

### Imagem 13 – 4 de agosto de 2015



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Antes mesmo de ser lançado, porém, os rumores que circunscreviam *Divórcio* já levantavam grande polêmica. Talvez por essa razão o livro não tenha tido um lançamento aberto, com autógrafos e toda a circunstância que esse tipo de evento exige. Em uma das primeiras menções que o autor faz ao livro em seu perfil no Facebook (Imagem 14), ele já fornece esclarecimentos sobre essa questão, informando a passagem de um evento direcionado apenas a profissionais da área e indicando alguns locais onde o livro fora distribuído e, portanto, já poderia ser encontrado.

### Imagem 14 – 5 de agosto de 2013



**Ricardo Lísias**  
**MAIS ESCLARECIMENTOS SOBRE MEU NOVO ROMANCE**

Amigos, continuo sem nenhuma possibilidade de responder a cada uma das mensagens, peço desculpas e vou de novo tentar responder de uma vez só:

Não haverá noite de autógrafos do romance "Divórcio". Houve um evento de lançamento apenas para os profissionais do livro na semana passada.

O livro está distribuído em São Paulo. Ontem, por exemplo, vi uma pilha na Livraria da Vila da Fradique Coutinho.

Muito bom dia a nós todos!

Curtir · Comentar · Compartilhar · 5 de agosto de 2013

👍 37 pessoas curtiram isso.

De: Fotos de Ricardo Lísias no álbum Fotos da Linha do Tempo  
 Compartilhado com: Público

Marcar esta foto

Abrir visualizador de fotos  
 Fazer download  
 Incorporar publicação  
 Denunciar foto

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Mesmo sem evento de lançamento, a polêmica contribuiu para alavancar as vendas e poucos dias depois, em 9 de agosto de 2013, o autor informa que *Divórcio* está entre os livros mais vendidos e que os exemplares estão sumindo das livrarias (Imagem 15). As publicações na rede social do autor continuam seguindo uma estrutura padrão de fotografia – em geral a capa do romance – acompanhada de uma legenda composta por título em caixa alta seguido de um texto explicativo. A grande repercussão ocasionada pela estratégia autoficcional e, principalmente, pela polêmica em torno do livro fizeram com que ele fosse amplamente consumido e desaparecesse rapidamente das livrarias em São Paulo. Lísias, por sua vez, não hesitou em divulgar essa informação diversas vezes, utilizando-a como um meio de autenticar a qualidade de seu trabalho e de instigar a curiosidade do leitor. Em muitas ocasiões o autor fez postagens em seu perfil no Facebook anunciando informações sobre o sucesso nas vendas

de *Divórcio* chegando, inclusive, a convocar os leitores a colaborarem no esgotamento de mais uma edição do livro (Imagem 16).

**Imagem 15 – 9 de agosto de 2013**



[Curtir](#) [Comentar](#) [Marcar foto](#)

 **Ricardo Lísias**  
**TRÊS EXEMPLARES DO MEU ROMANCE NOVO E NOVA EDIÇÃO DE 'O CÉU DOS SUICIDAS'**

Ontem fui conversar com um amigo que trabalha na Livraria Cultura do Conjunto Nacional e ele me contou que das seis pilhas de 'Divórcio' que haviam sido feitas na segunda feira, ontem à tarde restavam apenas... três livros!

Na Livraria da Vila do Shopping Pátio Higienópolis o livro também foi em três dias para a mesa dos mais vendidos...

E eu soube que há uma nova edição de 'O céu dos suicidas' saindo. Então eu quero desejar um bom fim de semana para nós todos. Agradeço à famosa divulgação "boca-a-boca", antiga e eficaz!

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Compartilhar](#) · 9 de agosto de 2013

 202 pessoas curtiram isso.

 5 compartilhamentos

De: Fotos de Ricardo Lísias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:  Público

 [Marcar esta foto](#)

[Abrir visualizador de fotos](#)  
[Fazer download](#)  
[Incorporar publicação](#)  
[Denunciar foto](#)

[Baixar](#)

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

### Imagem 16 – 6 de outubro de 2013



**Ricardo Lísias**  
AJUDE-NOS A ESGOTAR MAIS UMA EDIÇÃO

"Sucesso de escândalo instantâneo, [o romance 'Divórcio'] confundiu crítica e público porque seu narrador, em primeira pessoa, parecia se sobrepor de maneira perturbadora ao que se conhece do próprio autor. O enredo rumoroso, feito do que fez a fama do romance realista moderno (sexo, poder, sucesso e derrocada, em chave individual, um casamento desfeito dramaticamente em cena pública, com direito a bastidores do mundo editorial, jornalismo cultural inclusive, espicaçava o lado voyeur de todo leitor, de resto, sempre bem acordado em nossa sociedade do espetáculo. Literalismo míope à parte, o autor de 'O céu dos suicidas' não escreve em registro confessional ingênuo, nem 'baseado em fatos reais', como se buscasse uma reinvenção anacrônica da receita realista clássica."

Fábio de Souza Andrade, na revista piauí desse mês.

Curtir · Comentar · Compartilhar · 6 de outubro de 2013

93 pessoas curtiram isso.

3 compartilhamentos

De: Fotos de Ricardo Lísias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com: Público

Marcar esta foto

Abrir visualizador de fotos

Fazer download

Incorporar publicação

Denunciar foto

Bate

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Em 31 de março de 2014, Lísias publicou uma fotografia onde *Divórcio* aparece na estante dos “mais vendidos” da Livraria Cultura (Imagem 17). No mês seguinte, o autor publica uma foto muito semelhante, da mesma estante, para dizer que o romance continua entre os mais vendidos, quase um ano após o seu lançamento. A capa do livro volta a ser compartilhada nas redes sociais do escritor em 17 de agosto de 2014 (Imagem 18), com uma legenda cujo título faz um apelo “INSISTAM!”. No texto de apoio o autor explica que foi informado de que *Divórcio* teria sumido de muitas livrarias e aconselha os leitores a insistirem na reposição do estoque. No entanto, ele também aproveita a oportunidade muito pertinente para sugerir que a espera ociosa pelo romance seja ocupada com a leitura de suas outras obras.

Imagem 17 – 31 de março de 2014



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

### Imagem 18 – 17 de agosto de 2014



Curtir Comentar

Marcar foto

**Ricardo Lísias**  
INSISTAM!

Amigos, de novo o romance 'Divórcio', segundo várias mensagens e emails que recebi, sumiu da maioria das livrarias de São Paulo. Bom, esse problema será resolvido agora no começo da semana.

Por favor, insistam!

E um bom domingo a nós tudo, com um agradecimento à atriz Maria Ribeiro e aos vários professores universitários que continuam indicando o livro!

PS: enquanto ele não volta às livrarias, vocês podem ler os outros, ué! srrsrs

Curtir · Comentar · Compartilhar · 17 de agosto de 2014

👍 93 pessoas curtiram isso.

De: Fotos de Ricardo Lísias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:  
🌐 Público

📌 Marcar esta foto


Abrir visualizador de fotos  
Fazer download  
Incorporar publicação

Denunciar foto

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Em julho de 2015, quase dois anos após o lançamento de *Divórcio*, Lísias divulga uma resenha do romance e aproveita a oportunidade para lembrar os leitores de que o livro continua vendendo praticamente tão bem quanto no lançamento. O autor utiliza, nesse caso, dois instrumentos de publicização: uma resenha do romance aliada à informação comercial. Alguns dias depois o autor volta a compartilhar a imagem de capa de *Divórcio* e de *O céu dos suicidas* juntos (Imagem 20). A legenda repete o apelo já feito em outras ocasiões por Lísias: “NÃO DESISTAM DE MIM!”. Dessa vez o autor atribui a grande venda, e o conseqüente esgotamento de seus livros em algumas livrarias, à volumosa quantidade de resenhas que vinham sendo compartilhadas em outra rede social, o Instagram.

**Imagem 19 – 28 de abril de 2015**

 **Ricardo Lísias**  
12 de julho · 🌐

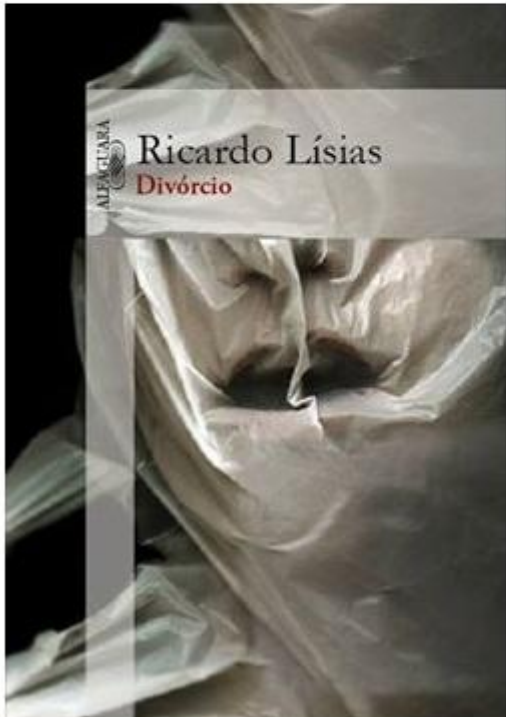
**E O ROMANCE 'DIVÓRCIO' CONTINUA!**

Amigos, faz dois anos que saiu o romance "Divórcio". Ele continua vendendo praticamente o mesmo que no lançamento. Além disso, não param de sair resenhas!

O site abaixo resenhou meus livros em uma sequência, chegando agora ao "Divórcio". Vou colocar o link abaixo, recomendo o texto!

E uma boa noite a nós tudo.

