

O CASAMENTO ENTRE A CRÍTICA E A FICÇÃO: UMA REFLEXÃO SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA A PARTIR DO ROMANCE “DIVÓRCIO”, DE RICARDO LÍSIAS

Por *Renata Magdaleno*
UERJ/ CAPES- FAPERJ

Resumen: El presente artículo pretende promover una reflexión sobre la crítica literaria contemporánea, a partir de la novela *Divórcio*, del escritor Ricardo Lísias, editada en 2013. Con la pérdida gradual de las fronteras que definían la ficción de la crítica literaria, los dos géneros tienden a mezclarse en la contemporaneidad. Al mismo tiempo, esta mezcla puede ser una alternativa para la crítica en una época en que el mercado ejerce una presión cada vez más fuerte.

Palabras-claves: crítica literaria contemporánea–“Divórcio”–Ricardo Lísias

Abstract: This article aims to promote a reflection on contemporary literary criticism analysing the novel *Divorce*, from Ricardo Lísias, released in 2013. With the gradual loss of boundaries that defined the fiction and literary criticism, both formats tend to mix in contemporary times. At the same time, this mixture can be an alternative for criticism at a time when the market is putting pressure?

Keywords: contemporary literary criticism– “Divorce” –Ricardo Lísias

Introdução

Uma literatura bem-comportada. Na época do lançamento do romance *Divórcio*, o escritor Ricardo Lísias, em entrevista para o portal G1, atacou os autores brasileiros que não incomodam e defendeu que a literatura deve levar à reflexão, discutir a sociedade e seus espaços de poder¹. Na obra que vem construindo, Lísias distribui críticas ao mundo acadêmico (como em *O livro dos mandarins*, de 2009), à literatura, seus mecanismos de produção, de divulgação e aos autores que escrevem romances “límpidos” (como no conto “Fisiologia da solidão”, de 2010), à imprensa (como em *Divórcio*, de 2013). Está constantemente refletindo sobre a função da literatura, seus limites e o papel do escritor nos dias de hoje. Dessa forma, vem construindo uma obra que ocupa também uma posição de crítica literária.

A partir do romance *Divórcio*, este artigo pretende refletir sobre a maneira como uma obra ficcional pode adquirir status de crítica literária e como, ao quebrar as mais diversas fronteiras, a literatura contemporânea acaba por preencher também essa função. Ao mesmo tempo, toda a análise tem por objetivo pensar sobre os formatos e rumos que a crítica adquire na contemporaneidade, usando para isso o pensamento de alguns teóricos de Brasil e Argentina, como, por exemplo, Josefina Ludmer, Florencia Garramuño, Flora Süssekind.

¹ “Creio que haja no Brasil uma ficção bem comportada em termos formais e que não cria nenhuma tensão com a sociedade e nem discute nenhum espaço de poder. É uma ficção que, embora vista como se fosse ‘literatura’, não incomoda ninguém, o que acaba inclusive facilitando sua recepção imediata. Creio que inclusive exista mesmo quase um gênero no Brasil, o da “ficção que não incomoda”. g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/tag/divorcio/ (consulta em janeiro de 2014)

Uma literatura que transborda. No artigo “Ricardo Lísias: versões de autor”, Luciene Azevedo percorre seus textos um a um para detectar que, a partir de 2010, a produção do escritor passou a não respeitar mais fronteiras. *Divórcio*, por exemplo, é um romance, um diário, um desabafo, uma análise da literatura, uma ficção, uma crítica literária. Parece retratar uma realidade vivida pelo autor –a separação depois de apenas quatro meses de casamento, após encontrar um diário, onde a esposa faz sérias críticas ao marido que escolheu –, e essa mescla entre ficção e realidade foi o tema mais comentado nas resenhas, entrevistas e matérias que o romance inspirou na época de sua publicação. Mas em vários pontos do livro, o narrador, que se chama Ricardo Lísias, reforça a ficção (“Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance”²), alimentando o jogo.

Além disso, os romances e diferentes textos que produziu se interligam. Em *Divórcio*, por exemplo, ele fala do suicídio de seu amigo André³, tema de *O céu dos suicidas*, cita a escrita de *O livro dos mandarins*, comenta contos e acontecimentos que fazem parte de outros livros. Há personagens e cenas que se repetem. Como se o livro não terminasse na última página, fosse deixando rastros incorporados por outros textos, como se tudo fizesse parte da memória desse narrador-escritor. Ao fechar um livro, o acontecimento não some totalmente da lembrança, já que o narrador das histórias passou a ser o escritor Ricardo Lísias.