<http://ruadaliteratura.blogspot.com.br/>



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

### Imagem 20 – 14 de julho de 2015



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Em algumas ocasiões específicas, Lísias se aproveita de situações e contextos sociais e culturais para instigar os leitores a adquirirem o romance *Divórcio*. Em 2 de junho de 2014, por exemplo, o autor publicou um texto junto à imagem de capa do livro (Imagem 21) intitulado: “‘DIVÓRCIO’ FINALISTA DE PRÊMIOS LITERÁRIOS”. Ao lado do título segue, entre parênteses, uma sequência de letras que simboliza, na linguagem da rede social, uma risada. No texto em questão Lísias agradece às pessoas que lhe enviaram mensagens para parabenizá-lo pelo fato de *Divórcio* estar em algumas listas de prêmios literários, os quais ele não menciona. Em seguida ele afirma que, apesar de estar concorrendo a esses prêmios, é

evidente que o livro não vencerá nenhum deles e, nesse momento, ele aproveita para instigar o leitor: “Não sejamos ingênuos: não vai ganhar, e quem leu sabe por qual motivo. Quem não leu, eu tenho uma dica: vá rápido descobrir o motivo.” Mais uma vez o autor utiliza o imperativo, ordenando que o leitor consuma sua obra e, ao mesmo tempo, indicando para ele o caminho que o levará a descobrir a resposta para a “charada” lançada nessa publicação. Além das inúmeras críticas aos critérios e aos jurados desse tipo de premiação que estão subentendidas no texto, ao final, ao se despedir do leitor, Lísias ainda tece um comentário irônico em relação aos profissionais do jornalismo, aproximando-o do julgamento que o narrador de *Divórcio* realiza acerca desses profissionais: “Não faço acordo.” O narrador diversas vezes ao longo do romance acusa os jornalistas, afirmando de forma generalista que eles se utilizam de meios pouco éticos para obter acesso a informações em primeira mão, aceitando qualquer tipo de acordo e realizando as negociações mais imorais.

### Imagem 21 – 2 de julho de 2014



[Curtir](#) [Comentar](#) [Marcar foto](#)

 **Ricardo Lisias**  
'DIVÓRCIO' FINALISTA DE PRÊMIOS LITERÁRIOS (rsrsrsrsrsrsrsrsrs)

Amigos, obrigado à multidão que me escreveu aqui na timeline ou em mensagem privada parabenizando por meu romance 'Divórcio' estar em uma dessas listas de prêmios literários. No início, as listas são feitas por muita gente, sobretudo por muitos professores universitários. Eu sempre estou nelas. Agora o júri se fecha em um grupo menor. Há jornalistas, escritores do mainstream etc etc etc no júri final

Não sejamos ingênuos: não vai ganhar, e quem leu sabe por qual motivo. Quem não leu, eu tenho uma dica: vá rápido descobrir o motivo!!

Boa noite a nós tudo. Não faço acordo.

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Compartilhar](#) · 2 de junho de 2014

 Ana Elisa Ribeiro e outras 240 pessoas curtiram isso.

 1 compartilhamento

De: Fotos de Ricardo Lisias no álbum Fotos da Linha do Tempo

Compartilhado com:  
 Público

 Marcar esta foto

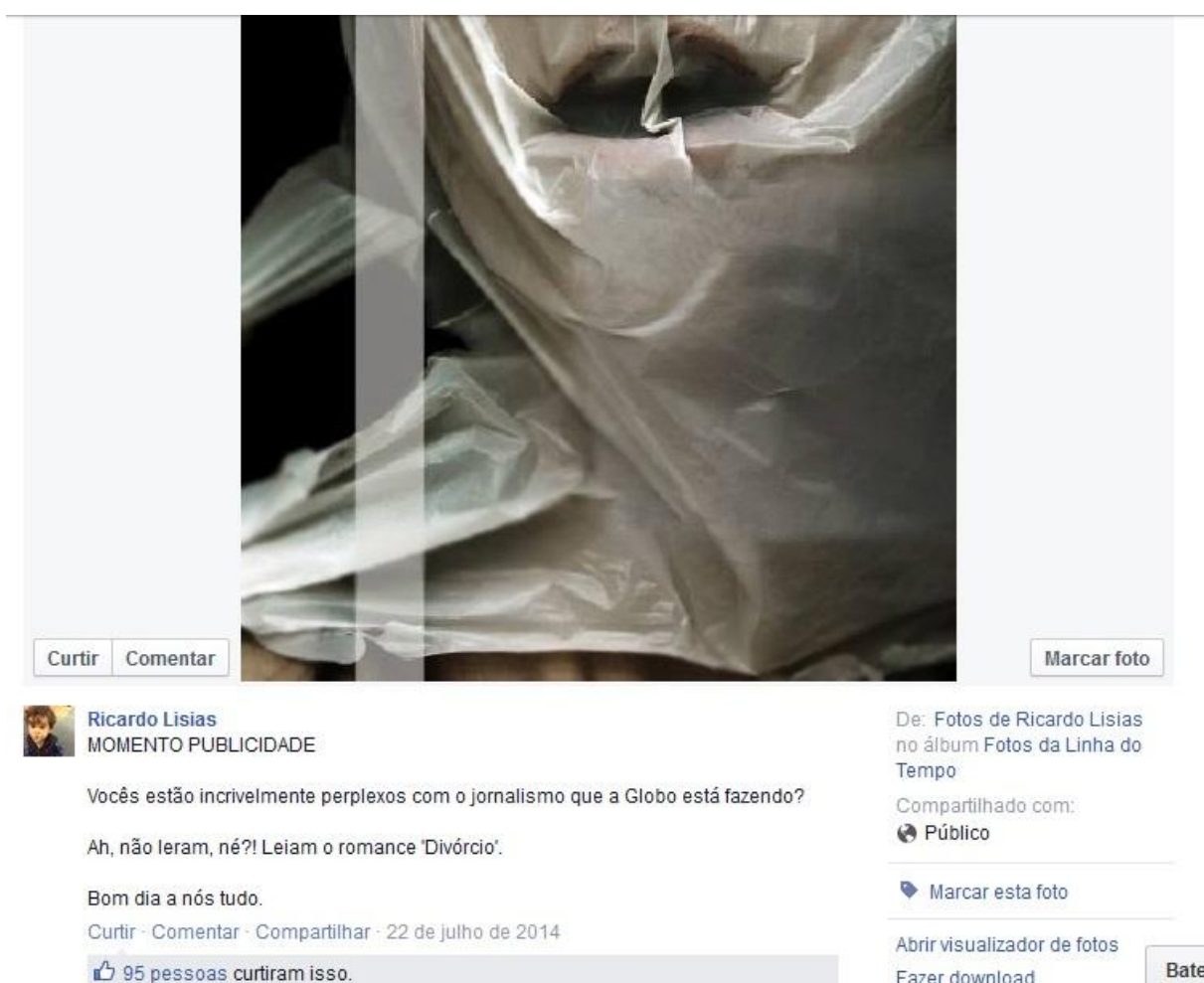
[Abrir visualizador de fotos](#)  
[Fazer download](#)  
[Incorporar publicação](#)  
[Denunciar foto](#)

[Baixar](#)

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Já em 22 de julho do mesmo ano, o texto que acompanha a capa do livro (Imagem 22) volta a fazer menção à publicização de forma declarada já no título: “MOMENTO PUBLICIDADE”. Lísias encontra, mais uma vez, na crítica ao jornalismo de uma emissora nominada a oportunidade perfeita para instigar os leitores a comprarem seu romance e entenderem, portanto, esse fenômeno que ele critica através do olhar do seu narrador. Novamente a resposta surge do imperativo: “Leiam o romance ‘Divórcio’”.

**Imagem 22 – 22 de julho de 2014**



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

O hipernarcisismo que encontramos no Ricardo que narra *Divórcio*, também é identificado no seu homônimo que publiciza repetidamente o romance em seu perfil no Facebook. Na publicação que o autor faz em 24 de outubro de 2014, mais uma vez ele critica a mídia. Dessa vez, no entanto, mais do que o livro o autor publiciza sua própria figura, pois fica subentendido seu orgulho por tê-lo escrito, como se o livro refletisse alguma sacada

genial do autor. Mais uma vez o leitor é instigado a ler *Divórcio* pela estratégia enigmática que Lísias utiliza, ancorada, como sempre, na imagem da capa do livro que estabelece o vínculo do texto publicado no Facebook com o romance.

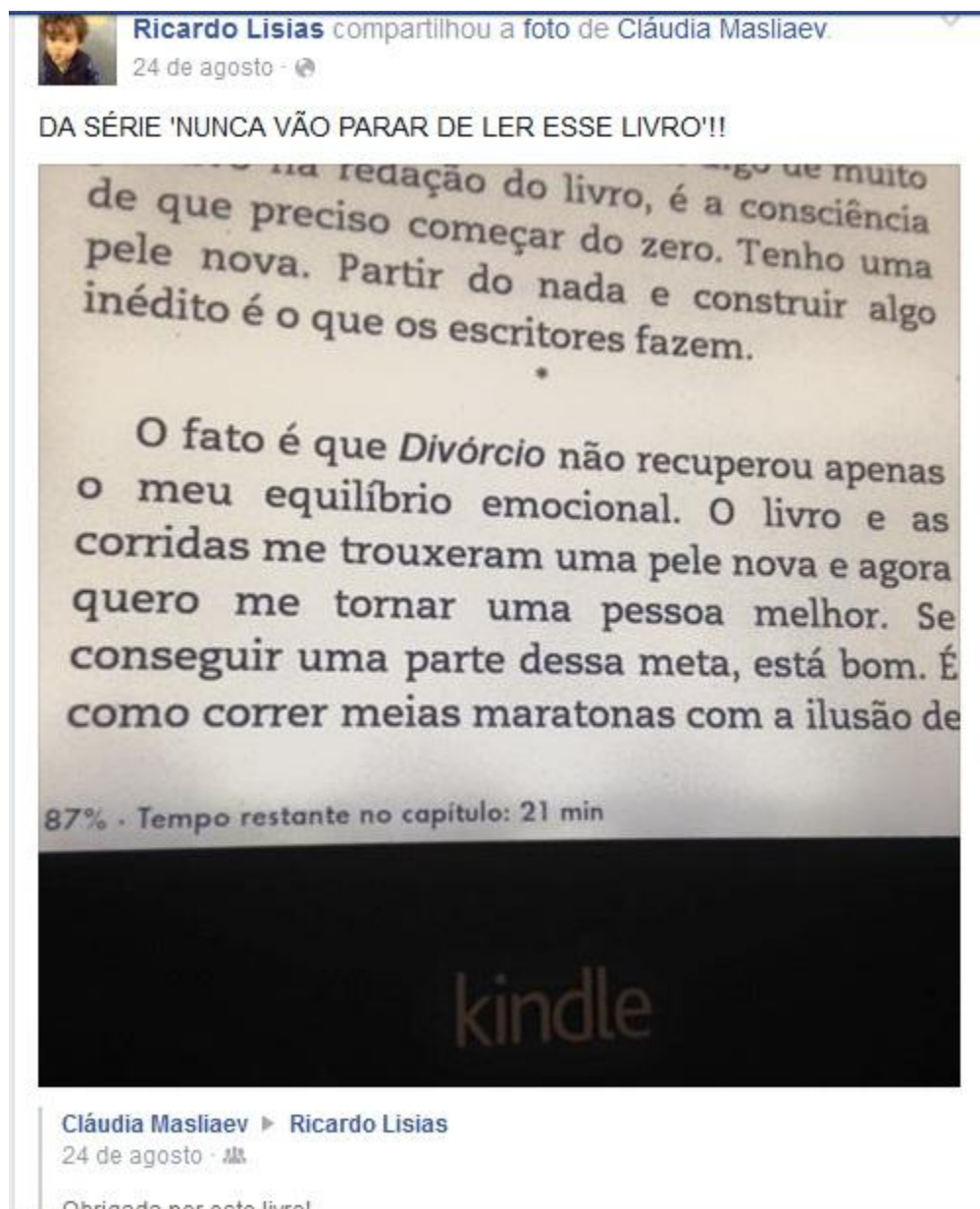
### Imagem 23 – 24 de outubro de 2014



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Além disso, diversas vezes o autor divulga publicações de seus leitores onde ele e *Divórcio* são mencionados, sempre de forma positiva, como todo texto publicitário deve ser. Em 24 de agosto de 2015 (Imagem 24) Lísias compartilhou uma imagem de um fragmento do romance no Kindle, publicada por uma leitora que agradecia a ele por ter escrito o livro. No título, em caixa alta, o autor anuncia: “DA SÉRIE ‘NUNCA VÃO PARAR DE LER ESSE LIVRO’!!!” O autor comunica que, mesmo que o livro tenha sido lançado há mais de dois anos, ele continua atual e atuante na vida de seus leitores e, portanto, vale a pena consumi-lo. Ele provoca o leitor a consumir sua obra ao mesmo tempo em que declara sua imortalidade.

### Imagem 24 – 24 de agosto de 2015



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

#### 4.4 Pedro e o lobo

A situação do e-book *Delegado Tobias* é um pouco diferente dos romances analisados até aqui. O folhetim virtual – lançado pelo selo “Formas Breves”, editado pela e-galáxia e distribuído exclusivamente em formato digital – é narrado em terceira pessoa, por um narrador com ares de jornalista e com uma linguagem própria de imprensa. A narrativa, lançada em cinco partes, retrata o inquérito que investiga a morte de um escritor chamado

Ricardo Lísias, da qual o principal suspeito é um sujeito que leva o mesmo nome da vítima. O caso é investigado por um delegado de polícia chamado Paulo Tobias e a narrativa é atravessada por diálogos descontextualizados, documentos judiciais e recortes de títulos de matérias jornalísticas que abordam o caso de forma sarcástica ou debochada.

O mais interessante, no entanto, é que a narrativa de *Delegado Tobias* foi construída simultaneamente nas redes sociais – especialmente no perfil pessoal de Ricardo Lísias no Facebook – e no e-folhetim oferecido de modo fragmentado ao leitor. Aliás, a história iniciou-se no próprio Facebook, onde no dia 4 de setembro de 2014, três dias antes do lançamento da primeira parte do e-book, o autor publicou uma imagem que simulava um recorte de jornal com uma informação incompleta contendo seu nome (Imagem 25).

#### Imagem 25 – 4 de setembro de 2014



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Nos dias seguintes que precederam o lançamento, outras imagens semelhantes foram publicadas pelo autor em seu perfil. Os títulos de matérias ficcionais eram postados sempre sozinhos, sem qualquer legenda ou explicação. Os recortes que anunciavam o caso narrado no e-book foram utilizados como um *teaser* do folhetim. A estratégia de provocar a curiosidade do leitor foi eficaz e gerou especulação e alguns comentários nas redes sociais de Lísias. O resultado da tática de publicização foi extremamente positivo e, um dia antes do lançamento da primeira parte do e-folhetim, o autor publicou a imagem de capa em seu perfil no Facebook anunciando que, mesmo antes do lançamento oficial, *Delegado Tobias* já era *best-seller* (Imagem 26). A legenda da imagem conserva as características já observadas nas publicações anteriores do autor, seduzindo pelo título provocante: “NEM SAIU E JÁ É

BESTSELLER”. E, nesse caso, o texto que acompanha a fotografia também carrega o tom sarcástico que vamos encontrar na narrativa que ele publiciza. A estratégia parece uma via de mão dupla, que alcança tanto o público que identifica o riso do autor ao classificar sua obra como *best-seller*, quanto aqueles que serão atraídos justamente pelo sentido literal da expressão.

### Imagem 26 – 7 de setembro de 2014



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

No dia do lançamento, 8 de setembro, Lísias publica uma imagem da página da loja virtual da Apple, onde *Delegado Tobias* aparece em primeiro lugar na lista de mais vendidos

(Imagem 27). Na legenda, o autor comenta que o e-book também figura em primeiro lugar na lista de vendas da Amazon. A intertextualidade com a narrativa literária aparece, mais uma vez, no texto que compõe a legenda, onde Lísias afirma que uma de suas personagens ameaça processá-lo.

**Imagem 27 – 8 de setembro de 2014**

**Ricardo Lísias**  
8 de set de 2014 às 16:15 • 🌐

O CONTO Delegado Tobias é O MAIS VENDIDO EM TODAS AS LOJAS...

Amigos, meu e-book "Delegado Tobias" acaba de desbancar o Ken Follet na loja da Apple, e agora somos o número 1 lá também. Na Amazon, continuamos em primeiro.

A personagem está achando que existe e ameaça nos processar. Não aceitaremos intimidação.

E uma boa tarde para quem fica.

📶 15:37 🔋 26%

**Categories Fiction & Literature Library**

**Paid Books** [See All >](#)

1. Delegado Tobias Ricardo Lísias	2. Eternidade por um fio Ken Follett	3. O pintassilgo Donna Tartt	4. C Toni Morrison

👍 Curtir    💬 Comentar    ➦ Compartilhar

**53 pessoas** curtiram isso.

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

A primeira parte do e-folhetim, onde está concentrada a maior parcela do texto verbal que compõe a obra, inicia com a primeira imagem publicada como *teaser* no perfil de Ricardo Lísias. As partes 2 e 3 da narrativa, distribuídas semanalmente, mesclam o texto verbal com imagens de documentos do suposto inquérito retratado na obra, e-mails, diálogos em redes sociais e recortes de matérias jornalísticas que também são publicadas no perfil do Facebook do autor. A parte 4 é composta por um documento com algumas páginas em branco, onde as únicas informações disponíveis são as que compõem a ficha catalográfica. Finalmente, a parte 5 compila todas as publicações feitas nas redes sociais e uma breve explicação acerca da construção da narrativa de *Delegado Tobias*.

A história é extremamente fragmentada, inconclusa e confusa. Alguns recursos estéticos usados anteriormente de forma moderada são maximizados nessa obra, e esse parece ser o objetivo de Lísias ao construir esse e-book. Ele brinca, satiriza e ironiza o tempo inteiro o conceito de autoficção, a mídia, os jornalistas e todo aquele grupo social que ele critica e denuncia em seus romances. Muitas páginas do folhetim são encerradas com frases pela metade, que terminam sem concretizar um sentido, sem pontuação e sem continuação: “Também segundo o delegado Tobias, talvez nos próximos dias um crítico literário seja também convidado-” (LÍSIAS, 2014, pos. 27); “Como o nome já estava registrado, o assassino não encontrou” (LÍSIAS, 2015, pos. 41). “A família de Lísias não retornou nenhuma” (LÍSIAS, 2014, pos. 60); “Dá pra ver de onde estamos que um grupo de manifestantes” (LÍSIAS, 2014, pos. 82). Essa estética fez com que os leitores mais desavisados imaginassem que suas edições de *Delegado Tobias* estivessem com algum defeito. O autor aproveita essa interação do leitor para, uma vez mais, estender a narrativa através de seu perfil no Facebook, onde, no dia 19 de setembro de 2014, ele publica a imagem (Imagem 28) de mais uma fictícia matéria jornalística sobre que estariam retratando a problemática da fragmentação de seu e-book.