² Lísias, 2013, p.128

³ Em entrevistas e matérias publicadas na imprensa, ele reforça que realmente teve um amigo chamado André que se suicidou, trabalhando também entre a realidade e a ficção, como na matéria publicada pelo jornal *O Globo* em 28 de abril de 2012. <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/04/28/ricardo-lisias-a-arte-de-perder-442383.asp>

Ilustrando algumas das páginas de *Divórcio* estão ainda fotos do autor quando criança, de parentes, imagens de uma infância em família. Fotos em preto e branco, que aparecem sem legenda ou qualquer citação ao longo da página. Mais para o fim, chega um esclarecimento em forma de crítica ao mundo do jornalismo. “*Divórcio* não é um livro de jornalismo, não tem fontes, não usa *off*, as fotos são de arquivos familiares e o autor do livro, responsável por todas as linhas, é Ricardo Lísias” (idem, p.196).

Sua obra também dialoga com a de outros autores. Marcelo Mirisola aparece, por exemplo, citado em seu último romance. Em *Charque* (2011), Mirisola faz o mesmo e escreve um prefácio que funciona como um diálogo com Lísias: “Uma minibiografia, Ricardo? Mas eu já escrevi *O azul do filho morto*. Vou me repetir. Tenho preguiça. (...) Resolvi, portanto, aceitar a encomenda do meu amigo Ricardo, o Lísias” (Mirisola, 2011, p.7-8).

Luciene reforça em seu artigo que o autor usa formas alternativas de divulgação de sua produção, enviando parte de seus textos para uma lista de leitores selecionados. Em algumas ocasiões os textos ganharam uma produção artesanal e, nestes casos, é como se a literatura transbordasse também do objeto livro e contaminasse outros suportes. No trecho abaixo, ela descreve uma dessas experiências:

“*Fisiologia da solidão* tem uma tiragem de oitenta exemplares carimbados pelo editor (o próprio Lísias) e uma reprodução de um quadro de Ronaldo Polito na capa. O cuidado artesanal do preparo para a apresentação do suporte textual é o mesmo quando chega à casa do destinatário escolhido por Lísias em folhas de papel ofício soltas.” (Azevedo, 2013, p.96)

Além de o processo sugerir uma reflexão crítica sobre a relação da produção artística contemporânea com um acirrado mercado editorial, o texto acaba ganhando um *status* de *performance*. Uma obra que extravasa também os seus limites físicos. O autor ainda divulga suas atitudes nas redes sociais. Toda a iniciativa interfere e contribui para a interpretação do texto, já que faz uma crítica sobre as atitudes que um escritor precisava adotar nos dias de hoje, para driblar pressões de mercado, imprensa, demanda dos autores.

É por todos esses motivos que a obra de Ricardo Lísias parece tão interessante para refletir sobre a literatura desse século, porque o autor vem escrevendo textos que colocam em balanço a produção literária (Para que serve? Como agir? Qual a função do autor? Que pressões interferem na obra?) em um momento em que a própria parece estar em reavaliação.

Uma história em duas partes:

Parte 1

“Logo depois do divórcio, um dos meus maiores problemas foi o ar. Na rua, respirava fundo e o fôlego não atravessava a garganta. Achei que, cami-nhando rapidamente, meu tórax se comprimiria um pouco. Fiz força, mas não deu certo” (Lísias, 2013, p.8).

O início de *Divórcio* conta os primeiros momentos após a separação do narrador. Ricardo Lísias acredita que morreu, o trauma apagou da memória tudo o que ele viveu nos primeiros meses e só alguns flashes do período permanecem na lembrança. A impressão é de que ele se transformou em um dos personagens de seus romances, vagando pela cidade em meio a um surto (“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”, idem,p.15). A ficção e a realidade se misturando de forma quase indissociável. A pele se descola do corpo e tudo o que acontece passa a ser experimentado por esse corpo exposto, sem proteção, supersensível.

A literatura adquire uma função quase terapêutica nesse primeiro momento. Escrever é uma tentativa de curar uma ferida interna.