## Imagem 28 – 19 de setembro de 2014

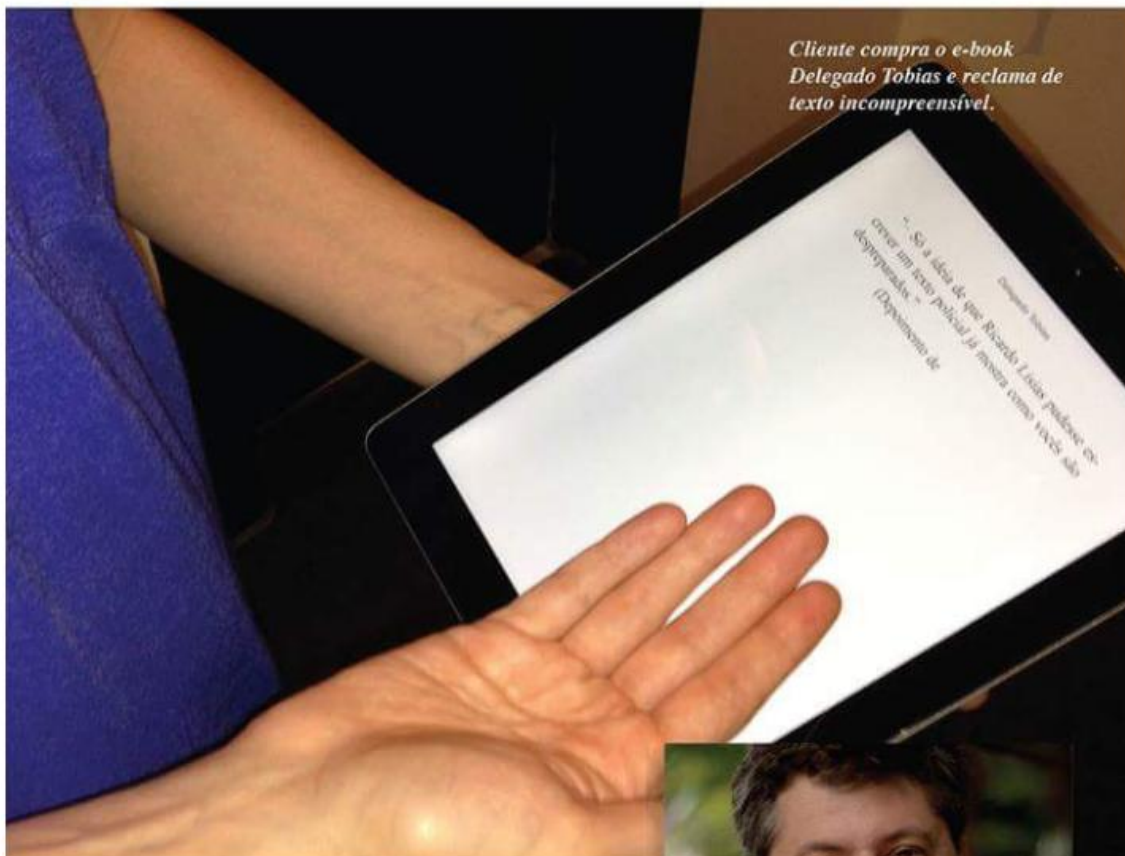


**Ricardo Lísias**

19 de set de 2014 às 11:21 • 🌐

EU NÃO FALEI ESSA FRASE (ao menos nesse contexto)!!!

### CONSUMO



## Leitores continuam dizendo que ebook Delegado Tobias está com defeito.

Após enorme repercussão nas redes sociais e ter figurado entre os mais vendidos nas lojas Apple, Amazon e Livraria Cultura, consumidor queixa-se de suposto defeito no e-book *Delegado Tobias* (e-galáxia, R\$1,99), de Ricardo Lísias. A polêmica está aberta: seria um problema de tecnologia, do autor ou do leitor? (saiba mais nas págs. 174 e 175)

111



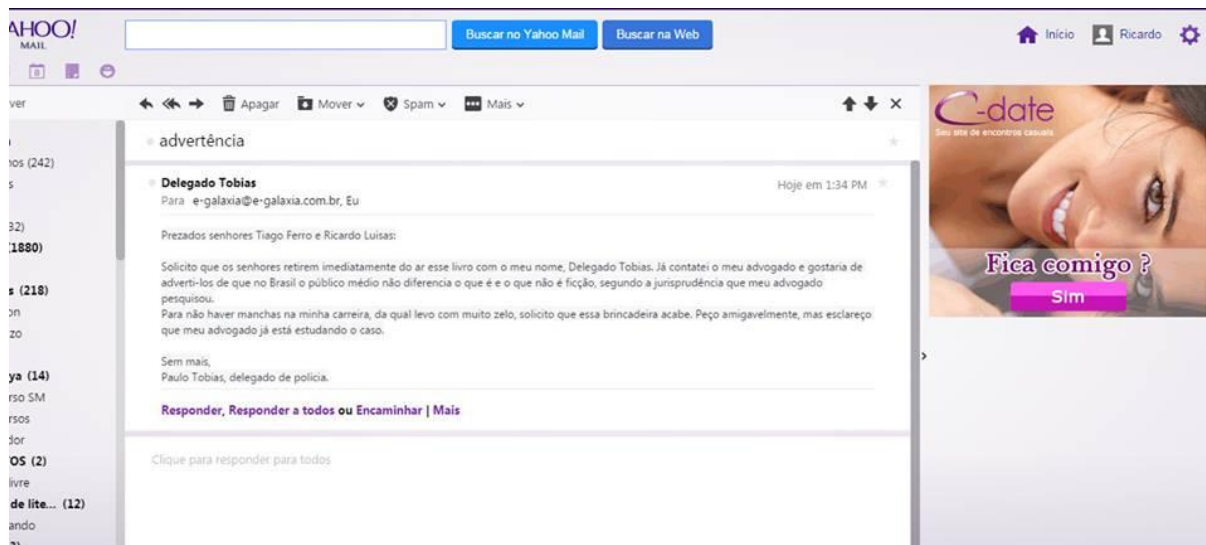
“É que veio tudo da minha cabeça”, defende-se o autor Ricardo Lísias.

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

A falta de preocupação com a linguagem formal e a norma culta e a interação com a linguagem da internet, aspectos muito representativos de nosso tempo, também aparecem no texto literário, onde, em alguns fragmentos, percebemos que os erros ortográficos parecem erros de digitação, coisa de quem escreve com pressa e sem atenção, outra característica do indivíduo contemporâneo que Lísias vem retratando desde o primeiro romance analisado: “É, mas você só saiu ganhando. E agora quem está copiando o meu estilo é você. Ninguém é inocente nessa história. O autor vai continuar sendo você, mas eu quero os direitos. Quero tudo, senão eu vou contar que eu que escrevi” (LÍSIAS, 2015, pos. 36). Em alguns momentos o autor leva a sátira da autoficção a um nível que parece tratar-se de uma brincadeira mesmo: “Em depoimento a que a reportagem teve acesso, o Ricardo Lísias preso alega ser Ricardo Lísias e, portanto, não pode ser acusado de ter assassinado a si mesmo, inclusive porque está vivo” (LÍSIAS, 2015, pos. 63). A crítica à autoficção também fica evidente em muitos trechos do e-book: “Ele veio aqui à delegacia explicar que o conflito é desnecessário, pois tudo não passa de autoficção. O delegado de serviço não entendeu, se sentiu agredido e disse que se aquela era a vontade do jornalista, ele lavraria sim um auto de infração” (LÍSIAS, 2015, pos. 75).

Além disso, paralelamente à narrativa, surge um perfil no Facebook de um sujeito que leva o mesmo nome da personagem que dá nome ao e-book, Delegado Tobias. Esse sujeito começa a reivindicar sua existência através da rede social e passa a interagir com o perfil de Ricardo Lísias. No dia 8 de setembro de 2014, Lísias publica uma imagem (Imagem 29) de um e-mail recebido, endereçado a ele e ao editor do folhetim, assinado por um delegado de polícia chamado Paulo Tobias, que ameaça processá-los por utilizarem seu nome em uma obra de ficção, afirmando que o “público médio” não saberia diferenciar o que é ou não ficção. No dia seguinte, Lísias publica a imagem de capa de *Delegado Tobias* (Imagem 30), acompanhada de um texto, onde ele afirma que esse indivíduo alega ser uma personagem de seu e-book e está movendo uma ação judicial para tirar seu folhetim de circulação, o “leitor médio” aparece novamente no texto.

Imagem 29 – 8 de setembro de 2014



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

### Imagem 30 – 9 de setembro de 2014



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Essa classificação do “leitor médio”, incapaz de distinguir ficção e realidade também ironiza a interpretação de muitos leitores que consumiram a obra de Lísias como autobiografia. O caráter mediano atribuído ao leitor da narrativa é mais uma brincadeira, quando o autor tenta demonstrar que a correspondência onomástica não é, sozinha, um critério de autenticação da realidade em uma narrativa literária. Esse rótulo atribuído ao leitor, no entanto, não ficou restrito às redes sociais, mas aparece também em *Delegado Tobias 2*:

pediu o trancamento do inquérito policial, já que tudo não passaria de autoficção. No pedido, ainda, Coimbra Bastos Neto alega que mesmo a definição de leitor médio não é clara, já que os leitores de *Delegado Tobias* têm afirmado as mais disparatadas coisas sobre o livro, inclusive que ele vem com defeito das lojas (LÍSIAS, 2014, pos. 43).

Já em *Delegado Tobias 3*, o “leitor médio” aparece de forma ilustrativa, em piadas escrachadas, como na imagem que aparece na posição 41 do e-book, onde três homens de diferentes estaturas são retratados, de pé, lendo enquanto flechas apontadas para eles indicam, em ordem crescente: pequeno, médio e grande. A mesma coisa acontece na posição 53, onde uma fotografia mostra três livros diferentes posicionados em uma estante, e as flechas indicam, de acordo com a espessura da obra: grande, médio, pequeno.

Lísias não deixa passar nenhuma oportunidade de fazer piada nessa narrativa e, no dia 10 de setembro de 2014, o autor publica em seu perfil outra imagem (Imagem 31) que simula um título de matéria jornalística, onde ele satiriza, simultaneamente, a autoficção e a classe jornalística, com a qual já ficaram claras suas divergências. Mais tarde, no mesmo dia, Lísias publica outro recorte de jornal (Imagem 32), dessa vez para anunciar o recurso judicial de que lançaram mão seus advogados, no suposto processo em que o delegado Tobias tentava proibir a circulação de seu e-book. O título da legenda que acompanha a imagem anuncia boas notícias acerca de *Delegado Tobias*, mas, no texto de apoio, depois de anunciar o uso de um novo instrumento judicial para garantir a continuidade de seu folhetim, o autor revela: “mas a notícia é outra”. A frase final da legenda remete à imagem do falso título da matéria jornalística, onde a sátira continua no anúncio de que, depois de proibido, o e-book é vendido para o cinema, onde Lísias garante que será assassinado. Um dos comentários nessa publicação afirma aquilo que todo o leitor atento de Lísias já desconfiava: “cara se não fosse escritor vc poderia ser publicitário, na boa!”