“A literatura serve-me em grande parte para isso: adoro ficar remexendo a linguagem, medindo todas as possibilidades e tentando entender até onde posso ir, para no final pesar o resultado e refletir para saber se o texto realmente me expressa. É a maneira que tenho, silenciosa e discreta, de sair organizadamente da confu-

são que tantas vezes me assalta por dentro. Se mergulhar nos ruídos do mundo exterior, nos lugares cheios de luzes, música e gente encostando em mim, vou me machucar.” (Lísias, 2013, p.37)

Uma reflexão que tira a literatura de um pedestal. Mas ao mesmo tempo reflete sobre sua função. Esta passa a ter um valor individual. Para este autor-personagem, serve para promover uma arrumação interna.

No livro *A experiência opaca* (2012), Florencia Garramuño detecta que no limiar dos anos 70/80 as literaturas produzidas no Brasil e na Argentina apresentaram uma relação da obra com sua exterioridade. Momento em que aparece uma série de textos híbridos, que se sustentam num limite entre a realidade e a ficção, promovendo uma fusão entre real e imaginário, desestruturando gêneros. A obra de arte (seu estudo não se limita apenas à análise da literatura) perderia, assim, seu caráter autônomo⁴, adquirindo uma estrutura aberta, contaminada pelo exterior e demonstrando uma forte preocupação na relação entre arte e experiência.

Ao se deter na produção brasileira do mesmo período, Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária* (2004), caracteriza as produções da década de 70 como “literatura verdade”. Obras marcadas por um período de rígida ditadura. A pesquisadora divide as publicações da época em três tendências dominantes: os testemunhos, que tomam conta da cena em um momento de anistia, quando os exilados e presos políticos começam a voltar e contar suas experiências de tortura e exílio; os romances reportagem,

⁴ Ela usa a noção de autonomia como “autorreferencialidade e centralização exclusiva na linguagem que se sustenta sobre uma forte antinarratividade” (Garramuño, 2012, p.44)

que procuravam tratar de uma realidade que não ganhava espaço nas páginas dos jornais por conta da censura, e textos fantástico, que, por meio de um universo fantasioso, pretendiam driblar também as limitações ditadas pelo governo.

Mas a teoria desfiada por Florencia não está baseada em uma literatura ligada à ditadura, mesmo que as produções de toda a época da repressão também mesclam a imaginação com as experiências de vida pessoais e/ou um contexto de época. Mesmo que os testemunhos e romances reportagens cheguem marcados por lacunas preenchidas pela ficção. O que ela detecta é o surgimento de uma série de produções artísticas experimentais, que borram diferentes fronteiras e questionam os limites e valores do literário, principalmente na passagem dos anos 70 para os '80.

Para exemplificar a questão, a pesquisadora cita os romances e contos de Clarice Lispector escritos no fim dos anos 60 e início dos 70, como *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977). Segundo sua análise, os textos experimentais da autora publicados na década de 60 podem ser enquadrados dentro de uma linha do romance psicológico e existencialista. Na década seguinte, seus escritos parecem mais radicais, não podendo mais ser tratados como apenas literatura e, sim, experimentações. Parecem impossíveis de definir.

É a forma como Clarice desestrutura os gêneros, bagunça os limites tradicionais, as categorias literárias (como autor, personagem, narrador etc.), produzindo romances quase inclassificáveis, com uma linguagem poética que liga o cotidiano da própria autora aos textos que produz, que chama a atenção de Florencia. Uma obra que promove uma certa

negação do prestígio literário, usando uma linguagem que parece muitas vezes descuidada, adotando como tema minúsculos acontecimentos diários. Uma literatura que não precisa dar conta de um grande projeto, que não tem a intenção de falar de uma realidade totalizante, mas que pode focar em pequenos dramas cotidianos ou em sentimentos despertados a partir da observação de cenas banais. Assim, procura tratar de algo intratável, a própria vida.

A obra que João Gilberto Noll passa a produzir no mesmo período também parece, para a autora, representativa desse novo cenário. A errância de seus personagens, sempre um mesmo protagonista, com características que o aproximam da vida do próprio escritor, espelharia um esgotamento da ficção, com a irradiação de novas formas de narrar. O que caracterizaria, portanto, o momento seria uma forte reflexão sobre a estética, até decretar uma espécie de suspensão da estética, questionando de forma intensa os limites da literatura. Um cenário que se intensificaria no fim do século XX e início do XXI.