Imagem 31 – 10 de setembro de 2014



...do  
...7-1968)  
...vero con  
... Ao equili  
...beleza so  
...em 1912, o  
...pretendia dar  
...o a objetos  
...a sua crítica  
...na de produ  
...ca. Hoje, es  
...mi revista  
...canham for  
...is, como em  
...es mexica  
...a orquestra  
...omputador.  
...s realiza ma  
...ntemporã  
...s na mostra  
...Centro Cul  
...sil (CCBB)  
...obras de 14  
...e internacio  
...ropõe um pa  
...gem dadaista  
...a ideia deste  
...o nosso tem  
...pneiras que  
...e a isso na  
...o curador  
...abordagens  
...tica sobre a  
...uma ba  
...por

**JORNALISTA  
DIZ QUE LÍSIAS  
ESTÁ FAZENDO  
AUTOFICÇÃO DA AUTOFICÇÃO**

virtuais que inte  
lulares e outras  
mática - desca  
obras têm uma  
blica, de inter  
uma língua  
nhamos  
de Ducl

**Inter  
ção  
mai  
obre  
cont  
te ao  
mas  
que r  
criador,  
dense D  
dio do cer  
não foi per  
coberta de  
entrelaçada  
chael Sailste  
O chinês S  
uma maquete  
Paulo, formac  
foram servid  
pois da pert  
mais duravê**

...relações de gênero.  
O papel da mulher é aborda  
...anda pela portuguesa Joana  
...conceitos, que também vai

...a crítica à produção indus  
...trital em larga escala e o desper  
...dício também são desdobra  
...mentos da aplicação do concei  
...to hoje. "Eles por...latente"

...Em uma sala, o brasileiro Da  
...niel Senise expõe ladrilhos de  
...paredes, feitos a partir da reci  
...clagem de catálogos antigos de  
...seu ateliê. O lixo também inspi  
...rou o arti

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.


## Imagem 32 – 10 de setembro 2014 – 2

 **Ricardo Lisias**  
10 de set de 2014 às 15:00 • 🌐

**BOAS NOTÍCIAS SOBRE O EBOOK "DELEGADO TOBIAS"**

Amigos, os advogados estão entrando com um instrumento que chama "Pedido de Antecipação de Tutela", se eu entendi direito (não sou da área, obviamente), então talvez ainda hoje tenhamos uma outra decisão sobre o meu ebook...

Mas a notícia é outra:





**APESAR DE PROIBIDO E-BOOK DELEGADO TOBIAS É VENDIDO PARA O CINEMA.**

**Lísias garante que será assassinado em tela**

Curvir Comentar Compartilhar

**51 pessoas curtiram isso.**

 **Nat Catuogno Consani**  
ahahahahahahah. tô confusa: qual Lisias será assassinado no cinema? o que tá vivo ou o que já morreu? em quantos Ricardo Lisias afinal cês são?  
10/09/2014 • Curtir • 👍 5

 **Antônio Lazzuli**  
cara se não fosse escritor vc poderia ser publicitário, na boa!  
10/09/2014 • Curtir • 👍 2

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Na segunda parte do e-book, *Delegado Tobias 2*, surge um novo personagem. Deprimido por não conseguir provar sua existência, o delegado Tobias abandona o “Caso Lísias” e quem assume o inquérito é o delegado Jeremias. Além disso, tanto na primeira quanto na segunda parte do folhetim são citados nomes de professores, autores e críticos

literários como Leyla Perrone-Moisés e Fábio de Souza Andrade como personagens da narrativa:

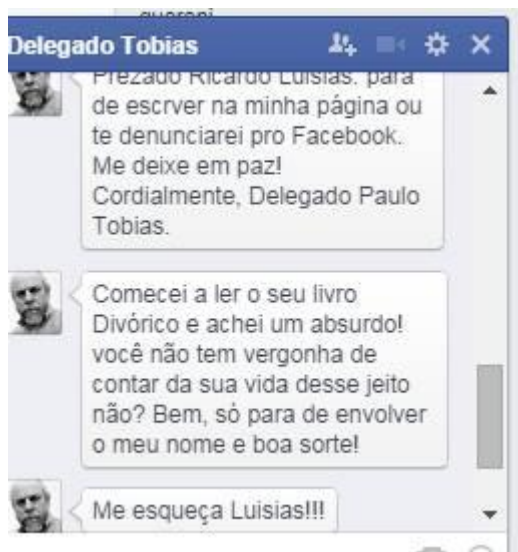
[...]Leyla Perrone-Moisés e Fábio de Souza Andrade foram soltos ontem no final da tarde. Os dois estão sendo acusados de desacato à autoridade durante um depoimento do assim chamado “Caso Lísias”. A polícia não informa, mas a confusão parece ter começado quando o delegado perguntou se é possível que na literatura uma personagem morra, mas na vida esteja presa. Nesse momento, os dois professores tiveram uma crise de gargalhada. Continuam presos apenas Manuel da Costa Pinto, que afirmou que o imbróglio todo não passa de autoficção, e uma pessoa identificada como Ricardo Lísias, acusada pelo assassinato do escritor Ricardo Lísias (LÍSIAS, 2014, pos. 5).

A inserção na narrativa de dois nomes de Doutores em Letras – Teoria Literária e Livre Docência –, de fácil reconhecimento e identificação para aqueles que pertencem ao mundo acadêmico e que chamam sua obra de autoficcional, servem para que Lísias, além de alfinetar os críticos à sua obra, satirize ainda mais a relação entre ficção e realidade estabelecida pelo conceito de autoficção, usando suas personagens, especialmente o delegado Tobias, para construir essas piadas:

A Secretaria de Segurança Pública não deu nenhuma informação, mas a reportagem apurou que ele estaria deprimido depois de ter sua existência contestada pelo advogado de Manuel da Costa Pinto, acusado de ter assassinado o escritor Ricardo Lísias. Nos últimos dias, Tobias teria dito a amigos que já não suportava o caso, inclusive por ter aparecido um terceiro Ricardo Lísias, autor de um conto em que justamente se provaria que o próprio Delegado Tobias é apenas uma personagem literária e que portanto não poderia estar investigando de verdade a morte do primeiro cometida pelo segundo, ela mesmo fictícia, bem como todos eles (LÍSIAS, 2014, pos. 27).

No dia 18 de setembro de 2014, Lísias publica uma imagem (Imagem 33), sem legenda, de uma conversa no bate-papo do Facebook, onde o Delegado Tobias o intima, mais uma vez, a retirar seu nome de sua obra literária. No mesmo dia, o autor publica mais uma imagem simulando um recorte de jornal (Imagem 34), o título da matéria indica uma fala do delegado Tobias afirmando sua própria existência, acompanhada de uma fotografia semelhante a que ele utiliza no seu perfil no Facebook.

Imagem 33 – 18 de setembro de 2014



Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Imagem 34 – 18 de setembro de 2014 – 2

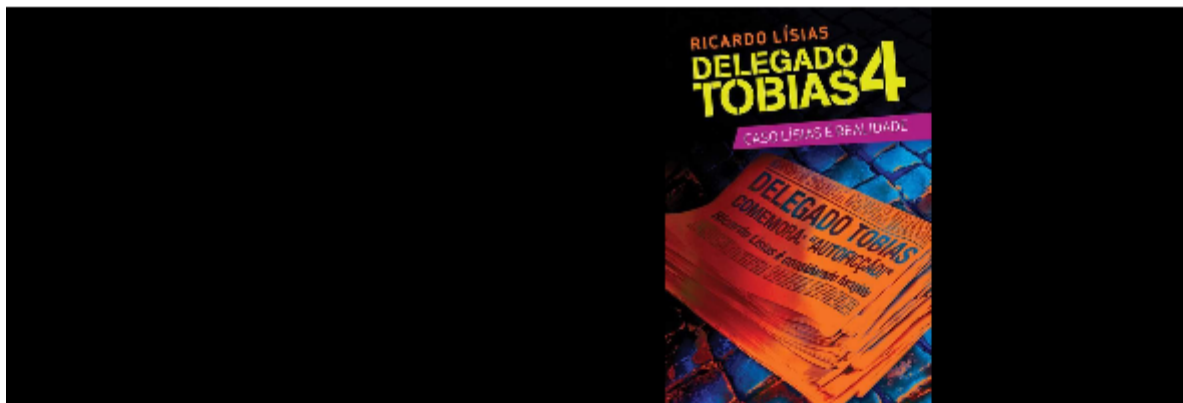


Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

Depois da polêmica das três primeiras partes do e-book, no dia 9 de outubro de 2014, Lísias publica a imagem de capa da quarta parte do folhetim (Imagem 35). Na legenda que acompanha a imagem, o título já polemiza e desperta a curiosidade: “‘Delegado Tobias’ EXISTE: ACABA O E-FOLHETIM, PORTANTO!”. No texto que segue, o autor satiriza

mais uma vez a autoficção, dizendo que a justiça decidiu que o personagem de seu e-book existe mesmo e que o “público médio” não está apto a distinguir ficção de realidade. Ele anuncia que a quarta parte do e-folhetim já está disponível e pode ser baixada gratuitamente – pois nada mais é do que um documento em branco. Lísias também revela que a quinta e última parte da obra será publicada na semana seguinte e será composta pela documentação e pelo material que circulou no Facebook durante a divulgação do e-book. De fato, *Delegado Tobias 5* explica toda a ação realizada nas redes sociais de Lísias e o processo de criação condicionado e modificado pela interação do público neste e-book.

Imagem 35 – 9 de outubro de 2014



**Ricardo Lísias**

"Delegado Tobias" EXISTE: ACABA O E-FOLHETIM, PORTANTO!

Amigos, a justiça decidiu que o público médio não sabe distinguir ficção de realidade e que o Delegado Tobias, personagem que eu inventei, existe mesmo. Assim, o e-folhetim se encerra aqui... Não vou dizer mais nada sobre isso, já que sou o derrotado da história. Pode parecer ressentimento.

Semana que vem, na quarta-feira, vamos publicar um e-book novo contendo a "documentação" do caso: o material que circulou aqui pelo Facebook. A parte 4, que saiu ontem, pode ser baixada gratuitamente.

Agradeço à [e-galáxia](#) pela aventura: eu não me divertia há bastante tempo escrevendo algo! Com certeza no ano que vem vou tentar outras possibilidades em e-book.

Obrigado aos leitores, também. Abaixo há uma entrevista e uma matéria escrita por [Alexandre de Paula](#), junto com a capa da quarta parte do folhetim. Por fim, meu abraço ao próprio delegado e a todas as outras personagens!

Bom fim de tarde a nós tudo.

[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/10/08/interna\\_diversao\\_arte,451204/escritor-ricardo-lisias-lanca-livro-virtual-que-debate-ficcao-e-realidade.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/10/08/interna_diversao_arte,451204/escritor-ricardo-lisias-lanca-livro-virtual-que-debate-ficcao-e-realidade.shtml)

Fotos de Ricardo Lísias no álbum Fotos da Linha do Tempo · 9 de outubro de 2014 · 🌐

Se por um lado a estratégia de simular uma ação judicial contra a circulação de seu e-book rendeu, para Lísias, uma grande publicidade em torno da polêmica, alavancando assim as vendas do folhetim, por outro, um ano depois do lançamento da obra o autor começou a divulgar em suas redes sociais a notícia de que ele e o folhetim *Delegado Tobias* estavam, de fato, sendo alvo de um inquérito do Ministério Público Federal. No início as publicações acerca do tema renderam muitos comentários de leitores questionando a veracidade da informação, isso em função de toda a brincadeira que envolveu o e-book, quando Lísias diversas vezes se disse alvo de uma ação judicial que nunca existiu.

Mas, parece que dessa vez é factual, pois em 12 de setembro de 2015 o autor publicou uma imagem de um dos documentos criados para o folhetim junto do resumo de um trabalho acadêmico que aborda o e-book. Na legenda das imagens, Lísias publica um texto intitulado: “AINDA UM ESCLARECIMENTO SOBRE O INQUÉRITO QUE INVESTIGA O MEU FOLHETIM (E A MIM...)”. No texto ele explica que está sendo acusado de falsificar documentos que, na verdade, fazem parte da narrativa de *Delegado Tobias*. Não podemos dizer com certeza se o processo existe mesmo, mas o autor publicou mais de vinte matérias e comentários de especialistas e amigos abordando a situação. A publicização do caso, no entanto, não deixou de servir a seus interesses, de modo que o autor – que nesse texto de esclarecimento pede para não ser mais questionado acerca dessa questão – parece muito empenhado em tornar pública a indignação dos veículos de comunicação midiática e de seus amigos jornalistas – anteriormente criticados em grande escala – no que diz respeito a essa investigação. Isso fica claro na publicação que o autor faz no dia 13 de setembro de 2015 (Imagem 37), onde ele compartilha uma matéria do portal UOL com a seguinte legenda: “NO UOL. TODO MUNDO CONTINUA PASMO!”

Depois de produzir tanta ficção utilizando seu próprio perfil no Facebook, parece difícil acreditar na factualidade dessa notícia e não é difícil desconfiar das estratégias de um sujeito como Lísias. Parece que, nesse caso, o autor acabou como personagem de outro conto, aquele de *Pedro e o lobo*, onde depois de fingir-se em apuros e enganar tantas vezes os vizinhos, o pastor de ovelhas não encontrou ninguém que acreditasse que ele estivesse realmente em apuros quando precisou verdadeiramente de socorro.

## Imagem 36 – 12 de setembro de 2015



**Ricardo Lisias** adicionou 2 novas fotos.  
12 de set de 2015 às 17:58 · 🌐

### AINDA UM ESCLARECIMENTO SOBRE O INQUÉRITO QUE INVESTIGA O MEU FOLHETIM (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 tudo.

PODER JUDICIÁRIO  
JUSTIÇA FEDERAL DE SÃO PAULO  
SUBSEÇÃO JUDICIÁRIA DE SÃO PAULO  
JUÍZO DE PRIMEIRA VARA

PROCESSO	PODER JUDICIÁRIO
CLASSE	AÇÃO DE OBRIGAÇÃO DE FAZER
AUTOR	PAULO TOBIAS
RÉU	RICARDO LISIAS; EDITORA E GALAXIA

**DECISÃO**

I – PAULO TOBIAS ajuizou ação de obrigação de fazer contra RICARDO LISIAS e

MICELI  
ana@hotmail.com

University of Lisbon

paper abstract: Autofiction as (Self-)Criticism: Some Suggestions from Contemporary Literature

t decade, Brazilian writers, critics and scholars have been widely concerned with autofiction, i been the subject of articles, books and doctoral theses. This concern has been, on the one inevitable response to the growing publication of autobiographically based texts and, on the d, it has stimulated the reaction of writers who, taking advantage of the interest of readers and

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lisias.

### Imagem 37 – 13 de setembro de 2015



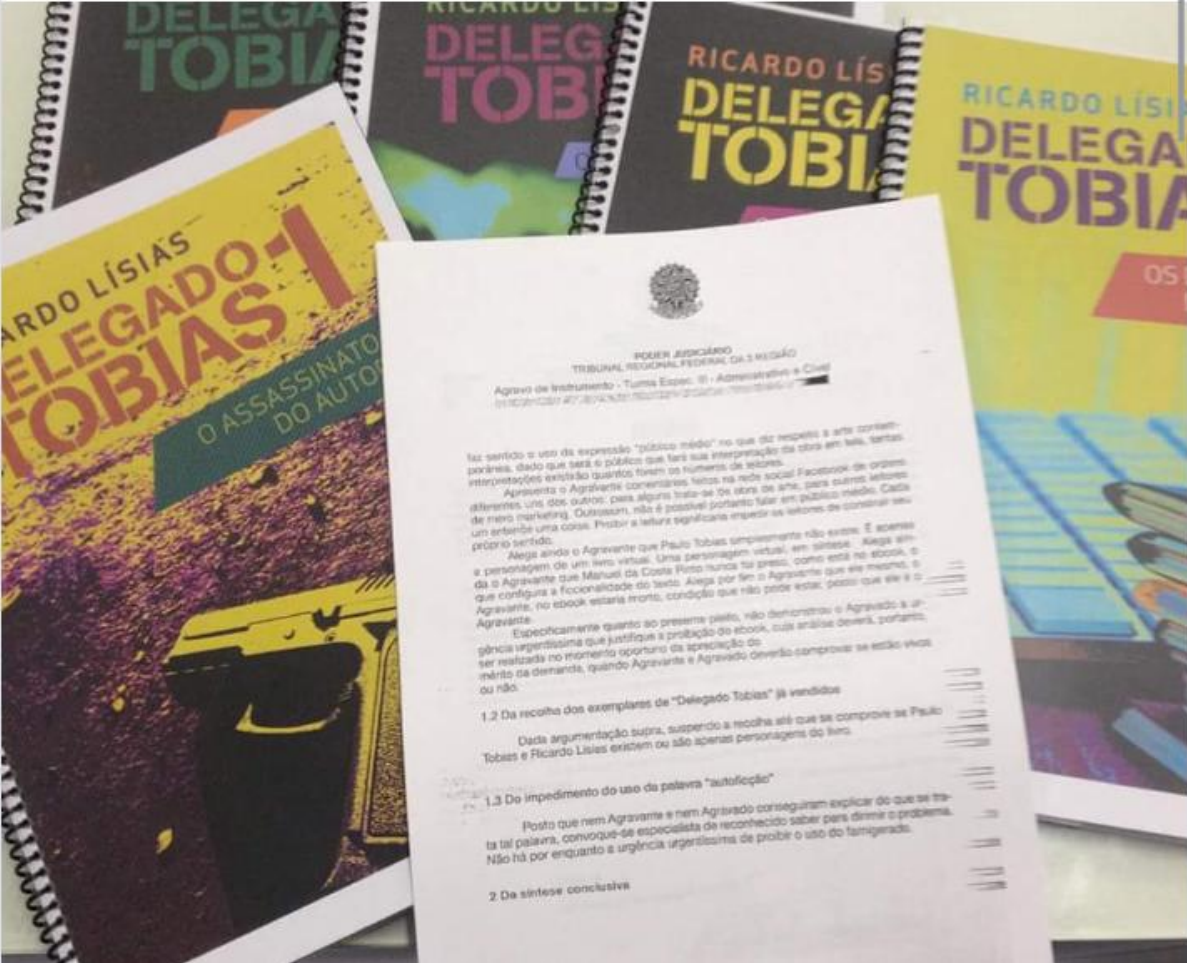
Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

No dia 23 de setembro de 2015 o autor publica uma imagem onde aparecem as cinco partes do e-book impressas e encadernadas junto de um documento. Na legenda da imagem, em um breve texto sem título, o autor afirma estar se preparando para o dia em que irá prestar esclarecimentos sobre *Delegado Tobias* às autoridades, acompanhado de seus advogados. E no dia 20 de outubro ele publica uma imagem da intimação recebida da justiça (Imagem 39), acompanhada de um breve texto onde ele alega que naquele mesmo dia, dali menos de uma hora, estaria prestando os tais esclarecimentos acerca do folhetim na delegacia da Polícia Federal, em São Paulo.

### Imagem 38 – 23 de setembro de 2015

**Ricardo Lísias**  
23 de set de 2015 às 17:51 • Instagram • 🌐

Estou me preparando para o dia em que vou, acompanhado de advogados, explicar às autoridades que escrevi uma série de ebooks, que o delegado Tobias nunca existiu, e que não tem o menor sentido acusar escritores de falsificar documentos que fazem parte de uma criação. Apesar de tudo, amigos, apesar de tudo que isso possa significar, posso dizer que para mim não é legal. Agora, na hora de organizar as "provas", está me dando uma tristeza... E boa tarde a nós tudo.