Flora Süssekind enriquece a reflexão deste panorama apontado por Florencia ao, em *Papéis colados*, detectar uma retomada do ensaio a partir da década de 80. Assim, destaca o tom reflexivo e crítico de algumas produções da época, apresentadas num formato híbrido, mescla de ficção e ensaio, como ocorre em *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago. Uma tendência que não aparece apenas no Brasil. Em abril de 1977, o historiador Georges Duby declarava que o romance estava em vias de desaparecer, dando lugar a uma volta do ensaio. Segundo sua declaração, o romance caminhava para um aspecto reflexivo, com forte teor crítico.

A produção de Ricardo Lísias estaria interligada a estes dois cenários descritos, como se representasse um exemplo de como a literatura contemporânea intensificou determinadas características que já aparecem nas produções do fim do século XX. Incorpora uma série de experimentações, ligando a obra a aspectos exteriores ao texto e promovendo debates que fazem os estudiosos da área repensarem definições para os textos literários. E apresenta um forte teor crítico, refletindo, por exemplo, sobre a função da literatura, o valor da obra, sua relação com o mercado.

Ao afirmar que sua escrita serve para organizar suas confusões interiores (como no trecho citado), ao escrever um livro usando a justificativa de que precisa se curar do trauma da separação, ele questiona o próprio valor da obra de arte. Como se dissesse que esta pode ser tudo e não precisa necessariamente ter um objetivo maior. Sua função pode ser, por exemplo, apenas a de organizar a confusão interna de um escritor com o coração partido.

Parte 2

“Eu e ele nos descolamos. Fiz até uma pequenina tabela com as características do narrador que *Divórcio* foi constituindo enquanto eu apaziguava meu trauma. Ela vai ter pouco uso, porém: no próximo capítulo, o narrador sai para que Ricardo Lísias volte à cena. Vou retomar a corrida de São Silvestre que ficou para trás e encerrar o livro com uma carta que de fato assinei” (idem, p. 217).

As características do narrador não mudam a partir deste ponto. Mas, enquanto na primeira parte do romance ele está mergulhado em seu drama pessoal, completamente envolvido com os traumas da separação, a tentativa de cura, a raiva contra a ex-mulher e toda a categoria de jornalistas a qual ela pertence, a segunda parte é marcada por um certo distanciamento. Em vez de um personagem mergulhado em uma história, passamos a ver um escritor em atuação, revisando os seus escritos (“A variação estilística do livro chama minha atenção. O começo é tenso e cheio de incertezas. Treme, por assim dizer”, Lísias, 2013, p.212), pensando sobre a literatura, planejando o romance que escreve, refletindo sobre o mundo do jornalismo (“Aqui no Brasil, apenas um *off* já é suficiente. Um dedo-duro fala alguma coisa e no dia seguinte uma notícia é publicada”, Lísias, 2013, p.216) e a relação entre o escritor e a imprensa.

É o momento também em que as tais críticas à imprensa passam a se associar ao universo literário. A forma como a ex-mulher age profissionalmente leva o leitor a refletir sobre a relação dos escritores com a imprensa, em um mercado cada vez mais competitivo. Ela se aproxima de Lísias no lançamento de um de seus livros, porque, segundo

ele, faz bem à sua imagem se associar a um autor em ascensão. Durante o processo de divórcio, chegam as ameaças: se ele continuar expondo sua vida, as citações sobre sua obra sumirão das páginas dos jornais. “Colegas jornalistas, nunca mais escrevam sobre o livro dele. (...) Você está lidando com jornalistas: estamos te monitorando” (Lísias, 2013, pp. 213-214).

Em outro momento, um repórter em uma festa o parabeniza pela publicação de um de seus contos na revista *Pianú* e pergunta se ele conhecia o editor. O que ele tenta ressaltar não são apenas os mecanismos de trabalho questionáveis da classe (o que é feito para se conseguir uma boa declaração, a relação entre imprensa e fonte), mas também que é preciso ser conhecido, construir relações, para conseguir estar presente no reduzido espaço destinado à literatura na imprensa.

Analisando a obra que escreve, o escritor-narrador pensa também sobre os limites da literatura. A mescla entre ficção e realidade está entre as características comentadas. A ficção pode parecer verossímil. Mas a vida, muitas vezes, parece completamente inverossímil. Não existem mais limites separando os dois lados.