PODER JUDICIÁRIO  
TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 3ª REGIÃO  
Agravio de Instrumento - Turma Especial de Administração e Civil  
RECORRIDO Nº 00000000000000000000000000000000

faz sentido o uso da expressão "público médio" no que diz respeito à arte contemporânea, dado que esta é pública que, fora sua interpretação da obra em tela, tantas interpretações existam quanto forem os números de leitores.

Agravante o Agravante comenteiras feitas na rede social Facebook de outros diferentes, um dos outros, para alguns trata-se de obra de arte, para outros leitores de meio intelectual. Outrossim, não é possível portanto falar em público médio. Cada um entende uma coisa. Proibir a leitura significaria impedir os leitores de construir seu próprio sentido.

Alega ainda o Agravante que Paulo Tobias simplesmente não existe. É apenas a personagem de um livro virtual, uma personagem virtual, em síntese. Alega ainda o Agravante que Mahuli da Costa Pato nunca foi preso, como está no ebook, o que configura a ficcionalidade do texto. Alega por fim o Agravante que ele mesmo, o Agravante, no ebook estaria morto, condição que não pode estar, posto que ele é o Agravante.

Especificamente quanto ao presente pleito, não demonstrou o Agravado a urgência urgentíssima que justifique a produção do ebook, cuja análise deverá, portanto, ser realizada no momento oportuno da apreciação do mérito da demanda, quando Agravante e Agravado deverão comprovar se estão vivos ou não.

1.3 Da coleta dos exemplares de "Delegado Tobias" já vendidos

Dada argumentação supra, suspendo a coleta até que se comprove se Paulo Tobias e Ricardo Lísias existem ou são apenas personagens do livro.

1.3 Do impedimento do uso da palavra "autofecção"

Posto que nem Agravante e nem Agravado conseguiram explicar do que se trata tal palavra, convoque-se especialista de reconhecido saber para dirimir o problema. Não há por enquanto a urgência urgentíssima de proibir o uso do famigerado.

2 Da síntese conclusiva

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

**Imagem 39 – 20 de outubro de 2015**

**Ricardo Lísias** adicionou uma nova foto.  
20 de out de 2015 às 13:23 · iOS ·

Daqui a uma hora e meia eu e meus advogados vamos entrar na delegacia da Polícia Federal em São Paulo para falar de literatura.  
É a primeira vez que não estou nem um pouco feliz por ter que falar de literatura. Mas estranhamente me sinto bem.  
Boa tarde a nós tudo!

**MANDADO DE INTIMAÇÃO** nº 19624/15 IPI nº 0069/15-1  
Pelo presente mandado de intimação, fir. o(a) senhor(a) RICARDO LISIAS AIDAR FERMINO, com endereço (novel) RUA SALVADOR DE EDRA, nº 63, apto. 7 Saúde SÃO PAULO SP 04035010, intimado(a) a comparecer nesta SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL - SÃO PAULO, a fim de prestar esclarecimentos no interesse da Justiça, devendo trazer documento de IDENTIDADE e CPF, conforme especificado abaixo:

DIA: 20/10/2015  
LOCAL: Rua Hino D'África, 95, 4º andar, São Paulo, SP, 04035-010

Curtir Comentar Compartilhar

Ana Elisa Ribeiro e outras 313 pessoas curtiram isso.

Fonte: Perfil Facebook Ricardo Lísias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o contemporâneo é muitas vezes uma escolha carregada de riscos e de surpresas, pois o fenômeno continua acontecendo à medida que pesquisamos e pode acabar se modificando ao longo do caminho. Mas, também é possível encontrar a beleza de investigar um evento vivo e corrente, pois dessa forma nos é permitido acompanhá-lo de perto e, muitas vezes, participar dele. A partir do estudo realizado para este trabalho, cujo objetivo inicial era entender de que forma a literatura de autoficção serve como instrumento de publicização do sujeito autor imerso no universo midiático, através da análise das narrativas de Ricardo Lísias, também foi possível explorar um pouco de todas essas experiências proporcionadas por um objeto contemporâneo, e é sobre essa experiência que reflito agora.

A partir do conhecimento teórico adquirido durante o resgate histórico das teorias do romance, dos estudos acerca do narrador e do autor, da investigação do comportamento e dos aspectos sociais e culturais que envolvem o indivíduo contemporâneo, foi possível analisar que espécie de narrador surge na produção literária de jovens escritores brasileiros selecionados pela Revista Granta em 2012 e verificar seu comportamento na internet – especialmente nas mídias sociais – na direção de caracterizar as referências às suas obras e a presença da ficção nas publicações e escrituras oriundas desse ambiente. Para compreender que modos de expressão eram esses que surgiam nos romances lidos, analisei e contextualizei a modalidade de escritura denominada autoficção, especialmente no que tange à instância do narrador e sua aproximação com o sujeito autor. Em seguida, precisei estudar alguns princípios das teorias midiáticas da comunicação contemporâneas no que diz respeito à caracterização dessa sociedade da qual emerge o corpus do meu trabalho, para, finalmente, investigar as narrativas literárias e midiáticas de Ricardo Lísias e identificar nelas técnicas e princípios característicos da publicidade.

Nesse sentido, entendo que em relação ao corpus de análise do meu trabalho posso dizer que as três obras analisadas possuem qualidade estética relevante, especialmente os romances. Como conjunto, elas revelam se não certa evolução no “projeto literário” de Lísias, a adoção de estratégias bem definidas para colocar em prática aquilo que já parece um estilo do autor, pois aqueles elementos que parecem ter funcionado de modo acertado em uma obra são, geralmente, potencializados na narrativa seguinte.

O primeiro livro analisado, *O céu dos suicidas*, é a obra que insere Ricardo Lísias na estética autoficcional. Através dela, o autor parece fazer questão de se mostrar “do seu tempo”, como se isso caracterizasse a sua própria escrita como algo novo, no desejo de

sinalizar a construção de seu projeto literário. Ele parece querer ser esse identificador da sociedade contemporânea, reafirmando, ou colocando no próprio narrador essa missão, tornando-a metalinguística, como que uma função da literatura. O mapeamento das relações que se constituem no mundo contemporâneo também se destaca na obra, especialmente no que diz respeito ao paralelo traçado pelo autor no encadeamento das relações virtuais e face a face, onde é possível identificar uma pretensão de prever as consequências de um comportamento agressivo constante na internet, que de tão exacerbado resultaria em reflexos na vida real. Além disso, o espelhamento que a narrativa faz da relação virtual/real também me parece sugerir uma metáfora para o reflexo de narrador/autor, de modo que, assim como o comportamento agressivo do protagonista no ambiente virtual acaba refletido em agressões físicas em suas relações reais, assim também o comportamento ambíguo, narcisista e provocativo que identifico através das publicações nas redes sociais do autor pode acabar reproduzido no narrador que ele constrói na literatura através de seus biografemas.

Vejo *O céu dos suicidas* como um romance de caráter experimental no “projeto literário” de Lísias, pois muito do que essa obra ensaia é executado prodigamente nas narrativas seguintes. Neste livro, a autoficção fica mais concentrada no evento traumático que é ponto de partida para a construção da obra e em algumas personagens específicas – biografemas ficionalizados –, mas já se faz notar como estratégia estética. A personalidade do narrador, que reflete muito do comportamento do universo hipermoderno, explora algumas características que serão exacerbadas nas narrativas seguintes, como a hostilidade e agressividade com que Ricardo administra suas relações, a ansiedade e a solidão que o assolam quando ele grita na rua ou sente seu corpo crescer e diminuir e o hipernarcisismo.

A publicização, nesta obra, também começa de forma tímida, ainda que a intenção das publicações do autor nas redes sociais seja sempre evidente. O autor, o sujeito Ricardo Lísias que recebe os direitos autorais, não perde uma oportunidade de alfinetar as engrenagens do mundo que habita que ferem as personas que ele cria à sua imagem e semelhança – fazem-no sentir-se culpado ou sozinho ou incompreendido – e nem de publicizar seu romance ou seu papel como escritor. Nesse primeiro momento, a publicidade que o autor faz de sua obra em seu perfil pessoal no Facebook se concentra basicamente em três pontos: crítica positiva, número de vendas dos exemplares da obra e prêmios aos quais concorre e, eventualmente, conquista.

Já em *Divórcio* percebo todas essas características elevadas a uma potência maior. A obra manifesta com maestria a representação narcisista do indivíduo contemporâneo ao retratar um evento tão complexo quanto uma separação, fruto de algo ainda mais complexo

que é um relacionamento, narrado de forma unilateral, a partir de um único ponto de vista. É interessante observar que a frase estopim para a metáfora da perda de pele é uma sentença não sobre a relação do casal, mas sobre o próprio narrador, o que o atinge é justamente enxergar-se pelo olhar do outro, fazendo ecoar a ausência de alteridade típica do nosso tempo.

A autoficção está em toda a parte da forma mais evidente possível: na biografia do narrador – sua profissão, idade, amigos, família –, no xadrez, na corrida, no psicanalista e na opinião. Ficção e biografemas se entrecruzam a todo instante. Essa, na minha opinião, é a obra mais genial de Lísias. Ele consegue fazer com que a narrativa transcenda as páginas do livro ou do e-book e continue sendo construída pelos leitores que concretizam os mais diversos sentidos. Prova disso são os numerosos convites que o autor recebeu para falar sobre a proibição do livro que, na verdade, nunca aconteceu fora da narrativa literária, quando o narrador precisa responder judicialmente a uma tentativa de censura do livro que está escrevendo. O limite entre a realidade e a ficção é testado muitas vezes em *Divórcio*, e Lísias contribui no estreitamento dessa linha divisória, tornando-a quase invisível. A personalidade do narrador é ainda mais narcisista e ainda mais reflexiva em relação ao indivíduo contemporâneo, na fragmentação e descontinuidade da linguagem, nas repetições e no comportamento ególatra.

A publicização dessa vez também é muito mais forte. O autor se aproveita da polêmica que circunscreve a obra e, ao mesmo tempo em que critica as especulações acerca de sua vida, de seu casamento fracassado e de sua ex-mulher, utiliza-as como meio de tornar ainda mais conhecida a sua obra. Nesse sentido, as publicações de Lísias em seu perfil no Facebook que publicizam *Divórcio* estão muito mais ligadas às polêmicas que giram em torno do romance, à velocidade com que ele some das prateleiras e esgota edições e ao seu caráter de denúncia em relação ao jornalismo praticado atualmente que, já sabemos, o autor tem prazer em criticar. Ele utiliza muitos fatos do cotidiano para chamar a atenção do leitor e dizer que eles já foram antes discutidos em seu livro, instigando o público a consumi-lo.

*Delegado Tobias*, por sua vez, é a potencialização máxima dessa estética ambígua. A narrativa é inteiramente construída de forma a satirizar o rótulo autoficcional que é atribuído às obras de Lísias e com o qual ele evidentemente discorda. A obra extrapola as fronteiras da autoficção e me parece mais uma mensagem do autor encarregada de mostrar que seu projeto literário não cabe dentro desse rótulo que lhe é tão incômodo. Trata-se de uma grande brincadeira onde o protagonista da obra, homônimo do autor, é ao mesmo tempo morto e acusado de seu homicídio. A narrativa parece evocar “A morte do autor”, de Barthes (2004)

de modo que Lísias a utiliza de forma metafórica para dizer aos leitores que o autor já está morto e que, portanto, ele não deve ser confundido com a ficção.

Esse e-book não é, dessa maneira, autoficcional, mas uma construção satírica que brinca e ironiza esse conceito pouco apreciado (e pouco estudado) por Lísias. A publicização, nesse caso, foi a de maior escala se compararmos todas as obras analisadas, isso porque uma parte da narrativa também foi construída fora do e-book, nas publicações e interações de Ricardo Lísias em seu perfil no Facebook, onde ele brincou com a história da proibição de seu livro, simulando uma ação judicial movida por uma de suas personagens que alegava, através de um perfil falso criado pela editora, existir de verdade, fora da literatura. Essa brincadeira acabou se convertendo em um assunto sério quando o autor se tornou réu de uma investigação acerca do folhetim – pelo menos é o que parece.

Diante da riqueza estética presente na obra de Lísias, percebo que o leitor é convidado a contribuir de muitas formas com as narrativas que o autor sugere. E o próprio Lísias evidencia esse fato ao compartilhar tantas vezes em seu perfil no Facebook as diversas leituras que lhe chegam, por exemplo, de seu romance *Divórcio*, lançado há mais de dois anos. Não é à toa que o autor repete tantas vezes que as interpretações de sua obra não param e que elas nunca vão terminar, pois conversam com o leitor, interpelam-no, pedem a sua colaboração, a sua história, a sua ajuda e caminham no sentido de se tornarem atemporais. Esse caráter interativo e colaborativo também é algo muito presente no universo contemporâneo. Diversas marcas têm se apropriado e explorado essa tendência como estratégia para se aproximar de consumidores, como é o caso da Volkswagen, que em 2013, ao anunciar que deixaria de produzir o modelo “Kombi”, convidou os consumidores a enviarem suas histórias com o tão popular veículo. Essas histórias foram reunidas em um livro e algumas foram selecionadas para integrar um VT publicitário da marca que anunciava a despedida do modelo. Esse é apenas um exemplo de um novo modelo de publicidade que quer transformar personagens e consumidores-leitores em personagens de uma mesma diegese, um mundo em que realidade e ficção se confundem.

Assim, através dessas três obras analisadas, percebo que Lísias faz uma sacada genial ao estender a narrativa literária ao universo midiático através de suas publicações no Facebook. É porque ele soube servir-se desses novos meios de dizer e redizer que eu considero que ele seja um interessante representante dessa geração de escritores da convergência. Além disso, aquele permanente temor sobre a perda de identidade do fenômeno literário a partir de sua integração ao mundo hipermediático não se concretiza, pois seus romances reafirmam o gênero e demonstram qualidade estética relevante, como pude mostrar

através do desvelamento de suas estratégias. Ricardo Lísias, o escritor-autor, consegue ser esse sujeito que escreve e vende, o que é pontual para nosso tempo.

Ainda que, evidentemente, outros escritores também utilizem ou já tenham utilizado a internet para publicizar suas obras, é difícil encontrar alguém que o tenha feito de forma tão inteligente quanto Lísias, confundindo as diegeses, brincando com seus biografemas e ficcionalizando-se a si mesmo. As narrativas literárias e midiáticas do autor demonstram que a autoficção, como manifestação literária típica da sociedade contemporânea, pode se fazer instrumento de publicização do sujeito autor, principalmente quando aliada à escrita de redes sociais. Dessa forma percebo que Ricardo Lísias é um fenômeno que ainda está acontecendo, mas que certamente já fez história.

## REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In.: *O rumor da língua*. BARTHES, Roland. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *44 cartas do mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: LOPARIC, Zeljko; FIORI, Otília B. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *A evolução do texto publicitário: a associação de palavras como elemento de sedução na publicidade*. São Paulo: Futura, 1999.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Redação Publicitária – Estudos sobre a retórica do consumo*. São Paulo: Futura, 2003.
- CARVALHEIRO, R.; PRIOR, H.; MORAIS, R.. Público, Privado e Representação Online: o caso do Facebook. In: FIDALGO, António; CANAVILHAS, João (Org). *Comunicação Digital - 10 anos de Investigação*. Coimbra: Edições Minerva, 2013.
- CARVALHO, Nelly. *Publicidade: a linguagem da sedução*. São Paulo: Ática, 1996.

- CARVALHO, Rosa Meire. Diário íntimo na era digital: diário público, mundos privados. In: LEMOS, André e PALÁCIOS, Marcos. *As janelas do ciberespaço: comunicação e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- CASAQUI, Vander. *Por uma teoria da publicização: transformações no processo publicitário*. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70935/73840> . Acesso em 20 de outubro. 2015.
- CHARLES, Sébastien. *Cartas sobre a hipermodernidade*. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. *Do leitor invisível ao hiperleitor: uma teoria a partir de Harry Potter*. 2011. 263 f. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3410](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3410)>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- ERBER, Laura. *Esquilos de Pavlov*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. *O explorador de abismos: Vilém Flusser*. São Paulo: Paulus, 2012.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres no espelho: Autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.
- FILHO, Gino Giacomini. Publicidade: possibilidades para um receptor interativo. In: PESSONI, A.; PERAZZO, P.F (Org.). *Neorreceptor no fluxo da comunicação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- FRANÇA, Vera. Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação. In: GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FRIEDMAN, Norman. *O Ponto de Vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. In: Revista USP. São Paulo, CCS-USP, n. 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonesca de Melo, p. 166 a 182.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo S.A., 1969.
- GEISLER, Luisa. *Quiçá*. São Paulo: Record, 2012.
- GONÇALVES, Elizabeth Moraes. *Propaganda & Linguagem: análise e evolução*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006.
- HERNÁNDEZ, Asunción Escribano. *Literatura y publicidade: el elemento persuasivo-comercial de lo literário*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

- JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- LEWIS, C.S. *Surpreendido pela alegria*. São Paulo: Mundo Cristão, 1998.
- LIMA, Carla Vidal Oliveira de. *O Duplo e a Autoficção em La Verdad de Agamenón*. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio do Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias* (e-book), vol.1, 2, 3, 4, 5. São Paulo: E-Galáxia: 2014.
- LÍSIAS, Ricardo. *Perfil Facebook*. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/ricardo.lisias?fref=ts>. Acesso em 20 nov. 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LUKÁCS, George. *O romance histórico*. São Paulo: Biotempo, 2011.
- MARTINEZ, Monica. Heróis e heroínas: a saga das narrativas em tempos digitais. In: PESSONI, A.; PERAZZO, P.F. (Org.). *Neorreceptor no fluxo da comunicação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- MARTINS, Ana Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira*. Tese (Programa de Pós Graduação em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.
- MARTINS, Jorge S. *Redação Publicitária: teoria e prática*. São Paulo: Atlas, 1997.
- MELO, Cimara Valim. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2013.
- PESSONI, A.; PERAZZO, P.F. *Neorreceptor no fluxo da comunicação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- PRATA, Antonio. *Nu, de botas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- QUEIROZ, Adolpho. Primórdios da publicidade e o pioneirismo de João Castaldi. In: GOMES, Neusa Dimitri (Org.). *Fronteiras da publicidade: faces e disfarces da linguagem persuasiva*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- REVISTAGRANTA. Vol. 9. Rio de Janeiro: Alfabeta Brasil, 2012. Versão digital.
- SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. *A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. Publicidade e propaganda: o entrelugar dos discursos. In: GOMES, Neusa Dimitri (Org.). *Fronteiras da publicidade: faces e disfarces da linguagem persuasiva*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SANDMANN, Antônio José. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Contexto, 2012.
- SILVA, Taíssi Alessandra Cardoso da; DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. *Um empréstimo "perfeito": a publicidade do Itaú Personnalité como micronarrativa*. In: XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2014, Palhoça. Anais eletrônicos do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Palhoça: Unisul, 2014. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2014/resumos/R40-1461-1.pdf>. Acesso em: 04 de novembro. 2015.
- SILVA, Vítor Manuel de A. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almeida Coimbra, 1996.
- VESTERGAARD, Torben; SCHRODER, Kim. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- S586r Silva, Taíssi Alessandra Cardoso da  
Reflexos do eu: Ricardo Lísias e a publicização do sujeito autor na literatura brasileira contemporânea / Taíssi Alessandra Cardoso da Silva. – 2015.  
158 f. : il. ; 30 cm.
- Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2015.  
Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Ana Cláudia Munari Domingos.
1. Lísias, Ricardo, 1975- – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – História e crítica. I. Domingos, Ana Cláudia Munari. II. Título.
- CDD: B869.09

Bibliotecária responsável: Edi Focking - CRB 10/1197