“A verossimilhança deixou de ser um imperativo da ficção. O mundo real não oferece mais bases sólidas. Mesmo a certeza de que não morri e acabei dentro de um romance meu precisou ser refeita através de tratamento psicanalítico. É um jeito que encontrei para continuar vivendo, dormindo e respirando mais ou menos como fazia antes da ficção inverossímil que foi meu primeiro casamento.” (Lísias, 2013, p.198)

Se tratasse também da literatura brasileira, os livros e contos de Lísias poderiam estar citados no ensaio “Literaturas pós-autônomas” (2007), da crítica argentina Josefina Ludmer. No artigo, ela se refere a textos de escritores argentinos publicados na primeira década do ano 2000, que ultrapassavam as fronteiras do que tradicionalmente costumava-se classificar como literatura e pareciam inclassificáveis. São textos que mesclam as fronteiras entre realidade e ficção, escritos numa época em que a indústria do livro e os meios de comunicação e vinculação de informações modificaram os modos de leitura. São textos que transbordam e parecem uma versão ainda mais radical dos escritos citados por Florencia Garramuño em *A experiencia opaca*. Como se a tendência apenas se intensificasse a partir do ano 2000.

Apesar de focar na literatura argentina, os exemplos que Josefina Ludmer cita podem ser facilmente detectados em livros publicados em uma série de outros países, e, por este motivo, seu texto provocou discussões e debates que ultrapassaram as fronteiras da Argentina. Suas ideias receberam críticas e contestações por parte dos pesquisadores⁵, principalmente sobre o fato de alguns dos aspectos que ela aponta como novos já estarem presentes em discussões teóricas do passado, como a escrita híbrida, a ênfase no mercado e a reflexão sobre a existência de uma nova concepção de literatura, por exemplo. Voltar os olhos para a história literária é ver como há outros momentos (no caso das vanguardas, por exemplo) em que a literatura pro-

⁵ Entre estas críticas ver: Contreras, Sandra. “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. In: Boletín15. Rosário, Argentina: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Edição de outubro de 2010. Consulta possível em: www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=13

duziu cortes com a tradição que motivaram novas reflexões sobre como passar a ler textos que já não se enquadravam nos modelos tradicionais.

“Literaturas pós-autônomas” foi apenas um de uma série de textos que Ludmer produziu⁶ sobre esse novo “cenário” literário. Em todos estes, ao detectar a perda de fronteiras, a estudiosa procura adotar em seus textos críticos o mesmo formato que encontra nas manifestações literárias que estuda. Dessa forma, Ludmer faz uma virada na reflexão: ao mesmo tempo em que analisa a existência de novos formatos para a literatura, experimenta e reflete sobre uma forma de fazer crítica literária que acompanhe esse cenário.

Em *Aqui América Latina*, por exemplo, o texto que abre o livro e reflete sobre o panorama da Argentina parece o trecho de um diário escrito pela pesquisadora em seu período sabático em Buenos Aires. “Literaturas pós-autônomas” e “Notas para literaturas pós-autônomas III” foram divulgados em seu blog e têm a escrita objetiva e apressada dos textos produzidos para a internet. Além de levantar discussões, seus “artigos” brincam com os limites, se aproximam da ficção, quebram os formatos e as fronteiras que normalmente se atribuíam à crítica literária.

Ao leitor de seus textos, surge a pergunta de como a crítica literária poderia se adaptar a este novo panorama. Se a literatura absorveu influências de novas mídias, questionou as mais diferentes fronteiras e conceitos, por exemplo, os textos críticos precisariam seguir este movimento? Ao refletir sobre a literatura contemporânea, Ludmer acaba discutindo a produção de crítica dos dias de

⁶ Há continuações desse pensamento, em “Notas para literaturas pós-autônomas III”, por exemplo, e no livro *Aqui América Latina*, publicado no Brasil em 2013 pela UFMG.

hoje. Nesse mundo competitivo, seria necessário pensar também em formatos mais vendáveis, que atinjam um público mais abrangente?

Pensar sobre o texto de Ludmer em um artigo que reflete sobre o teor crítico de romances como *Divórcio* é pensar numa crítica literária que perde contornos definidos. É uma literatura que se quer crítica e, por outro lado, uma crítica que se quer literatura, que se mistura à ficção.

Conclusão ou mais uma reflexão sobre o tema:

Se Florencia Garramuño observa no Brasil a tendência a uma literatura que transborda entre os anos 70 e 80, a crítica literária também passou por um período de flexibilização⁷ a partir da década de 80, sofrendo influências dos meios de comunicação e da cultura de massa, pressões do mercado e dos estudos culturais. Depois de um período (décadas de 60 e 70) buscando se atualizar nas correntes que surgiram na Europa e nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX, como, por exemplo, o formalismo, o *new criticism* e o estruturalismo, a crítica aparece mesclada ao ensaio e sofre um afrouxamento teórico.

Segundo Flora Süssekind (1993), o crescimento editorial estimula, ao longo da década de 80, o surgimento de uma crítica mais atenta, que pensa sua própria atuação. O espaço nos jornais passa a ser reservado mais para resenhas e notícias dos lançamentos do mercado editorial. Um cenário que forçou uma adaptação por parte dessa crítico, que atinge um meio termo entre o modelo impressionista, característico do início do século, com um texto que se aproxima à crônica, e o teórico de formação acadêmica. O período era marcado por uma indústria cultural competitiva, que defende o texto objetivo e vendável e ia contra qualquer texto argumentativo. O resultado foi uma crítica que se mescla ao ensaio e ganha ares mais acessíveis.

Nesse período de abertura disciplinar o discurso se beneficia dos meios de comunicação de massa, o que faz com que, entre outros fatores, adquira linguagem mais popular. A interdisciplinaridade, a multiplicidade de perspec-

⁷ Para ter um panorama da crítica literária brasileira no século XX, consultar: Souza, Eneida Maria. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, e Süssekind, Flora. *Papéis colados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

tivas teóricas, inspiradas no modelo dos estudos culturais, trouxe uma abertura que mudou o panorama do pensamento crítico brasileiro, mas que, conseqüentemente, gerou uma série de pontos de vista negativos em relação aos “excessos cometidos”. Eneida Maria de Souza, em *Crítica Cult* (2007), chama atenção, por exemplo, para a possibilidade de diluição do objeto de estudo. Ela cita como exemplo os textos que traçam uma linha entre o objeto de estudo e a subjetividade de quem escreve. O perigo seria, em sua visão, se perder nessa relação e não ter nada consistente a acrescentar sobre o que está sendo analisado.

Os questionamentos sobre como se adaptar a este panorama competitivo continuaram. Um exemplo é o artigo “A crítica literária no jornal”, de Silviano Santiago, publicado no livro *O cosmopolitismo do pobre* (2004). Silviano defende que a academia volte para as páginas dos jornais (e, nos dias de hoje, cada vez parece mais sensato estender a ideia de jornal para os diferentes espaços midiáticos que surgiram). Mesmo perdendo na rigidez das análises e adotando uma linguagem mais flexível, que pudesse ser compreendida por um público abrangente, a crítica recuperaria uma função de formação do gosto do público (que caracterizava a do início do século XX, praticada por não especialistas) e de reativação do gosto pela literatura, em uma época em que a pressão do mercado parece tão forte que o espaço destinado à área na imprensa é basicamente ocupado pela divulgação de novos lançamentos. Uma forma de tirar o foco da novidade, em uma época em que cada editora escoava quase uma dezena de livros todos os meses nas prateleiras das livrarias.

Pensar sobre o texto de Silviano, tendo em mente o exemplo de *Divórcio* e a escrita experimental de Ludmer, é

acabar com a distinção entre os livros de ficção e os textos críticos. O pensamento crítico não precisa estar limitado aos jornais para atingir um público mais abrangente, pode estar mesclado também nas obras literárias, contaminar outros suportes, extravasar o espaço de uma página (de um jornal, da tela de um computador, de um livro...) e, até, adquirir um caráter de performance. *Divórcio* é apenas um exemplo de uma série de textos que borram estes dois limites, promovendo um casamento entre a crítica literária e a ficção.

Bibliografia

- Azevedo, L. “Ricardo Lísias: versões de autor”. In: Chiarelli, Stefania. Dealtry, Giovanna. Vidal, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- Contreras, S. “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. In: *Boletín 15*. Rosário, Argentina: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Edição de outubro de 2010. Consulta possível em: www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=13
- Garramuño, F. *A experiência opaca: Literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: EduUerj, 2012.
- Lísias, R. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguarra, 2013.
- Ludmer, J. “Literaturas posautónomas”. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 31 de maio de 2013.
- _____. *Aqui América Latina*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2013.
- _____. “Notas sobre Literaturas Pós-Autônomas III”. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas3.html>. Acesso em 31 de janeiro de 2014.
- Santiago, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- Souza, E. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Süsseekind, F. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- _____. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.